

TARKOVSKIANA 1
Arti cinema e oggetti
nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij

A CURA DI
FABRIZIO BORIN

C A F O
S C A R
I N A _

Tarkovskiana I
Arti cinema e oggetti
nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij

a cura di
Fabrizio Borin

© 2012 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 978-88-7543-329-1

Publicazione finanziata con il contributo
del Fondo di Ricerca di Ateneo del curatore e realizzata
in collaborazione con il Dipartimento di Filosofia e Beni culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

In copertina:
immagine da *Nostalgia*
(Andrej Tarkovskij, 1983)

Libreria Editrice Cafoscarina
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati

INDICE

Introduzione di ROBERTO ELLERO	7
MARCO DALLA GASSA Tarkovskij esotico? Viaggio “al di fuori” dei fatti di coscienza quotidiani	11
FRANCESCO NETTO Tarkovskij interprete di Bergman	41
ROSAMARIA SALVATORE <i>Lo specchio</i> , «l’ombelico del sogno», nel cinema di Tarkovskij	63
MARINA PELLANDA Tarkovskij’s heritage. Ispirazioni tarkovskiane sul cinema contemporaneo	83
FABRIZIO BORIN Per un inventario critico di oggetti tarkovskiani	119
Filmografia	283
Bibliografia	307
Indice dei nomi	333
Indice dei film	337

INTRODUZIONE

Roberto Ellero

Spentosi precocemente, appena cinquantaquattrenne, in volontario ma necessitato esilio, con pochi ma fondamentali capolavori all'attivo e un'aura autoriale quasi sacrale, Andrej Tarkovskij rimane al centro di un pellegrinaggio *cinéphile* che prosegue ininterrottamente nei luoghi – non molti ormai – dove il cinema è ancora una cultura, non soltanto un mero intrattenimento. Difficile, per non dire impossibile, veder spuntare i suoi film – sette in tutto i lungometraggi, in ventidue anni di carriera – da qualche palinsesto televisivo; più frequente, in compenso, il ritorno del grande russo – un classico universale del secondo Novecento, come lo erano stati Tolstoj o Dostoevskij un secolo prima – nei programmi di cineclub e sale d'essai. Il Circuito Cinema di Venezia non sfugge a questa regola, non scritta ma assai evidente, che trova conferma una volta di più in *Tarkovskiana*, il progetto messo a punto da Università Ca' Foscari e Comune di Venezia in questo 2012 che avrebbe segnato l'ottantesimo compleanno del regista, se una scomparsa prematura non l'avesse per l'appunto sottratto alla vita.

Tarkovskij vanta studiosi fedeli. Fra questi v'è Fabrizio Borin, decano di cinema a Ca' Foscari, autore di svariati saggi sulla sua opera, ideatore di *Tarkovskiana* e curatore di questo stesso volume collettaneo, il primo di un dittico che troverà presto completamento con le risultanze di un imminente convegno internazionale di studi. A misurarsi con Tarkovskij, in questa sede, Marco Dalla Gassa, Francesco Netto, Rosamaria Salvatore e Marina Pellanda, studiosi generazionalmente successivi all'età di Tarkovskij, che in maggio al Centro Culturale Candiani di Mestre hanno esercitato in una serie di incontri una propedeutica preliminare all'opera dell'autore concentrandosi su aspetti testuali e intertestuali, coevi e postumi di originale e pregnante rilevanza. A chiudere, un inventario critico degli "oggetti" tarkovskiani molto boriniano, sul filo di quel piacere quasi tassonomico per gli "elenchi" che trova ampio riscontro anche nei cosiddetti "apparati" (filmografia, bibliografia, indici), un chiodo fisso se volete, o un marchio di fabbrica, una cifra identificativa, condivisa – per molti anni – con un altro studioso (e cultore) di Tarkovskij, Giovanni Morelli, che purtroppo non è più fra noi, maestro e amico di noi tutti.

L'eterno ritorno, per così dire, di Andrej Tarkovskij trova riscontro ed è a sua volta rimotivato dall'interesse che i suoi film continuano ad esercitare su fasce di pubblico anche giovanile nel succedersi delle generazioni. Non capita spesso e non capita sempre neanche per i grandi autori, in un'epoca dove i miti bruciano in fretta. Vi è nel cinema di Tarkovskij e forse nella percezione diffusa dell'immagine della sua stessa persona un che di ascetico e di profetico destinato a trascendere e dunque a riproporsi: una testimonianza in forma di poesia del dolore dell'essere nel suo incerto e malfermo divenire che è specchio del dolore del mondo persino al di là della storia. Scorgervi motivi ed

espressioni di una spiritualità profonda, autenticamente intesa, non certo il *bric-à-brac* delle presunte verità rivelate o, peggio, *fai-da-te*, è dunque lecito. E non necessariamente da un solo punto di vista. Sono tratti della persona che trovano puntuale riscontro nell'opera e nella forma dell'opera, dunque anche stile e linguaggio, non soltanto temi del vissuto. Sotto questo profilo, misurarsi con Tarkovskij e con i suoi film resta la consegna di una mitopoiesi che sembra costruita esattamente per continuare ad interrogarci. La chiamata permanente di un autore.

**TARKOVSKIJ ESOTICO?
VIAGGIO “AL DI FUORI” DEI FATTI
DI COSCIENZA QUOTIDIANI**

Marco Dalla Gassa

Fondere campane, volare in mongolfiera

Quando tocca in sorte – come capita ora a chi scrive – il compito di misurarsi per la prima volta con il cinema di Tarkovskij, con la sua complessità, la sua estensione espressiva, una certa inafferrabilità, sono due i modi per compiere il proprio dovere ermeneutico senza negarsi il diritto di ripararsi dietro la corazza d’indulgenza che di solito protegge l’amatore o il novizio. Chiamerò il primo modo “Boriška” e il secondo “Efim”, dal nome di due personaggi secondari (ma in un certo qual modo decisivi per la comprensione) di *Andrej Rublëv*.

Il primo è un giovane orfano che compare nel corso dell’ottavo capitolo del film e che afferma di essere a conoscenza del segreto per costruire le campane raccontatogli dal padre in punto di morte. La sua determinazione è tale da coinvolgere un’intera comunità in una folle, inconsueta, ma fausta iniziativa: fondere una campana.

Efim, che incontriamo nel prologo, è un contadino che sale su una rudimentale mongolfiera e prova, anche se solo per pochi minuti, a realizzare il sogno di Dedalo e Icaro,

quello del volo, dell'allontanamento dalla terra, del superamento delle leggi gravitazionali.

Sono entrambi neofiti, dinanzi ad un'impresa più grande di loro, eccitante e pericolosa perché mette a repentaglio la loro stessa incolumità (tanto Efim, quanto Boriška, per mano del principe del paese, rischiano di morire se falliscono). Scelgono due strade diverse per affrontare la loro "prima volta": l'una è pesante quanto può essere la costruzione di una cupola di metallo, l'altra è leggera quanto un aerostato che sale in cielo; l'una coinvolge un intero paese, l'altra è solitaria ed espone ai pericoli soltanto chi osa il volo; l'una comporta lo "sporcarsi le mani", il manipolare l'argilla, l'altra richiede un equilibrio precario, il talento nel "sentire il vento".

A ben vedere, entrambe le parabole descritte possono ispirare l'esegeta tarkovskiano alle prime armi: egli può, infatti, cercare di far risuonare la "campana" del regista, costruirla e farla vibrare, provando a convincere il proprio lettore di essere a conoscenza di un segreto di cui, però, non ha certezza; oppure può cercare di seguire un'aspirazione autonoma che prevede l'allontanamento dalla terra tarkovskiana – dalla materia di cui è composta la sua opera – per ardire una trasvolata, una presa di distanza che con mezzi rudimentali cerca di osservare da lontano il paesaggio che si distende sotto il suo sguardo, nella certezza di un ritorno – rovinoso? – a terra. Ora, se l'impresa che queste righe si propongono di compiere è quella di descrivere l'"esotismo"¹ in Tarkovskij, essa sarà, al dunque, molto

¹ Piccola nota metodologica sull'uso dei termini esotismo o esotico. Citerò i lemmi virgolettati ("esotismo", "esotico") quando tenterò di applicarli al cinema di Tarkovskij, in modo da evidenziare l'estemporaneità, almeno parziale, dell'ipotesi di lavoro. Citerò il termine con la lettera maiuscola (Esotismo) o con un arcaismo (Exotico, Exota) quando invece mi riferirò ad un preciso spettro di senso teorizzato da Segalen nei suoi appunti per un libro sull'argomento. Si veda VICTOR SEGALEN, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica*

più simile alla via aleatoria di Efim piuttosto che a quella immersiva di Boriška. Il soggetto scelto non prevede un semplice allontanarsi dai modi di concepire e praticare l'espressione artistica del cineasta russo, ma contempla addirittura la possibilità di comprenderne alcune sfaccettature partendo da un costrutto di senso che sembrerebbe non avere diritto d'asilo nei suoi lavori. Significa – se mi è consentito un gioco di parole – voler rintracciare significati da un costrutto, almeno per Andrej, insignificante.

Per raggiungere tale obiettivo, delineerò il mio intervento (il mio volo pindarico e icarico) in due fasi: una ascensionale, che smentisce l'esistenza del costrutto, e una discensionale, che invece cerca di asserirlo, pur con tutta una serie di distinguo, per poi cercare, in conclusione, un'improbabile ma affascinante sintesi.

Uomini non tradotti

Scrivo l'enciclopedia Treccani a proposito del termine Esotismo: «Con significato astratto, [indica] in genere il gusto, la ricerca e l'uso delle cose forestiere, estranee alle tradizioni locali, nelle arti e nella vita; adesione a forme artistiche esotiche, e in particolare orientali».²

L'esotismo inteso nella sua accezione più comune e diffusa rimanda – secondo il celebre istituto – alla fascinazione per (e all'applicazione di) alcuni immaginari di paesi e culture lontane. Potremmo individuare i principali immaginari esotici con poche parole: quello tropicale con

del diverso, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001 e in particolare il paragrafo: *L'"al di fuori" dei fatti di coscienza*. Tutte le volte invece che il termine sarà privo di marcature sarà inteso nella sua accezione consueta.

² La definizione completa si trova a questo indirizzo web: <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/esotismo/> (30 giugno 2012).

le sue palme da cocco e le spiagge incontaminate, quello arabo, da “Mille e una notte”, con gli harem, gli arabeschi, le cupole delle moschee, quello dell’Estremo Oriente, con gli imperatori e le geisha, le pagode e le *chinoiserie*, ecc.. Il concetto possiede caratteristiche proprie di molte forme convenzionali di conoscenza e sembra rispondere a tre grandi funzioni: una sinonimica, una indiziale e una traduttiva. L’immagine (o l’esperienza) esotica può, infatti, 1) essere facilmente sostituita con un’altra (valore sinonimico), 2) valere come aspirazione *a* o proiezione *verso* una cultura, senza richiedere insomma una reale presenza o radicamento in quella cultura (valore indiziale), 3) porsi come canale di semplificazione, di trasposizione di un codice culturale non conosciuto in uno familiare (valore traduttivo).³

³ Si pensi ad esempio a tutte le raffigurazioni iconiche che intendono documentare l’esplorazione esotica come le fotografie che scatta il viaggiatore o le cartoline che acquista *in situ*. Ri-prodotte per attestarne la presenza in un determinato luogo lontano, affascinante, precluso ai più, esse hanno valore solo se possono essere condivise con la comunità di appartenenza di chi viaggia. Per assolvere al proprio compito sociale, l’immagine scattata con la fotocamera o scelta tra le tante presenti nell’espositore del negozio di souvenir deve restituire un’identità “pubblica” del paese visitato, ossia deve garantire una riconoscibilità che si fonda su generalizzazioni e schemi culturali comuni. Non importa quale sia la conformazione iconica finale – da qui il carattere *sinonimico* – conta che contenga un insieme codificato di segni riconducibile a un’idea e ad un immaginario già atteso. Facciamo un esempio. Nel caso di un turista straniero a Venezia, l’immagine scelta dovrà contenere segni e codici “peculiari” come le gondole, i canali, la laguna o alcuni monumenti tipici (San Marco, Rialto), e non altri come i giardini o determinati scorci non riconoscibili della città. Paradossalmente non importa neppure che il viaggiatore sia stato materialmente nel posto fotografato, a patto che vi siano altre forme *indiziali*, altri contrassegni non iconici (la firma o il timbro della cartolina, la stampa del positivo, persino la presenza di un codice che numera il file presente nella cartella del computer) che facciano da garanti

Basta poco per comprendere che i tratti individuati non hanno ragione di esistere nell'opera del cineasta russo.⁴ Dai primi lavori giovanili fino a quelli della maturità, Tarkovskij ha sempre adottato un metodo di figurazione che non lasciava spazio alla generalizzazione,⁵ allo stereotipo, alla schematizzazione. Al contrario: ogni citazione, ogni dettaglio, ogni oggetto "sculpto" nelle sue inquadrature – compresi i pochi elementi che realmente provengono da luoghi potenzialmente esotici come il Giappone (la sequenza girata a Tokyo di *Solaris*, la musica ascoltata e il kimono indossato da Alexander in *Il sacrificio*, ecc..) –

a un'immagine che – di per sé – non ha un vero e proprio valore referenziale. Semmai, ed ecco la terza funzione, essa contiene una proprietà *traduttiva*, ovvero si dimostra in grado di parafrasare e volgarizzare un plesso di segni culturali complessi e sconosciuti in un fascio sintetico di codici di immediata lettura.

⁴ È vero che agisce nel cinema di Tarkovskij una serie di paradigmi riconducibili alle tradizioni speculative delle culture orientali come quella giapponese. Sono note, ad esempio, le attestazioni di valore che il regista indirizza nei suoi scritti agli *haiku* e visibili le prosimità con certe abitudini figurative (cfr. importanza degli spazi "vuoti"), o certi modi di intendere la riproduzione del reale (cfr. la ricerca di una realtà che vada oltre quella percepita dall'apparato ottico). Qui non c'è esotismo però, perché interviene la provenienza del regista. La Russia, come peraltro affermato dallo stesso Tarkovskij nei suoi scritti, è in posizione mediana tra Occidente e Oriente, ed è dunque intersezione contaminata tanto dalle civiltà europee quanto da quelle asiatiche. Non esiste dunque alcuna dimensione di "estraneità alle tradizioni locali" in queste affinità dialogiche. Semmai un interessante modo per conciliarle con altre riconducibili alla cultura europea. Ad ogni buon conto per un excursus sulle affinità tra il cinema tarkovskiano e la cultura giapponese rimando a Riley.

⁵ Il regista avrà modo di affermare: «Non credo che il cinema comporti dei generi; è esso stesso un genere. Se ci mettiamo a discutere di generi entriamo in un sistema che viene inteso come impresa commerciale. [...] Il cinema è arte complessa, un'arte profondamente poetica: non ha bisogno di alcuno schema che violenti le sue potenzialità» (BORIN 161).

si offre al senso a partire da una dimensione referenziale precisa che, grazie ad un calibratissimo lavoro di composizione iconica, respinge, in partenza, l'eventualità di una sostituzione di segno. La figura cinematografica, sostiene il regista, «non è né una costruzione, né un simbolo, ma qualcosa di non decomponibile, unicellulare, amorfa».⁶ Tali immagini pertanto non si offrono né per un portato d'immediata riconoscibilità (al contrario, ambigue e misteriose sono le «cartoline» recapitate dalla Zona di *Stalker* o dall'Oceano di *Solaris*), né per una forma dichiarata di convenzionalità (si pensi alla straniante raffigurazione della passione di Cristo sotto la neve in *Andrej Rublëv*), né, ancora meno, per la rinuncia ad un tracciato di calco,⁷ di prossimità con il reale («la figura cinematografica è la figura della vita stessa»), che nega, almeno in prima battuta, priorità e protagonismo all'orizzonte simbolico dell'ermeneutica filmica.⁸

⁶ ANDREJ TARKOVSKIJ, *Sulla figura cinematografica*, inizialmente pubblicato su «Iskusstvo Kino» e poi su «Positif», (n. 249, 1981) ha conosciuto diverse versioni tradotte in italiano. Quella qui citata si trova in Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema, Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia, 1987, pp. 17-31.

⁷ Tarkovskij teorizza, in più occasioni, un rapporto diretto tra la macchina da presa e il “reale” riprodotto, secondo un approccio “ontologico” di natura quasi baziniana. Sui rapporti tra il cineasta russo e il teorico del “montaggio proibito” si veda REDWOOD 37-42, SKAKOV 1-14.

⁸ Scrive il cineasta: «Non vi è stata una conferenza con il pubblico – dopo aver girato *Stalker* – senza che prima o poi qualcuno mi chiedesse qual è il significato del cane nero. “Cosa ha cercato di dire?” E nessuno mi ha mai voluto credere quando rispondevo semplicemente che desideravo rappresentare un cane nero [...] E si pensava che proprio lì fosse il segreto, qualcosa di impenetrabile per la coscienza comune, che ho celato per qualche oscuro motivo. [...] Dopo discussioni del genere quelle persone mi guardavano con espressioni del tipo: “E noi pensavamo... Noi non sappiamo, lui sa... Invece...”. In breve, [...] se, andando al cinema, cercate

Quanto alla questione della traducibilità sarà sufficiente ricordare uno scambio di battute nella prima parte di *Nostalgia* davvero illuminante. Lo scrittore Gorčakov e la sua interprete Eugenia sono nella *hall* vuota di una pensione, in attesa che arrivi qualcuno ad accoglierli. Seduti su due poltrone, avvolti nella penombra, dialogano tra loro:

GORČAKOV – Cosa leggi?

EUGENIA – Tarkovskij, le poesie di Arsenij Tarkovskij

GORČAKOV – In russo?

EUGENIA – No, sono tradotte. Abbastanza bene.

GORČAKOV – Buttale via subito.

EUGENIA – E perché? Tra l'altro chi le ha tradotte è un ottimo poeta.

GORČAKOV – La poesia è impossibile da tradurre. Tutta l'arte è così.

EUGENIA – Sulla poesia posso anche essere d'accordo... che non si può tradurre. Ma la musica? La musica ad esempio?

Gorčakov canticchia un motivo musicale in russo

EUGENIA – Che cos'è? Cosa vuoi dire?

GORČAKOV – È una canzone russa

EUGENIA – (*ridacchiando*) Va bene. Ma come avremmo fatto a conoscere allora Tolstoj, Puškin e a capire la Russia poi?

GORČAKOV – Voi non capite niente della Russia

EUGENIA – E allora anche voi non conoscete niente dell'Italia se non servono a niente i Dante, i Petrarca, i Machiavelli!

GORČAKOV – Certo, è impossibile per noi poveracci!

EUGENIA – E allora come possiamo fare per conoscerci?

GORČAKOV – Bisogna distruggere le frontiere.

ogni minuto di decifrare qualcosa, agguantare l'autore per la mano per cercare di capire esattamente quello che sta dicendo, allora non sentirete nulla e non vedrete niente. Quello non è quel contatto che è necessario nell'arte. È quasi impossibile spiegare che per la comprensione di qualsiasi arte non c'è alcun bisogno di fare degli sforzi, soprattutto intellettuali. È quasi impossibile spiegarlo, non viene percepito». (TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima*, 4)

EUGENIA – Quali frontiere?
GORČAKOV – Dello Stato.

Gorčakov non è solo uno dei tanti alter-ego che Tarkovskij dissemina nei propri film (si pensi ad esempio al regista de *Lo specchio* o all'intellettuale Alexander in *Il sacrificio*), ma è personaggio che condivide con il cineasta russo la medesima condizione di esiliato (oltre al medesimo nome proprio). Si ricorderà che proprio durante la lunga fase di produzione del film co-prodotto dalla RAI, il Nostro matura la decisione di non fare più ritorno in patria, sentendosi vittima di ostracismo da parte delle autorità del proprio paese. Se il viaggio esotico prevede implicitamente un ritorno del viaggiatore tra i suoi “simili”, qui abbiamo un artista che sceglie un destino contrario, quello del profugo, dell'esule o del confinato, un destino che non contemplerà alcuna possibilità di rientro. Ma c'è dell'altro: nel momento in cui egli abbandona la madrepatria, mette in bocca a un suo doppio alcune frasi paradigmatiche sull'intraducibilità dell'arte e della cultura, sull'impossibilità di capirsi e quindi di ri-conoscersi (a meno che si realizzi un'ipotesi quanto mai improbabile ed utopica, quella dell'abolizione delle frontiere tra gli Stati).

Nessuno scambio, nessun dialogo, nessuna contaminazione sembrano, pertanto, tagliarsi all'orizzonte. Da questo punto di vista, le parole che Tarkovskij fa dire a Gorčakov rappresentano il capovolgimento della celebre definizione di traduzione licenziata da Salman Rushdie (un altro intellettuale esiliato per ragioni politiche) in una raccolta di scritti sulla sua condizione di straniero. Lo scrittore di origini iraniane ricorda che il termine “traduzione” deriva, etimologicamente, dal latino “trasportare” e aggiunge:

Essendo stati trasportati al di là dell'oceano noi siamo uomini tradotti. Si suppone normalmente che si perda sempre qualcosa nella traduzione; io mi aggrappo, ostinatamente, alla nozione che si può anche guadagnare qualcosa (RUSHDIE 11).

In Tarkovskij invece, negata la pratica della traduzione, ci si preclude ogni trasporto – soprattutto in senso emotivo

e sentimentale – nei confronti del luogo “esotico” attraversato, vissuto invece come una sorta di prigione a cielo aperto, un territorio d’indifferenza. Non sembra un caso che sempre in *Nostalghia* Gorčakov si rifiuti di entrare nella chiesa dove è conservata la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca o che la Val d’Orcia, dove egli soggiorna, sia spesso mostrata coperta da fitti banchi di nebbia (o di vapori termali), quasi a voler invalidare il fascino che l’arte rinascimentale da una parte e il paesaggio toscano dall’altra possono esercitare sullo sguardo forestiero.

In *Il sacrificio*, altro film d’esilio, il sentimento di estraneità verso il paesaggio circostante trova compimento (e compiacimento) nell’isola di Götland, così vicina e così simile a Fårö, residenza storica e *location* elettiva di Ingmar Bergman. Anche in questo caso avviene un lavoro di sottrazione “esotica” analoga a quella del film precedente. L’albero secco che Alexander prova a piantare e che poi inaffia il figlio nell’ultima sequenza, la casa che egli dà alle fiamme, il successivo internamento per malattia mentale sono tutti elementi non simbolici bensì pratici di un inaridirsi, di un consumarsi, di un rinchiudersi in sé stessi dell’identità del protagonista che – come già Gorčakov – si sente e vive ai margini della società.⁹ Date queste premes-

⁹ Una conferma indiretta a quanto qui si sta dicendo giunge dal “documentario” *Tempo di viaggio* firmato da Tarkovskij insieme a Tonino Guerra nel 1983 durante uno dei soggiorni del regista in Italia. Esso racconta più precisamente una parte dei sopralluoghi fatti in alcune celebri località italiane alla ricerca delle location per *Nostalghia*. Il filmato è curioso e interessante perché, nonostante la presenza di un Guerra dall’eloquio facile e dall’energia contagiosa, emerge poco per volta il fastidio silenzioso che prova il regista sia per il viaggio turistico cui è sottoposto (la visita a monumenti o paesaggi italiani particolarmente belli, noti, “esotici”), sia per i luoghi chiusi della città (la stanza, il balcone o il cortile della casa di Guerra) in cui viene ospitato e che – anche a causa della presenza di diverse sbarre e inferriate – paiono ingabbiarlo, rinchiuderlo in uno spazio non suo.

se, in definitiva, alcuna fascinazione per l'Altro e l'altrove, per il differente e lo straniero, può conquistarsi una qualche forma di rappresentanza nei film tarkovskiani.

Viaggiatori senza viaggi

D'altronde, l'opera del cineasta russo mette complessivamente in dubbio persino l'esistenza stessa del viaggio, di un muoversi fisico e talvolta persino esistenziale dalla propria stazione di partenza. Parrebbe affermazione paradossale, dacché tutti i protagonisti dei nostri racconti conservano una professione che prevede la necessità del viaggio, talvolta l'obbligo a migrare in luoghi lontani o pericolosi. Il piccolo informatore protagonista de *L'infanzia di Ivan*, l'astronauta Kris Kelvin in *Solaris*, lo sherpa di *Stalker*, il biografo in missione in Italia di *Nostalghia*, il monaco/artista alla ricerca di committenze in *Andrej Rublëv*, l'ex attore di una compagnia di giro in *Il sacrificio* sono tutti corpi "tradotti", corpi migranti. E nondimeno questo drappello d'ipotetici vagabondi viene colto dal regista quasi sempre nei suoi momenti di stanzialità, di arresto, di crisi, di disorientamento, di malattia. Pensiamo a *Stalker*, forse la pellicola che più si avvicina a un *road movie*: l'itinerario dei tre uomini verso la Zona e, all'interno di essa, verso la Stanza dei Desideri, segue un indirizzo di marcia di spasante e non lineare avvicinamento ad un nucleo centrale secondo un movimento convergente verso uno spazio chiuso che è l'esatto contrario dell'esperienza del viaggio esotico in luoghi lontani e remoti. Detto altrimenti: l'exota, il viaggiatore, non si muove dall'interno della propria casa all'esterno dell'universo-mondo (tensione centrifuga), ma – specularmente – dal fuori di una società caotica al dentro di uno spazio apparentemente tranquillo, anonimo e silenzioso (tensione centripeta).

Analogo discorso può essere fatto per *Solaris*. Nelle

quasi tre ore di film, Kris Kelvin trascorre il suo tempo o soggiornando nella casa paterna o abitando la stazione spaziale che orbita attorno all'Oceano (e che a sua volta è concepita come uno spazio chiuso e circolare). L'unica breve sequenza in cui l'astronauta compie il suo dovere etimologico, ovvero fa il "navigatore delle stelle", dura appena due minuti, tempo speso in gran parte per riprendere il dettaglio degli occhi di Kris persi letteralmente nel vuoto. Il brano è a dir poco illuminante. La macchina da presa si allontana e poi si avvicina all'uomo con veloci carrellate ottiche, basculando sul proprio asse in modo da far quasi roteare su se stesso il primissimo piano del suo volto. Contemporaneamente, grazie alla presenza di alcune superfici riflettenti, sugli occhi di Kris si sovrappongono luci, scintillii, lampi di sommovimenti che avvengono però tutti fuori dalla cornice dell'inquadratura. Sentiamo anche la sua voce che cerca di comunicare con la stazione Solaris, ma non lo vediamo aprire bocca. Per farla breve, assistiamo a un'esplorazione interstellare senza che ve ne sia diretta rappresentazione: non vediamo la strada, vediamo solo gli occhi che "vedono" la strada; non sentiamo lo spazio, ne vediamo solo alcune luminescenze; non vediamo il corpo del viaggiatore in movimento, ne constatiamo le sue rigidità, gli occhi e la bocca immobili.¹⁰ Se c'è moto

¹⁰ Solo in parte contraria alla tesi qui proposta è la sequenza del viaggio di Henri Berton, amico di Kris, ex astronauta licenziato dal progetto dopo una missione su Solaris. Dopo aver fatto visita alla dacia paterna, cercando di preavvertire Kris dei possibili rischi che corre sulla stazione orbitale, Henri ritorna a casa. Ne vediamo il lungo viaggio in automobile, perso nel reticolo di strade di una città futuristica che è in realtà Tokyo. Anche qui il movimento, di un personaggio secondario che non apparirà più nel film, è stranante, poiché inizialmente lo vediamo rappresentato solo dall'interno dell'abitacolo della vettura (con un'inquadratura frontale simile a quella usata per il viaggio di Kris), mentre nella seconda parte della sequenza Tarkovskij riprende prima l'uomo di profilo (accanto al figlio) intento a rimembrare e non a guidare una automobile che

interno all'inquadratura, questo è garantito dal *pendolarismo* della macchina da presa, andirivieni su cui torneremo alla fine del saggio.

Al posto di viaggi per lo più allusivi e consegnati ai vuoti delle ellissi o dei fuoricampo, nell'universo tarkoskiano si appalesano – in senso orografico – i sedimenti che ogni movimento, chiunque ne sia il protagonista, lascia nel paesaggio circostante. Le stanze delle case, le grotte, le dacie, gli uffici delle fabbriche, le chiese, le stazioni orbitali, gli accampamenti militari, le piscine, le Zone, appaiono – tutti – come luoghi di deposito, pieni di oggetti di ogni tipo, materiali di scarto, manufatti e vestigia di varia natura. Questo «tipico paesaggio tarkovskiano [composto di] detriti umani in disfacimento quasi riassorbiti dalla Natura» (ŽIŽEK 177) è il risultato di un assommarsi di tracce indistinte, di cose che – decomposte – hanno perso la loro forma originaria, di viaggi che sono stati e che ora non sono più. Giacché un altro saggio di questo volume inventarierà tale accumulo di oggetti, mi limito qui a convocarne uno che sintetizzi ed emblemizzi il destino di tutti gli altri. Mi riferisco alla carta geografica dell'Europa che, in *Il sacrificio*, Otto regala ad Alexander e che questi contempla, osserva, giudica, ma che non sa dove collocare. Sarà solo dopo un breve giro della casa che Otto e Alexander decideranno di appoggiarla dietro ad una scala, abbandonandola di fatto a se stessa e alla sua ultima ubicazione prima del rogo finale. Come la mappa antica di un'Europa che non c'è più, l'intero repertorio tarkovskiano di «buone cose di

forse procede grazie ad un sistema di pilotaggio automatico, e poi soltanto la strada percorsa dalla vettura, in un camera car collocato più o meno sul parabrezza della stessa. Se, almeno in questo caso, possiamo finalmente vedere la strada percorsa, la messa in forma del brano tende comunque a separare il viaggio (anche in virtù dell'uso del b/n per i primi piani di Henri e il colore per la ripresa della viabilità di Tokyo) dall'esperienza del viaggiatore, ancora una volta fisso, immobile, pensoso.

pessimo gusto» (come le avrebbe forse definite Gozzano) allude al movimento, ma è, di fatto, immobile, è stato pensato per affermare e raffigurare una certa verità ormai però andata perduta,¹¹ ha pregio e valore¹² ma ha perso la sua funzionalità primaria ed è destinato o all'incuria o, quando va bene, ad un'assegnazione d'uso impropria e inspiegabile (come nel caso dei bulloni lanciati dallo Stalker per "orientarsi"). L'universo materiale del cineasta russo è abitato, in estrema sintesi, da oggetti che vivono una condizione di fissità e di lento logoramento, di dimenticanza, di abbandono, di deriva. Sono "souvenir" che non attivano alcuna rimemorazione (nello spettatore) ma che presenziano nell'inquadratura in quanto giunti all'ultima e forse definitiva loro deposizione. Meglio, sono superfici di deposito e di conseguenza di progressivo arrugginimento o ossidazione. Sono il resoconto o la testimonianza di viaggi che sono stati nello spazio e che ora sono nel tempo. Ma non nel tempo del ricordo e dell'anamnesi, bensì in quello dell'oblio. Che fa perdere, alle tracce, la loro tracciabilità.

Non solo non c'è viaggio, non c'è spirito esotico, non c'è traduzione, ma non ci sono mappe nel cinema di Tar-kovskij.

L'"al di fuori" dei fatti di coscienza

Esiste però all'interno della letteratura di area antropologica (e siamo al movimento discensionale) un filone di studi che valuta positivamente il concetto di Esotismo, liberandolo del tutto dai sensi comuni. Esso nasce dalle teorie

¹¹ «Questa Europa assomiglia sempre più a Marte. Voglio dire che non ha più attinenza con la verità» afferma Alexander guardando la mappa.

¹² «È autentica, [...] è originale!» replica con forza Otto al dottore che credeva fosse una riproduzione.

elaborate da Victor Segalen, etnografo francese vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento, il quale ha accarezzato a lungo il sogno di pubblicare un libro monografico sull'argomento, intitolato *Essai sur l'Exotisme. Une esthétique du Divers*. Nella serie di appunti rimastici e dati alle stampe molti anni dopo la sua morte, Segalen ricorda che il suffisso “exo” o “eso” in greco significa “al di fuori” e che dunque esotico deve semplicemente essere inteso come «tutto ciò che è “al di fuori” dell’insieme dei nostri fatti di coscienza quotidiani. Tutto ciò che non appartiene alla nostra “Tonalità mentale” consueta» (SEGALEN, 41). Quest’apparente banalizzazione del concetto ha, in realtà, il merito di mettere in luce e valorizzare la “sensazione” di Esotismo, ovvero quel moto emotivo/cognitivo di favorevole curiosità che si prova nei confronti del Diverso (nel suo caso le popolazioni maori, quelle di Tahiti e quelle cinesi) e che si alimenta solo se si salvaguarda l’incapacità di comprenderlo. Si faccia caso: non il contrario. Leggiamo alcuni brani dei suoi appunti per capire meglio:

Prima di tutto sgomberare il terreno. Gettar via tutto ciò che la parola “esotismo” contiene di rancido e di mistificato. Spogiarla di tutti i suoi orpelli: la palma da cocco e il cammello, casco coloniale, pelli nere e sole giallo. E nello stesso tempo sbarazzarsi di tutti quelli che li adoperarono con beccera facondia. [...]

In seguito spogliare la parola “esotismo” della sua accezione puramente tropicale, geografica. L’esotismo non è dato solo nello spazio, ma anche nel tempo

E arrivare molto rapidamente a definire, a fissare la sensazione dell’Esotismo. La quale altro non è se non la nozione del differente; la percezione del Diverso; la conoscenza che qualcosa non è se stessa; e il potere d’esotismo cioè la facoltà di concepire altro. [...]

(Scartiamo subito una differenza illusoria: quella tra saggi e folli. Nessun Esotismo nel considerare Coloro che sragionano: ci ritroviamo così bene nei loro panni!) (SEGALEN 43-44).

E in un altro passaggio:

Solo chi possiede un'Individualità forte può sentire la Differenza. In virtù della legge per cui "ogni soggetto pensante presuppone un oggetto" dobbiamo stabilire che la nozione di Differenza implica preliminarmente un punto di partenza individuale. Gusteranno pienamente questa magnifica sensazione solo quelli che saranno in grado di percepire ciò che sono e ciò che non sono.

L'esotismo non è dunque la condizione caleidoscopica del turista e dello spettatore mediocre, ma la reazione di vivace curiosità all'urto di un'individualità forte contro un'oggettività di cui essa percepisce e degusta la distanza. [...] L'esotismo non è un adattarsi. Non è la comprensione perfetta di un fuori di sé che si cerca di stringere in sé, ma la percezione acuta e immediata di un'eterna incomprendibilità. Partiamo dunque da questa confessione di impenetrabilità. Non illudiamoci di assimilare i costumi, le razze, le nazioni, gli altri, ma al contrario, ralleghiamoci di non poterlo mai fare: in questo modo, il nostro piacere di assaporare il Diverso sarà duraturo (SEGALEN 45-46).

Se per Segalen l'*exota* è colui che coltiva l'impenetrabilità e l'intenzione della non assimilazione, che ricerca, nel contatto con l'Altro, una sensazione estetica di disorientamento che passa dalla forma e non tanto dalla sostanza, dalla dimensione irrazionale e non tanto da quella razionale, significa che può esistere un modo diverso per declinare il concetto di Esotismo, finalmente più prossimo alle sensibilità del nostro regista. I punti di contatto tra i due pensatori sono numerosi: il dissenso irriducibile nei confronti dell'immagine stereotipata e ancora di più della banalità dello sguardo; il carattere d'inadattabilità – che è intraducibilità, impenetrabilità, insondabilità – tra le culture; il bisogno di rivolgersi non allo spettatore mediocre, al turista, ma all'*exota*, a quel viaggiatore o *cinéphile* che possiede un'individualità forte e che chiede all'esperienza

del movimento – reale o cinematografico che sia – un rendiconto estetico; e ancora la predilezione per il lato misterioso del reale, la condivisione di una scrittura ermetica, la simpatia per chi è considerato pazzo...

Si aggiunga che la proposta segaliana include nel perimetro del costruito *exotico* non solo i fatti spaziali/geografici, ma anche quelli temporali, o meglio ancora tutto quel fascio di esperienze umane che esce dalla sfera della quotidianità. Le categorie proposte dall'etnografo francese diventano, quasi epifanicamente, le stesse che il cineasta russo percorrerà più di mezzo secolo dopo. Per Segalen esiste, infatti, l'Esotismo:

- della Natura (e qui i pensieri vanno all'oceano di *Solaris*, ai boschi di *Stalker* o di *Il sacrificio*, alla palude e alla spiaggia di *Ivan* e più in generale alla fascinazione per i quattro elementi naturali, acqua, fuoco, aria, terra);
- delle piante e degli animali (i cavalli in *Andrej* e in *Ivan*, il cane in *Stalker* o in *Nostalghia*, ecc.);
- quello temporale relativo al passato (i flashback di *Lo specchio*, *Nostalghia*) e al futuro (*Solaris* e *Stalker*);
- dell'altro sesso (ad es. la "beatificazione" della donna in *Lo specchio*, in *Solaris*, in parte in *Nostalghia*);
- delle arti (oltre ai pittori rinascimentali, i riferimenti almeno alla musica di Bach);
- parasensoriale (il mutismo di *Andrej* e di Alexander in *Il sacrificio*, il "futo" di *Stalker*, i sogni rivelatori di Ivan, Gorčakov o Alexander);
- delle morali (le conflittualità etiche che arrovellano le coppie Gorčakov/Domenico e Alexander/Maria in confronto alla incoscienza degli altri personaggi o quella di Kris a contatto con quella di Sartorius) (SEGALEN 46-49).

Anche sul piano formale e narrativo, l'"al di fuori" segaliano trova appigli continui nell'opera tarkovskiana. Si pensi alla fecondità semantica del fuoricampo, all'importanza della dimensione onirica, al transito continuo tra

passato e presente o all'alternanza di b/n e colore, oppure alle numerose rotture della logica e della coerenza dell'universo diegetico e del cosiddetto "spazio a 180°" (quando i personaggi entrano nel quadro in una posizione diversa e inattesa rispetto a quella da cui sono usciti o quando non vengono applicati i raccordi di posizione e/o di sguardo), e ancora alle numerose ellissi e più in generale a tutte le faglie che si producono nel tracciato evenemenziale dei suoi film.

L'"esotismo" dell'arte

Non potendo – per ragioni di spazio – approfondire il modo con cui il Nostro si relaziona con le categorie di Esotismo segaliano sopra elencate, mi limiterò in queste righe ad un breve commento solo su una di esse, quella relativa all'arte, perché sono convinto che riproduca, in miniatura, l'atteggiamento del cineasta nei confronti della Diversità (e della sua inafferrabilità). Com'è noto, Tarkovskij ha spesso inserito nei propri film citazioni dirette di capolavori dell'arte europea rinascimentale (Leonardo in *Lo specchio* e *Il sacrificio*, Dürer in *Ivan*, Piero della Francesca in *Nostalghia*, Pieter Bruegel il Vecchio in *Solaris*, ecc...) senza mirare però al classico effetto che esse producono nei cosiddetti "film d'arte". Se è consuetudine altrove che il richiamo a tele, incisioni, dipinti (o ai classici della letteratura come ad esempio capitava nel cinema della Nouvelle Vague) voglia infondere al testo una discorsività dotta (pensata in funzione didattico-istruttiva), elitaria (nella misura in cui è preclusa a chi non conosce l'opera menzionata) e normatrice (laddove cerca di innalzare il "livello" dell'esegesi e di collocare il testo citante nell'alveo di pertinenza del testo citato), qui viceversa il medesimo richiamo perde ogni aspetto didascalico o ossequioso, erudito o normante, ponendosi, semmai, come

strumento che innesca e fa detonare contraddizioni culturali, che fa affiorare inconciliabilità e fratture tra le parti, in un'ottica di conflitto dialogico tra diverse espressioni artistiche che sarebbe piaciuto persino a Ejzenštejn.¹³ Vediamo come, prendendo in esame due sole sequenze tratte da *L'infanzia di Ivan* e da *Il sacrificio*.

La prima è quella in cui il bambino-soldato, in attesa di una nuova missione, commenta le xilografie di Dürer (tra cui spicca l'incisione de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) stampate su un libro che gli consegna il tenente Galizev, unico volume illustrato presente nel quartier generale che il piccolo soldato non ha ancora "letto". Le sue parole di biasimo verso ciò che vedono i suoi occhi sono franche, ingenuie, sfacciate (i tedeschi definiti tutti dei "pelapatate") e hanno un effetto contrappuntistico per certi versi straniante specie se calato in un contesto di guerra. Ivan è incapace di separare arte e vita, barbarie militare e bellezza artistica. Come per il Diverso onirico (i sogni di Ivan) o sentimentale (la storia tra Kholin e Masha), l'irruzione del Diverso artistico evidenzia l'insensatezza dell'esperienza bellica, l'impossibilità di salvaguardare una normalità (un'istruzione che offra un codice di interpretazione, una serenità che consenta di provare il piacere della visione), fuori da quel percorso di disumanizzazione che coinvolge tutto e tutti. Ora, però, la scelta di "convocare" Dürer, tra i tanti altri possibili artisti citabili, non funge solo da spunto diegetico per esprimere il disappunto provato da Ivan nei confronti dei nazisti (e da Tarkovskij nei confronti della guerra), ma probabilmente si deve anche alla possibilità di attivare una connessione con il pensiero di Pavel

¹³ Sulla complessa e ardua "filiazione" di Tarkovskij con Ejzenštejn, su due teorie del cinema collocate solo apparentemente agli antipodi (in una formula piuttosto banale: piano sequenza vs montaggio intellettuale), ma in realtà provviste entrambe di elementi di integrazione reciproca rimando a BORIN, 23-25, 75-77 e JOHNSON 161-192.

Florenskij,¹⁴ in relazione al contatto/contrasto tra l'arte russa e quella europea. Secondo quanto sostenuto dal filosofo di Evlach in un celebre libro di analisi sulla prospettiva rinascimentale, Dürer – con Leonardo, Michelangelo e altre personalità del Quattro e Cinquecento (quasi tutte citate guarda caso anche nei film di Tarkovskij) – è uno di quegli artisti che nel corso della propria carriera ha teorizzato il primato della prospettiva euclidea, ma che, in maniera consapevole o meno, l'ha rovesciata nella pratica, trasgredendo alcune delle leggi proprietà matematiche che la informano (ad esempio il rapporto tra i volumi) e dimostrando implicitamente che «l'immagine prospettica del mondo non è affatto un modo naturale di percepirlo» (FLORENSKIJ 113). Come confermerà nel suo successivo film e nel resto della sua produzione, anche il trentenne Tarkovskij sembra qui voler negare la produttività dei paradigmi rinascimentale, umanistico e positivista che tanta importanza hanno giocato nell'arte, ma anche nello sviluppo dei dispositivi di riproduzione tecnica come la fotografia e il cinema. L'apocalisse di Ivan, così come quella incisa da Dürer, capovolge il senso delle cose, l'ottica e la prospettiva con cui guardare il mondo, riduce la distanza tra finzione e realtà (Ivan riconosce una motocicletta di un nazista nel corpo scheletrico di un cavallo), nega l'estraneità dell'arte dalle tragedie della contemporaneità, anzi questiona la possibilità che l'uomo sappia rappresentare, in forma figurativa e quindi "estetica", l'oscenità della morte di un bambino.

Con i successivi lavori, molti dei quali raccontano le storie di veri e propri artisti (un pittore di icone, un regista, uno scrittore, un attore di teatro...) sembra cristallizzarsi

¹⁴ Filosofo, matematico e religioso che ha vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento, Florenskij è uno degli studiosi più importanti di arte iconica russa, prima tra tutte quella di Andrej Rublëv. Cfr. FLORENSKIJ, *Le porte regali: saggio sull'icona*.

la convinzione secondo la quale il cinema non può restituire una idea e una percezione del reale (e a maggior ragione dell'arte) solo per mezzo di un calcolo geometrico (la prospettiva pittorica) o di un dispositivo tecnologico (la prospettiva fotografica), né può offrire una visione "laica" e "razionale" del trascendente (quella che testimoniano ad esempio alcuni pittori del Rinascimento) né affermare un umanesimo che anteponga le esigenze del singolo e il suo sguardo "monoculare" a quelle comunità di appartenenza. Le parabole, spesso tragiche, di Andrej Rublëv, Andrej Gorčakov, Alexander o Alexej, ci dicono invece che l'arte richiede sacrificio e abbandono del sé e impone una resa finale dell'artista nei confronti delle esigenze di una verità superiore. Nondimeno, è esattamente in questo caravanserraglio che s'innesci la conflittualità cui abbiamo accennato poc'anzi, che è, a ben vedere, la stessa che supporta l'estetica segaliana del Diverso. La resa, la rinuncia o il sacrificio si risolvono, infatti, in una contrapposizione stringente tra una soggettività forte (quella del regista, degli artisti citati, dello spettatore) e un'oggettività altrettanto forte (il dipinto, la macchina da presa, il racconto, il reale), in un gioco dialettico che contempla, fascino e avversione, attrazione e repulsione. Ivan odia le incisioni di Dürer, ma è un odio ammirato, è una repulsione che accoglie e prende per buona la "verità" delle immagini e di conseguenza legittima la prospettiva rinascimentale (che sia canonica o rovesciata) e il dispositivo di "riproducibilità tecnica" (la pellicola fotosensibile, la matrice dell'incisione) su cui l'immagine si stampa. Gorčakov si rifiuta di entrare in chiesa per osservare la *Madonna del Parto*, ma la cinecamera di Tarkovskij s'introduce eccome nel luogo di culto, attratta com'è da quella figura di donna tanto da giustapporla/contrapporla con quella di una processione di

giovani spose impegnate in un rito di fertilità quasi idolatrico e semi-magico.

Ancora più significativa è la seconda sequenza su cui è bene soffermarci un poco, quella in cui Otto e Alexander commentano la riproduzione dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo. Trascriviamone il dialogo:

OTTO – Cos'è quello?

ALEXANDER – Che cosa?

OTTO – Quelle figure, là sul muro: che cosa sono? Non riesco a distinguerle, c'è sopra quel vetro e sono terribilmente scure...

ALEXANDER – È *L'Adorazione dei Magi*, di Leonardo. Una riproduzione, si capisce.

OTTO – Lo trovo terribilmente sinistro... ho sempre provato un gran terrore davanti a Leonardo.

Durante questo brano, la macchina da presa attiva una straordinaria e affascinante relazione dialogica con le superfici degli oggetti presenti in campo e con i limiti della percezione scopica dei due protagonisti. Solo con l'uscita di campo di Otto lo spettatore si accorge, ad esempio, che il vetro di una finestra ha diviso i due per buona parte del loro dialogo, antepoendo all'oggetto osservato (il primo piano dei due uomini) una superficie trasparente difficile da (intra) vedere. D'altronde analoghe trasparenze – «Quelle figure, là sul muro: che cosa sono? Non riesco a distinguerle, c'è sopra quel vetro» – separano la riproduzione del quadro di Leonardo dagli occhi di Otto e Alexander, trasparenze che sono sia specchi, quando quest'ultimo si avvicina al dipinto e vi si vede riflesso, sia inganni, quando un rapido cambio di focale lo fa sparire letteralmente dal quadro “cinematografico” per lasciare spazio solo all'immagine del quadro pittorico in modo che la frapposizione di cristalli che separa la macchina da presa dalla riproduzione del capolavoro leonardesco, pur presente, non si veda.

Verità e apparenza, profondità e superficialità, illusione e realtà, originale e copia sono categorie che convivono e confliggono nella medesima inquadratura. Lo capiamo bene qualche attimo dopo: se, infatti, in un primo momento il fascino del doppio riflesso (P.P. di Alexander e poi dettaglio del quadro di Leonardo) serve per denunciare l'illusione di profondità dello schermo cinematografico (la sua falsa prospettiva rinascimentale), un momento dopo, grazie ad una lenta carrellata a retrocedere che percorre un lungo corridoio, quell'illusione prospettica – data da un campo lungo che colloca al centro del quadro, ma sullo sfondo un Alexander rimpicciolito intento a uscire dalla stanza dopo aver spento l'impianto stereo¹⁵ – dicevamo, quella stessa illusione, ora suggerisce uno spessore ermeneutico, rimarca una stratificazione dei piani semantici, propone un “punto di fuga” (la solitudine, la piccolezza, la crisi del personaggio che presto sfocerà in un voto sacrificale che porterà, insieme, salvezza e follia) che permette allo spettatore di focalizzare la propria attenzione verso il destino del protagonista.

La giostra dialettica qui velocemente descritta restituisce, in buona sostanza, l'ineludibilità di un incontro, di un contatto, di una fermentazione. Sebbene raramente vediamo l'*exota* tarkovskiano viaggiare, il conflitto con la Diversità non è negato, anzi, diviene appuntamento a cui non può sottrarsi, anche perché pronto a reificarsi improv-

¹⁵ Gli stessi giochi illusionistici si trovano anche nella colonna sonora. Durante il dialogo tra Otto e Alexander si sente distintamente una musica tradizionale giapponese. È inquietante come le parole che si scambiano i due personaggi. Lo spettatore immagina si tratti di un commento musicale extradiegetico aggiunto dall'istanza narrante per rinforzare il senso di tensione del brano. In realtà, non appena Otto si allontana dalla casa, Alexander raggiunge il mobile della stanza dove si trova il suo hi-fi e interrompe quella che, solo in questo momento, scopriamo essere la riproduzione di una musicassetta, indi una presenza sonora interna alla diegesi.

visamente dentro uno spazio domestico, familiare, apparentemente sicuro. Per questo motivo, è giunto il momento di domandarsi in cosa consiste esattamente questa Diversità, questo paesaggio ossidato e arrugginito. E a partire da quale unicità (anch'essa corrosa?) si differenzia.

“Esotismo” come andirivieni

«Viaggiare costa molto, per questo faccio il postino» dice Otto, qualche minuto prima della sequenza di *Il sacrificio* appena commentata. Forse è proprio l'identità del portlettere quella che pertiene meglio al profilo professionale e identitario degli esploratori tarkovskiani. A ben vedere quasi tutti gli “eroi” da lui tratteggiati sono impegnati non in veri viaggi, ma in andirivieni che collegano luoghi prossimi tra loro, o in senso fisico o in senso affettivo: il passato e il presente per Alexej, la dacia e la stazione spaziale per Kris, la casa e la cascina per Alexander, la campagna toscana e la fattoria russa per Gorčakov, il fronte nemico e quello amico per Ivan, il monastero e la città del principe per Andrej, il letto di casa e la Zona per lo stalker. Dunque, come detto, il “concepire altro” non ha bisogno del viaggio in luoghi lontani o del soggiorno in territori stranieri per manifestarsi in tutta la sua acutezza, ma si risolve, più precisamente, in un movimento stanziale o limitato, in una forma di attrazione gravitazionale e pendolare verso un centro che fa coabitare le polarità, le dualità, cercando di consumarle: l'Oceano di Solaris che ingloba la casa paterna di Kris, l'Abbazia scoperchiata di San Galgano che ospita la dacia di Gorčakov, le fiamme che inghiottono l'abitazione di Alexander, la Stanza dei Desideri sul cuiuscio si arrestano identità – lo scrittore e lo scienziato – non così diverse, le immagini colorate dei quadri di Andrej che sublimano il bianco e nero delle sue vicende biografiche. Ci vuole poco affinché tale tensione al sincretismo degli am-

bienti si riversi anche nella sfera delle relazioni interpersonali, negli incontri con un Altro che spesso non è altri (la ripetizione è voluta) che un doppio di sé o un simulacro dei propri cari: il fantasma di Teofane il Greco per Andrej, la presenza onirica o mnemonica della madre per Ivan e per Alexej, la personificazione aliena della moglie di Kris, il ricordo della compagna lontana per Gorčakov. Sono tutti una reificazione evanescente, intangibile eppure familiare dell'Altro, che genera un rispecchiamento negli occhi di chi guarda, nella mente di chi rimemora. Sono incroci tra dualità che anelano, in realtà, il ritorno a un'unità alquanto utopica. Una trazione che si esprime in una formula quasi magica: $1+1=1$ che il folle Domenico ha inciso sulle pareti della propria casa e che si sintetizza nel motto: «Una goccia più una goccia fa una goccia più grande e non due».

Se collochiamo queste traiettorie narrative nella giurisdizione che Segalen assegna al termine Esotismo, ci accorgiamo che cambiano, per ovvie ragioni, sia gli equilibri dialogici tra il sé e l'Altro, sia i fattori che determinano il sentimento di Diversità ed Esotismo. L'incontro con l'Altro – che in Tarkovskij è dunque un altro tipo di sé – non determina soltanto la non assimilabilità e la non traducibilità dell'interlocutore, come teorizzato da Segalen (mogli, madri, amici, amanti restano personaggi enigmatici anche agli occhi degli *alter ego* del regista), bensì sancisce l'irriducibilità e l'intraducibilità del sé di fronte all'altro ovvero di fronte alla propria immagine allo specchio restituita dall'immagine dell'altro. «L'io è Altro» diceva Rimbaud¹⁶, «L'io non è l'Altro» avrebbe sostenuto Segalen,

¹⁶ Scrive Rimbaud in *La lettera del veggente*: «...Poiché Io è un Altro. Se l'ottone si sveglia tromba, non è affatto colpa sua. Per me è evidente: assisto allo schiudersi del mio pensiero: lo osservo, lo ascolto: lancia una nota sull'archetto: la sinfonia fa il suo sommovimento in profondità, oppure d'un balzo è sulla scena. Se i vecchi imbecilli non avessero trovato, del "me stesso", soltanto il significato falso, non avremmo da spazzar via i milioni di scheletri che, da

«Il ‘non’ io è il ‘non’ Altro» forse avrebbe affermato Tarkovskij, intendendo con l’avverbio “non” non una identità assente, negata, ma un’identità che si sottrae, che si cela. In una tale rete di rapporti, il viaggio “esotico” si trasforma insomma in un viavai tra coscienza e incoscienza, tra lucidità e nebbia, tra sogno e veglia.¹⁷

Improntandola su un approccio lacaniano che non può essere di questo saggio, anche la riflessione di Slavoj Žižek su Tarkovskij giunge ad analoghi presentimenti, in modo particolare quando pone sotto la sua lente d’ingrandimento i film di fantascienza del maestro russo (dunque i film che praticano l’Esotismo fantascientifico). Nel pianeta Solaris e nella Zona, Žižek individua due possibili rappresentazioni della Cosa lacaniana, concetto con il quale, un po’ approssimativamente, si può individuare una sorta di “al di fuori” segaliano che però «non ha nulla a che fare con la realtà esterna. Piuttosto è un ‘fuori’ che abita abusivamente l’essere del soggetto; è un fuori-dentro, un’estimità» (RECALCATI 42). La nozione, permutata dal *das Ding* di Heidegger e poi riletta attraverso Freud, è per Lacan l’espressione di un vuoto impossibile da colmare, irriducibile, un fuori dal significato, una Realtà totalmente altra che è però presente nelle cose e nelle persone.¹⁸ Da

tempo infinito, hanno accumulato i prodotti della loro orba intelligenza, e se ne proclamano gli autori!» (RIMBAUD 450).

¹⁷ Si tratta di stadi della psiche tra loro permeabili, quindi non divisi da veri e propri confini. In altre parole, l’assenza di frontiere tra gli Stati auspicata da Gorčakov si può ritrovare solo nell’assenza di distinzioni tra condizioni del sensibile. È qui che l’Arte diventa traducibile.

¹⁸ Scrive Lacan: «*Das Ding* è proprio al centro nel senso che è escluso. Vale a dire che in realtà deve essere posto come esterno, questo *das Ding*, questo Altro preistorico impossibile da dimenticare, di cui Freud afferma la necessità della posizione originaria, sotto forma di qualcosa di *entfremdet*, di estraneo a me pur stando al centro di me, qualcosa che è a livello dell’inconscio» (LACAN 89)

qui la produttività dell'accostamento – tramite Žižek – con l'estetica tarkovskiana.

Fondamentale per la Cosa-Solaris è dunque la coincidenza della totale Alterità con una prossimità eccessiva e assoluta: la Cosa-Solaris è persino più “noi stessi”, la nostra essenza inaccessibile, dell'Inconscio, perché è un'Alterità che “è” direttamente noi stessi, mettendo in scena l'essenza fantasmatica “oggettivamente-soggettiva” del nostro essere. La comunicazione con la Cosa-Solaris è dunque fallimentare non perché Solaris sia troppo alieno, un messaggero di un Intelletto che supera infinitamente le nostre limitate capacità, giocando un gioco perverso la cui logica non riusciamo ad afferrare, ma perché ci avvicina troppo a quello che, dentro di noi, deve rimanere distante, per poter sostenere la coerenza del nostro universo simbolico. (Žižek 174-175). [Invece] in *Stalker*, così come in *Solaris*, la “mistificazione idealista” di Tarkovskij consiste nel suo ritrarsi di fronte al confronto con l'Alterità radicale della Cosa insensata, riducendo/traducendo l'incontro con la Cosa al “viaggio interiore” verso la propria Verità (ŽIŽEK 177).

Potremmo dire allora che l'“al di fuori” dei fatti di coscienza quotidiani segaliano (o volendo la Cosa lacaniana, l'«esotismo» inteso come incontro con una qualche forma di alterità) si manifesta, in Tarkovskij, in un più spiccato e sensibile “al di dentro” dei fatti d'incoscienza straordinari. E non servono Oceani pensanti o Stanze dei Desideri per raggiungere uno stadio della psiche che è anche – è bene ripeterlo – sommovimento fisico, sbalzo esteriore, innalzamento e caduta (come Efim), irriducibilità e frattura, pendolarismo. Si pensi, ad esempio, alle poche ma decisive sequenze di levitazione che raffigurano perfettamente anche su un piano iconico tale epifania. Fabrizio Borin, commentando quella tra Maria e Alexander in *Il sacrificio*, esprime un pensiero condivisibile e pertinente per il discorso che qui sto cercando di portare alla conclusione.

Come in *Solaris* e ne *Lo specchio*, per questa variante tarkovskiana del tema spirituale del volo, si tratta della manifestazione di due coscienze comunicanti solo su un piano di totale e reciproca ‘anormalità’, quella dell’evento vero (BORIN 238).

L’evento vero è, allora, quell’evento in cui il sé supera i vincoli gravitazionali e le forme della spiegazione razionale, è il momento in cui l’incontro con l’Altro si fa intimo, privato, esclusivo ed escludente (Tarkovskij ha parlato di quella levitazione come unica possibile rappresentazione dell’amplesso tra Maria e Alexander), sia rispetto alla comunità in cui vivono i personaggi, sia rispetto allo spettatore che si sente sempre più lontano. Un affermarsi che è anche, se non soprattutto, un sottrarsi. Un “esotismo” che si pratica nell’estraniarsi.

Il cinema di Tarkovskij come fatto Esotico

Da questo punto di vista il prefinale di *Nostalghia* (la celebre sequenza della candela) è da considerarsi utile al compimento di questo ragionamento, perché assertivo di una serie di elementi già presentati ed eccedente di un ultimo fattore di esotismo che adesso è necessario definire. La sequenza ci offre una rappresentazione plastica del “pendolarismo del sé”. Domenico e Gorčakov sono personaggi allo specchio, la cui prossimità etica e spirituale è tale da spingere il biografo russo a compiere un rito che Domenico aveva sempre dichiarato di voler portare a termine, senza riuscirci: l’attraversamento della piscina termale di Bagno Vignoni, da una sponda all’altra, con una candela accesa in mano. Il cerimoniale messo in atto da Gorčakov, con tutti i suoi tentativi falliti prima del «positivo» approdo nell’altra sponda, ripreso senza stacchi da Tarkovskij grazie ad una lenta carrellata laterale di circa nove minuti,

conduce il personaggio verso una altrettanto lenta e progressiva alterazione dei propri fatti (stati) di coscienza, che è, insieme, un manifestarsi più acuto del sé e un ricondursi a un collasso fatale, a un mancamento definitivo (l'infarto dell'uomo lasciato in fuoricampo). In tale brano si può finalmente afferrare il concetto di Diversità e di Altro tarkovskiano. Gorčakov afferma il 'non' io (il sé collassato) nel momento in cui condivide il destino del 'non' Altro (Domenico che, pochi minuti prima, si è dato fuoco davanti al monumento di Marco Aurelio in Campidoglio). Diviene nello sparire.

Questo brano, però, ci dice qualcosa di nuovo. Ci racconta, precisamente, che l'andirivieni ormai sufficientemente definito nelle scorse righe non concerne il solo Gorčakov ma in seconda battuta lo spettatore e, in ultima, la macchina da presa. Per quanto riguarda il pendolarismo di chi guarda, basti pensare alla difficoltà per qualsiasi tipo di pubblico – anche il più cinefilo – nel sostenere una messa in forma di estenuante e prolissa dilatazione temporale. Direi che è quasi fisiologico reagire di fronte ad un *long take* tanto lungo alternando attenzione e distrazione, estasi e noia, abbandono alla diegesi e suo rifiuto straniato, in un accendersi della coscienza che contiene in sé il suo lenirsi. La candela accesa e poi spenta, riaccesa e rispenta, veicola bene, da questo punto di vista, il sentimento di Diversità provato da chi è abituato – oggi in epoca di interattività e rilocalizzazione forse più di ieri – ad altri regimi e ad altri tempi dello sguardo. Come un *exota* segaliano, lo spettatore gode e forse ricerca questo sentimento di forte separazione tra la propria coscienza e quella del film tarkovskiano, facendosi quasi piacevolmente cullare da un senso di fallibilità, dalla percezione di un letterale consumo del sé.

Quanto al pendolarismo della macchina da presa, esso è nei fatti. Durante la sequenza in oggetto assistiamo a un avvicinarsi e un allontanarsi dal personaggio continuo, estenuante, progressivo, da parte di una cinepresa che si

aiuta con impercettibili cambiamenti di focale. La scelta di usare le carrellate ottiche o gli zoom, sia in avanti sia indietro (stilemi che, soprattutto nell'ultima parte della carriera, diventano un contrassegno di riconoscibilità del regista), non è casuale perché realizza un movimento ottico senza che vi sia un effettivo spostamento fisico del dispositivo dalla sua collocazione fisica. In tal modo, Tarkovskij replica, anche in termini visivi, una forma di «esotismo» che si basa sull'idea di un movimento stanziale o solo apparente, di un incontro con una realtà Altra attraverso un'accentuazione delle capacità oculari e analogiche del suo strumento di ripresa, messe però al servizio di una cecità, di un fuoricampo, di un'irriducibilità.

In conclusione – arrestando la parabola speculativa qui proposta in modo tanto brusco da replicare la capitolazione finale dell'aerostato di Efim – si può dire che non esiste esotismo nei film di Tarkovskij. Esiste semmai un Tarkovskij Esotico, un *exota* che lo spettatore può incontrare solo se si pone “al di fuori” dei suoi fatti di coscienza quotidiani. Lo troverà alla ricerca dell'Altro e del Diverso che si trova “al di dentro” dei propri fatti di incoscienza straordinari.

Opere citate

- FABRIZIO BORIN, *L'arte allo specchio, il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004.
- PAVEL FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata ed altri scritti sull'arte*, Roma, Gangemi, 1990.
- , *Le porte regali: saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 2007
- VIDA T. JOHNSON, *Eisenstein and Tarkovsky. A Montage of Attractions* in Albert J. La Valley, Barry P. Scherr (a cura di), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, London, Rutgers University Press, 2001.
- JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi, 2008.
- MASSIMO RECALCATI, *Miracolo della forma. Per una estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- THOMAS REDWOOD, *Andrei Tarkovskys Poetics of Cinema*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- JOHN A. RILEY, *Tarkovskij and Brevity*, in «Dandelion», Vol III, n. 1, Winter 2012, pp. 1-16.
- ARTHUR RIMBAUD, *Opere*, (a cura di D. Grange Fiori), Milano, Mondadori, 1975.
- SALMAN RUSHDIE, *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991.
- VICTOR SEGALÉN, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
- NARIMAN SKAKOV, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, London, I.B.Tauris, 2012.
- ANDREJ TARKOVSKIJ, *L'Apocalisse*, Firenze, La Meridiana, 2005.
- , *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Milano, Bur, 2012.
- , *Martirologio. Diari 1970-1986. Ediz. Russa*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.
- , *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988.
- , *Sulla figura cinematografica*, in FABRIZIO BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia, 1987, pp. 17-31.
- SLAVOJ ŽIŽEK, *Lacrimae rerum: saggi sul cinema e il cyberspazio*, Pero (MI), Edizioni 24 ORE Cultura, 2009.

TARKOVSKIJ
INTERPRETE DI BERGMAN

Francesco Netto

Tra i cineasti sovietici del Secondo Dopoguerra, Andrej Tarkovskij ha sicuramente goduto di un'attenzione particolare presso il pubblico e la critica cinematografica dei paesi occidentali. La premiazione con il Leone d'Oro alla Mostra del cinema di Venezia nel 1962 per *L'infanzia di Ivan* ha innescato subito un acceso confronto, culminato con il celebre intervento di Jean-Paul Sartre sulle colonne dell'*Unità* in difesa del film, della particolarità dei suoi inserti onirici e, in sostanza, in difesa di una filigrana autoriale già presente e poco disponibile a farsi influenzare dai modelli cinematografici coevi.

L'adesione tarkovskiana alla «logica della poesia [...] più vicina alle leggi di sviluppo del pensiero e [...] alla vita stessa», e per la quale «la verosimiglianza e la verità interiore consistono non tanto nella fedeltà del fatto, quanto nella fedeltà dell'espressione del sentimento»¹ appare già chiaramente alla prima opera, e spezza la forma di un

¹ ANDREJ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, pp. 20-24.

realismo ideologico dai tratti edificanti e pedagogici. Per Tarkovskij, sin dal suo primo lungometraggio, è già chiaro come l'immagine cinematografica, il suo statuto immaginario, le modalità della sua *poiesis* si innestano in un'estetica che prosegue, nei suoi processi e nei suoi fini, una precisa tradizione filosofica e culturale che, sulle prime, sembra sfuggire – o quantomeno non interessare – la critica cinematografica. L'importanza del cinema tarkovskiano viene piuttosto colta nel suo rapporto, ora apparentemente contraddittorio o ambiguo con il potere sovietico e la sua cultura ufficiale: il saggio di Barthélemy Amengual *Tarkovskij ribelle o restauratore?*² resta ancora valido mettere a fuoco, soprattutto ora in prospettiva storiografica, una certa tendenza della critica cinematografica sul caso Tarkovskij fino ai primi anni Ottanta.³

Certamente l'evoluzione diacronica del cinema di Tarkovskij è in qualche modo sintomatica della crisi dell'*homo sovieticus* (tanto che la sua autobiografia artistica ne reca evidenti le tracce, dalla rielaborazione del tutto personale del realismo socialista delle prime opere, alla fase del

² BARTHÉLEMY AMENGUAL, *Tarkovskij ribelle o restauratore?*, in «Cinema Nuovo», 274, ottobre 1981. Si veda anche, su una linea analoga, GUIDO ARISTARCO, *Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij*, in «Cinema Nuovo», 4-5, agosto-settembre 1997.

³ Partendo dall'assunto che «è chiaramente della Russia attuale che parlano i suoi film [di Tarkovskij] sempre più apertamente», Amengual si pone un quesito su cui cerca di aprire un dialogo con i film, da *L'infanzia di Ivan* a *Stalker*: «La prima domanda che ci pone l'opera [di Tarkovskij] è quella di sapere se la contestazione sontuosamente umanista di Tarkovskij contribuisce (è di tale natura) ad avvicinare il popolo sovietico a un socialismo restituito alla democrazia, al rispetto della persona e alla ragione, o se invece aspira a (sogna semplicemente di) purificarlo dalla Rivoluzione e dal marxismo. Non è né una cosa né l'altra, si dirà forse, ma, come la pittura di Rubljov, aspira soltanto ad aiutarlo a sopravvivere, a salvarlo dalla disperazione. È possibile. Cerchiamo di vedere come». AMENGUAL, *Tarkovskij ribelle o restauratore?*, cit., pp. 29-30.

ristagno esemplarmente incarnata in *Stalker* sino all'auto-esilio degli anni Ottanta);⁴ tuttavia, parallelamente, dietro questa crisi si staglia in modo netto – ed emergente con sempre maggior forza – il sostrato culturale tipicamente russo nel quale il cinema di Tarkovskij nasce e si sviluppa, e profondamente imbibito di una cultura che affonda le proprie radici e si rivela solidale con il pensiero ottocentesco e primo novecentesco russo. Progressivamente anche l'interesse critico si è quindi spostato: le riflessioni sul cinema di Tarkovskij sono passate da un'attualità cinematografica filtrata da interessi politici e ideologici (si trattava di Tarkovskij osservato da un Occidente orientato al materialismo di sinistra oppure ad un cattolicesimo interessato ad appropriarsi di un vago personalismo spiritualista che ritrovava nel cinema del nostro regista) ad un ricerca che, volgendosi alla ricostruzione delle radici del cinema tarkovskiano, cogliesse i caratteri specifici di una audiovisione originale e complessa, non scevra dalla sottolineatura di un dialogo interculturale fitto di scambi e relazioni, di differenze e spostamenti tra Oriente e Occidente. In particolare, dalla metà degli anni Ottanta, quando si è posta la possibilità di rivedere le opere del regista russo alla luce di istanze più approfondite, svincolate dall'attualità cinematografica e imperniate sulla forza centripeta di un'opera cinematografica conclusa, la critica si è mossa su binari radicalmente diversi da quelli caratterizzati dallo sfondo ideologico precedente.

Tuttavia un elemento, seppur problematizzato in modo diverso, costituisce un *trait d'union* tra i due approcci critici che abbiamo sommariamente delineato. Il cinema tarkovskiano viene sempre avvertito come un'alterità non

⁴ Si veda l'illuminante saggio di MAURO MARTINI, *Stalker e la cultura russo sovietica*, in AA.VV., *Su Andrej Tarkovskij*, «Arts and Artifact in Movie – AAM • TAC – Tecnology, Aesthetics, Communication», 1, 2004, Pisa-Roma, IEPI, 2004.

pienamente riconducibile al *milieu* culturale occidentale, solleva problemi, interroga, stimola la riflessione e il dibattito (da quello tra semplici spettatori a quello dei critici) tra tutti coloro che di questa alterità hanno accettato la sfida estetica. In quanto “altro” rispetto all’orizzonte culturale occidentale, il cinema di Tarkovskij ha costituito in qualche modo un oggetto esotico, difficile da maneggiare per l’attività critica, sempre posto sul confine scivoloso tra la tentazione dell’interpretazione e il riconoscimento del suo scacco.⁵ Un caso paradigmatico di questo approccio si ritrova in una lettura che Serge Daney ha proposto di *Stalker*; essa ci sembra possa costituire un passaggio piuttosto chiaro di un’attenzione critica verso il cinema del regista russo che si muove ambigualmente tra la rilevazione di un distanza culturale, la volontà di colmarla attraverso l’interpretazione critica, il riflusso nel mantenimento di questa stessa distanza come condizione necessaria affinché continui a protrarsi la magia delle immagini, come se il differimento del piacere della visione fosse debitore di una *epoché* dell’interpretare:

È impossibile impedirsi, in quanto spettatori, di fare lo *stalk* in quella foresta di simboli che è il film. La sceneggiatura di Tarkovskij è una macchina tanto infernale da non escludere a priori nessuna interpretazione. [...] Si può “giocare ai simboli” con questo film, ma è un gioco di cui non bisogna abusare [...]. Del resto, la novità e la bellezza di *Stalker* sono altrove. Quando il film è finito, quando ci si è un po’ stancati di interpretare, quando si è mangiato tutto quello che ci si era portati dietro, che cosa resta? Esattamente lo stesso film. Le stesse immagini resistenti. La stessa Zona con la presenza dell’acqua, il suo sciabordio sinistro, il metallo arrugginito, la vegetazione vorace, l’umidità. [...] Un film, lo si può interpretare. È esso stesso che vi si presta (anche se in fin dei

⁵ Sull’esotismo del/nel cinema di Tarkovskij si veda in questo stesso volume il contributo di Marco Dalla Gassa.

conti vi si sottrae). Ma non si è obbligati a farlo. Un film lo si può anche guardare. Si può attendere l'apparizione di cose che non si erano mai viste in un film. [...] Questo non viene solo dall'immaginazione demiurgica di Tarkovskij, è qualcosa che non si inventa, viene da fuori. Ma da dove? [...] *Stalker* è un film in cui, per la prima volta, si incrociano dei corpi e dei volti che provengono da un luogo che si conosceva solo per sentito dire o per averne letto. [...] Quel luogo è il Gulag. Lo Zona è anche un Arcipelago.⁶

Del cinema di Tarkovskij Daney mette in evidenza quindi il rischio dello scivolamento delle immagini verso un simbolismo che chiede di essere decifrato e spiegato esclusivamente attraverso il ricorso ad una maglia significativa di concetti astratti, piuttosto che collocato culturalmente. Di fronte a questo esercizio corrico di lettura simbolica, Daney osserva prudentemente come sarebbe maggiormente opportuno limitarsi a rilevare la “resistenza delle immagini”, la loro ostinazione, come ciò che mette in scacco proprio la deriva interpretativa e costituisce un ancoraggio, un punto di approdo sicuro, anche a rischio di recitarlo nella categoria di una fuggevole “audiovisività”. L'alternativa tra interpretazione e ascolto/visione tuttavia non è così pacifica (e nemmeno può porsi in termini assoluti), e del resto Daney, implicitamente, ammette come la seconda ipotesi cozzi inevitabilmente con gli scopi e i mezzi di un lavoro come quello critico che deve la propria esistenza proprio alla contraddizione intima tra qualcosa che si dà soltanto per essere visto e la tentazione di spiegarlo.

Nella chiusura del saggio, chiedendosi l'origine dell'universo di simboli rappresentato da *Stalker* e dalla sua Zona, Daney la identifica nel luogo, contemporaneamente reale ma anche letterario, dell'*Arcipelago Gulag*

⁶ SERGE DANEY, *Stalker*, in *Ciné Journal*, «Bianco & Nero», Roma, 1999, pp. 56-57.

di Aleksandr Solženicyn, fornendo una lettura olistica di matrice culturale che sfiora nell'evocativo.

Tuttavia questo passaggio del teorico francese – proprio per la sua provenienza “alta” – è a nostro avviso esemplare per mettere in evidenza le difficoltà di approccio al cinema tarkovskiano. L'audiovisione del nostro regista – tanto per lo spettatore quanto, su un livello diverso, per l'interprete e lo studioso – si muove costantemente tra due poli, tra un'interpretazione embrionale e una resistenza audiovisuale che costringe la prima ad arretrare, a farsi da parte per non eclissare fascinazione ed una seduzione che si teme possano svanire. La distanza culturale, lo scarto, la differenza che ostinata trasuda dall'immagine tarkovskiana, si presentano agli occhi dello spettatore con tutti i caratteri di un cominciamento filosofico (sia esso identificabile con la meraviglia platonica e aristotelica o lo choc deleuziano), che attivano la riflessione e la fanno transitare dalla sua mera potenzialità al suo dispiegamento nel percorso interpretativo.

L'installarsi dello sguardo in questa posizione ambigua, sulla frontiera tra la resistenza del visibile e le incertezze del simbolico, tra la ricca superficie dell'audiovisuale ed il suo (apparente?) impoverimento nelle profondità del culturale, può prendere molteplici direzioni, molte delle quali – anche rispetto a Tarkovskij – sono state felicemente percorse, mentre altre possono essere comunque indicate, anche soltanto per suggerire alcune ipotesi di approfondimento e chiarificazione. Tra queste, ciò che intendiamo proporre in questo contributo è un percorso attraverso alcune figure stilistiche e narrative che si pongono, in modo esplicito, come vettori di una particolare modalità da parte di Tarkovskij di rielaborare elementi non appartenenti alla propria cultura di partenza, ma di cui il regista ravvisa la necessità di un attraversamento; spesso infatti nei film del regista russo, nei suoi diari e nei suoi scritti si ritrova una particolare tensione all'appropriazione di materiali figura-

tivi, musicali, estetici appannaggio della tradizione culturale occidentale e non soltanto di quella russo-sovietica.

Lungi dal riproporre in questa sede un catalogo di queste interferenze, cercheremo piuttosto di comprenderne le ragioni e di ripercorrerne alcuni casi paradigmatici. Scandiremo quindi l'esposizione in due fasi fondamentali: nella prima cercheremo di ricostruire, seppur per sommi capi, i capisaldi dell'ermeneutica tarkovskiana, fondata su un'idea di universalità profondamente legata alla cultura russa; nella seconda analizzeremo *Il sacrificio*, l'ultimo film del regista, che si caratterizza come spazio di un dialogo interculturale, determinato dal rapporto tra l'immaginario tarkovskiano e l'acutezza con cui esso guarda all'universo cinematografico bergmaniano, convocato a strutturare un percorso ermeneutico che abbiamo cercato di mettere in evidenza altrove, nel caso esemplare dell'interessante sceneggiatura *Hoffmanniana*:⁷ un versante in cui si assiste ad una sorta di "bergmanizzazione" della audiovisione tarkovskiana e, nello stesso tempo, all'approfondimento del destino e della vocazione tipicamente russe, del pensiero del nostro regista.

L'idea di universalità nell'operare artistico che si ritrova ampiamente argomentata nelle pagine della traduzione italiana del suo saggio *Scolpire il tempo* non può essere considerata soltanto come un'aspirazione individualistica del regista che crea per trasmettere un messaggio personale a cui desidera imporre un carattere di universalità. Essa piuttosto, incarnandosi stabilmente nell'orizzonte culturale russo, designa l'apertura dell'idea russa e ne indica il destino più proprio, caratterizza la sua intrinseca natura, in cui bellezza e verità non possono essere oggetto di un pos-

⁷ FRANCESCO NETTO, *Hoffmanniana*, in Roberto Calabretto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2010, pp. 215-243.

sesso intellettuale o di un interesse particolaristico, quanto piuttosto di una rivelazione che trova nella *sorbonost'* (traducibile come il concetto astratto di “chiesa”, e quindi come comunità) il senso del suo disvelamento estetico⁸. L'umanesimo tarkovskiano va esattamente in questa direzione, tanto che le riflessioni di Tarkovskij – sia le più recenti, risalenti agli anni Ottanta e alla stesura di *Scolpire il tempo*, quanto quelle più lontane nel tempo – sono profondamente imbibite, oltre che della spiritualità russa, di una tradizione radicata, in cui si sono variamente sedimentate le filosofie di Bulgakov, Losev, Solovev, Florenskij.⁹

Tra le varie articolazioni di questo pensiero – tutte puntualmente riscontrabili nella cinematografia tarkovskiana – un ruolo di primo piano è rivestito dall'idea che la Russia, terra bifronte posta al confine e cerniera tra Oriente e Occidente, tra slavismo e cristianità, possieda una propria missione universale alla quale è chiamata, consistente nell'abolizione della Storia, nella neutralizzazione della del suo ordine cronologico a favore della sua disposizione spazializzata, coincidente con un cosmo-natura in cui nulla può essere modificato, ma soltanto contemplato. A questa idea fondamentale sono legati almeno tre aspetti correlati: da un lato la temporalità storica assume dei tratti fortemente spazializzati (e l'ultima inquadratura di *Lo specchio* sta lì a mostrarcelo, nella vertiginosa carrellata dalle radici, dalla terra dove nasce il mistero della vita sino al cielo), dall'altro la temporalità assume inevitabilmente la forma dell'escatologia, e l'Apocalisse diventa una condizione at-

⁸ Per una ricostruzione dei capisaldi dell'estetica russa rimandiamo allo studio di ROBERTO SALIZZONI, *L'idea russa di estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.

⁹ Tarkovskij in molti luoghi è ritornato a sottolineare il suo legame con la tradizione russa, e nel contempo a negare ogni spazio per una sperimentazione fine a se stessa in ambito artistico: «Nulla ha meno senso della parola “ricerca” applicata all'opera d'arte. Con essa si nasconde l'impotenza, il vuoto interiore, l'assenza di un'autentica coscienza artistica, una miserabile vanità». TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 91.

tiva di produzione del nuovo, sua possibilità stessa mentale e simbolica, in quanto rottura con un'idea di progresso lineare. Anche il cinema di Tarkovskij – e soprattutto gli abbozzi di una teoria del cinema vitale e polisemica – risentono come tratto costitutivo di una esperienza dell'Apocalisse, fatto che «di per sé fa a prima vista pensare ad un'esaltata sensibilità per il tempo, ma che in realtà [...] si esercita in un vero e proprio odio per il tempo».¹⁰

In questo sfondo culturale, non deve stupire la vorace immediatezza con cui Tarkovskij si relaziona, all'interno delle proprie opere ma anche nella sua ricca autobiografia di lettore e spettatore – chiaramente dispiegata dalla lettura dei *Diari* – ad opere ed autori, anche cinematografici, distanti dalla propria formazione e radicati in *milieu* culturali e figurativi per certi versi agli antipodi di quelli russo-sovietici. L'attrazione avvertita da Tarkovskij per pittori, musicisti, cineasti non russi non è legata ad un'informazione specialistica o settoriale attraverso la quale il regista invita lo spettatore a produrre comparazioni, a ripercorrere simmetrie astratte, a rilevare citazioni e parallelismi, ma piuttosto sorge sulla base di un'auratica – e sempre rinnovata – esperienza estetica, in cui l'orizzonte tipicamente russo si fonde con l'universalità di un contenuto figurativo “altro” e, parallelamente, del sentimento che costituisce la base del giudizio estetico.

La natura di questo processo appare del tutto evidente in un ambiguo – ma soltanto ad una prima lettura – passaggio di un'intervista rilasciata a *Il Dramma* nel gennaio 1970, in cui Tarkovskij mette a fuoco il problema della citazione della pittura di Bruegel nella spettacolare sequenza di *La passione secondo Andrej* nel *Rublëv*:

Bruegel somiglia ai Russi ed ha molto significato per loro, poiché nella disposizione dei piani, nell'azione parallela che

¹⁰ SALIZZONI, *L'idea russa di estetica*, cit., p. 31.

esiste nei suoi quadri, nei molti personaggi occupati ognuno nelle proprie faccende, in tutto questo c'è qualcosa di molto russo. Se lo stile di Bruegel non trovasse un'eco nell'anima russa, non l'avremmo mai usato nel nostro film [...]. D'altra parte credo che caso mai questo sia un difetto della scena, perché, così come l'abbiamo girata, induce lo spettatore intellettuale a fare quest'analogia, tutto sommato inutile.¹¹

Gli elementi di interesse in questo passaggio sono molti, e decisivi. Per quanto riguarda il problema della “russificazione” di materiali provenienti da altre cultura, essa si esplica – come abbiamo già indicato – nella saldatura tra un contenuto spirituale o sentimentale (nel senso strettamente kantiano) e un tratto stilistico. Il senso di tale “russificazione” è da ricercarsi in una solidale fusione di orizzonti culturali diversi all'interno di una medesima figurazione, ed è esattamente per questo motivo che Tarkovskij rileva un limite nell'articolazione compositiva della *Passione secondo Andrej*, ovvero che il materiale di partenza risulta ancora troppo visibile, troppo estrinseco rispetto ad un processo più profondo, e che viene irrimediabilmente impoverito dalle sovrastrutture analitiche di un osservatore dotato di uno sguardo attento.¹²

¹¹ Per un'analisi circostanziata della sequenza di *Solaris* in cui compare il quadro *I cacciatori nella neve* del pittore fiammingo, si veda l'esemplare studio di Fasolato che mette in evidenza i molteplici legami tra immagine e sonoro, tra la natura e la sua rappresentazione: UMBERTO FASOLATO, *Dal preludio di Bach alla “musica del paesaggio”: un percorso nell'intreccio audiovisivo di “Solaris”*, in Roberto Calabretto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*, cit., pp. 113-137.

¹² Proprio per questo motivo, nelle sue riflessioni sull'*Apocalisse*, Tarkovskij rileva come «è impossibile interpretare l'*Apocalisse*. Perché nell'*Apocalisse* non ci sono simboli. È immagine. E se il simbolo può essere interpretato, l'immagine non può essere interpretata», ANDREJ TARKOVSKIJ, *L'Apocalisse*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 17; parimenti, nella costruzione del film, il regista deve essere attento fare in modo che lo spettatore non si

Le ricorrenze – seppur con variazioni anche significative – di questo processo di ripresa e contaminazione che abbiamo definito di “russificazione” sono molteplici. Vorremmo in questa sede soffermarci sul caso esemplare dell’ultimo film del regista, *Il sacrificio*, in cui i termini di questo processo, oltre al “tipicamente russo” del cinema di Tarkovskij, sono alcuni centri nevralgici (tematici e figurativi) del cinema di Ingmar Bergman. Analogamente a quanto abbiamo già osservato nel caso della redazione di *Hoffmanniana*, in *Il sacrificio* rappresenta un microcosmo in cui si condensano uno sguardo talmente attento rivolto alla cinematografia del regista svedese tanto che si può a mio avviso parlare, come già anticipato, di una “bergmannizzazione” del cinema di Tarkovskij, a cui tuttavia fa da contrappeso una sostanziale “russificazione” dell’impianto complessivo del film e delle sue variegate suggestioni.

L’esemplarità del caso di *Il sacrificio* si può affermare in molti sensi. Da un lato prosegue quel processo di germinazione dell’idea russa al di fuori dei confini sovietici dell’autoesilio tarkovskiano, che già in *Nostalghia* aveva russificato il paesaggio rinascimentale italiano, ritrovandolo come una patria spirituale che tanto in Urss quanto in Occidente gli era negata; dall’altro porta a definizione, approfondendoli e raffinandoli, diversi problemi relativi all’ermeneutica tarkovskiana abbozzati – come vedremo – sin dall’*Infanzia di Ivan* e proseguiti nel corso della sua cinematografia. Tuttavia, l’elemento che ci sembra qualificante per la nostra riflessione è il confronto, approfondi-

scontri con un messaggio preconstituito che forza lo spettatore verso un’interpretazione veicolata drammaturgicamente. In questo senso, nel medesimo testo, Tarkovskij giunge perfino a dire che «il cinema non ha linguaggio, come non lo ha la musica. L’immagine musicale ha il contatto immediato, assoluto con l’ascoltatore. Non ci sono stadi espressivi intermedi di ricostruzione, come quello, per esempio, del linguaggio nella prosa», *Ivi*, p. 33.

to e colto, che Tarkovskij instaura con la cinematografia di Ingmar Bergman, autore che, pur appartenendo ad un contesto culturale completamente differente (siamo infatti all'interno di un orizzonte protestante desacralizzato), non aveva esitato a riconoscere l'affinità con il regista russo nella sua autobiografia *Lanterna magica*. Si tratta del celebre passaggio in cui Bergman elegge Tarkovskij a maestro indiscusso del cinema del sogno:

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 spiegare? È un osservatore che è riuscito a rappresentare le sue visioni facendo uso del più pesante e del più duttile dei media.¹³

Dal canto suo, anche Tarkovskij in *Scolpire il tempo* non fa mistero di riconoscere in Bergman uno dei maestri del cinema contemporaneo, accostandolo a Robert Bresson, Akira Kurosawa, Luis Buñuel, Kenji Mizoguchi e soffermandosi su alcune sequenze dei suoi film, come nel caso *Il settimo sigillo*, *La vergogna*, *La fontana della vergine*, *Persona* e *Sussurri e grida*. Rispetto a Bergman, che non pare aver in alcun modo recepito ed assimilato l'estetica tarkovskiana che doveva apparirgli piuttosto distante soprattutto per quanto riguardava l'impiego insistito di alcuni movimenti della macchina da presa,¹⁴ Tarkovskij ha attra-

¹³ INGMAR BERGMAN, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1986, p. 71.

¹⁴ Ci sembra che una influenza del cinema di Tarkovskij sia rinvenibile soltanto in un passaggio di *L'immagine allo specchio*. L'estetica di Bergman, molto diversa da quella di Tarkovskij in particolare per quanto riguarda il movimento della macchina da presa, sembra che avverta la necessità di incontrarla per descrivere lo sguardo errante della psichiatra poco prima del tentativo di suicidio che costituirà il momento di svolta della metanoia del personaggio principale di *L'immagine allo specchio*, la psichiatra Jenny Isaksson. Dopo aver ingoiato un flacone di pillole, Jenny si stende a letto attendendo la

versato la cinematografia del maestro svedese in modo più viscerale, senza limitarsi ad un semplice riconoscimento encomiastico, ma lavorando, proprio con *Il sacrificio*, ad una sorta di “fusione di orizzonti” cinematografici.

Tarkovskij infatti non ha esitato a “bergmanizzare” il proprio racconto audiovisivo in direzione di una spiccata teatralità, intesa nel duplice significato di plesso tematico (il protagonista del film, Aleksander, oltre che studioso è stato anche attore teatrale) che riarticola dialetticamente il tema dell'autenticità del singolo e, per estensione, del sacrificio personale, e, in seconda istanza, come criterio costruttivo dell'inquadratura e della tela audiovisiva. Questo livello viene opportunamente rilevato da Robert Bird nel suo studio, ma tuttavia di esso non viene dato conto in relazione al *milieu* svedese del film. A margine di questi aspetti interrelati, bisogna sottolineare come Tarkovskij in *Il sacrificio* abbia lavorato con maestranze bergmaniane di lunga data, in particolare con il direttore della fotografia Sven Nykvist, con gli attori Erland Josephson e Allan Edwall, e con la direttrice di produzione Katinka Farago.

Su un secondo versante, Tarkovskij non ha esitato ad approfondire il proprio pensiero audiovisivo anche in senso contrastivo, attraverso l'adozione di temi, sensibilità, figure e procedimenti audiovisivi bergmaniani, acquisiti come poli dialettici rispetto ai quali proporre chiarimenti e precisazioni; è lo stesso regista che lo spiega in una pagina di *Scolpire il tempo*:

morte: avvicina il dito alla parete della tappezzeria della sua camera da letto, che costituisce un *topos* della cinematografia bergmaniana in quanto soglia che separa la realtà dal sogno. Subito dopo, prima di entrare nel sogno di Jenny per visualizzarlo allo spettatore, la macchina da presa inizia un'erranza sulla parete, inquadrando i quadri appesi alle pareti poco prima di trapassare nel sogno della protagonista.

L'idea del film si rafforzava e acquistava vigore grazie alle nuove esperienze di vita acquisite in Occidente, sebbene, devo dire, le mie convinzioni qui non si sono affatto modificate, ma sono divenute più profonde e salde, mentre sono cambiate le distanze e le proporzioni. Mano a mano che veniva steso il piano del film questo mutava via via forma, ma l'idea, il significato di essi rimanevano invariati.¹⁵

Il progetto iniziale di *Il sacrificio*, intitolato *La strega*, che si imperniava in modo quasi esclusivo su una miracolosa guarigione, viene quindi inglobato all'interno di un quadro narrativo più ampio e più sfaccettato. Alcuni temi, comuni tanto al cinema di Tarkovskij quanto a quello di Bergman, in *Il sacrificio* prendono forma attraverso un'oscillazione tra diverse polarità contrastive. Cerchiamo ora di esplorare questi aspetti procedendo all'analisi filmica, limitata agli aspetti che riteniamo fondamentali nel nostro percorso.

Il primo tema, che si annuncia sin dall'inizio del film, è quello del silenzio: lo si evince dal mutismo momentaneo del piccolo Ometto, dovuto ad un'operazione alle corde vocali e, contemporaneamente, l'anelito da parte di suo padre Aleksander ad arrestare la deriva continua e priva di punti di approdo stabili della parola, enfatizzato dalla teatrale citazione scespiriana "Words, words, words" che pronuncia nel boschetto di betulle in compagnia del figlio. Si comprende benissimo come tanto la cinematografia di Tarkovskij quanto quella di Bergman abbiano messo a fuoco il tema del silenzio: in *Andrej Rublëv* il monaco si chiude in una volontaria afasia dopo aver assistito con terrore al massacro tartaro nella chiesa ortodossa, e ritroverà la parola soltanto dopo aver osservato da distante il miracolo della fusione della campana da parte del giovane Boriška, che gli rivelerà la potenza del disegno sofiano del mondo

¹⁵ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 201.

e gli donerà la rinnovata possibilità di celebrarlo attraverso la sua arte.

Analogamente, il potentissimo *incipit* di *Lo specchio* inarca tutto il racconto verso la confessione di un ragazzo che faticosamente ha ritrovato la parola («Ora posso parlare», dice rivolgendosi alla macchina da presa dopo esser stato aiutato da una logopedista che sembra mettere in atto strategie più taumaturgiche che strettamente mediche).¹⁶ Analogamente, in Bergman il silenzio dà il titolo al film che chiude, per l'appunto, la cosiddetta “trilogia sul silenzio di Dio”, in cui tre personaggi, due donne e un bambino, si muovono privi di punti di riferimento in una città sconosciuta ed ostile. Ma è con *Persona* che Bergman elaborerà originalmente il tema del silenzio, liberandolo dalle ultime incrostazioni teologiche – sempre peraltro molto labili – per interpretarlo in chiave esistenziale. Nonostante Tarkovskij, come in altri casi, non analizzi in modo particolareggiato le sequenze di questo film, in *Scolpire il tempo* fa notare come abbia «visto molte volte *Persona* di Bergman, e ogni volta ho percepito questo film in maniera nuova. Essendo un'autentica opera d'arte questo film ogni volta dà allo spettatore la possibilità di entrare intimamente in rapporto con il mondo del film, di interpretarlo ogni volta in maniera diversa». ¹⁷ Ed in effetti il legame tra i due film sembra essere più profondo di quanto si possa pensare ad uno sguardo superficiale, tanto che il delinarsi del conflitto interiore del protagonista si precisa in modo ancor più esatto in rapporto al film di Bergman, di cui Tarkovskij sa essere interprete finissimo.

Infatti, analogamente ad Alexander in *Il sacrificio*, anche in *Persona* troviamo una protagonista che ad un certo punto – siamo all'inizio del film – decide di trincerarsi die-

¹⁶ Cfr. anche MICHEL CHION, *Le dernier mot du muet*, in «Cahiers du Cinéma», 331, gennaio 1982.

¹⁷ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 151.

tro una maschera silenziosa e muta. Si chiama Elizabeth Vogler, e come l'Alexander di *Il sacrificio*, è un'attrice; proprio in teatro, durante una rappresentazione dell'*Elettra*, si interrompe e prova l'impulso irrefrenabile di ridere. Come apprendiamo dalle parole della dottoressa che la segue nella clinica in cui è ricoverata, il silenzio di Elizabeth non è legato a cause di tipo fisiologico (come nel caso di Ometto), quanto piuttosto da una scelta deliberata, forte e consapevole di rifiuto delle forme della comunicazione intersoggettiva, e della finzione inevitabile a cui sono legati le relazioni umane. Entrambi attori di teatro, entrambi consapevoli dei limiti che la teatralità porta con sé (tanto da abbandonare ciascuno a suo modo questa professione), Alexander in *Il sacrificio* ed Elizabeth in *Persona* trovano nel silenzio una dimensione umana più sincera e vera, l'unica in grado di preservare l'autenticità. Tuttavia, esistono anche delle grandi differenze tra queste due forme di afasia; e non ci sembra casuale che Tarkovskij faccia pronunciare ad Alexander, nel corso di una conversazione familiare, queste parole al suo personaggio, quasi a prendere le distanze proprio dal silenzio bergmaniano di Elizabeth Vogler:

Semplicemente a un certo punto non ho più potuto recitare. [...] A un certo punto, non so perché, ho cominciato a vergognarmi [...] A vergognarmi di fingermi qualcun altro. Di incarnare i sentimenti altrui. Ma soprattutto a vergognarmi di essere sincero sulla scena. Non è successo di colpo, naturalmente. [...] Voglio dire che l'Io dell'attore si dissolve nei suoi personaggi. E io probabilmente non volevo più... dissolvermi. In tutto questo c'era qualcosa... di peccaminoso, mi pareva. In questa dissoluzione. Qualcosa di femminile, di debole!¹⁸

¹⁸ ANDREJ TARKOVSKIJ, *Il sacrificio*, in *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994, p. 286.

Dietro queste parole di Alexander si cela un'analisi sottile di *Persona* di Bergman, e in particolare del personaggio femminile di Elizabeth: Tarkovskij in particolare trova peccaminoso il fatto che il personaggio di Bergman utilizzi la maschera di un silenzio impenetrabile come stratagemma per stendere un'*epoché* (o pretendere di farlo) sulla propria identità soggettiva – ed ecco il tema della dissoluzione, opportunamente notato da Tarkovskij/Alexander – e, di conseguenza, per vampirizzare altre identità, rendendole dei personaggi con cui travestirsi, come accade puntualmente nell'ambiguo rapporto con l'infermiera Alma che segue Elizabeth nella sua convalescenza. Mentre si profila un ulteriore terreno di fecondo scambio tra Bergman e Tarkovskij proprio nel femminile, è necessario sottolineare come il silenzio di Alexander, diversamente da quello di Elizabeth, sia il punto di arrivo, e non di partenza, di un percorso di salvezza individuale e contemporaneamente collettiva, l'esito di un atto di dono totale di sé, e non un mero stratagemma vampiristico attraverso il quale il soggetto rifugge dalla pesantezza della propria identità per impersonare altri ruoli e vestire altre maschere.

Da *Persona* fino a *Il rito* e *L'immagine allo specchio*, il femminile in Bergman si caratterizza in modo evidente come un motivo scopertamente dionisiaco, che deriva dalla frequentazione teatrale con le *Baccanti* di Euripide; si tratta tuttavia di un dionisismo differente da quello che, altrettanto intimamente, sostanzia l'idea russa e la sua estetica, legato invece alla terra, alla sua fecondità e alla contemplazione della natura-cosmo.¹⁹ Il dionisismo di Bergman si sviluppa invece secondo una declinazione

¹⁹ A questo aspetto si legano gli elementi di paganesimo presenti nel cinema di Tarkovskij, così come l'estetica del volo che abbiamo già indagato in altra sede; si veda FRANCESCO NETTO, *Il "destino" audiovisivo dei Racconti cinematografici: il caso di Vento Luminoso*, in AA.VV., *Su Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 99-107.

tipicamente nordica, secondo cui l'elemento femminile simbolizza e dà corpo – anche dal punto di vista letterale – all'indistinzione o alla compresenza androgina, oppure alla metamorfosi e al passaggio tra forme, che sfugge alla rigida determinatezza dei ruoli affettivi, sociali, professionali.²⁰

In *Il sacrificio* – così come in *Nostalgia*, nell'incomunicabilità che lega il poeta Gorčakov e la traduttrice Eugenia – la presenza di diverse donne come personaggi si arricchisce di caratteri ambigui, assenti nei film sovietici di Tarkovskij, in cui la comparsa del femminile e la sua funzione sposavano in modo quasi letterale la saldatura tra la pratica artistica, la sua capacità di rivelare l'ordine sofianico del reale, e il suo apparire sotto forma di Eterno Femminino, che Bulgakov aveva magistralmente condensato in una nota polemica alla mostra di Picasso approvata a Mosca nel 1918:

L'arte è per propria natura inseparabile dalla bellezza, la genera e la vive, è indisciungibile dall'amore per il mondo, la natura, l'Anima del mondo, la Sofia, lo stesso Eterno Femminino. Ogni artista autentico è vero cavaliere della Bellissima Dama.²¹

Al di là delle sue incarnazioni concrete (la madre di Ivan, la moglie dello Stalker, Hari in *Solaris*, la madre del protagonista di *Lo specchio*), la Bellissima Dama appare, di bianco vestita, al termine della fusione della campana del *Rublëv*, quando i rintocchi si propagano sulla pianura russa, assecondati dal volo della macchina da presa: nella visione del pittore Rublëv che sta abbracciando Boriška tra il fango, l'acqua e il fuoco, l'apparizione della donna è sottolineata dall'interpellazione diretta allo spettatore, posto

²⁰ Ibidem.

²¹ SERGEJ BULGAKOV, *Tichija Dumy*, Paris, Ymca-Press, 1976, citato in SALIZZONI, *L'idea russa di estetica*, cit., p. 7.

dal punto di vista di Rublëv, attraverso due intensi sguardi in macchina; il primo, più ravvicinato, il secondo in campo lungo, che accentua lo statuto visionario dell'immagine. In *Il sacrificio* il femminile, diversamente, si sdoppia tra la figura di Adelaide, moglie di Alexander e amante del medico Viktor, e quella della serva Maria: se in questo secondo caso si tratta di un personaggio con evidente funzione medianica e salvifica («non si tratta soltanto di una guarigione da una malattia mortale, ma di una rinascita spirituale espressa nella figura della donna»²²), nel primo caso Adelaide incarna un tipo femminile grezzo e chiuso nel proprio egocentrismo, annacquato nella mollezza e nella teatralità, e accecata da una paura della catastrofe imminente che non può e non sa elaborare. Nel suo rapporto con gli altri personaggi del film Adelaide rappresenta tonalità decisamente bergmaniane, così come la figura medianica di Maria non può non ricordare la silenziosa presenza di Anna di *Sussurri e grida*, l'unica in grado di sostenere la morente Agnes nel momento del trapasso, al contrario delle altre due sorelle, Karin e Maria, che la rifiutano.

Il riferimento a *Sussurri e grida* di alcuni soluzioni di *Il sacrificio*, analogamente a *Persona*, sembra cruciale. Innanzitutto perché la messa in scena della casa nel Götland di Alexander richiama chiaramente quello degli interni del salotto del film di Bergman, con la sua accentuata profondità di campo, la disposizione teatrale degli attori, il punto di luce naturale proveniente dal lato sinistro dell'inquadratura. In secondo luogo perché, analogamente a molti altri film di Bergman, «tutti i conflitti tra i diversi personaggi non solo hanno uno sviluppo, ma giungono fino all'esplosione»,²³ C'è in effetti qualcosa di molto bergmaniano nella deflagrazione finale delle tensioni tra i soggetti dopo la notizia della guerra atomica, poi scongiu-

²² TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., 203

²³ *Ivi*, p. 206.

rata, e rimaste sopite in un uno stato di equilibrio precario sino al momento in cui l'ordine naturale viene definitivamente turbato, senza possibilità di ritorno²⁴. Nelle parole con cui il medico Viktor congeda Adelaide e Alexander per dirigere una clinica in Australia risuonano certe acerme confessioni tra coniugi bergmaniane, che potrebbero essere sentite in *Scene da un matrimonio*: «Non so perché proprio in Australia... Non lo so e non importa... Sono semplicemente stanco. [...] È proprio di voi che sono stanco più che di qualunque altra cosa al mondo. Sono stufo di farvi da balia. Da balia e da sorvegliante. Di pulirvi il moccio a tutti. Scusate...».²⁵

Peraltro *Sussurri e grida* è forse l'unico film di Bergman in cui, per una breve sequenza, si può ritrovare un contatto reale tra due persone, in questo caso le due sorelle Karin e Maria, che al capezzale di Agnes trovano un momento di intimità e comprensione reciproca; Tarkovskij non manca di analizzare in *Scolpire il tempo* questa sequenza, mettendone in evidenza il carattere di idealità, e trovando nel commento musicale bachiano un ulteriore momento di convergenza con la propria poetica:

Nel film di Bergman *Sussurri e grida* c'è un episodio molto forte, forse il più importante del film. Due sorelle arrivano nella casa paterna dove sta morendo la loro sorella maggiore. L'attesa della sua morta costituisce la situazione di partenza del film. Ed ecco che esse, a un certo momento, rimaste sole, avvertono un'inconsueta attrazione familiare, umana, l'una per l'altra: esse parlano... [...] si accarezzano... Tutto questo crea una sensazione di lancinante vicinanza umana... Fragile e desiderata... Tanto più desiderata poiché nei film di Bergman i momenti come questi sono fugaci e passeggeri: assai più spesso le sorelle non riescono a riappacificarsi, a

²⁴ Si veda l'esemplare analisi tarkovskiana di un film come *La vergogna*, *Ivi*, p. 136.

²⁵ TARKOVSKIJ, *Il sacrificio*, cit., p. 316.

perdonarsi a vicenda, neppure in presenza della morte. Esse sono piene d'odio e sono pronte a straziarsi e a straziare se stesse. Nella scena della loro breve intimità Bergman ha sostituito nella colonna sonora il dialogo con la suite per violoncello di Bach, moltiplicando così di molte volte l'effetto e dando ad esso ulteriore profondità e spessore. Ammettiamo pure che nel film di Bergman questo pervenire a qualcosa di spiritualmente elevato e di positivo sia sottolineatamente illusorio, sia un sogno: ciò che non esiste e che non può esistere [...]: l'armonia, una specie di ideale avvertito in questo preciso momento. Ma anche quest'esito illusorio dà allo spettatore la possibilità di vivere una catarsi, una liberazione e purificazione spirituale.²⁶

Oltre alla comune sensibilità per il tema del silenzio, all'adozione tarkovskiana di una teatralità tipicamente bergmaniana, alla collisione tra due modelli femminili diversi, anche l'elemento rituale e miracolistico – che Tarkovskij attribuisce alla sequenza appena descritta di *Sussurri e grida* – costituisce un ulteriore aspetto di vicinanza tra i due registi. Tarkovskij lo rileva anche in una sequenza di *La fontana della vergine*, quando una lieve nevicata si posa sul corpo della giovane ragazza violentata dal gruppo di pastori.²⁷

Analogamente a quanto abbiamo detto precedentemente a proposito di *Sussurri e grida*, anche questa sequenza commentata da Tarkovskij costituisce un unicum nella cinematografia del regista svedese, soprattutto se consideriamo che il film di Bergman occupa una posizione eccentrica nell'opera del regista svedese, alla sua prima collaborazione con Nykvist e maggiormente interessato a vagliare le possibilità offerte dalla tecnica di ripresa piuttosto che al soggetto in se stesso, peraltro steso a quattro mani a partire da una ballata della tradizione svedese. Tut-

²⁶ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 173-174.

²⁷ Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 188-189.

tavia, è altrettanto vero che il cinema di Bergman è ostinatamente proteso alla ricerca di qualcosa che abbia in sé ancora la forza di un rituale o di una preghiera. Tuttavia questo tentativo – integralmente post-nietzschiano – subisce uno scacco o rivela la propria inefficacia, confondendosi spesso nell'affermazione di stati della coscienza ai limiti della patologia, come si evince da *Come in uno specchio*, in cui la giovane protagonista Karin è convinta di poter parlare con dio attraverso un buco della tappezzeria; o come nel *Rito*, in cui la preghiera assume la veste ora di un allestimento teatrale osceno che recupera i riti dell'elevazione dionisiaci, ora nell'atteggiamento titanico di un personaggio come Sebastian Vogler. In entrambi i casi, tuttavia, non è il sacrificio di sé che caratterizza l'esito rituale, quanto piuttosto la scelta di un capro espiatorio da sacrificare in nome dell'autoaffermazione della soggettività. Di segno esattamente opposto sono i rituali presenti nei film tarkovskiani; in *Il sacrificio*, la preghiera di Alexander ha come effetto la rinuncia a sé in nome della felicità e della salvezza degli affetti più cari, mentre, nell'aneddoto raccontato al piccolo Ometto, il monaco che ogni giorno, a costo di grandi sacrifici, porta dell'acqua ad un albero secco riesce a ridonare ad esso la vita.

LO SPECCHIO, «L'OMBELICO DEL SOGNO» NEL CINEMA DI TARKOVSKIJ

Rosamaria Salvatore

*Tarkovskij si muove con assoluta sicurezza
nel mondo dei sogni, lui non spiega e,
del resto, cosa dovrebbe spiegare?*¹

Le opere di Tarkovskij sono spesso contaminate nella loro composizione visiva da sequenze oniriche che, al pari dell'irruzione di ricordi, rêveries, fantasie, paiono delineare un rapporto con il tempo e la memoria che, come per la psicoanalisi, non possa svolgersi linearmente. In diversi suoi film i sogni non solo rivestono importante funzione narrativa ma assumono valenza espressiva della poetica dell'autore. È allora importante non appiattare il lavoro di analisi ad una logica strettamente interpretativa, piuttosto rintracciare il loro valore evocativo.

Se per Sigmund Freud² il sogno è concepito quale campo di rappresentazione della soddisfazione immaginaria del desiderio è altrettanto vero che per lo psicoanalista all'interno della costruzione fantasmatica è sempre in agguato un punto enigmatico, inafferrabile, incoglibile, un

¹ INGMAR BERGMAN, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 71.

² SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni* [1899], Torino, Boringhieri, 1966.

punto in cui i contorni di figure e oggetti rappresentati sfumano verso quell'altra realtà, quell'altra scena nella cui trama permane un fondo ignoto ed enigmatico. Al pari le sequenze oniriche nel cinema del regista ci sembra possano essere accostate, nella loro costruzione compositiva, alla traccia presente nei sogni di quell'indicibile, di quel grumo intraducibile, di quell'ombelico del sogno di cui Freud scrive nella *Interpretazione dei sogni* (testo da lui concepito a partire dall'analisi delle proprie produzioni oniriche). A proposito del suo sogno sull'iniezione a Irma, Freud osserva: «Ogni sogno ha perlomeno un punto di insondabilità, quasi un ombelico attraverso il quale è congiunto all'ignoto»,³ e ancora aggiunge in un altro passo del libro

Anche nei sogni meglio interpretati è spesso necessario lasciare un punto all'oscuro, perché nel corso dell'interpretazione si nota che in quel punto ha inizio un groviglio di pensieri onirici che non si lascia sbrogliare [...]. Questo è allora l'ombelico del sogno, il punto in cui esso affonda nell'ignoto.⁴

Lo specchio è il film di Tarkovskij che più di altri, per il suo essere ripetutamente percorso da brani onirici con al proprio interno un fondo permanente di enigma, sembra impregnato dal respiro della psicoanalisi, al di là di qualsiasi intenzionalità programmatica dell'autore.

Prima di addentrarci nell'analisi di alcune sezioni narrative è necessaria una premessa: la riflessione psicoanalitica, per il proprio modo di concepire la dimensione particolare del singolo, è sensibile alle zone più intime e insondabili che abitano l'inconscio. Pone quindi parti-

³ Ivi, p.112.

⁴ Ivi, pp. 479-480.

colare attenzione ai resti inassimilabili, agli scarti, a quei residui inassorbibili che si sottraggono all'idea di una padronanza totale dell'esistere, e che sono invece prossimi al nucleo più intimo e inarticolabile del singolo, denominato da Lacan il *reale* (ciò che si ripete, ciò che ritorna sempre nello stesso posto⁵). Ovvero il punto al cuore del soggetto che non trova rappresentazione e che può essere accostato solo attraverso lembi, parti, frammenti.

Nel cinema di Tarkovskij tale “reale” traumatico, a mio parere, trova metaforicamente forma in quell'universo di detriti, di oggetti sparsi e corrosi dal tempo, a volte smaterializzati e ripetutamente messi in scena insieme a elementi della natura. Il movimento di macchina volto a osservarli, anche attraverso superfici trasparenti dell'acqua o affioranti dal terreno, ne accresce la potenza figurativa e indecifrabile all'interno di sezioni oniriche.

In *Stalker* una sequenza è particolarmente significativa al riguardo. Il protagonista (sorta di alter ego del regista, i cui gesti sono dettati da un agire etico), dopo aver assistito ad un crudo scambio verbale tra lo scrittore e lo scienziato all'interno della Zona, si addormenta steso per terra in prossimità di un rivolo d'acqua. Scorgiamo allora, attraverso un lentissimo carrello sul fondo acquoso, insieme ad alcuni detriti, un fitto ventaglio di oggetti enigmatici: frammenti di rovine e di rottami, monete antiche, lembi di carte e di icone sacre, pezzetti laceri di giornali e cocci di bottiglie, particolari di utensili metallici logorati dal

⁵ «Non è forse degno di nota che all'origine dell'esperienza analitica, il reale si sia presentato nella forma di quanto c'è in esso di *inassimilabile* – nella forma del trauma, determinando così tutto il seguito e imponendogli un'origine apparentemente accidentale?». JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, Nuova edizione, 2003, p. 54.

tempo, siringhe ormai consumate, piccole parti di stoffe usurate e, infine, porzioni di uno scheletro. Fuori campo visivo udiamo contemporaneamente la voce della moglie dello Stalker recitare un passo dell'*Apocalisse*.

In Il *sacrificio* il personaggio principale (anche lui, al pari dello Stalker, coraggiosamente coerente con il proprio desiderio indirizzato verso una prospettiva etica), nel corso di un sogno, estrae dal fondo fangoso in cui sono immersi i suoi piedi alcuni oggetti scarto, come un telo in brandelli ormai consunto o delle monete logorate dal tempo e dalla melma.

Giungiamo così, attraverso un salto cronologico indietro, allo *Specchio*, la cui costruzione narrativa e visiva, molto complessa, ci costringe a una breve ricognizione intorno ai procedimenti usati.

Centrale è la memoria psichica del protagonista Aleksej, ennesimo alter ego del cineasta, mai inquadrato in campo. Per il particolare trattamento del tempo il film può essere accostato a quella atemporalità dell'inconscio, segnalata da Freud e ripresa da Lacan per il quale il trauma, inciso al cuore del soggetto, ritorna sempre nella forma di un reale intraducibile in parola, punto opaco di interrogazione soggettiva.⁶

Lo specchio è organizzato attraverso salti, ellissi, inabissamenti cronologici, ed è tessuto da materiali psichici differenti, quali sogni, ricordi a occhi aperti, costruzioni immaginifiche, rimozioni. Possiamo chiederci se si possa parlare di opera autobiografica, e quindi della presenza, all'interno dei sogni rappresentati, della trasposizione di brani della vita del regista. Affidiamo la risposta alle parole stesse dell'autore:

⁶ Ivi.

Nello *Specchio* non volevo assolutamente parlare di me stesso, bensì *dei sentimenti verso le persone a me care*, dei miei rapporti con esse, dell'eterna pietà che provo per loro e della mia inconsistenza in confronto a loro: del sentimento di un dovere inadempibile. Gli avvenimenti che il protagonista del film ricorda in uno stato di profondissima crisi spirituale lo fanno soffrire fino all'ultimo momento, suscitando in lui tristezza e inquietudine...⁷

Dell'autobiografia la pellicola conserva il riferimento all'infanzia, ma, contrariamente a tale genere letterario al cui interno prevalentemente l'Io appare ben definito, questo film sembra per temi e moduli stilistici slittare tra autofinzione e autoritratto (ovvero forme dove l'Io sfugge ad una presa totale e costruite mediante frammenti, attraverso brandelli che si allineano per assonanze, per consonanze analogiche). E, ricordo, l'Io nel film è presentato solo in qualità di voce.

Tarkovskij cerca di "riconfigurare" il ritmo del procedere psichico; il tempo si condensa allora in piani sequenza molto lunghi, in immagini al ralenti, e altre con piccole e impercettibili accelerazioni. Singole inquadrature tracciano le linee di piani temporali diversi, alludendo a un legame ambiguo e complesso tra singole falde di memoria. Parallelamente si scorge una attenzione per dettagli e oggetti concreti, i quali, trasposti su un piano evocativo, assumono tratti di astrazione (anche per tale scelta estetica il pensiero va all'importanza accordata da Freud ai dettagli dei sogni).

La parola è filmata nel suo ritmo plastico e il fraseggio delle poesie del padre del cineasta spinge lo sguardo a insinuarsi nelle pieghe delle cose, della vita, consente

⁷ ANDREI TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 126.

di esplorare la fisicità di oggetti, gesti, corpi, posture secondo prospettive inconsuete (ricordo che in più momenti udiamo una voce fuori campo recitare liriche composte da Arsenij Tarkovskij).

In questa pellicola sono presenti materiali diversi: poesie, rêveries, sogni, documenti di repertorio sulla Storia della Russia e della Spagna, riproduzioni di quadri e disegni di Leonardo. Anche il colore partecipa di una costruzione molto composita al cui interno prospettive cromatiche differenti (immagini virate in bianco e nero e in verde) scandiscono per il protagonista il riaffacciarsi della memoria e l'inabissarsi negli stati onirici. «Forse occorrerebbe neutralizzare l'effetto troppo attivo del colore alternando quest'ultimo con delle scene monocrome, allo scopo di scaricare, di attutire l'impressione che esso produce nel suo intero spettro»⁸ scrive Tarkovskij e ancora nota «nonostante il fatto che il mondo che ci circonda sia colorato, la pellicola in bianco e nero ne riproduce l'immagine in maniera più vicina alla verità psicologica, naturalistica e poetica di quest'arte, che è basata sulle caratteristiche della nostra vista, oltre che dell'udito».⁹

Inoltre nello *Specchio* salti temporali coesistono all'interno della stessa inquadratura: «l'immagine è qualcosa di indivisibile e di inafferrabile», osserva Tarkovskij «che dipende dalla nostra coscienza e dal mondo reale che essa si sforza di incarnare. Se il mondo è enigmatico, anche l'immagine è enigmatica».¹⁰

Per il cineasta è necessario cogliere con lo sguardo il senso più profondo delle cose del mondo, oltre un vedere modellato dall'abitudine. Solo in tal modo è possibile creare figure (albero, madre, casa, finestra, porta, soglia,

⁸ Ivi, p. 130.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Ivi, p. 97.

latte, specchio....), osservare gli elementi nella loro mutabilità (terra trasformata dall'acqua, vento, acqua osservata nei suoi flussi, nei suoi vortici), cogliere l'eco del ritmo dell'esistere. Alla maniera di Bergman lo sguardo osserva e coglie il potere trasformativo della materia e, contemporaneamente, le immagini del ricordo e della dimensione fantasmatica sorgono a partire dalla superficie riflettente della pellicola.

Lo specchio, oggetto ripetutamente inquadrato, come finestre e soglie, è un dispositivo all'interno del quale figure e ricordi prendono forma rifrangendosi all'infinito; figure della memoria psichica considerata da Freud al pari di un setaccio, ricco di rimozioni, latenze, ritorni del sempre uguale. Così anche il volto, ripreso a lungo in primo piano, è un volto paesaggio, teatro della pelle con iscritte le ferite mai sanate. Il viso è scavato dall'insistenza atemporale del tempo psichico che lo modella e scolpisce (aporia).

Per accostarci alla rappresentazione dei sogni all'interno del film ci affidiamo ancora una volta alle parole dell'autore:

Occorre rendere tutto ciò [i sogni] sullo schermo esattamente senza nebulosità e senza trucchi esteriori. "Ma come rendere allora" mi si potrà ancora obiettare, il carattere "confuso, non chiaro, inverosimile del sogno?" Risponderò che per il cinema il cosiddetto carattere "confuso" e "inespresso" del sogno non significa assenza di una rappresentazione distinta; è invece un'impressione speciale, prodotta dalla logica del sogno, dal suo carattere inconsueto e inatteso, in combinazione e in contrasto con elementi pienamente realistici.¹¹

Il primo sogno compare in una parte della pellicola in cui rispettivamente, prima e dopo il brano onirico, si sus-

¹¹ Ivi, pp. 67-68.

seguono immagini appartenenti al ricordo e al presente. Analizzo la sezione narrativa scegliendo di suddividerla arbitrariamente in quattro blocchi che si potrebbero così intitolare: 1) poesia e dolore della madre, 2) incendio, 3) ricordo del sogno di Aleksej bambino, 4) telefonata nel presente di Aleksej adulto con la madre.

1) Il primo blocco è ambientato in prossimità della dacia in cui ha trascorso l'infanzia Aleksej; scopriremo nel corso della narrazione che assistiamo alla messa in scena di ricordi. Il luogo non è puro sfondo, assume piuttosto valenza metaforica intorno al tema dell'origine, segnato dalla ricorrenza della presenza simbolica della casa di campagna.¹² Come in tutto il cinema di Tarkovskij la dacia rappresenta una sorta di interno mitico; figurazione dell'oggetto del desiderio, inteso al contempo quale causa del desiderio, ma anche volto a colmare la mancanza, il senso di perdita costitutiva dell'esistere.¹³ Oggetto irraggiungibile (si pensi alla sequenza finale di *Nostalghia* e di *Solaris*) chiamato a cicatrizzare ferite insanabili. Nello *Specchio* la casa immersa nella vegetazione evoca uno sta-

¹² Ricorda Tarkovskij: «Nello *Specchio* si narra la storia di una casa di campagna, dove il narratore ha trascorso la propria infanzia, dove è nato e sono vissuti suo padre e sua madre. Sulla base di vecchie fotografie ricostruimmo, 'resuscitammo' questa casa, che era stata distrutta dal tempo, sulle fondamenta che si erano conservate, nello stesso luogo dove essa sorgeva quarant'anni prima. Successivamente portammo laggiù mia madre che aveva trascorso la giovinezza in *quel* luogo, in *quella* casa: la sua reazione quando la vide superò tutte le mie più audaci aspettative. Per lei fu come un ritorno nel proprio passato. Allora mi resi conto che eravamo sulla buona strada: la casa aveva suscitato in lei proprio quei sentimenti che ci proponevamo di esprimere nel film...». TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 124.

¹³ Per una suggestiva lettura psicoanalitica della funzione della dacia in *Solaris* si veda SLAVOJ ŽIŽEK, *Tarkovskij. La cosa dallo spazio profondo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011.

to di piacere assoluto, di contatto totale con la natura e con la madre. Unico evento destinato a intaccare tale costruzione fantasmatica è l'abbandono della famiglia compiuto dal padre, poeta.

All'inizio della sequenza vediamo la madre all'esterno avvicinarsi alla casa e i figli seguirla. Fin da subito udiamo una voce maschile fuori campo recitare una lirica di Arsenij Tarkovskij il cui fraseggio sembra trasporre in forma poetica il momento aurorale dell'incontro d'amore, là dove oggetti, corpi, gesti, particolari si trasfigurano, irrorati dalla bellezza e dalla potenza di un sentire alimentato dalla spinta affettiva. E quando nella poesia viene nominato lo specchio la macchina da presa si sposta dal volto della madre a quello di Aleksej bambino (quasi per un processo di rifrazione), mentre le rispettive figure si dirigono verso la dacia per il sopravvenire della pioggia. Alla scansione ritmica del verso fa eco il procedere nello spazio. Al contempo gli spostamenti lenti e irrequieti della donna una volta nell'interno, le espressioni tristi del suo volto, ci fanno intuire un dolore in lei compresso e implacabile. Sembra così stabilirsi un rapporto tensivo tra parola evocativa della poesia e immagine. Vediamo la giovane donna vicina a più soglie (porte, finestre) o anche sostare in angoli in penombra, mentre i figli fanno colazione seduti a un tavolo sul cui piano una porzione di latte versato viene voracemente ingurgitato da un gattino nero. Aleksej cosparge dello zucchero sul capo del piccolo animale quasi a disegnare una macchia bianca.¹⁴ Lei infine si siede in prossimità di una finestra; illuminata dalla luce diurna, il suo sguardo melanconico è rivolto verso il paesaggio all'esterno. Nell'inquadratura successiva scorgiamo in pri-

¹⁴ Forse anticipazione visiva della macchia bianca sul capo dello Stalker e sui capelli dello scrittore russo, protagonista di *Nostalgia*.

mo piano il suo viso silenziosamente segnato dalle lacrime mentre continuiamo a udire parole che esaltano la bellezza e la gioia dell'amore. Il passaggio della donna in prossimità delle già ricordate soglie (finestre, porte) contribuisce a evocare la percezione della sua insofferenza, toccata dalla contingenza dell'abbandono.

Oggetti quotidiani vengono investiti di senso: un vaso di fiori incorniciato dai battenti della finestra, il latte, la macchia bianca di zucchero sulla testa del gatto. Nel volto della madre piangente, irradiato dalla luce proveniente dalla finestra aperta, si può leggere una consuetudine figurativa di natura pittorica, ma, a mio parere, per la forza espressiva all'interno del brano, tale inquadratura condensa in una unica e pregnante immagine il senso della profonda e inesauribile tristezza da cui la donna è soffocata. Partecipiamo in tal modo alla frattura, alla collisione tra il momento epifanico dell'amore narrato dalla poesia e lo stato di dolore per la solitudine provocata dalla separazione. Nella concentrazione sul volto sembrano così stratificarsi temporalità diverse: il passato felice, alluso dalla parola poetica e il presente della disillusione; presente che in realtà, scopriremo solo dopo, essere frutto del ricordo di Aleksej adulto.

2) Nel blocco successivo l'azione si concentra su un incendio che distrugge il vicino fienile.

La macchina da presa segue il movimento della donna e dei figli che si avvicinano all'esterno spaesati per capire cosa stia accadendo. Anche in questo frangente il loro percorso è segnato dal passaggio e da una breve sosta sulla soglia di casa, in alcuni momenti visibile attraverso l'immagine riflessa in uno specchio. Infine la madre si siede sul bordo di un pozzo antistante l'edificio in legno, e dopo essersi bagnata il viso con l'acqua di un catino, si concentra a osservare le fiamme sotto la pioggia sempre più scro-

sciante. La macchina da presa la fissa da dietro a distanza, spettatrice silenziosa e immobile del disastro. Il motivo del fuoco che distrugge la dacia immersa nella natura chiude la parte finale di *Il sacrificio*, il catino con l'acqua in prossimità del pozzo per analogia di figurazione ricorda le sequenze oniriche in *L'infanzia di Ivan*. L'incendio è il segno del trauma della separazione, la traccia iscritta nella memoria di un evento irrimediabilmente non ricomponibile. È infatti avvenuto lo stesso anno in cui il padre si è allontanato dalla famiglia. Lo scopriremo nel corso della conversazione telefonica tra il protagonista e la madre nella quarta sezione.

3) Nel terzo blocco assistiamo al sogno di Aleksej: lui bambino, a letto, si desta improvvisamente. Nell'inquadratura seguente l'immagine in bianco e nero mostra una fitta vegetazione piegata dal vento. Di nuovo vediamo il volto del piccolo addormentato. Dopo uno stacco lui si alza e chiamando papà si sposta sulla soglia dello studio con gli occhi in attesa, rivolti verso la finestra, mentre un uccello bianco plana improvvisamente. La finestra è lo schermo sulla cui superficie si proiettano le immagini oniriche. Il volto di profilo del padre chino su un catino apre l'inquadratura successiva.

Scorgiamo l'uomo aiutare la madre a lavarsi i capelli in una grande bacinella; immagine rassicurante di un momento di tenerezza. Subito dopo vediamo con una inquadratura frontale il capo chino di lei con i capelli lunghi immersi nell'acqua mentre lentamente si solleva dalla bacinella. L'immagine ora al rallentatore si sofferma sulla folta chioma di lei appesantita dall'acqua. Ripresa in figura intera, con la veste premuta sul corpo per la pressione del liquido, con il volto coperto dalla pesante chioma bagnata sembra simile alla rappresentazione mitica della testa di Medusa.

Per Freud immagine terrifica dell'orrore, e dello sprigionarsi dell'angoscia.¹⁵

La composizione plastica di splendore auratico emanato dal corpo e dal volto materno, evocato nel brano precedente dalla parola poetica, sembra ora, attraverso la fantasia onirica, volgersi in opposto: rivelazione di una parete spessa e insondabile, di una superficie opaca che non si lascia penetrare dallo sguardo. L'uso del ralenti e un movimento di macchina indietro, che riprende il corpo ondeggiante sotto il flusso dell'acqua, sembrano accentuare tale "ambiguità". La musica asincrona e con timbri metallici fa eco al senso di incertezza. Paiono condensarsi in questa immagine forze opposte: l'intensificazione della figurazione rivela un vocabolario gestuale più primitivo, più pulsionale. Come se nel corpo stesso, quel corpo materno così esaltato nella bellezza in diverse sequenze oniriche del cinema di Tarkovskij (si pensi ai brani di sogni in *L'infanzia di Ivan* o anche in *Nostalghia*), confluissero forze pulsionali contrastanti, ovvero un dibattersi interno in movimenti e gesti antitetici. L'inquadratura successiva sembra, attraverso l'andamento distruttivo e impetuoso dell'acqua e del fuoco, dare forza a tale capovolgimento dove ciò che è familiare si volge in estraneo. Vediamo infatti la medesima stanza con i muri sgretolati, il soffitto forato da una cascata d'acqua che sgretola l'interno e un fuoco consumare un mobile.

Ma il gioco di contrasti spaesanti non si arresta: appare in primo piano il volto sorridente della donna. La cinepresa segue lateralmente il suo movimento, con alle spalle superfici corrose, a volte percorse da rivoli di acqua, a volte trasparenti; lei ora indossa uno scialle volgendo il proprio sguardo enigmatico verso la macchina da presa. Una volta

¹⁵ FREUD, *La testa di Medusa*, [1922], in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977.

scomparsa dal quadro, la cinecamera si sofferma su uno specchio opaco, coperto dal vapore umido. Su questo si riverbera un paesaggio dipinto e il viso della donna anziana (ruolo interpretato da un'altra attrice); con la mano lei rischiarava una porzione del piano su cui si proietta il suo riflesso, corroso dalla vecchiaia. Infine vediamo in controluce, ora a colori, una mano, ripresa in primissimo piano chiudere la sequenza onirica. Nel corso del film verrà riproposto il particolare della mano che scopriremo appartenere ad una ragazza amata da Aleksej adolescente.

L'uso insistente del carrello in alcuni momenti di questo brano accentua lo statuto onirico. Ma il tratto più enigmatico, più irriducibile a qualsiasi chiave interpretativa di stampo iconologico, può essere rintracciato nel capovolgimento operato sul corpo di lei nel momento in cui, attraverso il ralenti, istante per istante, appare frontalmente l'immagine inquietante di quella folta chioma impenetrabile. Si è detto l'icona della madre quale fonte di pacificazione è spesso presente nei sogni. Ma là dove ella, figura rassicurante delle origini, sembra chiamata a colmare il senso di mancanza e di inquietudine insita nell'esistere, tale immagine nello *Specchio* si mostra intaccata da pieghe che si muovono in senso contrario. L'ombelico del sogno, così insistentemente delineato da Freud, ritengo trovi qui un momento fatico. Del resto il modello pittorico (il ritratto di Ginevra Benci di Leonardo, mostrato nel corso del film) a cui si ispira Tarkovskij per il personaggio della madre, come notato da Fabrizio Borin, custodisce al proprio interno la medesima ambiguità. Anche se per Borin tale doppia sfumatura riguarda i tratti caratteriali delle due figure femminili, più che la medesima donna.¹⁶

¹⁶ Rispettivamente la madre e la moglie. Per un approfondimento si veda FABRIZIO BORIN, *Il cinema di Andrei Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989, p. 107.

La madre inoltre è spesso accostata nei sogni all'acqua, però è come se la superficie liquida dovesse essere sempre circoscritta (in un secchio ad esempio) onde regolarne anche la forza e la potenza pulsionale a cui è associata.

Infine, come spesso avviene nelle opere di Tarkovskij, il viso femminile circondato da chiove fluenti viene accostato a superfici materiche lavorate dal tempo e dall'umidità (muri sgretolati o consumati). Penso alla sequenza onirica in *Nostalghia* all'interno della quale i due volti di donna – la moglie e la compagna di viaggio – e i loro profili si stagliano su una parete non liscia, corrosa nella sua composizione materiale.

Un'ultima osservazione riguarda la stratificazione del tempo. Lo specchio rifrange nel presente del sogno (presente ancorato al ricordo), attraverso il volto invecchiato, la compresenza di falde di memoria diverse. Tale modulazione espressiva verrà riaffermata nella sequenza finale del film. Nella stessa sezione narrativa vediamo il viso giovane della madre al momento di concepimento del figlio e la presenza di lei anziana che attraversa la natura, conducendo per mano Aleksej bambino e la sorella. Anche nella radura la macchina da presa si sofferma a inquadrare detriti, rami privi di vita e materiali di scarto.

Ma torniamo al sogno e alla sua chiusura sul motivo della mano. Il primissimo piano si concentra su questo dettaglio, come in una sorta di condensazione visiva che anticipa medesime figurazioni legate a brani onirici in altre pellicole. Lo Stalker si assopisce stanco sulla terra fangosa con la mano che ne lambisce la superficie; anche la mano sporca del protagonista di *Nostalghia* conclude il sogno delle due figure femminili, prima accennato. Nell'*Infanzia di Ivan* in più sezioni oniriche la madre si terge con essa la fronte. Il contatto della mano con la materia terra o con la pelle sembra alludere alla percettività presente nella realtà

psichica (in questo tratto stilistico è possibile forse rintracciare una vicinanza estetica con il cinema di Bergman).

4) Nel corso del quarto e ultimo blocco siamo ricondotti al presente della diegesi. La cinepresa si addentra nell'interno vuoto dell'appartamento mentre il protagonista conversa con la madre al telefono. Per tutta la sequenza non lo vediamo, sentiamo solo la sua voce fuori campo e quella di lei replicare alle sue domande. La macchina da presa con una panoramica segue alcune pareti di una stanza in cui le finestre sporgono sulle finestre e sulla facciata di un altro stabile, come se le aperture, in guisa di quinte teatrali riproponessero lo sguardo verso l'interno. Durante il suo percorso la cinecamera inquadra il manifesto della proiezione francese dell'*Andrei Rublëv*. Dopo si spinge con un carrello in avanti all'interno delle altre camere attraversando la cornice di porte aperte sino ad arrestarsi in prossimità di alcune finestre, parzialmente coperte da tende nere che impediscono di vedere oltre la loro superficie. Mentre il carrello avanza nei successivi ambienti, come a mimare una sorta di movimento memoriale, udiamo la voce fuori campo del protagonista con l'anziana donna legare eventi del passato a tragici avvenimenti del presente: la morte di una collega di lavoro della madre, mentre le sue parole, il loro ritmo cadenzato, ci trasportano di nuovo a un episodio del passato. La conversazione si è avviata a partire da un'incertezza di Aleksej adulto sull'orario, mentre nel corso del dialogo, l'uomo ricorda con precisione la data dell'incendio della dacia, evento rappresentato, si è visto, precedentemente.

Afferma inoltre di avere la voce rauca a causa di una malattia che lo costringe da solo a casa: è a letto da tre giorni e non sa se siano le sei di mattina o di pomeriggio. Invece, con estrema precisione ricostruisce il tempo psichico del trauma: l'anno dell'incendio è lo stesso anno

in cui il padre è andato via. Cogliamo nell'*après-coup* la valenza soggettiva delle immagini viste nelle sequenze precedenti al sogno. «Troviamo sempre», osserva Freud, «che viene rimosso un ricordo il quale è diventato un trauma solamente più tardi».¹⁷ Il tempo acronico dell'inconscio custodisce la sopravvivenza delle ferite, delle scosse traumatiche, della continuità di ciò che sopravvive nella discontinuità delle infinite variazioni della vita. Sul piano visivo colpisce la presenza figurativa delle finestre aperte sulla facciata di fronte con altre finestre che sembrano raddoppiare e rifrangere lo spazio soglia della memoria psichica.

Nel secondo sogno rappresentato nel film è ancora la voce fuori campo del protagonista ad accompagnare le immagini dell'interno della casa in campagna del nonno quando Aleksej era bambino. Egli ci informa che lì è nato sul tavolo da pranzo rivestito da una tovaglia bianca. Le sue parole affermano che si reitera sempre il medesimo sogno in cui la scena traumatica si ripresenta: «Ogni volta che cerco di entrare nella casa [tanto amata] qualcosa me lo impedisce».

Il reale è ciò che torna sempre nello stesso posto, afferma Lacan.¹⁸ La dacia, luogo psichico oltre che fisico dell'infanzia, compone lo scenario fantasmatico di forze latenti, condensando in forma visiva quel grumo enigmatico che insiste, ripetendosi senza soluzione di continuità.

Il suo riflesso in un'anfora di vetro ci introduce alla messa in scena del segmento onirico. La sezione è formata dalla ripetizione di una medesima situazione con esito diverso. Le immagini sono virate in bianco e nero.

Nella prima parte del sogno lui ancora piccolo avanza

¹⁷ FREUD, *Progetto di una psicologia* [1895], in *Opere*, vol. II, Torino, Boringhieri, 1968, p. 256.

¹⁸ LACAN, cit.

verso la dacia del nonno. Circondata da una fitta rete di alberi appare in ombra e più sinistra che nelle raffigurazioni precedenti del film. Aleksej, dopo aver superato all'esterno un tavolo rivestito da una tovaglia bianca, si avvia verso la casa. La macchina da presa inquadra più da vicino la dacia che ora, sempre più scura, sembra una macchia informe. La musica assordante con timbri acuti si arresta mentre udiamo lui invocare la mamma.

Aleksej prova ad aprire la porta e una mano femminile (probabilmente della madre) accompagna il suo movimento sul battente verso l'interno. Un uccello in volo dentro una stanza, nel tentativo di fuggire, rompe il vetro di una finestra. Ora il vento forte agita i rami della fitta vegetazione, cadono gli oggetti dal tavolo mentre lui, al ralenti, è ripreso nell'atto di correre di nuovo verso la casa. Non sentiamo più il sibilo del vento mentre il piccolo, in un silenzio assordante, tenta di aprire la porta che rimane serrata.

Aleksej torna sui suoi passi. Nell'inquadratura successiva vediamo l'uscio aprirsi verso un interno angusto dove la madre, accovacciata per terra, con vicino un cane, raccoglie delle patate e guarda con stupore in direzione della macchina da presa.

Lo spaesamento provocato dall'impossibilità della realizzazione del desiderio, penetrare all'interno della dacia e ricongiungersi con la madre, viene qui messo in scena caricando espressivamente gli elementi a cui Aleksej bambino è fortemente legato.

Quella casa in cui lui nacque su una tovaglia inamidata bianca non solo appare chiusa e ostile alla sua domanda ma sembra anche, per l'effetto fisico dallo scompaginarsi dei rami e delle foglie agitate dall'aria, trasformarsi, al pari della natura, da luogo familiare a scenario sordo e estraneo. «Il perturbante», scrive Freud, «è quella sorta di

spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare». ¹⁹ Come già la figura della madre nel sogno precedente, l'immagine pacificante del conosciuto, nell'auspicio di un illusorio appagamento irraggiungibile, si capovolge in esperienza di inquietante distanza e spaesamento.

Nella rappresentazione del terzo brano onirico ritornano le poesie di Arsenij Tarkovskij e il motivo figurativo della dacia. Siamo introdotti dalle rime del padre del regista. (L'immagine è sempre in bianco e nero). Scorgiamo di nuovo la vegetazione mossa dalle folate di vento all'esterno della casa, il tavolo su cui rotolano poveri oggetti e infine Aleksej avvicinarsi alla dacia, aprire la porta e inoltrarsi: numerose tovaglie bianche trasparenti vengono anch'esse scosse dall'aria. Infine in uno specchio al centro della stanza si riflette l'immagine di lui con in mano una brocca colma di latte. Ne assaggia un sorso ma poco dopo il suo sguardo, come introiettato e perso nel vuoto, sembra tradursi in interrogazione sulla propria origine, al pari di un "ignoto" insondabile. La pellicola si sarebbe in un primo tempo intitolata *Bianco, bianco giorno*.

Nella sequenza successiva il corpicino nudo di Aleksej nuota nell'acqua di un piccolo stagno.

Tarkoskij confessa di prediligere inquadrature dell'acqua in forme circoscritte e non eccessivamente vaste e, per tale motivo, di non amare riprendere il mare, illimitato e troppo ampio. Il sogno che chiude l'*Infanzia di Ivan* si svolge davanti a una estesa e vuota spiaggia che lambisce il mare. Alla bellezza e solarità del luogo fa da contrasto un albero secco prossimo alla riva.

Forse possiamo pensare che, diversamente dall'albero su cui si apre il film con il primo sogno di Ivan, tale ele-

¹⁹ FREUD, *Il perturbante* [1919], in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 82.

mento vegetale, ormai privo di vita, sia accostabile per la sua funzione evocativa all'arbusto secco presente in *Il sacrificio*: Ometto, il piccolo figlio di Alexander, continuerà ad innaffiarlo con singoli secchi d'acqua, dopo il "sacrificio" del padre, assumendo in tal modo la sacralità del gesto.

Questo gesto sarà compiuto in prossimità di quella aperta distesa di mare, dove il materno, da riparo pacificante manifesta, crediamo, la densità inattingibile di un reale non traducibile, non circoscrivibile in una inquadratura, né trasferibile in parola, al pari del magma di *Solaris* nel cui vortice, alla fine dell'opera, è inabissata la dacia.

**TARKOVSKIJ'S HERITAGE.
ISPIRAZIONI TARKOVSKIANE SUL CINEMA
CONTEMPORANEO**

Marina Pellanda

1. Il racconto secondo Tarkovskij

Nel suo *Répertoire*,¹ lo scrittore francese Michel Butor immagina tutti gli uomini «ininterrottamente immersi come in una bagnarola» nel racconto. Infatti tutto ciò che è «altro da noi», dice lo scrittore, in massima parte lo conosciamo non tanto perché l'abbiamo visto ma soprattutto perché l'abbiamo sentito raccontare, con quelle configurazioni di senso che rendono ogni evento narrato comunicazione transmissibile. Per esistere il racconto sembra dunque obbligato prima a lasciarsi indiscriminatamente frammentare, e poi a essere forzosamente ricomposto.

Se, seguendo Butor, la narrazione sembra avvolgerci come l'acqua in una bagnarola, tuttavia ogni storia è essenzialmente inenarrabile: parte integrante della natura che ci circonda, non sopporta infatti manipolazioni di sorta, essendo ogni manipolazione una significativa organizzazione della cognizione del tempo.

¹ MICHEL BUTOR, *Répertoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 1.

Incatenata davanti al «presente» cui dà vita ogni racconto, l'immaginazione sembra prevalentemente obbedire a un tempo che, sulla falsa riga di Schiller, potremmo definire «tempo dell'estraneità»;² eppure, nondimeno, capita spesso che al fruitore – sia esso spettatore o lettore – venga consentito di procedere in modo diseguale lungo l'evento di cui sta facendo esperienza, guadagnando così una fruizione che obbedisce alle sue necessità soggettive. Quando ciò accade – si pensi al *Tristram Shandy* di Sterne, all'*Ulisse* di Joyce o ai film del russo Andrej Tarkovskij, che, pur ancora in fondo al “campo lungo” e “fuori fuoco”, sta arrivando in queste pagine – avviene una omologazione che se per qualcuno è emblema di un vero e proprio spreco di tempo, per i più attenti è invece una concessione: l'autore concede in usufrutto, a chi legge o a chi guarda, le proprie escursioni temporali. Conseguendo da ciò che per accettare in dono l'usufrutto del tempo dell'artista, il pubblico debba rivedere il proprio concetto di orologio: se così non facesse, potrebbe colpirlo la sensazione di avere tra le mani un ingranaggio guasto e forse irrimediabilmente fermo.

Tuttavia, come osserva Giovanni Morelli, poiché la «guarigione» di un orologio non può avere la dignità d'un evento temporale, nella fruizione dell'esperienza artistica è forse preferibile relazionarsi con un segna tempo che pare non mettere in scala i fatti della vita. Dando la parola al musicologo per ascoltare la sua descrizione degli orologi, a questo punto Torniamo ad Andrej Tarkovskij – ormai

² Così in GIOVANNI MORELLI, *Né nuvole né orologi. Sul pas saccadé delle grandi e piccole manovre del tempo narrativo. Preamboli (epica, romanzo, musica, cinema)*, in Fabrizio Borin, Roberto Ellero (a cura di), *Sul racconto cinematografico 2*, «Circuito Cinema», Quaderno n. 126, Comune di Venezia, maggio 1995, pp. 13-14. Anche in Id., *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 175-211.

nitidamente a fuoco, in piano americano – una fiaccola che possa testimoniare la profonda consonanza del suo cinema con temporalità lontane da un modo di raccontare ufficialmente cronologico. E dunque Morelli, sui congegni che fissano lo scorrere delle ore, così si esprime:

Un orologio guasto non è morto, è *soltanto un po' morto*; potrebbe essere infatti riparato e potrebbe tornare a mettere in scala i fatti della vita di chi se lo porta al polso; ma è anche vero che se mai l'orologio riesce a mantenersi guasto, il tempo dei fatti che accadono al personaggio sono proprio tutti suoi; ed è anche vero che la guarigione di un orologio è faccenda di breve momento [...] Basta una rapida pulitura, un modesto e veloce trapianto di una rotellina, o giù di lì, e tutto è fatto per una guarigione che non ha la dignità di un evento temporale complesso o sincronizzabile, oppure un grado di interesse sufficiente a renderlo oggetto di un racconto.³

Scendendo più nel dettaglio, nelle mani di Tarkovskij lo scorrere effettivo della storia, ovvero della trama di ogni suo film, precipita in un tempo più musicale che narrativo, dove l'orologio è il suo metronomo; è dunque proprio il suono degli istanti nel loro muoversi e cambiare l'eredità più interessante lasciata dal cineasta non solo al suo pubblico ma anche, di pellicola in pellicola, a se stesso. Si tratta ovviamente di un lascito simbolico, per il quale – dal momento che ognuno di noi è impossibilitato dalle leggi che governano il tempo della vita a ricevere una eredità da se stesso – sarebbe forse meglio parlare di ricorso poetico. Un ricorso che, mentre il regista russo è ormai in primissimo piano davanti ai nostri occhi, Tarkovskij utilizza per realizzare una distinzione assai simile a quella teorizzata dal filosofo Karl Popper, il quale, per distinguere due tem-

³ MORELLI, *Né nuvole né orologi. Sul pas saccadé delle grandi e piccole manovre del tempo narrativo*, cit., p. 18.

pi nettamente riconoscibili, oppone il tempo degli orologi a quello delle nuvole.⁴ Si tratta di un binomio che, distinguendo due termini riconoscibili come assai differenti l'uno dall'altro – la nuvola è molto disordinata o disturbata mentre invece l'orologio è molto esatto e preciso –, ci consente di verificare come anche in Tarkovskij siano riconoscibili due cadenze nettamente distinguibili come polari. La prima, ovvero quella più simile al comportamento di un orologio, viene chiusa dal regista russo nei prologhi che di film in film tornano come ulteriore eco della forza poetica del suo cinema. La cadenza della nuvola, invece, è a nostro avviso riconoscibile sia nel respiro che ogni pellicola del cineasta chiede all'occhio che la guarda – ed è un respiro in grado di dare impulso ai pensieri attraverso il risveglio delle emozioni –, sia nei frequenti movimenti verticali con cui la macchina da presa, andando dal basso verso l'alto o dall'alto verso il basso, mette indifferentemente in comunicazione la terra con il cielo e il cielo con la terra.⁵

⁴ Per maggiori approfondimenti su questo tema si veda MORELLI, *Né nuvole né orologi*, cit., pp. 59-63.

⁵ Riferirsi alla temporalità del cinema di Tarkovskij prendendo in prestito dal linguaggio musicale il termine «cadenza» ci sembra più che naturale. Infatti se nel linguaggio delle note la cadenza è una forma armonico-melodica che, consistente nella successione di due o più accordi, conclude un brano musicale, o una sua frase o sezione, il prologo nei film del regista russo – pur incipit delle sue composizioni e non conclusione come invece è la cadenza nei brani musicali – ha un ruolo per certi versi paragonabile a questa forma armonica. Inoltre poiché nel linguaggio musicale le cadenze hanno una funzione per certi versi paragonabile a quella della punteggiatura nell'espressione verbale, non ci sembra di errare definendo cadenze i movimenti verticali tramite cui spesso la macchina da presa di Tarkovskij racconta.

2. Eredità interne: da Tarkovskij a Tarkovskij

2.1. Il tempo delle nuvole

Può sembrare strano che a un movimento facilmente riconoscibile come una panoramica verticale sia associabile un tempo irregolare, disordinato e più o meno imprevedibile come quello di una nuvola; eppure ciò accade perché Tarkovskij riconosce proprio nell'arte poetica la virtù impagabile del cinema:

Ciò che mi affascina straordinariamente nel cinema sono i collegamenti poetici, la logica della poesia. Essa a mio avviso corrisponde maggiormente alle possibilità del cinema, la più veritiera e la più poetica delle arti. In ogni caso essa mi è più congeniale della drammaturgia tradizionale che collega le immagini attraverso uno sviluppo rettilineo e logicamente consequenziale del soggetto. Questo collegamento pedantemente «giusto» degli avvenimenti di solito è generato sotto la forte influenza di un calcolo arbitrario e di astratte considerazioni speculative. Ma anche quando il caso non è questo e sono i caratteri a determinare il soggetto, si constata che la logica dei collegamenti si fonda su una semplificazione della complessità esistenziale.⁶

È dunque il regista stesso a consentirci questa similitudine: la panoramica verticale è infatti uno dei segni attraverso cui il cineasta russo riconosce valore a quelle immagini in cui la poesia altro non è se non un elemento che, segno della «complessità esistenziale», spontaneamente si manifesta, come cristallo prezioso, proprio perché radicato nell'esperienza fisica e concreta di cui pulsano i

⁶ ANDREJ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1995, pp. 20-21.

personaggi raccontati dai suoi film. Tarkovskij, lontanissimo dal concetto di cinema poetico – che, come vedremo più avanti, colpirà molti dei suoi possibili eredi, imprigionandoli in pellicole in cui il baluardo della poesia rende ogni loro immagine difficilmente comprensibile –, usa la panoramica verticale come il movimento che dà vita a un meccanismo assai simile a quello che governa una nuvola: mediante questo spostamento di macchina, il regista russo è in grado di mettere in luce con quale intensità, nel cinema, possono pulsare le istanze di tutte quelle esperienze che si legittimano in quanto assai lontane dalla perfezione tipica di un orologio a pendolo.

Tarkovskij usa movimenti di macchina rigorosamente verticali in alcune sequenze dell'*Infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), *Andrej Rublëv* (1966), *Solaris* (*Soljaris*, 1972), *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974) e *Il sacrificio* (*Offret / Sacrificatio*, 1986). Pur avendo dichiarato spesso di amare più la terra rispetto al cielo, muovendo verticalmente la macchina da presa sembra voler istituire tra loro un rapporto che rispetti la singolarità e l'autonomia che rendono ognuno di questi due elementi vulnerabili nuvole, anche perché costantemente in balia degli agenti atmosferici.

L'opera prima del cineasta, *L'infanzia di Ivan*, si apre con un movimento verticale della cinepresa, che risale lungo il tronco di una betulla fino a rivelarne la chioma frondosa. Ai piedi dell'albero c'è il piccolo Ivan, che contempla estasiato questa creazione della natura.

Se la sequenza iniziale del primo lungometraggio tarkovskiano mette in relazione terra e cielo partendo dalla terra, in *Andrej Rublëv* il maestro russo guarda il suolo dal punto di vista di un contadino che volteggia nel cielo a bordo di un rudimentale pallone aereostatico.

Nel prologo che apre il film che Tarkovskij dedica al grande pittore di icone, la terra è vista per la prima e unica

volta nell'opera del regista con panoramica dall'alto, quella offerta dagli occhi del contadino Efim, che sacrifica la propria vita e muore schiantandosi al suolo.

La sequenza del volo in pallone è una terrificante soggettiva che mette brutalmente lo spettatore davanti all'importanza che la terra ha per il cineasta: il cielo non si vede mai e la caduta finale del contadino ristabilisce i rapporti di dipendenza dell'uomo con il suolo prima che con il cielo. È solo dopo aver compreso ciò che vive intorno a lui che l'uomo tarkovskiano può sperare di raggiungere un connubio tra il mondo terreno e quello celeste. In *Solaris*, infatti, il movimento dall'alto verso il basso con cui la macchina da presa rivela la casa di Kelvin immersa nell'oceano-pensante del pianeta dimostra che, finché non chiuderà i conti con le incomprensioni del mondo terreno, l'uomo non potrà mai capire il principio che governa eventuali entità extraterrestri.

Il fonditore di campane Boriška e, dopo di lui, Ometto in *Il sacrificio* sono le uniche creature in grado di intrattenere un rapporto sereno con la volta celeste. Mentre va alla ricerca dell'argilla giusta per fondere la campana che gli è stata commissionata, Boriška resta a osservare incantato il percorso della linfa vitale di un grande albero che, partendo dalle radici sepolte nel fango giunge a nutrirne la chioma: quando finalmente ha trovato l'argilla giusta, dal cielo cade una pioggia che sembra volerlo ricompensare per aver compreso il mistero racchiuso nelle viscere terrestri.

È per aver colto la chiave di questo enigma che Boriška potrà sospendere la sua campana tra terra e cielo, e che Ometto potrà far rifiorire l'albero secco sotto il quale Tarkovskij lo lascia alla fine del suo ultimo film.

Nelle pellicole del cineasta, dunque, il cielo non si vede mai; o meglio: non vedendolo mai direttamente, lo spet-

tatore deve accontentarsi del riflesso con cui Tarkovskij, fin dal mediometraggio di diploma *Il rullo compressore e il violino* (*Katok i skripka*, 1960), racconta questo spazio facendolo specchiare nell'acqua che spesso, nei suoi film, bagna il terreno. D'altra parte, quando in *Solaris* le autorità chiedono a Berton, uno dei personaggi del film, perché abbia filmato le nuvole, si rende evidente come questa domanda sia un pretesto attraverso cui il maestro russo vuole ripensare la propria arte: come Berton, che non a caso riprende i nubi, Tarkovskij gira «film nuvola» non solo perché, come abbiamo visto, nella panoramica verticale pulsa il tempo delle nubi, ma anche perché, per non abbracciare l'incomprensione che caratterizza il potere al cospetto del quale Berton pone il suo film, osservando i lunghi piani sequenza del cineasta bisogna accettare di interagire con essi attraverso le proprie memorie e fantasie.

2.2. *Il tempo degli orologi*

Spesso i film di Tarkovskij iniziano con un prologo, e proprio perché nelle mani del regista russo il preambolo è annuncio, a vari gradi di chiarezza e loquacità, del tenore di ciò che seguirà, queste brevi sequenze sono orologi di precisione con cui, rappresentando in figura i meccanismi regolatori dell'opera, il cineasta, per dirla in termini musicali, dà il "la" al suo film.

Il primo sogno di Ivan, il racconto della vita di Kelvin sulla terra e il procedimento ipnotico con cui nello *Specchio* una terapeuta riesce a far parlare fluentemente un ragazzo balbuziente, tutti questi episodi rispettano il modo in cui la memoria umana costruisce in immagine un'esperienza temporale, e proprio per questo sono orologi. Infatti prima di lasciare che gli eventi narrati assumano

sensò piÙ per la loro configurazione spaziale – ovvero per la messa in scena – piuttosto che per la logica della storia che raccontano, il prologo è come un faro nella nebbia: senza indulgere in elucubrazioni che costringano «lo spettatore subito a sbattere contro il “soffitto” del pensiero del regista»,⁷ lo aiutano ad accordarsi all’atmosfera del racconto che seguirà.

Riferendosi al prologo dello *Specchio* Tarkovskij osserva:

Il prologo è una sorta di chiave del film e, fin dall’inizio, prepara lo spettatore a comprendere il senso artistico e stilistico della pellicola. Senza il prologo il film sarebbe semplicemente incomprensibile. Questo, infatti, prepara lo spettatore alla natura drammaturgica del lavoro in cui l’azione si rivela soprattutto secondo le libere associazioni di musica e poesia piuttosto che attraverso i canoni del cinema di finzione. Non ho inoltre ancora ricordato il fatto che l’episodio ha un peso semantico molto importante. Trasmette tutta la difficoltà sopportata dall’eroe e dal narratore rispetto alla necessità di parlare di cose che sono profondamente personali e difficili. Allo stesso tempo il prologo trasmette il senso di liberazione, illuminazione e benevolenza nei confronti della vita e di coloro che lo circondano, raggiunta dall’eroe alla fine del film.⁸

⁷ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo* cit., p. 69.

⁸ Così Andrej Tarkovskij riferendosi al prologo dello *Specchio*: «The prologue is a kind of key to the film and from the very beginning prepares the spectator to perceive the artistic meaning and stylistics of the picture. Without the prologue the film will simply be incomprehensible. It prepares the spectator for the dramaturgical nature of the work, where the action unfolds more by associative laws of music and poetry than by the usual canons of cine-fiction. I do not even mention the fact that the episode itself bears an extremely important semantic load. It conveys the entire difficulty experienced by the hero and narrator in connection with the need to speak of things that are profoundly personal and difficult, and at the same time [it conveys] a sense of the inner liberation, illumina-

E così, sulla falsa riga delle parole con cui è lo stesso regista a descrivere il senso di uno dei suoi prologhi, ritroviamo da una parte il valore del lungo incipit di *Solaris* che vede Kris Kelvin sulla terra, e dall'altra – se prologo di ogni film sono in ogni caso e sempre anche i titoli di testa – ecco che l'inizio di *Il sacrificio* può ritenersi a sua volta un preambolo alla pellicola. Infatti il movimento di macchina con cui si apre l'ultimo film del regista, terminando sulla cima frondosa dell'albero alla cui ombra Leonardo da Vinci nella sua *Adorazione dei Magi* ha posto la Sacra Famiglia ci consente di istituire facilmente un paragone tra il piccolo Gesù e la sua versione laica, ovvero l'Ometto di Tarkovskij. Nell'ultima sequenza di *Il sacrificio*, infatti, il figlio di Alexander prende il posto di Gesù sotto a un albero analogo a quello presente nel dipinto di Leonardo; è così che il regista sembra voler sottolineare l'intrinseca somiglianza tra i due bambini, entrambi in possesso della chiave per salvare il mondo.

Ulteriore dimostrazione che nel cinema di Tarkovskij il tempo degli orologi è quello riservato al prologo, è di nuovo l'incipit terrestre di *Solaris*. Questa sequenza, infatti, racchiudendo in sé la nostalgia di Kelvin per il pianeta Terra cui mai potrà ritornare, rivela anche la fiducia di Tarkovskij in un pubblico che spera si senta avvolto dall'esperienza della visione dei suoi film così come Kelvin è circondato dall'atmosfera del pianeta Solaris. A differenza dello psicologo protagonista della pellicola, però, il pubblico una volta finito il film uscirà dalla sala, ovvero tornerà sulla Terra, con una grande nostalgia ma, anche, con una maggiore abilità di respirare e vivere liberamente.

tion, benevolence towards life and other people, at which the hero arrives at the end of the film», in ROBERT BIRD, *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008, p. 109.

3. *Tarkovskij's heritage*

L'eredità è un patto che chi se ne va “firma” con chi resta. Infatti nel verbo *lasciare*, termine chiave di questo passaggio (dal latino *laxus*), è racchiuso il senso di qualcosa che, allentandosi, si allontana da noi e si apre come un abbraccio nei confronti delle generazioni future.

Barbara Spinelli, dalle pagine del quotidiano «la Repubblica», ha paragonato la trasmissione di lasciti all'esperienza della corsa a staffetta:

Ciascun concorrente (detto frazionista) deve percorrere una frazione, e trasmettere un bastone al subentrante. Il bastone si chiama, guarda caso, testimone. La regola vieta di lanciare al compagno il testimone nelle zone di passaggio, e fissa regole precise sulla sua caduta (se cade può raccoglierlo solo chi l'ha perduto: l'incapace di tramandare). Anche nel passaggio tra generazioni è così: la consegna del testimone avviene in seguito a tocco con la mano, del corpo del concorrente in partenza da parte del concorrente in arrivo.⁹

Se dunque il testimone che i concorrenti si passano lungo la staffetta è metafora dell'ereditare, quale è il patrimonio che le nuove generazioni di cineasti hanno ricevuto da Andrej Tarkovskij? Ciò che differenzia l'*heritage* tramandato dal maestro russo è la mano del ricevente. Infatti il passaggio di consegne assume valore nel momento in cui l'erede, pur inquieto davanti alla colpa che secondo Lévinas è sempre il sopravvivere,¹⁰ accetta la situazione e scopre in essa, sia l'occasione di contrarre un debito, sia la possibilità di accettare l'invito a dare una permanenza al lascito.

⁹ BARBARA SPINELLI, *Perché non si può restare prigionieri della memoria*, «la Repubblica», 26 maggio 2011, p. 47.

¹⁰ EMMANUEL LÉVINAS, *Tra noi*, a cura di Emilio Baccarini, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 85-92.

Ecco allora che ritrovare elementi tarkovskiani nel cinema contemporaneo significa imbattersi in tracce difficili da dirimere, soprattutto perché l'impatto che sulla settima arte ha avuto l'eredità del maestro russo, pur avendo lasciato segni inconfondibili e dopo essere stata cercata da taluni persino con un certo accanito compiacimento, si è poi assai spesso dispersa nelle pellicole dei suoi epigoni con la stessa facilità di un'aspirina che si scioglie in un bicchiere d'acqua. L'influenza di Andrej Tarkovskij, infatti – per esempio nelle mani di Lars von Trier e Terrence Malick –, scade di tanto in tanto in un manierismo un po' plateale, a tratti forse addirittura irritante. Tuttavia all'ingenuo didascalismo e al tono fastidiosamente predicatorio – tono con cui, come vedremo, per esempio *Melancholia* (2011) di von Trier tenta, attraverso l'imitazione, di riecheggiare goffamente lo stile del maestro russo – rispondono forse gli eredi più originali – almeno fra i pochi pervenuti –, ovvero Sokurov e Bellocchio.

3.1. *Alexander Sokurov*

In *Scolpire il tempo*, e riferendosi anche a Sokurov, Tarkovskij osserva:

Di persone geniali nel cinema non ve ne sono molte: Bresson, Mizoguchi, Sokurov, Vigo, Buñuel... È impossibile confonderli con un altro. V'è un alveo dritto dentro il quale ognuno di questi artisti procede, sia pure pagando alti prezzi, con punti deboli, persino con artificiosità, ma tutto in nome di un'unica idea, di un'unica concezione.¹¹

¹¹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 73.

Elegia moscovita dedicato nel 1987 ad Andrej Tarkovskij, è probabilmente la risposta di Sokurov alle lusinghiere parole del maestro russo, anche se in realtà con il passare degli anni – lo si evince dai *Diari* di Tarkovskij – i rapporti fra i due si erano allentati.

La parola «elegia» è connessa al termine «elegchos», che significa «lamentazione», e forse, proprio in ragione del guastarsi del rapporto che legava Tarkovskij e Sokurov, è l'esempio migliore del valore che assume il passaggio di testimone tra questi due registi. Infatti se il conflitto tra le generazioni è evento naturale e probabilmente necessario, e proprio perché nulla si eredita senza riconoscere con discrezione il senso del vuoto lasciato da chi è venuto a mancare, Sokurov si dimostra come uno tra gli alleati migliori del regista: da *Elegia moscovita* fino a oggi, anche quando non è riuscito del tutto a catturarlo trasferendolo su se stesso, tuttavia ha consentito che sopravvivesse il valore del fare cinema secondo Andrej Tarkovskij.

3.1.1. «Madre e figlio»

Madre e figlio (*Mat' i Syn*, 1997) è il primo film a rivelare il talento di Sokurov al pubblico internazionale. Si tratta di una pellicola che richiama alla mente i lungometraggi di Tarkovskij per l'attenzione che presta all'uomo e al tempo per mezzo di inquadrature alternativamente a colori e in bianco e nero, che vanno ad annullare le distanze tra i corpi e gli spazi.

Protagonisti di questo film del '97 sono una madre e un figlio che la accudisce: essi si muovono in un paesaggio desertificato, rimanendo intrappolati nelle sue densità cromatiche e negli spazi della fisicità della loro carne, della loro anima e della loro spiritualità. In *Madre e figlio* il

regista, mostrando i corpi dei personaggi fondersi con le erbe, gli alberi, le sabbie dei sentieri, il grano, i cieli e tentare così di vivere con, e insieme all'estendersi dell'universale, narra la morte come manifestazione che allontana l'uomo dallo spazio del mondo. Questo film racconta che se vivere è abitare la Terra, allora morire è essere espropriati dei sentieri, è lasciare lo spazio tridimensionale del movimento per entrare in quello senza orizzonte, e presto senza spessore, del cadavere. In questo film, dunque, la morte è una questione di spazio piuttosto che di tempo e di narrazione.

Giocando sui toni dei colori e delle luci ed esaltando la staticità dei suoi protagonisti, Sokurov prepara la scena come fosse una tela pittorica, riprendendo e invertendo i motivi tradizionali della Pietà. Non è più la madre che piange il figlio: è invece il figlio a piangere la madre, con gli stessi gesti che frequentano i quadri della Vergine in lacrime, con mani tese e sguardi imploranti o meditativi.

La figura della compassione messa in essere da Sokurov è la medesima che Tarkovskij rappresenta in *Andrej Rublëv* e *Il sacrificio*. Infatti anche in questi film la natura oggettivizza il quadro di dolore interiore dei personaggi. In Tarkovskij come in Sokurov la natura maschera le piaghe e medica i dolori dell'anima umana, accogliendo così l'angoscia infinita dell'uomo che in essa si rifugia.

Madre e figlio è un film tarkovskiano anche perché se, come osserva Bergman, «Tarkovskij si muove con assoluta sicurezza nello spazio dei sogni. È un osservatore che è riuscito a rappresentare le sue visioni facendo uso del più pesante e del più duttile dei media»,¹² è possibile notare come anche Sokurov «tingendo» ogni scena di colori morbidi, in prevalenza ocre o verde, e usando lenti particolari

¹² INGMAR BERGMAN, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1997, p. 71.

che deformano le proporzioni sembri entrare a sua volta nello spazio del sogno. I corpi avvinghiati della madre e del figlio sono il racconto di un sogno comune, un sogno attraverso il quale il regista mette in scena il distacco come necessità: la morte della madre, pur compresa dal figlio come evento naturale, biologico e nell'ordine delle cose, è tuttavia accompagnata da una sofferenza che i lenti e fluidi movimenti della macchina da presa mostrano sia quando il figlio cerca con il volto la mano della madre sperando di scoprire in questa carezza la ragione per la quale un legame così forte porti poi a un dolore a tal punto insopportabile, sia quando la mano dell'uomo passa instancabilmente tra i capelli della donna.

La sequenza di *Madre e figlio* in cui il figlio si inginocchia ai piedi di un albero, dopo averlo abbracciato fra le lacrime, richiama l'inquadratura finale di *Il sacrificio*, che vede Ometto ai piedi dell'albero secco alla ricerca del medesimo conforto rigenerativo che trova il protagonista del film di Sokurov. Ecco allora che la tortuosità di legami che il *logos* forse non saprebbe sondare con la medesima potenza – non a caso il film testamento di Tarkovskij si chiude con le parole «All'inizio era il Verbo. Perché, papà?», ovvero sulla domanda che il piccolo Ometto rivolge ad Alexander ormai assente – porta Sokurov, anche in questo certamente tarkovskiano, a stabilire la supremazia dell'immagine sul discorso, sperimentando inoltre, con questo meccanismo, lo sforzo di riportare il tempo cinematografico il più possibile vicino al tempo fisiologico.

3.1.2. «Arca russa»

Se riaccostare il più possibile il tempo cinematografico a quello fisiologico significa, come osserva Tarkovskij,

«far ricorso all'osservazione della vita e non alla costruzione stereotipata e senz'anima di una falsa vita in nome del gioco dell'espressività cinematografica»,¹³ *Arca russa* (*Russkij Kovčeg*, 2002), che all'interno dell'Ermitage di San Pietroburgo costruisce il primo vero piano sequenza totale della storia del cinema, è una passeggiata “in soggettiva” che dura esattamente quanto dura il film.¹⁴ Eppure Sokurov, che non vuole completamente rinunciare alla possibilità di scardinare il regolare e continuo ticchettio dell'orologio, gioca dialetticamente a più livelli e costruisce un film-viaggio che, attraversando tre secoli di storia russa, dal Settecento al Grande Ballo imperiale del 1913 e oltre, discutendo di amore-odio verso la Russia e del rapporto del Paese con il proprio passato e con l'Europa contemporanea, richiama ancora una volta Andrej Tarkovskij. Si tratta di un richiamo ambivalente: cercando di penetrare nel fluire del tempo senza doverlo ricostruire con le forbici del montaggio, sembra non dimenticare il desiderio tarkovskiano di instaurare una collaborazione naturale con il ritmo degli istanti che scorrono; inoltre, nel momento in cui l'Ermitage diventa per un momento l'ex Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo da cui sfollano in massa i partecipanti al Gran Ballo del 1913, mentre le nebbie avvolgono l'acqua della Neva, negli occhi dello spettatore torna lo spazio tarkovskiano.

¹³ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo* cit., p. 27.

¹⁴ *Arca russa* è girato in digitale con un sistema sperimentale tedesco di registrazione su hard disk che permette un'autonomia di ripresa di cento minuti. È interessante osservare che, prima di Sokurov, Alfred Hitchcock tentò un'esperienza simile con *Nodo alla gola* (*Rope*, 1948): potendo una cinepresa convenzionale registrare consecutivamente non più di 12 minuti di pellicola, il regista fu però costretto a fare largo uso di piccoli trucchi – per esempio il primo piano della schiena di un personaggio vestito di scuro – per andare a nero e operare gli inevitabili tagli.

Tale spazio, riorganizzato in modo nuovo e personale, trasferisce il carico della ricostruzione della realtà sulle cose che vivono in esso: ciascuna, separatamente, tende a chiudersi in se stessa, indebolendo i legami che la uniscono alle altre, facendo così perdere allo spazio la propria struttura articolata – basti pensare alla casa russa collocata tra le pareti di una cattedrale italiana in *Nostalghia* (1983) –, la propria interezza e la propria connessione interna. In altre parole, come Tarkovskij anche Sokurov – e soprattutto in questa sequenza di *Arca russa* – indaga lo spazio come ambiente nel quale si distribuiscono non solo i corpi liquidi (la nebbia, la neve, l'acqua della Neva) o solidi che siano (i partecipanti al Ballo) ma anche tutti gli stati emozionali dell'uomo in rapporto alla realtà. Ed è soprattutto sulla base di essi che i due registi russi cercano di comprendere lo spazio che li circonda: ciò che a loro interessa, infatti, è la facoltà di un certo punto dello spazio estetico di riferirsi a uno o a un altro fattore della percezione sensibile.

3.1.3. «Faust»

Rovesciando l'iconografia classica del testo settecentesco di Goethe, il *Faust* di Sokurov (2011) – Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia – immerge la storia del mitico patto tra lo scienziato e il maligno in un contesto fangoso, rugginoso, terragno, marrone, in mezzo a topi, visceri e liquami vari. Persino Margherita, che di solito è il simbolo dei fragili desideri di bellezza che caratterizzano Faust, nelle mani di Sokurov diventa soggetto marginale in favore di un epilogo tra i ribollenti crateri islandesi.

Come nel cinema di Tarkovskij, in questo *Faust* la Terra appare dunque al tempo stesso punto di partenza, di na-

scita – perché dalle sue viscere si alza sia la campana dal suono luminoso forgiata da Boriška in *Andrej Rublëv*, sia il patto tra Faust e Belzebù – e punto di arrivo, materia mortificata in cui si disegna e si disfa non solo il mondo di *Solaris*, ma anche la storia della caduta dell'angelo superbo e la trama della salita più dannosa, ovvero quella dell'uomo che vuole farsi Dio.

Se nelle inquadrature tarkovskiane il lento processo di crescita di alberi ed erba sulla Terra, così come il lento bruciare del fuoco – basti pensare alla casa di Alexander che arde in *Il sacrificio*, o all'incendio della cascina all'inizio di *Lo specchio* – sono metafore della presenza e dello scorrere del tempo, nel *Faust* di Sokurov, invece, il rapporto con la Terra e lo sprofondare nelle sue cavità è abbandono cieco a una materia che, attraverso la deformazione di ottiche e prospettive, diventa lo specchio di un mondo deformato.

Il film di Sokurov inizia con un movimento di macchina a scendere, che passa tra le case di un villaggio che ricorda Bosch o Bruegel, procede dagli astri verso la Terra e finisce sul pene di un cadavere verdastro disteso sul tavolo anatomico del dottor Faustus. Si tratta di un moto che sembra voler richiamare, cambiandolo però di segno, quel rapporto tra Terra e corpo che per esempio in *Il sacrificio* di Tarkovskij vive Alexander nel momento in cui, guardando bruciare la sua casa, si allunga su una Terra bagnata e dunque vissuta come elemento vitale, una Terra che pare restituirgli un po' del calore delle fiamme che contempla mentre divorano la sua dimora. Se dunque nelle mani di Tarkovskij l'incontro tra la Terra, l'acqua, il fuoco e la materia umana è fonte di benessere, allora le radici dell'albero della vita, così come lo racconta il *Faust* sokuroviano, scavano non tanto per cercare vigore – quel vigore che invece Ometto sosterrà continuando a portare

l'acqua all'albero secco piantato da Alexander nell'incipit di *Il sacrificio*, sperando un giorno di vederne rinverdire le foglie –, quanto piuttosto per attaccarsi più a fondo alla placenta di una esistenza sgradevolmente terragna.

4. *Lars von Trier*

Le onde del destino (*Breaking the Waves*, 1996) è il lungometraggio che rivela al grande pubblico il regista Lars von Trier. Eppure fin da allora, fin da quando sul finale di quel film le campane rintoccano quasi «urlando» disperate, il cinema del maestro danese si rivela in realtà lontanissimo dall'opera di Andrej Tarkovskij, del quale tuttavia molti anni dopo, con *Melancholia* (2011), sarà ritenuto un possibile erede. Per il lavoro di Lars von Trier, infatti, vale ciò che il maestro russo osserva riferendosi alla *Madonna Sistina* di Raffaello:

La Vergine Maria, nella raffigurazione dell'artista, è una comune donna di città la cui condizione psicologica, rispecchiata sulla tela, si basa sulla verità della vita: ella è spaventata per la sorte del figlio offerto in sacrificio agli uomini. Sia pure per la loro salvezza egli viene sacrificato nella lotta contro la tentazione di difenderlo da essi. Tutto ciò, effettivamente, è chiaramente «scritto» nel quadro – dal mio punto di vista, troppo chiaramente, perché il pensiero dell'artista si legge con non equivoca, purtroppo, precisione –. Irrita la tendenziosità allegorica dell'autore che pesa su tutta la forma e a vantaggio della quale vengono sacrificate le qualità puramente pittoriche del quadro. L'artista concentra la sua volontà sulla manifestazione del pensiero, sulla concezione speculativa del suo lavoro, e il prezzo da lui pagato per questo è la flaccidità e l'anemicità della sua pittura.¹⁵

¹⁵ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 47.

Sui film di Lars von Trier, come sulla *Madonna Sistina* di Raffaello, pesa dunque «una tendenziosità allegorica» che sminuisce il valore puramente cinematografico del suo lavoro e lo rende anemico, spesso persino eccessivamente predicatorio.

4.1. «Melancholia»

Non si può dire che Lars von Trier esplorando Melancholia, ovvero il pianeta della depressione, nasconda le sue coordinate tarkovskiane. Infatti se sul pianeta Solaris le manifestazioni vitali originate dall'oceano-pensante nascono dal sentimento di tristezza e dal senso di colpa degli astronauti, con il regista danese si passa dalle malate incarnazioni di Tarkovskij all'annunciata e definitiva scomparsa di una umanità ormai corrotta. Tuttavia nel condurre gli spettatori verso il finale annichilimento della Terra, il film, dal nostro punto di vista, non si eleva al di sopra di un racconto, a tratti persino morboso, del terrore della fine del mondo.

Von Trier attinge molto all'immaginario visivo-simbolico di Tarkovskij, questo è certo, ma nel farlo non si allontana da una citazione semplicemente compiaciuta, che, lungi dal diventare espressione, si eclissa e sprofonda per il peso del *significato* posto su di essa dalle intenzioni di partenza del regista.

Se dunque, secondo Tarkovskij, nell'immagine non deve pulsare «questo o quel significato espresso dal regista, bensì un mondo intero»,¹⁶ il richiamo del cineasta danese all'opera del maestro russo, per quanto affascinante, resta piatto virtuosismo di citazioni: alle mongolfiere

¹⁶ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 104.

racchiuse nei quadri in *Solaris*, le immagini di *Melancholia* rispondono con aerostati che si librano nell'aria; *I cacciatori nella neve* di Bruegel già citati da Tarkovskij in *Solaris* e nello *Specchio* diventano un'immagine ripiegata su se stessa nell'andare in fiamme; e infine mentre in von Trier i personaggi di passo in passo sprofondano sempre più, quasi inghiottiti dal suolo, quelli di Tarkovskij, da *Solaris* a *Il sacrificio*, si librano invece nell'aria (basti pensare alla levitazione di Harey nel primo caso o, nel film testamento del cineasta, al sollevarsi dei corpi abbracciati di Maria e Alexander).

In *Melancholia* ricorre spesso anche la figura del cavallo, animale che tanto in von Trier quanto in Tarkovskij – si pensi alla galleria di disegni equini appesi alle pareti della stanza di Kelvin sul pianeta Solaris e anche alla frequenza con cui, fin dal prologo, in *Andrej Rublëv* si vedono destrieri – simboleggia la vita. Inoltre un ponte più o meno conscio con l'arte del cinema del maestro russo, von Trier sembra gettarlo sia con il prologo su cui si impone l'*ouverture* del *Tristano e Isotta* di Wagner, sia con il tema apocalittico che, dal suo ultimo film, sembra richiamare *Il sacrificio*.

Se per Tarkovskij, e lo abbiamo visto, ogni prologo è orologio che segna il ritmo e il respiro delle pellicole cui è anteposto, von Trier usandolo sembra proprio voler omaggiare il cineasta russo. E invece poiché secondo il sontuoso incipit di *Melancholia – tableaux vivants* che lentamente svelano il contenuto apocalittico della pellicola – tutto è già successo, il regista, volendo anticipare ogni cosa, persino la risoluzione, distogliendo l'attenzione dello spettatore dallo sviluppo della vicenda gli pone tra le mani un segna tempo che dopo aver corso all'impazzata nei primi minuti, si ferma e lascia il pubblico saturo, inappagato e deluso.

5. Terrence Malick

Nell'ultimo film di Terrence Malick, *L'albero della vita* (*The Tree of Life*, 2011), l'eredità di Andrej Tarkovskij sembra brillare fin dal titolo. Come non riconoscere infatti all'albero eponimo della pellicola lo stesso valore che per il cineasta russo ha l'arbusto secco piantato da Alexander e Ometto subito dopo i titoli di testa di *Il sacrificio*? E ancora: come non pensare al momento in cui questa pianta, quasi a ricompensare la pazienza con cui Ometto continuerà a innaffiarla, fiorisce e si rivela quindi essere quell'albero della vita che certamente non per caso Tarkovskij dona «con speranza e fiducia» al figlio Andryushka e che, per metonimia, lascia in eredità anche a tutti noi?

Questo confronto però, per quanto tentatore, non si pone e anzi appare persino scorretto. Ciò accade non tanto perchè Terrence Malick non sia un tarkovskiano, ma perchè il cinema del maestro russo si rinnova più che nell'*Albero della vita* – il film esaurisce i riferimenti tarkovskiani nella semplice suggestione nata dal titolo, come abbiamo sottolineato – nella *Sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*), pellicola con cui nel 1999 il regista statunitense vince l'Orso d'oro al Festival di Berlino.

5.1. «La sottile linea rossa»

Terrence Malick è, come Tarkovskij, «un grande mitografo dei quattro elementi». ¹⁷ *La sottile linea rossa*, infatti, vive di terra, aria, fuoco ed acqua, ovvero delle stesse materie che originano anche i film del maestro russo. Inoltre, come Tarkovskij in *Stalker* (1979) prende a pretesto

¹⁷ SERGIO ARECCO, *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar* Genova, Le Mani, 2002, p. 63.

la fantascienza per mostrare in realtà un viaggio in quella Zona¹⁸ che è la coscienza dell'essere umano, così anche il cineasta americano, facendo uso del plot bellico come strumento di condensazione emotiva e tracciando una sottile linea rossa tra la seconda guerra mondiale e il labirinto che è l'esistenza di ogni uomo, racconta i pensieri dell'essere umano oggettivandoli sia in parole che spesso sono voci fuori campo, sia in quel labirinto di fili d'erba, sangue, pallottole, nuvole, sudore e paura che, a Guadalcanal, dove si svolge il film, è il campo di battaglia.

Nella *Sottile linea rossa* Malick, come Tarkovskij in *Stalker*, tende a tipizzare i personaggi; e così mentre il maestro russo battezza i suoi protagonisti rispettivamente come lo Scrittore e il Professore, il regista statunitense, seguendo il modello letterario dell'*Iliade* di Omero, li caratterizza invece con delle qualità dal valore quasi di epiteto, che, come osserva Francesco Cattaneo, «consente di guadagnare a livello della caratterizzazione la quota di rico-

¹⁸ Tratto dal romanzo di fantascienza *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Arkadij e Boris Strugackij, *Stalker* rappresenta, come già *Solaris*, la personale interpretazione che Tarkovskij realizza dello scritto originale. Pur ascrivibile al genere fantascienza, infatti, questa pellicola è soprattutto un viaggio catartico che all'interno della cosiddetta Zona mette in discussione e trascende i dettami del film di genere. Il maestro russo osserva che «in *Stalker* si può definire fantastica soltanto la situazione di partenza, che ci tornava comoda perché ci aiutava a definire in maniera più plastica e rilevata il conflitto morale per noi fondamentale del film. Invece, per quanto riguarda la sostanza di ciò che accade ai protagonisti, non vi è nulla di fantastico. [...] Mi hanno sovente domandato che cos'è la Zona, che cosa simboleggia, ed hanno avanzato le interpretazioni più impensabili. Io cado in uno stato di rabbia e di disperazione quando sento domande del genere. La Zona, come ogni altra cosa nei miei film, non simboleggia nulla: la Zona è la Zona, la Zona è la vita: attraversandola l'uomo o si spezza o resiste». TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 178.

noscibilità dei personaggi perduta con l'aumento del loro numero». ¹⁹ Inoltre se rispetto a *Stalker* occorre decidere in che misura e in che modo si tratti di un film di fantascienza, rispetto al film di Malick bisogna invece riconsiderare in chiave «esistenziale» il genere del *war movie*.

Nella Zona di Tarkovskij come nella guerra di Malick anche la cosa più semplice diviene difficile: la materialità caotica della Zona così come quella della battaglia, affidandosi al campo lungo proprio perché manca la ripresa dall'alto racconta l'uomo come colui che, con la sua interrogazione esistenziale, detiene la preminenza assoluta nell'immagine. Inoltre se alla Zona del maestro russo lo statunitense risponde con la macrosequenza della guerra – la quinta nella pellicola, quasi un film nel film vista la sua durata di circa un'ora e un quarto –, Malick, usando a tratti anche la steadycam e la macchina a mano, con queste inquadrature oscillanti e a tratti incerte, rispetto a Tarkovskij sembra anche partecipe degli spostamenti tumultuosi e scoordinati dei soldati.

È soprattutto il prologo della *Sottile linea rossa*, che si svolge tutto alla luce del sole e che viene raccontato in sequenze distese e ariose, a riecheggiare il cineasta russo. Si tratta di un richiamo all'*Infanzia di Ivan*. Infatti come in Malick la guerra turba la quiete sommersa della natura, così in Tarkovskij al sogno felice che vede Ivan in compagnia della madre risponde poi il pericolo del pantano belloco, nel quale la piccola staffetta è perennemente immersa. Osservando inoltre con attenzione le prime sequenze del film del regista statunitense, ecco che a un cocodrillo che si inabissa immergendosi in una superficie d'acqua melmosa e coperta di alghe, risponde, in seguito a una dissolvenza incrociata, uno spaccato di foresta tropicale: dopo

¹⁹ FRANCESCO CATTANEO, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, Bergamo, Edizioni di Cineforum, 2006, pp. 146-147.

aver mostrato il terreno e le radici di un gruppo di alberi, la macchina da presa, con uno stacco, inquadra il fogliame perforato dai raggi di luce. Così facendo, Malick mette ancora una volta *La sottile linea rossa* sotto il segno di Andrej Tarkovskij, del quale – prima del taglio netto che segna una cesura seguita dall'ingresso in campo di due piccoli aborigeni – torna quel movimento ascensionale che, si pensi ancora all'*Infanzia di Ivan*, sale lungo il fusto di un albero finché i rami si stagliano contro il cielo. Ciò che soprattutto accomuna i due cineasti è dunque forse il rapporto che li lega alla terra e alla volta celeste.

A tal proposito Tarkovskij, riferendosi ad *Andrej Rublëv*, afferma:

Debbo dire che quello che mi interessa soprattutto è la terra. Sono sempre stato affascinato dal processo della germinazione e della crescita di tutto ciò che nasce dalla terra, alberi, erba... E tutto questo tende verso il cielo. È questa la ragione per cui nel mio film il cielo non figura che in forma di spazio verso cui tende tutto ciò che irrompe dalla terra. In se stesso il cielo non ha per me alcun significato simbolico. Per me il cielo è vuoto. Soltanto il suo influsso sulla terra mi interessa.²⁰

Infatti, certo non per caso, nei film del maestro russo e in quelli di Malick non si ha né mondo ultraterreno, né trascendenza, poiché cielo e acqua sono, secondo entrambi i registi, elementi interdipendenti e intersecati.

²⁰ Così Andrej Tarkovskij in Andrea Frambosi, Angelo Signorelli (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Bergamo Film Meeting 2004, p. 97. Inoltre, per affrontare i rapporti tra *La sottile linea rossa* di Malick e il cinema di Tarkovskij si è fatto riferimento a CATTANEO, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, cit., pp. 145-218.

6. Marco Bellocchio

Per Marco Bellocchio realizzare film è un mezzo per arrivare alla propria essenza nel rispetto di una inevitabile evoluzione di sé, come artista e come uomo. Ecco allora che uno degli autori più costanti e coerenti nella storia del cinema italiano, uno dei pochi che siano rimasti fedeli a se stessi e abbiano combattuto per sostenere una particolare, grande idea di cinema, proprio nel momento in cui viene accusato di essersi lasciato plagiare dal pensiero psicanalitico di Massimo Fagioli può invece essere accostato – sia per quanto riguarda la concezione della settima arte, sia per alcune tematiche sviluppate in molti suoi film e in particolare nel *Sogno della farfalla* (1998) – ad Andrej Tarkovskij.²¹

Il cinema di Bellocchio è senza dubbio molto diverso da quello del cineasta russo, eppure per entrambi quest'arte rappresenta la possibilità di mettere in immagini un mondo personalissimo e privato, un mondo che, forse, ha proprio nel *Sogno della farfalla* ma anche nell'*Ora di religione* (2002) e in *Sorelle Mai* (2011) le maggiori tangenze.

²¹ A proposito dei rapporti tra *Il sogno della farfalla* e il cinema del regista russo, rispondendo ad Aldo Tassone che afferma che «*Il sogno della farfalla* sembra essere una specie di omaggio a Tarkovskij», Bellocchio dice: «Indubbiamente Tarkovskij è uno di quegli autori che uno ammira prima di tutto per la bellezza delle sue immagini e poi anche per un approccio... diciamo poetico. In questo Tarkovskij era ammirevole». Per maggiori approfondimenti su questi temi si vedano GIULIA PAOLA MARANGON, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro: «Il sogno della farfalla»*, Università Ca' Foscari Venezia, Corso in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, relatore Fabrizio Borin, a.a. 2002-2003 e Giovanni Maria Rossi (a cura di), *Marco Bellocchio. La passione della ricerca*, Gruppo Toscano SNCCI, Fiesole, Comune di Fiesole, 2000.

6.1. «Il sogno della farfalla» e «L'ora di religione»

Così come per Andrej Tarkovskij, anche per Marco Bellocchio «il cinema è una morale»: nel primo lungometraggio tarkovskiano del regista italiano lo dimostra l'avversione verso ogni immagine speculativa a favore dell'osservazione fisica della realtà, del corpo e degli sguardi; nel secondo a sottolinearlo è la recitazione che Diana Sereni fa a Ernesto Picciafuoco della poesia *Eppure questo non basta* di Arsenij Tarkovskij, citata anche in *Stalker*.

Scriva Andrej Tarkovskij:

Il cinema per me, non è una professione, è una morale che rispetto per rispettarli. [...] A mio avviso esiste una legge: il cinema d'autore è un cinema di poeti. Ma che cos'è un poeta nel cinema? È un regista che crea il proprio mondo e non tenta di riprodurre la realtà che lo circonda.²²

Bellocchio, che pure in questo caso si riferisce solo ai suoi lavori di ispirazione fagioliana, è sulla stessa linea quando afferma:

Il mio interesse e la mia partecipazione ai seminari di Fagioli sono stati prima di tutto per la totale insoddisfazione che avevo di me stesso come uomo, prima che come artista. Ma anche come artista perché non me ne fregava più nulla di rappresentarmi come un ribelle perdente.²³

Se un forte elemento di unione tra Bellocchio e Fagioli è costituito dal reciproco interesse per le immagini – il primo dal punto di vista artistico, il secondo da quello psichi-

²² ANDREJ TARKOVSKIJ in Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno n. 30, Comune di Venezia, 1987, p. 38.

²³ MARCO BELLOCCHIO in Paola Malanga (a cura di), *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, Milano, Olivares, 1998, p. 122.

co –,²⁴ ecco allora che i maggiori contatti tra *Il sogno della farfalla* e il cinema di Tarkovskij, dal punto di vista tematico, sono essenzialmente due: la relazione casa-paesaggio e il legame tra silenzio e arte.²⁵ Infatti entrambi i registi – l'uno in film come *Solaris*, *Lo specchio* e *Il sacrificio*, e l'altro in lavori come *I pugni in tasca*, *Salto nel vuoto*, *Diavolo in corpo*, *Buongiorno, notte* – hanno rappresentato la psiche umana sia attraverso l'immagine della casa e i suoi contatti con l'ambiente, sia attraverso il legame tra silenzio e arte.

L'immagine della casa nel *Sogno della farfalla* si modifica rispetto ad altri film del regista italiano, integrandosi a quella dell'elemento naturale (il paesaggio connota simbolicamente la dimensione dell'inconscio, inteso come

²⁴ La nuova teoria psicanalitica basata sul pensiero di Massimo Fagioli annuncia una rivoluzionaria visione dell'inconscio umano, considerato non solo conoscibile ma anche come il maggior fattore determinante delle nostre azioni. È lo stesso Fagioli a sostenere che il suo rapporto con Bellocchio, con il passare del tempo, si è trasformato in una relazione che dà a entrambi buoni frutti: «Il fatto che Marco sia capitato ai seminari e poi vi sia rimasto proponendo all'interno la sua personale ricerca, provocandomi con le sue immagini, ha aggiunto un elemento fondamentale a venticinque anni di analisi collettiva, ha contribuito a costruire un discorso concreto sulle immagini, perché un conto è parlare in teoria, un conto è sperimentare la pratica». Così Massimo Fagioli in Malanga (a cura di), *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato* cit., p. 236.

²⁵ Marco Bellocchio e Andrej Tarkovskij sono accomunati anche da una concezione non dissimile della poetica registica: entrambi, infatti, seguono la scelta di rifiutare ogni forma di virtuosismo a favore di un'assoluta ricerca di rigore, che rende ogni immagine necessaria all'economia del film e mai estetizzante. Li accomuna inoltre la refrattarietà verso l'uso del montaggio, che, pur più spiccata forse in Tarkovskij, non manca nemmeno nel Bellocchio del *Sogno della farfalla*, il quale – in questo caso simile a Tarkovskij – percepisce il montaggio come un mezzo che non permette all'immagine di esprimere tutte le proprie potenzialità perché sentito come estraneo al dispiegamento della vera essenza di un'inquadratura.

luogo in cui risiedono gli istinti e i più profondi desideri dell'uomo); la casa è inoltre il luogo in cui la relazione con l'altro da sé diventa fondamentale (i tre personaggi femminili che Massimo identificherà come le tre streghe del *Macbeth*, il cui unico scopo sembra essere quello di ascoltare gli altri per guarirli dai loro affanni, o la casa in Grecia in cui Massimo e la fidanzata incontrano un'anziana signora che li ospita e che è forse legata alla figura mitica della Saggia).

Il legame tra silenzio e arte, invece, rende per molti versi accostabili al Massimo del *Sogno della farfalla* almeno due personaggi tarkovskiani: il monaco pittore Andrej Rublëv e il protagonista di *Il sacrificio*, che per salvare la famiglia dalla catastrofe nucleare offre in dono la sua casa e fa voto di mutismo. Se entrambi questi personaggi celano dietro il muro del silenzio la realtà di una vita interiore che si esprime attraverso la condizione di un'anima partecipe all'esistenza del mondo, è soprattutto Andrej Rublëv a somigliare al Massimo bellocchiano (l'incendio che Alexander appicca alla propria abitazione, salvando invece la propria casa-anima, suggerisce la catastrofe distruttiva cui l'uomo moderno è irrimediabilmente destinato se persevererà nella mortificazione della propria vita spirituale). Il monaco pittore tarkovskiano, muto per scelta dopo aver ucciso un soldato per salvare una ragazza da uno stupro durante l'invasione dei Tartari, e il protagonista del *Sogno della farfalla*, che nel film è attore teatrale di professione e parla solo attraverso i ruoli nati per il palcoscenico, con il loro voto di silenzio si aprono verso quell'aspetto dell'arte che si alimenta delle immagini assorbite dalla vita.

La dimensione non razionale in cui nasce l'arte e la sfiducia verso il *logos* sono aspetti peculiari della poetica tarkovskiana:

L'arte non pensa in maniera logica, né formula una logica del comportamento, essa esprime un certo suo proprio postulato di fede. Ed è per questo che l'immagine artistica può essere accettata soltanto per fede. Se nella scienza è possibile fondare e dimostrare logicamente di fronte ai nostri contraddittori la propria verità e la propria ragione, nell'arte non si può convincere nessuno delle nostre ragioni, se le immagini da noi create hanno lasciato indifferente colui che le percepisce, non l'hanno soggiogato come la rivelazione della verità sul mondo e sull'uomo, se lo spettatore, finalmente a tu per tu con l'arte si è semplicemente annoiato.²⁶

E se, come sostiene Lino Micciché, è un atto puramente irrazionale e non una decisione ponderata ciò che spinge Andrej Rublëv a rompere il proprio silenzio²⁷ – ricomincia a parlare dopo aver visto il piccolo Boriška che, sorretto da passione e fede in se stesso, fonde una campana senza conoscere il segreto per farlo – ciò fortifica l'accostamento tra il monaco pittore e il Massimo di Bellocchio, dal momento che l'espressione della sua irrazionalità, attraverso il canale del silenzio, è il *fil rouge* che accompagna l'intero film del regista italiano.

6.1.1. «Sorelle Mai»

Sorelle Mai, presentato fuori concorso alla LXVII Mostra del Cinema di Venezia, è un diario privato in cui la casa di Bobbio – quella avita dei Bellocchio dove quarantacinque anni fa venne girato *I pugni in tasca* – diventa tarkovskianamente «Casa della Memoria», una dimora di cui il ci-

²⁶ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 41-42.

²⁷ Per maggiori approfondimenti su questo tema vedi LINO MICCICHÉ, *Le «sragioni» del poeta*, in Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij* cit., pp. 2-8.

neasta interroga gli spazi aprendo a riflessi – come ne *Lo specchio* del regista russo – che preparano il lavoro del ricordo e non possono così non fare riferimento ispirativo alla casa e ai suoi spazi interni ed esterni.

Con *Sorelle Mai* Bellocchio, come fosse un artista rinascimentale, fa entrare nella sua bottega, e in un film lungo dieci anni – sei episodi girati a più riprese dal 1999 al 2008 –²⁸ alcuni membri della propria famiglia (le sorelle, il fratello Alberto e i figli Elena e Piergiorgio), che, affiancati senza stonature da interpreti come Donatella Finocchiaro e Alba Rohrwacher, realizzano un racconto corale fatto di frammenti di vita. Il senso del tempo che scorre è essenziale per *Sorelle Mai*: vi sono personaggi che crescono e cambiano, mentre altri restano immutati. Questa sinfonia visiva in sei movimenti del più ostinato, tenace e insieme delicato e raffinatissimo poeta del nostro cinema, in cui arte, vita, passato e presente, sogni e memorie si sovrappongono e si inseguono, è ancora una volta fortemente tarkovskiana. Valore centrale della poetica del cineasta russo è la dimensione temporale nel processo di autocoscienza di ogni essere umano anche attraverso l'attività artistica, e attraverso quella cinematografica in particolare:

«Resuscitare l'enorme edificio del ricordo»: queste parole sono di Proust e a me sembra che proprio il cinema sia chiamato a svolgere un ruolo particolare in questo processo di resurrezione. Il cinema cioè assimila un materiale completamente nuovo – il tempo – e diviene una nuova

²⁸ *Sorelle Mai* è un «piccolo» film familiare frutto di un esperimento: il laboratorio cinematografico da cui sono nati i singoli episodi che compongono il film e che ogni anno si ripete a Bobbio, città natale di Marco Bellocchio. Il filo conduttore della storia segue una bambina, Elena (Elena Bellocchio), nella sua crescita, dai cinque ai tredici anni, sua madre Sara (Donatella Finocchiaro), sorella di Giorgio (Piergiorgio Bellocchio), e i loro rapporti.

musa nel senso pieno della parola. [...] In che cosa consiste l'essenza del lavoro dell'autore nel cinema? [...] Come lo scultore prende un blocco di marmo, e guidato dalla visione interiore della sua futura opera, toglie tutto ciò che è superfluo, così il regista dal blocco del tempo, che abbraccia l'enorme e inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve.²⁹

Il tempo seleziona, spoglia dalle scorie contingenti, raffina. Lavorando sul materiale grezzo dei propri ricordi, Tarkovskij con *Lo specchio* e Bellocchio con *Sorelle Mai* compiono proprio questa operazione: ricercano l'essenza della loro vita, di quella delle persone a loro care e infine di tutta la loro generazione, liberandole dal contingente e dall'occasionale che le nascondono a se stesse e agli altri.

Se Tarkovskij chiude *Solaris* con il ritorno alla Casa e l'abbraccio del padre, e se nello *Specchio* la nostalgia per l'immagine paterna nel primo sogno di Alëša lascia il posto ai lunghi capelli della madre immersi nell'acqua mentre un crollo di intonaco e d'acqua dal soffitto segna una forma di piacevole sofferenza,³⁰ anche Bellocchio, giustificando la propria ispirazione poetica con il vissuto perso-

²⁹ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 56-60.

³⁰ Nel primo sogno di Alëša in *Lo specchio*, la nostalgia per l'immagine paterna sembra uscire dall'acqua del catino dal quale l'uomo, a torso nudo, emerge in primo piano di profilo, per scomparire subito – giacché è soltanto l'elemento che fa sognare il bambino – e lasciare il posto ai lunghi capelli della madre, immersi anch'essi nell'acqua. Il rallentamento onirico e visivo e i movimenti della donna per sollevare il viso nascosto sono proiettati nella caduta dell'intonaco e dell'acqua che scende dal soffitto. La donna, abbandonata sulla destra dell'inquadratura da una cinepresa che si muove in una lenta panoramica verso sinistra sul muro scuro e intriso d'acqua, viene nuovamente rivelata sul bordo opposto dell'immagine con i capelli più raccolti e uno scialle sulle spalle. Per maggiori approfondimenti su questo tema si veda BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989, p. 103 e, dello stesso autore, *L'arte allo*

nale, in *Sorelle Mai* gioca con le immagini distraendo il tempo che passa. La luce trasforma la trama (in una scena del film le zie escono dal buio di un corridoio come due apparizioni), mentre la casa – labirintica, claustrofobica, maliarda, che tutto serba e tutto rinnova – fa affiorare continue tracce di una vita passata (è la stessa dimora in cui si agitavano i furori di Lou Castel contro l'intero parentado).

«Da qui non è mai uscito nessuno, non un santo, uno scienziato, un artista», esordisce Piergiorgio Bellocchio in *Sorelle Mai*; «qui non fanno che mangiare, bere, dormire, mettere al mondo altri che mangeranno, berranno, dormiranno». E così in *Sorelle Mai*, con la seduzione dei ricordi, il regista richiama Čechov (le sorelle del titolo sono, infatti, Letizia e Maria Luisa, le vere sorelle di Bellocchio che, come *Le tre sorelle* di Čechov, sono rimaste imprigionate in questo loro rapporto di parentela come in una trappola che ha impedito loro di vivere³¹) ma anche Shakespeare (Piergiorgio e Sara, i due fratelli del film, dopo aver venduto la casa di Bobbio recitano *Macbeth* in una sequenza bagnata dalla pioggia); e poi ancora personaggi melo-

specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij, Roma, Jouvence, 2004, pp. 171-172.

³¹ Dice Bellocchio riferendosi alle sue sorelle protagoniste di *Sorelle Mai*: «Il film vuole essere quasi un risarcimento affettivo perché la loro immagine sempre oscurata resti. La sfida stavolta era di coinvolgerle nella loro stessa parte. Mentre noi maschi abbiamo cercato di salvarci andandocene via, le sorelle Maria Luisa e Letizia sono rimaste qui. Custodi e vittime sacrificali di queste mura. Mai sposate, vinte da una crudele logica ottocentesca. Nessuno ha mai detto loro: vai per il mondo, prenditi un rischio. Sono vissute in uno di quei momenti dove tutto cambia, ma sono rimaste intrappolate nel passato. Se c'è stato qualche palpito è stato subito tarpato. Quella sorellanza tanto decantata per loro è stata una trappola». Così Marco Bellocchio in GIUSEPPINA MANIN, *Bellocchio, un film lungo 10 anni: i miei segreti di famiglia a Venezia*, «Corriere della Sera», 18 agosto 2010, p. 42.

drammatici (Gianni Schicchi Gabrieli, figura chiave già presente nei *Pugni in tasca* e testimone del fluire di tutte le storie, convoca gli amici e si immerge in frac nelle acque del fiume Trebbia), lirici (la giovane professoressa pensionante nella casa delle zie interpretata da Alba Rohrwacher), tutti racchiusi in un film di famiglia reso un'opera poetica, nel senso più puro, dal tocco di improvvisazione e dalla delicatezza di sguardo del regista.

Per chiudere, lasciamo nuovamente la parola ad Andrej Tarkovskij: «Goethe sosteneva che scrivere un buon libro è altrettanto difficile che leggerlo. O piuttosto: leggere un buon libro è altrettanto difficile che scriverlo. Il pubblico, dunque, è anche un principio creatore».³²

Questa dichiarazione giustifica la parzialità con cui abbiamo affrontato il tema delle eredità tarkovskiane proprio perché gli occhi del pubblico, e dunque anche quelli dello studioso, sottendono un principio creatore.

³² Andrej Tarkovskij: «Il mio stalker è Don Chisciotte», a cura di Roberto Copello, in «Avvenire», 28.12.2011 (intervista inedita), luglio 1984).

Opere consultate

- SERGIO ARECCO, *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almódovar* Genova, Le Mani, 2002.
- EMMANUEL LÉVINAS, *Tra noi*, a cura di Emilio Baccarini, Milano, Jaca Book, 1998.
- INGMAR BERGMAN, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1997.
- ROBERT BIRD, *Andrei Tarkovskij. Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno n. 30, Comune di Venezia 1987.
- FABRIZIO BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989.
- FABRIZIO BORIN, *L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 2004.
- MICHEL BUTOR, *Répetoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.
- FRANCESCO CATTANEO, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, Bergamo, Edizioni di Cineforum, 2006.
- Roberto Copello (a cura di), *Intervista a Andrej Tarkovskij*, «Avvenire», 28 dicembre 2011.
- ANDREA FORNASIERO, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Genova, Le Mani, 2007.
- GIULIO FEDELI, *Il principe di Homburg*, in Luisa Ceretto e Giancarlo Zappoli (a cura di), *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, Torino, Lindau, 2004.
- Andrea Frambosi, Angelo Signorelli (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Bergamo Film Meeting, 2004.
- PAOLA MALANGA, *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, Milano, Olivares, 1998.
- GIUSEPPINA MANIN, *Bellocchio, un film lungo 10 anni: i miei segreti di famiglia a Venezia*, in «Corriere della Sera», 18 agosto 2010.
- GIULIA PAOLA MARANGON, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro: «Il sogno della farfalla»*, tesi di laurea, Università di Venezia Ca' Foscari, relatore Fabrizio Borin, a.a. 2002-2003.
- GIOVANNI MORELLI, *Né nuvole né orologi. Sul pas saccadé delle grandi e piccole manovre del tempo narrativo. Preamboli (epica, romanzo, musica, cinema)*, in Fabrizio Borin, Roberto

- Ellero (a cura di), *Sul racconto cinematografico 2*, Quaderno n. 126, Venezia, maggio 1995. Anche in ID., *Cinematoteca. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Giovanni Maria Rossi, (a cura di), *Marco Bellocchio. La passione della ricerca*, Gruppo Toscano SNCCI, Comune di Fiesole, 2000.
- BARBARA SPINELLI, *Perché non si può restare prigionieri della memoria*, «La Repubblica», 26 maggio 2011.
- ANDREJ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1995.

PER UN INVENTARIO CRITICO DI OGGETTI TARKOVSKIANI

Fabrizio Borin

L'idea di fondo è stata quella di segnalare non *tutti* gli oggetti presenti nel cinema di Andrej Tarkovskij anche se s'è cercato, per dir così, di “catturarne” moltissimi: diciamo più del 90%.¹ Ma piuttosto di fotografare, secondo un ideale modello di schedatura empirica, il più possibile del mondo di manufatti e di “cose” presenti in quell'unicum che è costituito dall'insieme dei film del regista russo.

Il convincimento profondo e l'angolazione proposte si possono sintetizzare in una riga che, in certo modo è un po' la tesi di questa ricerca *in progress* dedicata al mondo delle cose nel cinema dell'autore russo: se in generale oggetti e manufatti sono – come strepitosamente sono – fedeli e monumentali custodi del Tempo e della Memoria,

¹ In termini numerici la percentuale corrisponde a 835 oggetti ai quali sono da aggiungerne ulteriori 600 circa relativi ai film scritti e non girati dal regista: *Vento luminoso (Ariel)*, *Hoffmanniana*, *Sardor*. Non si è poi resistito alla tentazione, traformatasi in omaggio, di dar conto anche degli oggetti di *Bianco, bianco giorno...* pur se si tratta in definitiva del testo de *Lo specchio*.

in un regista che ha fatto del *tempo liquido del ricordo* la sua religione poetico-estetica, quale valore aggiunto di linfa vitale questi oggetti possono assumere e condurre a narrazione? Quale intensa vita interiore, ma anche vertiginosamente dotata di visibilità pura, possono anche esteticamente esprimere?

La condizione preliminare che lo scrivente si è posta è che questi oggetti siano centrali e comunque sempre utili alle dinamiche della rappresentazione, allo statuto delle immagini, alla dialettica della narrazione rispetto al tempo-spazio del racconto. Per di più, sulla scorta dall'elencazione mirabilmente effettuata da Francesco Orlando,² o dalle molteplici sollecitazioni critiche – oggi e nel secolo scorso (ma pure precedenti) provenienti dalla riflessione filosofico-estetica e critica³ – l'intenzionalità è stata quella di riferimento alle *cose concrete* presenti nelle immagini, indipendentemente, in via prioritaria, dalla loro manifesta funzionalità. Questa, oppure la sua esibizione di scarsa o nulla apparente utilità, qualora presente, si evidenzierà nelle immagini in movimento con la forza della sua materialità e della loro messa in scena.⁴

² FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1993, pp. 3-4. Per contesti letterari, giovevoli sono anche: Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008 e RICCIARDA RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Goffredo Parise*, in Ilaria Crotti (a cura di), *Goffredo Parise*, Firenze, Olschki 1997.

³ Per un ampio excursus sulle storie della riflessione sugli oggetti e intorno alle «cose» cfr. REMO BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza 2011.

⁴ *La messa in scena delle cose* è precisamente il sottotitolo del saggio di BRUNO DI MARTINO, *Film Oggetto Design*, Milano, Postmedia Books, 2011. Per la sfera poetica degli oggetti sospesi tra astrazione e realtà della concretezza cfr. anche ADAM ZAGAJEWSKI, *Dalla vita degli oggetti*, Milano, Adelphi, 2012. Circa invece un fantasmagorico suggerimento estetico di adeguare lo stupore del processo della

Le linee guida seguite e le coordinate operative individuate possono sinteticamente essere così riassunte. Quando ci sono stati più oggetti da dover descrivere dentro la stessa inquadratura, a meno che non ci sia un oggetto particolarmente evidente per narrazione o altro, gli oggetti sono sotto la voce del primo di riferimento, visibile o anche solo evocato, citato, e questo o in ragione del fatto che appare per primo o perché, per un movimento della macchina da presa, lo stesso oggetto entra nel quadro prima degli altri. Non ci si dovrà pertanto stupire se in presenza di determinati oggetti, chiramente per dir così, *più tarkovskiani* di altri oggetti pure tarkovskiani – come, ad esempio, specchi, finestre o candele – la disamina non inizi da qualcuno di questi.

Seguendo la detta impostazione, laddove si presentano scenari proposti nelle forme di inquadrature fisse, di panoramiche e/o di carrellate e soprattutto di piani sequenza, notoriamente assai utilizzati dall'autore, le descrizioni oggettuali possono avere, a seconda dei casi – comunque sempre segnalati e cronologicamente fissati alla voce relativa all'oggetto – un andamento di lettura nel quadro, sia in senso orario che antiorario, affidando la direzione sempre alla centralità *oggettiva* che un certo oggetto sollecita in rapporto allo spazio e al tempo del racconto.

I frequenti richiami ad altri oggetti – indicati in corsivo tra parentesi – hanno lo scopo di arricchire criticamente l'apparato complessivo nell'idea di restituire un vasto universo di cose, un ricco magazzino di oggetti ad un tempo individualmente connotati e valorizzati, ma anche in una inesausta e speculare interazione spazio-temporale con

visione, dell'occhio e della mente che costruiscono le immagini nel guardare (al)le cose alla stregua di oggetti alieni o eccentrici cfr. IAN BOGOST, *Alien Phenomenology, or What it's like to be a thing*, University of Minnesota Press, 2012.

altri manufatti e “cose” di analoga valutazione artistico-narrativa.

Le puntuali indicazioni dei tempi di apparizione e permanenza degli oggetti, in relazione ai diversi tagli di inquadratura, ovvero ai movimenti di macchina, quando presenti, oppure al montaggio interno nel quadro, sono sempre riportate al minuto primo ed al minuto secondo di appartenenza dell'inquadratura stessa in relazione alla versione del film utilizzata.⁵ E vanno incontro ad un duplice principio.

Per un verso, di individuazione agevole alla consultazione del film di riferimento al punto prescelto con la possibilità di “navigare” nello stesso con maggiori comodità e velocità di accesso alle informazioni. E, per altro verso, a ricondurre il tutto entro uno schema specifico e generale di osservanza, sia della testualità secondo la doverosa necessità dell'analisi filmologica nel senso di una indagine mirata alle argomentazioni critiche sul film, sia dell'esigenza di ricerca filologica che possa contribuire per quanto possibile alla migliore restituzione di sempre maggiori percentuali di integrità del testo del film posto sotto osservazione.

Tra gli oggetti del mondo tarkovskiano, con grande dolore critico, si sono dovute forzatamente operare delle esclusioni, in parte compensate da alcune intenzionali in-

⁵ *I killers (Assassini, 1956, 19')* – Rai Tre; *Oggi non ci sarà libera uscita (Non ci sarà licenza, 1958, 46')* – Rai Tre; *Il rullo compressore e il violino* – (1960, 44') – Rai Tre; *L'infanzia di Ivan* (1962) – Rai 1 e Artificial Eye (WCL); *Andrej Rublëv* (1969) – General Video Recording, 2005; *Solaris* (1972) – General Video Recording, 2006; *Lo specchio* (1974) – General Video Recording, 2002; *Stalker* (1979) – General Video Recording, 1980; *Tempo di viaggio* (1983) – 01 Distribution, 2006; *Nostalghia* (1983) – 01 Distribution, 2006; *Il sacrificio* (1986) – Artificial Eye (WCL) e Rai Tre.

clusioni, forse non sempre del tutto rispondenti a principi di impassibilità oggettiva di catalogazione.

Per quanto riguarda ciò che non si è inserito in quanto non manufatti fabbricati e costruiti dall'ingegno umano, si ricordano in particolare i quattro elementi primordiali della natura: terra, fuoco, aria, acqua. Anche se chi scrive pensa di essere riuscito, si crede senza forzare troppo il senso suddetto, a dare adeguata dignità di presenza indiretta – appunto attraverso concreti oggetti, cose utilizzate, maneggiate o comunque presenti nelle abitazioni come nelle vicende tarkovskiane – soprattutto dell'elemento acqueo, qualificante l'intero cinema di Tarkovskij, sotto le varie forme orizzontali o verticali della nebbia, della pioggia, di laghi, pozzangere, torrenti, fiumi, neve ecc. Procedimento simile s'è peraltro cercato di seguire, per quanto possibile, sia per il fuoco che per il vento. E questo secondo è un ambito, quando non una vera e propria preconditione, per cui è precisamente l'aria a poter consentire anche il fluire dell'acqua tarkovskiana e del suo già ricordato *tempo liquido* che bagna e dà anima e forma “parlante” agli oggetti. Oltre che ad impedire l'accumularsi, sugli oggetti, di un elemento praticamente assente nel suo cinema, la *polvere*. Semmai, in Tarkovskij, il segno visibile e tangibile dello scivolamento-con-accumulazione del tempo nella vita delle cose e degli esseri umani che le posseggono, è dato dall'immagine della *ruggine* che consente al triangolo ideale formato dal vento, dal tempo e dall'acqua di trovare una magica saldatura.

Tra le inclusioni ci sono i luoghi – tassativamente sempre non naturali ma costruiti – insieme ad indicazioni di quadri, affreschi, incisioni, disegni, icone, sia presenti in libri d'arte, cataloghi, repertori, sia perché appesi a pareti di stanze della case tarkovskiane. Anche per queste, così come per gli spazi domestici delle camere o dei luoghi in-

terni della vita familiare, proprio in ragione dell'ampiezza delle implicazioni ad esse connesse, ci si è limitati alle visualizzazioni assolutamente non eludibili, anche quando si è trattato di rendere presenti quegli oggetti che, non visibili, per il solo fatto di essere citati, diventavano portatori di una presenza che non poteva essere trascurata.

A

abbazia v. *cattedrale*

accendino v. *zippo*

accetta Nella prima parte di *Andrej Rublëv* la sequenza del buffone si conclude con l'arresto di costui per oscenità e derisione del potere ad opera delle guardie. Quattro anni dopo, durante le fasi della realizzazione della campagna nell'episodio omonimo, il buffone crede di riconoscere in Andrej colui che all'epoca lo aveva denunciato alle guardie del principe. Afferra un'accetta – a 142'23" – e vuole uccidere il monaco, poi si fa convincere da Kirill – il monaco pittore invidioso del talento di Andrej – a lasciar perdere e si fa offrire da bere (a 143'31") in un boccale che richiama l'analogo utilizzato a 10'36" per la conclusione della sequenza (v. *tazza* e *ascia* e *scure*).

altalena In un angolo del vasto giardino (chiamato "Le altalene") che circonda la casa del padre di Kris Kelvin, lo psicologo di *Solaris* in procinto di andare sul quel pianeta dove accadono fenomeni inspiegabili, lo stesso Kelvin – da 27'33" a 28'37" – ha un colloquio molto teso e di rottura con l'ex pilota spaziale Berton (v. *televisore*): Kris sale alcuni gradini di una scala di legno dipinta e scrostata di azzurro, ad indicare che la sua strada, solo di apparente chiarezza scientifica, sarà in effetti per lui decisamente in salita. E anche se le altalene non sono visualizzate, il richiamo al gioco di oscillare avanti e indietro in sospensione nell'aria, se per un verso può ricondurre ai possibili movimenti aerei delle mongolfiere (v. *mongolfiera*), per altro verso risollecita l'anticipazione di instabilità incombente per il viaggio e l'avventura di Kelvin, peraltro mostrati nelle immagini di Berton in auto e nel traffico della

città, a metà tra l'avvenieristico e il già fantascientifico (da 31'50" a 36'32" in alternanza di b/n e colore).

E ancora, a 125'40", un flash di Kelvin bambino lo coglie vicino all'altalena (come in uno dei quadri di Bruegel sovente citati dal regista). Quando poi Kris torna sulla Terra ed è nel giardino fuori casa, sullo sfondo, a 156'05", appare nuovamente, e per pochi attimi, la scala di legno azzurra.

amaca A 46'18" di *Solaris* l'oscillazione improvvisa ed impossibile dell'amaca tesa nello studio del cibernetico Snaut, aggiunge inquietudine ai già inquietanti segnali nei quali Kelvin si imbatte appena giunto nella stazione spaziale (v. *macchine spaziali*) perché, pur non essendo visibile nessun corpo, questo è intuibile da alcuni cigolii uniti ad ondeggiamenti e dal peso dato dal rigonfiamento concavo del giaciglio; e quando Kelvin vi si avvicina, stringendo nella mano destra (v. *scatoletta metallica*) la palla colorata, Snaut lo allontana bruscamente (da 46'36" a 48'54") scusandosi e ponendosi vicino ad una vetrinetta di farfalle (v. *manichino*).

A 8'15" de *Lo specchio* due bambini – Ignat piccolo e la sorellina: diciamo Andrej Tarkovskij e sua sorella Marina – riposano distesi in un'amaca tesa all'aperto, d'estate, nello spazio antistante la casa di campagna.

argano v. *campana*

argento Il vasellame prezioso del Duca, da fondere per ricavare l'argento necessario alla campana, viene pesato – a 140'56" – ma per il giovane Boriška, protagonista dell'ultimo episodio di *Andrej Rublëv*, non è sufficiente ad ottenere una buona lega: occorrono, a suo dire, altre diciotto libbre e nessuno è in grado di smentirlo giacché egli

afferma di conoscere il segreto della fusione delle campane, segreto tramandatogli dal padre defunto.

armi Nell'episodio dell'"Incursione – 1408" di *Andrej Rublëv* (a 81'16") dell'incendio e del saccheggio della città fortificata di Vladimir, appaiono le torce impugnate dai tartari alleati del Principe, nemico del fratello, il Grande Principe della città. In queste sequenze vi sono indifferenziati e alternati attacchi e aggressioni, duelli, combattimenti, inseguimenti e stupri, il tutto in un'esibizione continua di sciabole, lance, pugnali, picche, frecce, ecc., al punto che non avrebbe molto senso una selezione di singoli oggetti di guerra. Eccezion fatta per le immagini di armi in primo piano durante la profanazione del Tempio ad opera dei soldati tartari e russi a cavallo e scatenati nella violenza cieca contro la popolazione inerme.

Nel luogo sacro dove la popolazione ha cercato invano riparo e si è ritirata in preghiera, anche Andrej e la "Scema" cercano di nascondersi. Nella confusione generale di oggetti vari, elmi, selle di cavallo, bardature, farette piene di dardi, bastoni, scimitarre, armature, sciabole, redini di cavalli, torce per appiccare il fuoco alle case e via elencando – il monaco Andrej, per difendere la ragazza, una giovane sordomuta rifugiatasi tempo prima al convento e che ora vede minacciata dall'aggresione di un soldato russo, si ritrova tra le mani un'enorme ascia (v. *ascia*) con la quale insegue il soldato che vuole abusare della giovane: salgono delle scale di legno e, fuori campo visivo – a 95'30" – si sente un secco colpo metallico e il soldato tartaro con il volto pieno di sangue, scivola giù dai gradini, morto.

ascia Serve a fissare con due chiodi (v. *chiodi*) il *titulus* sulla croce di Cristo ne "La passione secondo Andrej" a 45'28" di *Andrej Rublëv* e anche, non visualizzate, le

braccia. Ed è anche utilizzata dal buffone a conclusione dell'episodio della *campana* (v. *armi e campana e accetta e scure*).

automobile Un'auto di lusso decappottabile è quella di un'elegante donna in abito da sera che accompagna lo Scrittore all'appuntamento con la guida di *Stalker* (v. *treno*), mentre una jeep attende i tre uomini a 20'46".

Un'auto Volkswagen scura (modello Maggiolino) appare nei primi minuti di *Nostalgia*, a 2'36": entra in campo da destra e, attraversando l'intera inquadratura, esce, per tornare, entrando da sinistra prima di fermarsi, a 3'18", al centro dell'inquadratura stessa.

Un taxi è anche la "600" bianca che, dovendo accompagnare Gorčakov in paese a Bagno Vignoni, di fatto mette fine, a 57'10", all'incontro con Domenico sul rifiuto iniziale del russo che non conforta affatto lo stesso Domenico (v. *candela*).

Un'auto dei carabinieri e un'ambulanza, insieme a biciclette e motorini, sono anche a 62'48" nella continuazione e fine del ricordo di Domenico per la liberazione dopo sette anni di segregazione volontaria in casa con la sua famiglia.

Ancora in *Nostalgia*, mentre a Roma (v. *colonnato e statua*) si svolge la protesta dei matti contro i manicomi e il "matto" Domenico sta completando il suo discorso a 101'04", quasi contemporaneamente (a 101'08") un'auto scura arriva alla piscina di Bagno Vignoni. Ne esce Gorčakov che osserva lo spazio delimitato dal porticato e dai muretti di pietra dove si vedono due scale di legno a pioli poggiate sul muretto di cinta e due addetti alle pulizie che lavorano tra pozze d'acqua con vapori e zone di asciutto. Licenzia l'autista che porta la macchina dietro le case, e a 102'18" scende nella piscina.

Mentre due auto dei Carabinieri si fermano ai piedi della scalinata a gradoni che porta in Campidoglio sulla quale sta salendo anche Eugenia, l'ex interprete di Gorčakov, e quando il giradischi riesce a funzionare diffondendo la musica de *L'inno al gioia* di Beethoven, Domenico cade dalla statua di Marco Aurelio (v. *statua*) con gli abiti in fiamme per morire subito dopo (a 108'19").

In *Il sacrificio* il dottore e la moglie di Alexander Adelaide, con il quale forse ha una relazione, arrivano in auto a 14'37".

Il movimento della macchina da presa in uno *zoom out* durante l'incubo premonitore di Alexander in *Il sacrificio* iniziato a 21'29", dopo aver inquadrato la doppia scalinata (v. *scala*), arretra fino ad inquadrare un'auto bianca – a 21'44" – ammaccata, distrutta e ribaltata sul fianco sinistro come dopo un tremendo incidente.

La propria auto elegante viene citata da Victor a 65'02" a proposito del fatto che si potrebbe utilizzare appunto l'automobile per andare verso nord in fuga dall'incombente pericolo, forse nucleare, ma poi si rende conto, confermato in questo dal "postino" Otto, che sarebbe la stessa cosa ovunque.

Prima di dare fuoco alla casa e fare il voto del silenzio per rispettare il proprio impegno espresso nella preghiera a Dio di sventare la possibile catastrofe, Alexander sposta l'auto del dottore a 127'18".

A 134'02" mentre infuria l'incendio della casa (v. *casa*) arriva l'ambulanza per caricare Alexander e portarlo via. Parte a 135'20" facendo un largo giro davanti allo chalet ormai totalmente in preda alle fiamme e in procinto di crollare.

B

bacinella e catino smaltato di bianco È il contenitore di metallo pieno a metà di acqua pulita nel quale gocciola il tempo del primo sogno del ragazzo a 15'47" de *L'infanzia di Ivan*.

Un bacile di ceramica ed una caraffa sono utilizzati dalla madre di Kris Kelvin in *Solaris* per lavare le mani e il braccio destro del figlio – da 145'43" a 146'59" – in un lavacro onirico-infantile purificatore che tenta, almeno nel sogno agitatissimo dello psicologo, di ristabilire un minimo di armonia (prima mangia una mela). (v. *secchio*).

A 16'53" de *Lo specchio*, Ignat (intendiamo Tar-kovskij bambino), sollecitato al ricordo da un colpo di vento, in b/n, tra le fronde, “sente” che è tornato il papà dalla guerra, si alza dal suo letto di ferro battuto e passa – a 16'53" – davanti ad un catino pieno d’acqua pulita. E in una catino più grande, la mamma, a 17'14", si sta lavando i lunghi capelli biondi con il padre che, con un pentolino dal lungo manico, le versa dolcemente e in *ralenti* dell’altra acqua sulla testa. Solo poco dopo, a 17'41", improvvisamente, un carrello all’indietro rivela che il catino non c’è più mentre il gocciolo dai capelli della donna fa da apertura, nella stessa inquadratura, al crollo di una parte del soffitto (a 17'56"): macerie di intonaco piene di acqua convivono con una stufa in cui è ben viva una fiamma ed un mobile la cui anta a specchio riflette quasi frontalmente la stessa stufa e le macerie-con-acqua. Evidenza di suggestivi ed intensi brandelli di memoria che irrompono nell’immaginario del bambino (e del regista quando si pensa ricordandosi bambino).

Un catino smaltato di bianco serve anche per introdurre la sequenza della visita di Natal’ja e Ignat alla signora con la bandana azzurra in testa (a 77'25"). Catino che, prima

fuori campo e poi inquadrato, viene lasciato presso la porta d'ingresso per raccogliere l'acqua piovana che si sente cadere.

In *Nostalghia*, bacinelle smaltate da 58'09" a 59'46" un vaso da notte di ceramica – insieme ad un cassettoni, un letto di ferro, vasi, vasetti, fiaschi, brocche di terracotta, piccole damigiane spagliate, teiere e bottiglie, un altro cassettoni, una sedia, un comodino e, forse, uno specchio ovale con cornice di legno – accompagnano, sotto la pioggia, il commiato di Gorčakov e di Domenico dopo il colloquio e la consegna della candela dal “matto” italiano al russo.

Il lavacro delle mani di Alexander in *Il sacrificio*, apparentemente motivato dal fatto che se le è sporcate cadendo dalla bicicletta (v. *bicicletta*), in effetti vede – da 98'50" a 99'36" – una sorta di autopurificazione dallo scetticismo e dalla sfiducia nutriti dall'uomo circa la possibilità che Maria, la “strega”, possa salvare tutti loro.

Accettando il rito, ammette anche la possibilità. Il piano ravvicinato della brocca con il catino di ceramica ornati da un motivo floreale, il tavolino chiaro, l'asciugamano, il sapone, completano l'idea della cancellazione dello sporco, ma non della contusione, causati dalla caduta dalla bicicletta nella pozza d'acqua. (v. *bicicletta*).

barca *L'infanzia di Ivan* da 95'54" a 50'52" e poi da 65'14" a 78'26" descrive tre soldati russi che, con un'agile imbarcazione a fondo piatto, attraversano il fiume e le zone paludose circostanti dove ci sono le postazioni dei tedeschi, per recuperare i cadaveri di due loro commilitoni, uccisi dal nemico.

In tutt'altro contesto, ma più o meno alla stessa maniera e per sfuggire a degli inseguitori, una primitiva imbarcazione a fondo piatto e ad un remo, appare a 3'24" di *Andrej Rublëv* con Efim, il contadino che, sfuggendo alle

ire degli emissari del Principe, sta raggiungendo la riva per aggrapparsi alle funi della grande sacca di pelli cucite insieme (v. *mongolfiera*), sfidare le leggi – della gravità e dello zar – e osare, nel Medioevo, l'ebbrezza del volo prima che le macchine volanti fossero inventate.

Una seconda barca ferma lungo il fiume apre l'episodio "La cerimonia – 1408" nello stesso *Rublëv* (a 48'04") dalla quale scendono il monaco-pittore Andrej ed il giovane apprendista Fomà per cercare della legna. (v. *torcia*).

Vi è una terza barca ancora nelle celebrazioni della festa primaverile dell'amore – a 54'24" – che viene fatta scivolare dai partecipanti immersi nel fiume lungo la corrente, come per un rito di morte dell'inverno: un cero arde (v. *candela*) mentre la barca-bara scende lentamente fino a 58'37", ovvero quando – ed è ormai giorno fatto – la piccola barchetta funebre con i resti ormai solo fumanti va a sbattere contro la barca degli apprendisti e contro quella di Rublëv. La medesima barca riprende il largo e incrocia – precisamente a mo' di croce a 61'48" (v. *croce*) – la giovane Màrfa che fugge via nuotando per sfuggire a coloro che in precedenza avevano legato il monaco, che lei a sua volta aveva prima tentato all'amore e poi liberato.

Camminando con circospezione dietro ad una barca sfondata tirata in secca sulla riva, per nascondersi alla vista dei famigliari, l'Alexander di *Il sacrificio* passa vicino alla bicicletta del "postino" Otto (a 120'), a delle reti da pesca appese ad asciugare e si nasconde dietro al casotto di legno degli attrezzi, che fa visivamente da rovescio della medaglia della bella dacia inquadrata solo pochi secondi prima (v. *casa*).

bambola A 39'39" de *Lo specchio*, la bambina spagnola che sorride alla cinepresa sotto i bombardamenti della guerra civile, stringe affettuosamente una bambola.

In *Nostalgia* la sequenza “impossibile” nella casa di Domenico che va da 46'49" a 48'10" si chiude con il primissimo piano della testa e degli occhi di una bambola di celluloido (v. *specchio*).

Dalla piscina vuota di Santa Caterina a Bagno Vignoni dello stesso film, prima che Gorčakov la attraversi con la candela accesa (v. *candela*), tra altri oggetti “in sonno”, emerge una bambola a testa in giù che, in maniera intenzionalmente incongrua, risulta essere priva della testa.

bastone da viaggio In conclusione dell'episodio di *Andrej Rublëv* “Il saluto di Kirill”, questi, dopo essersi sfogato contro i monaci per la delusione e l'invidia di non essere stato prescelto da Teofane il Greco per dipingere l'Annunciazione moscovita (v. *ferro di cavallo*), lascia il convento e, in preda ad un'ira cieca, uccide a bastonate, in fuori campo visivo ma non sonoro da 36'03" a 36'24", l'amato cane.

bicchiere Il brindisi tra il capitano Cholin, il sottotenente ed il ragazzo ne *L'infanzia di Ivan*, finalizzato a sancire l'appartenenza del giovane all'esercito russo come spia esploratore, avviene con due tazze di metallo con manico (v. *tazza*) mentre Ivan, il festeggiato, gode di poter bere in un bicchiere di vetro.

Per la prima volta, ne *Lo specchio*, a 33'58", viene inquadrato Ignat, incarnazione del regista stesso, adolescente: con un bicchiere di vino a calice in mano, viene ripreso dal padre che sta discutendo con la madre.

Prima della partenza per la Zona, a 16'48" di *Stalker*, i tre personaggi, lo Scrittore, il Professore e lo Stalker, si trovano appoggiati al tavolino alto di un bar e, mentre il barista Lugher armeggia con bottiglie e bicchieri, loro, con tre bicchieri di birra ed una tazza di caffè davanti (v. *tazza*), fanno conoscenza e cominciano a darsi reciprocamente le

prime punzecchiatine intellettuali, mentre tra citazioni di vasi antichi, atomi, triangoli – a 17'50" – si fa l'ora della partenza, suggerita dal fischio del treno (v. *treno*).

Per i bicchieri mossi col pensiero da Martijška, la figlia mutante della guida alla fine di *Stalker v. libro*.

In *Nostalgia*, dopo aver spiegato perché 1+1 fa 1 e non due, ovvero aver mostrato al poeta russo Gorčakov che una goccia di olio più un'altra non fanno due gocce bensì una più grande, Domenico, a 50'51», versa un bicchiere pieno di vino rosso nei pressi della mezza candela accesa (v. *candela*), poi lo offre – a 52'10" – insieme ad una fetta di pane (v. *pane*) all'ospite.

Nella camera d'albergo di *Nostalgia* Gorčakov, a 20'55", non usa il bicchiere di plastica (v. *bicchiere*) e beve direttamente dal rubinetto del bagno, solo poco prima di ingoiare una pastiglia (v. *vassoio*) tratta da un flacone che tiene nella tasca destra del cappotto.

Fuori campo, da 26'50", un oggetto di vetro, forse un bicchiere, oppure più plausibilmente un piattino, prende a rotolare sul pavimento della stanza fino a fermarsi a 26'58".

Anche nel prefinale Gorčakov, a 103'30", prende una pastiglia per il cuore e l'ingoia senza bicchiere: sta per intraprendere la traversata della piscina di Santa Caterina con una candela accesa.

Il gesto ripetuto ogni giorno alla stessa identica ora nel tempo come, ad esempio, versare un bicchiere d'acqua nella tazza del water è un'operazione che, secondo l'indicazione data dall'Alexander di *Il sacrificio* a 7'48", potrebbe far cambiare certamente le cose nel mondo.

Il tintinnio di bicchieri di cristallo a calice iniziato a 43'15" di *Il sacrificio*, serve a preparare l'inquadratura di 43'38" dove altri bicchieri tintinnano più fortemente nel vassoio d'argento (v. *vassoio*) che vibra come per un terremoto dal rumore crescente; e, mentre i vari personag-

gi – tranne Alexander, Maria e 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, a croce, il movimento dell'asse orizzontale anche in senso verticale con uno *zoom in* sulla cristalliera della sala (v. *pianoforte*) per riprendere una serie di oggetti posti sui ripiani, tra i quali una sveglia (v. *orologio*), dei libri (v. *libro*) una cornice d'argento, una saliera, una teiera (v. *teiera*), delle foto (v. *fotografia*), ma soprattutto una caraffa di vetro (v. *caraffa*) piena di latte che si abbatte a 44'02" sul pavimento di legno rompendosi in molti pezzi.

Vale qui la pena di ricordare brevemente, per associazione di idee, che il brano musicale dei REM *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, la pioggia con la finestra della camera di Gorčakov a Bagno Vignoni – *Nostalghia* (v. *miscellanea di oggetti*) – oltre che il concetto di "soglia" di *Stalker*, quella linea, invalicabile, che sta all'entrata della Stanza dei Desideri (v. *soglia*).

Tornando a *Il sacrificio*, mentre la radio trasmette notizie dettagliate e nel contempo assai vaghe circa una grave minaccia diffusa, forse un contagio massiccio, forse un enorme pericolo nucleare, per contrastare il panico, Alexander a 50'30" si versa da bere da una bottiglia. E poco dopo, a 57'36, offre un goccio di liquore anche a Otto.

E un altro "gocchetto" corroborante per Alexander è quello dell'inquadratura a 69'44" nella quale si intravede, sulla parete di fondo, la riproduzione de *L'adorazione dei Magi* (v. *coppa e quadro*) presso la quale l'uomo si porta per osservarla una volta di più prima di girarsi verso la macchina da presa ed iniziare a recitare il *Pater Noster* e, sempre con il bicchiere in mano, fino a 70'35" (v. *bicchie-*

re), continuerà a pregare – da 70' a 73'33" – seduto umilmente per terra al centro della stanza dove sono visibili un divano e un tavolino con sopra una lampada (v. *lampada*) e una coperta di cotone o uno scialle (v. *scialle*), prima di avvicinarsi, camminando carponi, al divano sul quale si stende voltando le spalle alla cinepresa per recuperare energie dopo l'angosciata invocazione e l'offerta del suo sacrificio personale e totale a Dio.

Nell'inquadratura della stanza della preghiera di Alexander, anche in presenza dell'immane specchio in fondo a sinistra (v. *specchio*), è tuttavia al centro che occorre guardare perché, a 80'29", l'uomo che ha appena fatto entrare Otto per bere contro la paura del Disastro annunciato, si china a prendere dal pavimento il suo bicchiere lasciato prima della drammatica e rinunciataria invocazione al Padreterno. Versa del cognac in due bicchieri, con un fiammifero (v. *sigaretta*) accende una lampada (a 80'45") dato che la corrente elettrica è saltata, poi porge un bicchiere ad Otto che, improvvisamente, lo poggia sul mobile e soffia nel bulbo per spegnere la luce (v. *lampada*), infine prende un pettine dalla tasca e se lo passa più volte tra i capelli prima di portare il suo bicchiere alle labbra (a 82'07" e a 83'44").

La mattina del giorno dopo l'angosciata preghiera di Alexander, nel suo stesso studio tutto sembra essere a posto – la corrente è tornata (113'46") – ma per desiderio di sicurezza o per automatismo Alexander vuota il bicchiere di cognac che ha davanti a sé sulla scrivania, prima di prendere la cornetta del telefono, ora funzionante (v. *telefono*), tanto è vero che parla con il segretario dell'editore del suo nuovo libro (v. *libro*).

bicicletta 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 (v. *rullo compressore*). 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 anche spiacciato sotto il rullo del pesante mezzo.

A 41'13" di *Nostalghia* 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 ad 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".

Sul pavimento del luogo anfibio della stanza di Domenico, a 45'072, una bicicletta è poggiata a sinistra dell'inquadratura mentre, sul lato opposto, è ben visibile una sedia di legno impagliata e sfondata (v. *sedia*).

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 voleva attraversare quella piscina con una candela accesa, sta ora facendo il suo discorso sulla follia, una ruota di bicicletta verniciata di bianco, ora scrostata, sta in compagnia di una bambola senza testa (v. *bambola*) anch'essa calcificata dal tempo e dall'acqua calda e non manca una vecchia ed arrugginita lampada ad olio (v. *lampada*).

Otto, il "postino" di *Il 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 (v. *stivali*), 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 (v. *casa*) conducendo a mano la bicicletta (cfr. 7'46") con la quale porta un grande quadro – non la riproduzione bensì l'originale di una mappa dell'Europa nel '600 (v. *quadro*) – il regalo di compleanno per l'amico. E trova ad attenderlo tutti i personaggi, tranne Maria detta "la strega" ed 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 (v. *pianoforte*) dove hanno portato la stampa, collocata però in una posizione defilata, quasi sotto la scala di ferro e vicino alla cucina.

A 86'13" Otto informa Alexander di avergli lasciato la sua bicicletta sotto gli alberi così – senza usare l'auto perché si sentirebbe il rumore (v. *automobile*) – 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 la sua 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 m.d.p.) 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 ed un'ampia tenda o lenzuolo sporgente dal sedile anteriore del passeggero (v. *auto*).

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 riaccomparlo a casa, perché, afferma, anche lei ha una bicicletta.

E quando, al prefinale, l'ambulanza sta per caricare Alexander nell'auto, 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' (v. *croce*), quando, davanti ad Ometto, a due secchi pieni d'acqua (v. *secchio*) 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.

bomba È l'oggetto del mediometraggio scolastico degli esordi, *Oggi non ci sarà libera uscita* del 1959: un deposito residuale bellico di bombe da quindici tonnellate rinvenuto durante dei lavori stradali, dovrà essere spostato dall'esercito dal centro della città in campagna e fatto esplodere.

Il bombardamento de *L'infanzia di Ivan* – inizia a 54'42" – distrugge molti oggetti, edifici, manufatti vari, barche (v. *barca*) e si conclude a 56'55" con l'insistita immagine di una grande croce di ferro, colpita ed inclinata pericolosamente verso destra, ma non rasa al suolo, a raccontare la resistenza nel passaggio dal nero, dalla polvere e dalla morte delle esplosioni al cinguettio degli uccelli e del chiarore solare che si fa strada dalle tenebre dell'orrore bellico.

Nella rievocazione dei profughi spagnoli ospiti in Russia dei genitori di Ignat e dei bombardamenti durante la guerra civile presenti ne *Lo specchio* – da 36'08" a 40'51" – più che le fasi della corrida, i soldati armati o i racconti, si fanno ricordare, in b/n a Madrid, la donna – a 37'12" – che porta una finestra con il vetro rotto (v. *finestra*), le bombe sganciate dagli aerei (a 38'45"), i bambini piangenti con i loro bagagli (a 39'20"), la bambina sorridente – a 39'39" – con la bambola (v. *bambola*) che guarda nell'obiettivo della macchina da presa come avviene usualmente nei documentari; e, soprattutto – e siamo qui in Russia – ci sono le mongolfiere e i palloni frenati – da 39'42" a 40'45" (v. *mongolfiera*) – e la pioggia di migliaia di coriandoli di carta per festeggiare la fine della guerra (a 40'47").

Una cilindrica e levigata bomba da venti chilotoni è quella che il Professore, davanti alla faticosa porta della Stanza dei Desideri (v. *porta e stanza*) nella Zona di *Stalker*, a 122'51", tira fuori dallo zainetto (v. *zaino*) che custodiva gelosamente al punto di tornare indietro dal tunnel asciutto pur di recuperarlo. Poi si china, poggia per terra l'arma di morte e, a 123'35", comincia ad armeggiare con i vari pezzi informando i suoi due compagni, lo Scrittore e lo Stalker, che questa bomba, alla cui fabbricazione lui stesso aveva contribuito insieme a degli amici scienziati, era stata nascosta tempo prima, ma lui l'ha trovata nel quarto bunker del vecchio edificio.

Da 125'25" a 126'18" i tre litigano e lottano tra di loro perché lo Stalker, osteggiato dall'intellettuale, vuole togliere l'ordigno al Professore. Il quale, poi, a 131'32", quando tutti e tre sono di nuovo davanti alla soglia della stanza e lo Scrittore è proprio sul punto estremo al di qua della stessa soglia, tanto che perde l'equilibrio e rischia di entrarci dentro (a 132'22") ma viene tirato indietro dallo Stalker, il Professore, dunque, si mette ad osservare l'oggetto come se non sapesse cosa farne e che comportamento assumere, prima di accostarsi anch'egli prudentemente alla soglia, astenendosi però dall'oltrepassarla.

Finché, sugli squilli ripetuti ed insistenti del telefono (v. *telefono*), inizia a smontare la bomba gettandone i pezzi nell'acqua circostante (da 133'30") e così altre "cose", altri oggetti, vanno ad arricchire il mondo sommerso della Zona, con la presenza di diverse ampole galleggianti, possibile simbolo dell'inutilità degli esperimenti della scienza, analogamente ai caparbi tentativi dello scienziato di svitare anche l'ultimo elemento metallico (a 134'52").

Infatti, a 137'41" nell'inquadratura ravvicinata sul pavimento invaso dall'acqua, si può vedere la tastiera numerata della bomba insieme ad un grosso pesce che nuota nei pressi, prima che una chiazza nera e oleosa ricopra tutto lo spazio visibile dell'inquadratura come un velo funebre (v. *velo*).

Anche se non visualizzata, la bomba atomica ed i suoi disastri sono l'incubo sotteso all'intera vicenda di *Il sacrificio* negli effetti devastanti della possibile catastrofe nucleare.

bottiglia di vetro A 26'30" del *Rullo compressore* prende importanza la bottiglia di latte crudo, già vista poco prima dell'episodio della pagnotta (a 22'30"), perché finalmente l'operaio e il bambino riescono a mangiare insieme, appunto pane e latte.

A 75'14" di *Andrej Rublëv* appare in piano ravvicinato sull'erba di un bosco, una fiasca di liquido bianco (latte o forse una base di colore per fare il bianco) che, caduta a terra durante l'agguato degli uomini del principe per accecare tutti gli artisti – V. *coltello* – spande il candido liquido nell'acqua limpidissima costruendo così delle forme poetiche di forte intensità, soprattutto se rapportate al fatto che il bellissimo lavoro fatto dai pittori è stato quello di affrescare e ricostruire, archi, volte, portali, stanze e tutto il resto in un bellissimo e solare colore bianco.

Il piano ravvicinato della bottiglia di vetro piena d'ossigeno liquido che in *Solaris* – a 128'39" – Hari, la Hari seconda copia della vera moglie defunta dello psicologo Kris Kelvin, si porta alla bocca ingerendone il contenuto per la disperazione del suo impossibile amore per l'uomo, fa da spartiacque nel film tra il ricco "museo" di oggettistica delle sequenze della biblioteca (v. *miscellanea di oggetti*) e le fasi prossime al prefinale e alla conclusione.

Tarkovskij affida dunque, una volta di più, ad un oggetto la funzione di luce, di guida, quasi che l'Oggetto Tarkovskiano nel suo intero cinema sia in qualche modo la materializzazione della figura dello *Stalker* del film omonimo.

In *Stalker* lo Scrittore, un grande bevitore, porta con sé una piatta bottiglia di superalcolico forse per darsi un di più di coraggio nel viaggio di avvicinamento alla Stanza della Zona, ma lo Stalker gliela svuota per terra (v. *dadi di ferro*).

Nella lunga panoramica ad angolo retto lungo due lati della piscina di Santa Caterina a Bagno Vignoni di *Nostalghia*, in primo piano a 32'27", si mostrano sette bottiglie bianche, verdi e marrone insieme ad un asciugamano verde ed un accappatoio grigio.

Ancora, nel grande capannone abbandonato dove piove

dentro, alcune bottiglie di vari colori e forma, una dami-giana spagliata, insieme ad un vaso di terracotta ed un telone tesi per raccogliere l'acqua piovana, sviluppano un concerto sonoro di gocciolii. E non pochi secondi – da 53'26" a 53'57" – vengono riservati alla ripresa di due bottiglie, una verde ed una marrone mentre sono ad un tempo, e lentamente, ovvero con grande naturalezza, riempite di sole e di pioggia sprigionando con gli schizzi d'acqua sulle superfici dei due oggetti e sul pavimento, un'immagine che diventa un quadro dinamico astratto, proprio nell'impiego di oggetti molto concreti e di uso comune.

A 60'25" del medesimo film, la vita che, verosimilmente, riprende a scorrere dopo sette anni di segregazione di Domenico e della sua famiglia, è marcata dall'immagine di una bottiglia aperta sul terreno dalla quale fuoriesce del latte (sotto il rumore di una segheria al lavoro).

brocca. In *Solaris* è nell'incubo in b/n di Kelvin che viene lavato dalla madre – da 145'43" a 146'59" – (v. *catino*) e anche, a colori, al suo risveglio – a 149'37" – quando apprende da Snaut che Hari non è più nella stazione.

Nella poesia del padre del regista Arsenij – nella versione italiana declamata dall'attore Romolo Valli – nella parte iniziale de *Lo specchio* viene citata la brocca e l'acqua.

C

calice Nell'epilogo di *Andrej Rublëv* la parte a colori offre, tra le molte sollecitazioni di altri possibili oggetti, sicuramente il piano molto ravvicinato del calice nella raffigurazione – a 171'16" – de *La Trinità* (Pur non essendoci dirette connessioni v. *bicchiere* e *tazza*).

caldaia v. *stufa*

camino v. *chiodi*

camion Il camion di mele che ne *L'infanzia di Ivan* viaggia sotto il temporale estivo portando il ragazzo e la bambina fino a perdere parte del carico lungo la spiaggia dove i cavalli vanno a mangiucchiarle – da 62'15" a 64'05" – se fa pensare per un verso agli altri mezzi militari e bellici del film, per altro verso richiama alla mente almeno altre due immagini di riferimento.

La prima è quella del camion che porta il carico di bombe in *Oggi non ci sarà libera uscita* (v. *bomba*) e la seconda è quella dei cesti con la grande quantità di pomi marci che, nella parte del prefinale di *Andrej Rublëv*, i monaci cercano di selezionare per combattere la carestia (v. *cesta*).

campana Breve inquadratura di una campana adagiata sul tavolo dell'ufficio del tenente a 45'42" de *L'infanzia di Ivan*. Dopo alcuni minuti, il ragazzo "gioca" alla guerra – sequenza da 50'44" a 54'32" – e issa con una corda la stessa campana prima di fissarla quasi al soffitto. Poi, munito di binocolo, d'una piccola torcia elettrica (v. *torcia*) e del pugnale (v. *pugnale*) avanza verso l'immaginario nemico, lancia una bottiglia (v. *bottiglia*) contro una parete e, immaginando di vedere se stesso che guarda le celle dei prigionieri russi nelle carceri naziste, sempre impugnando il pugnale, ferma lo sguardo sulla sua immagine riflessa con il pugnale in forte evidenza (v. *specchio*). Intanto si sentono le grida dei condannati alternate ai volti di donne e ragazze; quando Ivan immagina che la guerra sia finita, inizia a far suonare a festa la campana, ma c'è ancora da punire il traditore – che altri non è se non una divisa militare appesa al muro (a 54'03") – azione che però lo com-

muove fino a lasciar cadere il pugnale (54'29") anche perché, dal gioco della guerra, un bombardamento (v. *bomba*) annuncia la ripresa di quella reale. Quando poi – a 82'35" – affinché la guerra finisca veramente, occorrerà che il capitano Cholin accenni a suonare la piccola campana della stanza del reparto militare, quella nella quale Ivan ne aveva simulato le fasi essenziali, armato di pugnale.

Il cantiere e la fornace per costruire l'armatura di legno e poi la posa sagomata dell'argilla e infine la colata della campana di *Andrej Rublëv* mostrano per l'intero episodio – da 134'42" alla fine della sezione – molti attrezzi di lavoro da falegname, carpentiere, muratore, fonditore insieme a carrucole, argani, verricelli, travi, seghe, scale, accette (v. *accetta* e *ascia*), fasci di cordami; e poi mantici, canali di lamiera, lunghi ferri appuntiti, ecc. Pertanto, allo stesso modo in cui nell'episodio del saccheggio di Vladimir gli strumenti della guerra rimandano agli armamentari utilizzati (v. *armi*), anche qui si rinvia alle voci specifiche, quando utili. Alla fine, dopo la colata di metallo dentro lo stampo di argilla e il raffreddamento successivo, la campana viene liberata dalle scorie argillose e appare intera a 149'11", per poi essere issata in alto per mezzo di un grande argano di legno ed un sistema di grosse funi (a 155'43") prima che, fatto oscillare più volte il pesante batocchio alla presenza del Duca con i suoi altolocati ospiti e del popolo di lavoratori e osservatori, essa non romperà il silenzio – a 162'20" – con i suoi primi argentini rintocchi (v. *pala* e *martello*).

A proposito della campana tuttavia non si può non ricordare come rintocchi campanari siano presenti e disseminati nell'intero film dedicato al monaco pittore medioevale, già dai titoli di testa. Il rilievo, ancorché soltanto uditivo, diviene invece esaltazione dell'oggetto manufatto proprio nell'ultimo episodio dove il visivo ed il sonoro si

fondono – al pari della campana stessa – in un'unica immagine concreta.

candela La foresta di candele all'inizio di *Nostalgia* (v. *colonnato*) introduce, circa mezz'ora dopo, a 38'36", la citazione della nuova fissazione di Domenico dopo quella di segregarsi in casa con la famiglia, cioè entrare nella piscina di Santa Caterina con una candela.

Prima però, nello stesso film, ci sono immagini di altre candele. Come ad esempio quella a 49'06" che, accesa, in un angolo della casa di Domenico (v. *casa*) vicino ad una bottiglia di vetro (v. *bottiglia*), sembra siano due candele, anzi, due mezze candele, quasi che il regista voglia già anticipare l'immagine del lungo piano-sequenza del pre-finale.

Qui, per ora, tiene accesa la fede mentre ricorda allo spettatore quanto già emerso a 38'36" circa l'ultima idea fissa di Domenico che, come ricordato poco sopra, vorrebbe attraversare la piscina di Bagno Vignoni con una candela accesa in mano; ma, soprattutto, versandosi dalla bottiglia dell'olio una goccia più una goccia sul palmo della mano sinistra – a 49'18" – informa che ciò che si ha è una goccia più grande, non due.

Per concludere il colloquio con Gorčakov Domenico prende il mozzicone di candela di 49'06" e, a 54'42", all'improvviso e come fosse contrariato, ci soffia sopra spegnendola; ma, tenendola in mano, comunica al russo che occorre assolutamente compiere l'attraversamento della piscina con la candela accesa, cosa a lui negata giacché, ogni volta che ci prova, gli altri lo tirano fuori, perché lo considerano "pazzo". E su questa empasse i due si guardano (a 55'59") con Gorčakov che forse pensa già alla storiellina dell'uomo salvato dall'acqua, elemento dove invece vive.

Prima di uscire perché il taxi lo aspetta fuori per riportarlo a Bagno Vignoni Gorčakov abbandona – a 57'16" – il mozzicone di candela datogli da Domenico a 56'55" sulla mensola (v. *specchio*) sotto la sguardo deluso del secondo. Allora, a 57'39", lo riprende e se lo mette nella tasca del cappotto. Poi, a 62'17" sale nell'auto bianca.

Lo stesso pezzo di candela viene mostrato a 64'04" da Gorčakov ad Eugenia, l'interprete, non ancora partita e ora, sul letto nella camera di lui, alle prese con un phon per asciugare i capelli. Lascia il mozzicone davanti a lei, poi a 64'25" se lo riprende.

Anche se solo nella voce off che recita la poesia *S'oscura la vista, mia forza* di Arsenij Tarkovskij (a 84'22") la candela e la cera disciolta sono presenti.

Sulle fiamme che bruciano a morte Domenico, Gorčakov fa scattare il suo lighter (v. *accendino*) e, insieme al titanico piano-sequenza, accende a 108'24" il mozzicone di candela con il quale, dopo vari sfibranti tentativi nei quali la candela si spegne (a 109'34") costringendolo a riportare la candela all'inizio, e poi a 111'51", fino a che, sfinito, riuscirà ad attraversare la piscina vuota toccandone i bordi di marmo da parte a parte (a 116'40") riportandone un malore forse fatale. E mentre la candela della fede resta viva fino a 117'14", l'ultimo ricordo, in b/n, scatta improvviso.

Oltre che mostrate nella sala da pranzo di *Il sacrificio* (v. *pianoforte*), le candele sono anche citate – da 32'31", con un *camera look* in primo piano della cosiddetta strega Maria da 33'09" a 33'15" – insieme ai piatti messi a scaldare da Maria e alle bottiglie di vino stappate (v. *bottiglia*) – dalla stessa Maria che parla con Adelaide, la moglie di Alexander (v. *candela*). In riferimento alla stoviglia "piatto" si segnala come, subito dopo le disposizioni fin troppo puntigliose e tardive di Adelaide per il pranzo, Otto si pro-

duca in una delle eccentriche immagini visive di cui è uno specialista, oltre che essere un collezionista di accidenti; in questo caso si tratta dello scarafaggio e, appunto, del piatto: l'insetto – riferisce il “postino” – crede di andare dritto per la sua strada con uno scopo ben preciso e invece non sa che sta correndo intorno ad un piatto e continuerà a farlo.

cannoni e mezzi militari fanno da corredo alle vicende de *L'infanzia di Ivan* in particolare quando il ragazzo cerca di fuggire a piedi per non andare alla scuola di guerra dove il colonnello vuole mandarlo per sottrarlo alla guerra (da 22'53" a 23'25").

canottiera È una, ma, come i due palloncini uno bianco e uno giallo ad aria compressa presenti sia nel *Rullo compressore e il violino* che in *Solaris*, la curiosa canotta gialla traforata a maglia larga indossata da Kris Kelvin – prima apparizione a 43'58" e che poi, nell'alternanza di colore e b/n diviene anche bianca sicché sembrano due ma è sempre la stessa – si manifesta lievemente stonata rispetto agli abiti ed ai costumi normalmente sobri quando non eleganti o casual solitamente indossati dai personaggi tarkovskiani, anche nel fantascientifico *Solaris*.

E, per associazione di stonatura, non si può non rilevare che anche il pigiama giallino bordato dello psicologo – a 110'07" – con le cifre “KK” ricamate sul taschino non è certo il massimo di una dotazione professionale per una impegnativa missione spaziale.

cappello Nel *rullo compressore e il violino* il ragazzo con la bicicletta ha, a 15'55", una coppola marrone chiaro.

Ne *L'infanzia di Ivan*, Ivan ha un colbacco nero sdrucito dal quale non si separa quasi mai (e appare per la prima volta a 2'13" e lo indossa a 2'18") ed il pallore del suo volto

contrasta con il cappello e con i rottami scuri di un mezzo bellico colpito e abbandonato. Poi ci sono molti cappelli ed elementi dell'Armata Rossa.

In *Andrej Rublëv* non pochi sono i copricapo dei nobili e gli elmi militari dei cavalieri, russi e tartari.

Teofane il Greco poi usa il suo cappello di pelo per liberarsi delle formiche nel bosco (v. *colla* e *tenaglia*).

In *Solaris* il manichino anatomico (v. *manichino*) esibisce in testa un cappello tipo Stetson a 10'32".

caraffa Usualmente usata per l'acqua o il latte. In *Oggi non ci sarà libera uscita* una caraffa di vetro per l'acqua appare in primo piano, con un bicchiere su un piccolo vasoio (a 2'24") e, alla fine della sequenza, a 4'03" si fa avanti un impiegato dell'ufficio che stringe nelle mani la caraffa riempita d'acqua.

Per le molte altre applicazioni si veda alle voci *brocca* e *ciotola* e *coppa* e *vaso di vetro*.

carrellino Il secondo mezzo di trasporto di *Stalker* dopo la jeep (v. *jeep*, *fuoristrada*) è un carrellino ferroviario con il quale, riempito il serbatoio di carburante dalla tanica preparata dalla guida, lo stesso *Stalker*, il Professore e lo Scrittore compiono il viaggio che li condurrà all'interno della Zona proibita e misteriosa – da 33'15" a 36'55" dove, nella colonna sonora di musica elettronica si riverberano i suoni delle rotaie, il b/n lascia il posto al colore –, analoga idealmente all'oceano pensante del pianeta *Solaris* dell'omonimo film. Poi, dato che dalla Zona non si esce per la stessa strada dalla quale si è entrati, lo *Stalker* lo rispedisce indietro (a 46'15").

carte e documenti In *Solaris*, prima della partenza per la missione spaziale, Kelvin brucia delle carte, la vecchia

e brillante tesi di laurea in Solaristica, documenti, disegni, articoli, saggi, foto, ecc.; un bagaglio di memorie del passato che ritiene ormai del tutto inutile – b/n, da 37'27" a 39'43". Tra le foto che bruciano, il ritratto di una giovane donna – diversa da quella da 24'55" a 25'11" (v. *fotografia*) – che si rivelerà essere la moglie, morta, di Kelvin.

A 156'34", appena prima della fine di *Solaris*, dunque dopo lo svolgimento dell'intera vicenda, le carte bruciate sviluppano ancora fumo, quasi che Kelvin possa aver semplicemente immaginato tutta la sua avventura ed invece è solo andato a fare un giro tra gli alberi e le acque, con una scatoletta di metallo in mano (v. *scatoletta metallica*).

Ne *Lo specchio*, a 42'52", quando la madre sta per uscire di casa, le si rovescia il contenuto della borsa sul pavimento e allora il figliolo Ignat – immaginiamolo come proiezione adolescenziale del regista – l'aiuta a raccogliere gli oggetti: fogli e lettere, un contenitore scuro, forse un portachiavi o un borsellino; e il ragazzo raccogliendo delle monete sparse qua e là rileva che anche in un'occasione precedente, raccogliendo soldi, aveva sentito una piccola scossa elettrica (v. *moneta*).

casa Talmente presente nel cinema tarkovskiano da non consentire, come si fa per l'indice dei nomi di un testo che non prevede l'indicazione del nome del soggetto su cui si scrive, una particolare dettagliata catalogazione (rispetto alla quale, comunque, tutti gli oggetti anche simbolici ivi contenuti e mostrati o citati, sono presenti alle varie voci tematiche).

Basti pensare alla casa-luogo-dell'anima all'inizio e alla fine di *Solaris*, alle 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 un po' differente ci si è regolati per quelle di *Nostalghia* e di *Il sacrificio*, in ragione delle specificità qui di seguito esposte.

Per quanto riguarda *Nostalghia* – rilevando anche la presenza della casa romana di Tonino Guerra in *Tempo di viaggio* i cui oggetti sono praticamente tutti richiamati (v. *miscellanea di oggetti*) – la casa russa, sollecitata alla memoria, a 13'08", b/n, dalla caduta di una piuma bianca (v. *piuma*), ospita un angelo – la moglie angelo del focolare – vestito di una lunga tunica bianca e munito di grandi ali, piumate, candide; 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 (v. *scialle*) intenta a pulire un bicchiere a calice di vetro trasparente.

Una doppia variante della casa "nostalgica" 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 – v. *fazzoletto*) – lo riporta alla moglie ed alla casa in Russia (v. *casa*). Sentendosi chiamata, la moglie Maria, si alza dal letto e va – a 73'45" – alla finestra centrale di una stanza (v. *finestra*) dove sono visibili, delle miniature e un quadro alla parete

di sinistra (v. *quadro*) 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 (v. *scialle*) e degli stivali (v. *casa*). La donna, in camicia da notte bianca, tira la tenda chiusa della finestra centrale (v. *tenda*) sul cui davanzale interno c'è una bianca colomba.

Il definitivo ricordo di Gorčakov dopo l'impresa «inutile» ed eticamente esaltante dell'attraversamento della piscina di Bagno Vignoni con la candela accesa (v. *candela*) 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 *Soaris* sta, insieme a tutto il resto, dentro l'oceano stesso, ora la casa del russo "nostalgico" sta dentro l'abbazia scoperchiata di San Galgano. E come nel tempio devasto di *Andrej Rublëv* (v. *cattedrale e libro*) comincia a cadere la neve, anche qui la fitta ma lieve nevicata sembra integrarsi nelle linee delle colonne (v. *colonnato*).

Quasi contemporaneamente al segno della croce che Tarkovskij traccia con la cinepresa nella sequenza culminante, a 44'05", con il vaso di latte che si abbatte sul pavimento della sala da pranzo di *Il sacrificio* (v. *vaso di vetro*), all'esterno, Alexander guarda la sua casa e poi si china – da 44'06" a 44'22" – ad osservare una *maquette* in legno della medesima (v. *modellino*). Si tratta del regalo di compleanno di Ometto al padre – il piccolo uomo costruisce una piccola casa (con l'aiuto di Otto) – ma, sapendo che, per una serie di disavventure tecniche sul set, la casa dell'incendio finale ha dovuto essere costruita e incendiata due volte, la *doppia casa*, implicitamente e in modo del tutto involontario, ribadisce le precedenti situazioni di raddoppiamento del simbolo 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 Russia. Casa che, in *Il sacrificio*, assume la funzione di uno degli oggetti del rito sacrificale definitivo.

Prima però ancora c'è 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 (v. *bicicletta e rovine e macerie*), bussa due volte alla porta dell'abitazione (v. *porta*) mentre alcuni agnelli sacrificali belanti – qui segnalati non come animali ma in quanto sinonimi d'immagine della coppa donata dai re Magi al Bambinello (v. *coppa*) – 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, andava sovente e trovarla.

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: e quando la madre, molto malata, sedendosi in una poltrona speciale che riservava appunto per rimirare il suo bel giardino dalla finestra (v. *finestra*), vede con il figlio, vestito di una giacca nuova e con la cravatta per l'occasione, l'insuccesso totale, la cosa fece immalinconire profondamente lo stesso Alexander, anche adesso che lo ricorda a Maria.

Avendo volontariamente appiccato il fuoco a casa sua, Alexander vi si siede davanti, all'aperto, e attende che l'incendio si sviluppi per divorare tutto.

cattedrale Il Tempio di *Andrej Rublëv* dopo l'assedio di Vladimir a 104'30", le chiese e le cattedrali richiamate in *Tempo di viaggio* (v. *miscellanea di oggetti*), il colonnato dell'inizio di *Nostalgia*, trovano completamente a 88'26" nell'abbazia scopercchiata di San Galgano nei cui spazi Gorčakov si aggira pensieroso mentre fuma una sigaretta (v. *sigaretta*), e poi nel finale (v. *casa*)

cesta In diverse ceste di vimini ci sono le mele marce delle quali si nutrono i monaci del monastero di Andronikov per non morire di fame nel bel mezzo della terribile carestia del 1412. E anche Rublëv – a 114'58" – cerca invano (e senza parlare giacché ha fatto voto di silenzio) nei contenitori per darle alla povera, e muta "Scema", affamata.

chiave inglese A 13'11" de *Il rullo compressore e il violino* l'amicizia di Saša, un po' deluso per non aver preso un bel voto al saggio di violino al Conservatorio, con l'operaio Sergej, sarà emblema della poeticità tarkovskiana futura tra sfere dell'esistenza – l'Arte e la Realtà – apparentemente non conciliabili. E il pretesto è una chiave – si badi bene: non una *chiave di violino*, ma una chiave inglese che il bambino, felice, porge all'operaio per regolare il "minimo" del motore del rullo compressore.

chiodi Sono impiegati per piantare il *titulus crucis* nell'episodio "La passione secondo Andrej" nell'*Andrej Rublëv* (v. *ascia, croce, telo*).

Ma un solo, semplice chiodo – diritto, non storto o vecchio e arrugginito – è anche nella sequenza del vecchio

contadino con il gallo ne *L'infanzia di Ivan* – da 24'03" a 28'25" – che, quasi reso folle dalla guerra e dalla morte della moglie, continua a rimanere sulla sua terra nell'illusione di tener vivo e acceso il focolare della sua casa, ormai distrutta e tutta bruciata (v. *casa*). Vive tra le macerie, ma non si arrende, allo stesso modo, dice, dei camini – a 25'30" – che, al pari della porta di casa bruciacchiata che si apre e chiude in continuazione sul nulla della desolazione, rimangono al loro posto (contrariamente alle gente che va invece lontano) perché il fuoco non può distruggerli.

L'oggetto simbolico evidenziato dal camino è anche presente in *Il sacrificio* nella sala al pianterreno e ospita l'apparecchio televisivo (v. *televisore*) dal quale gli ospiti apprenderanno le terribili notizie di cronaca.

Di un chiodo si parla anche, insieme ad un cacciavite, all'inizio de *Lo specchio* – 8'04" – quando un forestiero che ha sbagliato strada chiede una sigaretta alla giovane donna che abita nella casa di campagna (v. *sigaretta*).

Piantati nel muro di un vano della casa di Domenico in *Nostalghia* (a 46'04") ci sono due chiodi molto grossi – che possono ricordare quelli della crocifissione in *Andrej Rublëv* (v. *chiodi*) – uno dei quali serve a sostenere uno spago leggero e sono vicini ad una riproduzione incorniciata e ad un soprabito appeso.

ciotola In alluminio serve al ragazzo per mangiare qualcosa dopo il bagno (14'10") ne *L'infanzia di Ivan*.

Nel finale di *Stalker*, a 143'10", la moglie della guida riempie di latte, da una busta triangolare di tetrapak, una ciotola di legno per far bere il cane lupo nero che ha seguito lo Stalker dalla Zona.

colla (barattolo della) Da una domanda apparentemente neutra come quella rivolta da Rublëv al suo assistente:

«Fomà, hai tolto la colla dal fuoco?» – *Andrej Rublëv* a 39'16" all'interno della sezione "Il maestro e l'allievo" – si comprende come i personaggi, Andrej, Fomà e Teofane il Greco, sono in una pausa durante la quale, appunto, il barattolo di metallo contenente la colla necessaria a preparare le pareti, dovrebbe aver raggiunto la temperatura idonea a far sciogliere il contenuto in modo da consentire la ripresa del lavoro; e il regista, per così dire, riempie questo tempo morto, con un paio di situazioni rilevanti.

La prima, brevissima e cronologicamente antecedente, si risolve nelle formiche che risalgono lungo le secche gambe di Teofane, il quale si limita a toglierle delicatamente con il suo cappello di pelo (v. *cappello*) senza ucciderle (38'42").

Mentre la seconda, ovvero la descrizione dell'amore e dell'armonia con gli elementi della natura in cui vive invece Andrej è ben più intensa giacché visualizza delle radici, una biscia d'acqua e due alberi che, pur non essendo certamente degli "oggetti" si qualificano come fortemente tarkovskiani, e solo in ragione del solo evocato barattolo della colla.

A 37'10" l'attenzione del monaco pittore è attirata da alcune radici d'albero, scoperte e strettamente intrecciate fuori dal terreno dove affiora dell'acqua nella quale sta, quasi immobile, una lunga biscia che tende a confondersi con le radici stesse. È un attimo. Mentre parla con l'assistente, Andrej segue gli impercettibili spostamenti della biscia e la macchina da presa, parimenti, fa una morbida e lenta panoramica da destra in modo tale che il pittore si venga a trovare tra due alberi, analogamente a quanto le radici e la biscia fanno con la terra e l'acqua, entrando così in una forma simbiotica perfetta.

colonnato Fa da intenso contesto scenografico alla lunga sequenza – da 5'18" a 11'56" – della processione, con la statua della Vergine, delle donne imploranti la *Madonna del parto* di Piero della Francesca nella Cappella del Cimitero di Monterchi in *Nostalghia*, affresco evidenziato a 5'46" con una foresta di candele accese ai suoi piedi (v. *candela*).

Sotto al lato est del colonnato del Campidoglio a Roma si svolge la manifestazione dei “matti” per protestare contro la legge 180 sui manicomi (a 98'35”) e, mentre si sente la voce di Domenico, una panoramica da destra – insieme a delle persone, poste anche sulla scalinata evidenziata subito dopo – progressivamente rivela: un vecchio audio-registratore a bobine, un microfono ad asta, una tromba, alcuni giornali, un giovane con una cuffia di lana in testa, simile a quella scura di Domenico, una donna con un casco sulla testa ed una coperta fermata alla vita.

coltello Rilevante è, in *Andrej Rublëv*, il coltello con il quale i pittori che hanno eseguito i lavori nel palazzo del Principe, verranno tutti accecati (a 73'16") per ordine dello stesso invidioso principe affinché non possano più lavorare per il fratello e fare un'opera migliore di quella realizzata per lui.

Ancora, è con un coltello che un soldato tartaro taglia dei pezzi di carne di cavallo di scarto per i cani al monastero (da 117'44" a 118'39") che la muta protetta di Andrej Rublëv cerca di rubare. (v. anche *pugnale*).

coppa Centrale nella Trinità di Andrej Rublëv nella parte a colori del film omonimo, per tutta la durata dei titoli di testa di *Il sacrificio* – da 25" a 4'30" – appare un particolare de *L'adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci dove si evidenzia proprio la coppa data in dono al Bambinello tenuto in braccio da Maria.

Oggetto simbolico quanti altri mai che segna ed evidenzia, sul concetto di “offerta”, il comportamento sacrificale del protagonista per l’intera pellicola.

corda Nel prologo di *Andrej Rublëv* alcune corde servono a trattenere la rudimentale mongolfiera fatta di pelli artigianalmente cucite insieme – v. *mongolfiera* – con la quale il contadino Efim potrà volare ben al di sopra del tempio. Il taglio delle funi ostacolato dagli uomini del principe e lo sganciamento di un’ultima corda a 4’49" in campo medio libera l’oggetto volante.

Quando Snaut va a trovare Kelvin che crede di essersi appena liberato della copia di Hari spendendola nello spazio di *Solaris*, chiede come è andata con gli “ospiti” e cita sia la corda che il martello (v. *martello*) come oggetti che, insieme al calamaio (protestatario: Martin Lutero), pur non visualizzati, sono evocati (a 80’) a conferma dei poderosi mezzi empirici di cui gli scienziati della base possono disporre per cercare di contrastare le materializzazioni originate dall’oceano del pianeta.

corona di spine In *Stalker*, a mo’ di chiusura della lunga sequenza di discussioni tra la guida, il Professore e lo Scrittore, quest’ultimo, dopo aver commentato la stranezza di aver trovato sul davanzale di una finestra una confezione di sonniferi non più in commercio, si pone sul capo – a 115’57" – quei giunchi intrecciati già visibili a 114’44" (v. *lampada, luce*), una vera e propria corona di spine, quasi per volersi autorappresentare come un cinico Cristo moderno (v. *croce*) che non perdona né lo Stalker né lo scienziato.

croce Le fasi del Calvario, la crocifissione ne “La passione secondo Andrej” di *Andrej Rublëv* – da 42’57" a 47’18" (v. *telo*).

Ancora, dopo il saccheggio dei tartari – da 96'54" a 98' – una croce di metallo arroventata viene mostrata in primo piano ed usata come arma di tortura contro un russo per avere informazioni sull'oro nascosto, e l'uomo indossa un piccolo crocifisso di legno al collo.

E, più avanti nella vicenda, lo stesso simbolo della croce servirà per benedire il Principe durante il rito solenne; croce che, da 98'50" a 99'08", il principe si inchinerà ipocritamente a baciare (v. *bomba*).

In *Stalker*, quando i tre personaggi arrestano il carrello ferroviario (v. *carrellino*) con il quale hanno raggiunto la Zona, mentre l'inquadratura mostra dei pali della corrente elettrica (o telefonica) divelti o danneggiati, fa anche vedere, a 36'55", due vere e proprie anticipazioni nella vicenda. Una è che non tutti i fili sono caduti, una linea sembra essere ancora integra dato che i cavi, tesi, attraversano l'intero quadro cinematografico. La seconda è invece data da una sorta di traliccio di due pali di legno incrociati che paiono ricordare il simbolo crociato (v. *croce*). Se si pensa che, in seguito, del tutto imprevedibilmente, un telefono squillerà nei pressi della stanza dei desideri (v. *telefono*) e che per tutti e tre i personaggi, ma soprattutto per lo Stalker, il viaggio nella Zona è una sorta di *via crucis* (v. *chiodi, croce, telo*) si comprende come, prima ancora di entrare nel vivo della storia, Tarkovskij ci tiene a precisarne i contorni (ir)realistico-etici. Al punto che, soltanto pochi secondi dopo (a 45'43") mostrerà, insieme ad altri frammenti lignei piccoli e grandi, quel traliccio inclinato verso destra – come era successo alla croce di ferro ne *L'infanzia di Ivan* a 56'55" (v. *bomba*) per poi far vedere lo stesso traliccio a croce inclinato verso sinistra (a 45'50") – e sullo sfondo la carcassa di un mezzo militare arrugginito, che farà parte di un gruppo di attrezzature belliche abbandonate, con inquietanti tracce scheletriche di soldati morti (a 48'45").

custodia di violino A 1'27" de *Il rullo compressore e il violino* il bambino Saša esce di casa con una cartella e la custodia del violino, poi, a 3'27", l'operaio Sergej fa andare via i ragazzi più grandi che gliela avevano presa per deridere il «musicista»; infine, nella pausa pranzo, l'amico adulto aggiusterà la chiusura dell'astuccio ed il bambino suonerà per lui.

D

dacia v. casa

dadi di ferro Citati a 39'42" di *Stalker* e intravisti a 40'55" e meglio ancora da 43'55" a 45', i grossi dadi metallici avranno una striscia di tessuto bianco annodata (v. *tela*) la cui utilità sarà visibile solo nel prosieguo della narrazione.

Precisamente, il primo di questi dadi – che potremmo chiamare *dadi-cometa* giacché devono servire a tracciare la via ai due “ospiti” dello *Stalker* per arrivare incolumi alla Stanza dei Desideri – viene lanciato dalla guida a 49'20".

Una volta recuperato dal Professore (50'28"), dopo aver preso bene la mira, lo *Stalker* può – a 50'47" – lanciare il secondo dado-cometa che apre la strada erbosa allo Scrittore.

Il quale, vestito con abiti da città e sempre stringendo il suo sacchetto di plastica bianco (v. *shopper*) che, nel campo lungo di 51'02", sembra una delle fettucce dei dadi e invece è solo il contenitore della bottiglia di alcol che si porta dietro dall'inizio del viaggio (a 13'52" e che lo *Stalker* gli svuoterà impedendogli di bere a 54'50").

Anche lo Scrittore trova tra l'erba alta il suo dado-cometa a 51'16" e però per il terzo lo Stalker non procede in linea retta come per i primi due pur essendo relativamente vicino l'edificio con la Stanza dei Desideri.

Lo lancia invece alla sua destra mandandolo a finire nell'avvallamento del terreno seminascosto dalla vegetazione (a 52'24") vicino a due casse metalliche dove il Professore si china per raccoglierlo. Ma se lo trova, non lo si vede giacchè lo scienziato – a 52'55" – ha l'aria di mettersi qualcosa in tasca, restando tuttavia ambiguamente di spalle.

Quando poi lo Scrittore si dimostra insofferente ai consigli ed alle regole di comportamento da osservare nella Zona, lo Stalker, irato, gli tira dietro una sbarra di ferro (a 53'28") che tuttavia non lo colpisce; lancio che in qualche modo si connette a quelli dei dadi-cometa anche se in questo caso è punitivo e d'avvertimento: non indica la via, ma ammonisce contro i comportamenti disinvolti dell'intellettuale.

Il quarto dado-cometa viene lanciato a 62'14" e si avvia per primo il Professore mentre lo Scrittore, ancora scosso per il tentativo (auto)fallimentare di entrare da solo e per primo nella Casa della Stanza, fuma nervosamente (v. *sigaretta*) il lungo mozzicone che aveva conservato sulla porta del bar prima della partenza (a 20'15").

Per calcolare la profondità del dislivello di una scala di ferro, lo Stalker lascia cadere – a 66'28" – il quinto dado-cometa all'imbocco del tunnel asciutto, uno degli ultimi passaggi impegnativi prima di arrivare all'agognata Stanza dei Desideri.

Procedendo nel tunnel, a 91'56", lo Scrittore si sofferma a guardare in alto da dove filtra della luce e da dove penzolano in più punti dei nastri bianchi, quasi delle stalattiti di stoffa rigida e sembra pensare quello che a chi scrive

piace immaginare; ovvero, che quelli, al pari dei molti oggetti del tempo e dell'inconscio accumulatisi visita dopo visita dello Stalker di oggi e degli Stalker precedenti come il "Porcospino", non siano altro che vecchi dadi-cometa lanciati, appunto dalle guide.

È infine a 100'12" che arriva l'ultimo dado-cometa, il sesto, lanciato dallo Stalker quasi per disperazione nel vano tentativo di tenere a bada lo Scrittore, un cinico che però gira armato (v. *pistola*) per entrare nel Luogo dei Desideri della Zona. E questo dado, attraversando in *slow motion* un lungo stanzone pieno di dune di sabbia come se fosse una bomba deterrente (v. *bomba*), vede la guida ed il Professore abbassarsi prima che, a 100'19", lo stesso rimbalzi a vada a fermare il suo volo – simile a quello dei due grossi uccelli disturbati dagli uomini – in uno dei molti avvallamenti del terreno desertico.

doccia (impianto della) I cigolii dei rubinetti e la scarsità che diventa assenza di acqua quando la madre giovane di Ignat (Tarkovskij ragazzo che ricorda) fa la doccia – da 32'28" a 33'06" – dopo l'ansia del refuso tipografico (v. *tram*) fanno da contraltare allo sferragliare del tram e al violento acquazzone estivo che aveva colto la donna poco prima.

drappo v. *tenaglia*

E

elmo v. *tenaglia*

F

fazzoletto In *Nostalghia*, lo scrittore russo Gorčakov ne prende uno bianco dalla tasca per tamponare – a 69'22" – il sangue che gli è uscito dal naso, e che utilizza anche per asciugare le gocce cadute sul pavimento del corridoio dell'albergo prima di stendersi su un divano, sempre stringendo nelle mani il fazzoletto appallottolato con evidenti chiazze rosse, che lo riportano, a 73'30", al letto di ferro della sua casa russa (v. *casa*).

Nel lungo piano-sequenza del prefinale, quando Gorčakov tenta per la seconda volta di attraversare con una candela accesa (v. *candela*) la piscina di Santa Caterina, ritornando al punto di partenza, a 112'54", si asciuga il sudore con un fazzoletto bianco anche perché non si sente bene essendo sofferente di cuore (v. *bicchieri* ma anche *vassoio*).

ferro di cavallo Lo perde, a 25'48", il cavallo del messaggero inviato da Teofane il Greco al monastero di Andronikov per avvisare Rublëv che dovrà partire con lui per raggiungere il Maestro a Mosca, mentre resterà fortemente deluso Kirill, monaco e pittore ambizioso ma privo del grande talento di Andrej, che si era autocandidato come pittore migliore di lui.

Dunque, nell'episodio in questione la fortuna evidenziata dal ferro non sarà affatto dalla parte dell'arrivista Kirill, dal momento che poi sarà umiliato nella scelta di dover essere l'aiutante del più giovane e bravo Rublëv, ruolo che non svolgerà preferendo lasciare sdegnato il monastero.

fiammiferi v. *sigarette*

filo spinato Nella palude che attraversa a piedi, il ragazzo de *L'infanzia di Ivan*, trova e scavalca molte recinzioni

di filo spinato – a 3'42" – e reticolati simili tornano al finale del film – a 87'07" – quando il tenente Galizev appresa da un documento (v. *carte e documenti e fotografia*) la notizia della sua morte, gira tra i luoghi e gli strumenti di tortura dei nazisti a Berlino (serie di cappi di ferro per impiccare, tavole di tortura; v. *ruota*).

Pure in *Stalker* il Professore, mentre racconta allo Scrittore l'origine della Zona – forse prodotta da un meteorite ma forse anche no – cita il filo spinato (a 44'12") come recinzione di protezione per i curiosi e per vietare l'ingresso nella Zona.

E ancora il filo spinato è richiamato dallo Stalker a 128'11" quando lamenta la sua condizione di disperata guida senza speranza nella realtà di fuori, mentre nella Zona almeno può credere di poter disporre di felicità, dignità, libertà.

finestra Al pari di diversi altri oggetti del cinema tar-kovskiano, anche le finestre, una sorta di specchi che però riflettono quasi sempre solo l'esterno – *il fuori* – e non anche l'interno – *il dentro* – delle persone o delle situazioni, sono talmente presenti da rendere impossibili le indicazioni di tutte le loro esistenze visibili.

Tuttavia in alcuni casi, come ad esempio quello della struggente finestra-paesaggio di *Nostalghia* dove non esiste differenza, per l'appunto, tra l'interno e l'esterno della camera del “matto” Domenico (a 45'07") oppure quello delle due porte-finestre di *Il sacrificio*, se ne segnaleranno ruoli e funzioni.

A 28'21" la cameriera Julia si trova *vis-à-vis* con Maria, una collaboratrice domestica a ore anche detta la “strega” ed entrambe sono còlte nel riquadro delle rispettive finestre. Un improvviso ed unico colpo di vento a 28'24", peraltro non notato dagli altri nella sala grande, fa sbattere un'imposta e agitare le tende di entrambe le strutture.

fotografia Nelle immagini conclusive de *L'infanzia di Ivan* – a 84'09" – il tenente Galizev si aggira negli archivi dei nazisti tra i dossier delle persone morte per impiccagione o fucilazione; dai documenti spuntano le istantanee fotografiche, fino a che la sua attenzione non cade su un fascicolo che scivola verso un mucchio di altre carte in un seminterrato. Il tenente si precipita per recuperarlo e sulla prima pagina c'è la fotografia del ragazzo Ivan che oscilla leggermente in primo piano come a suggerire che possa essere morto per impiccagione.

In *Solaris* una fotografia con il ritratto in b/n di una giovane donna, i capelli lunghi sciolti sulle spalle – che guarda la macchina da presa – viene presentata, senza connessioni apparenti con quanto sta avvenendo prima della partenza di Kelvin per lo spazio, a 24'55" e poi a stringere con uno *zoom in* fino a 25'11".

Cercando le sue scarpe (v. *scarpe*) che non possono certo essere nella sacca da viaggio di Kelvin, stante il fatto che Hari non è un essere umano proveniente dalla Terra, ma una copia fatta di neutrini (v. *materializzazioni di neutrini*), la donna estrae dal bagaglio dello psicologo alcune cose che Kris aveva preparato per la partenza, due libri, la scatoletta d'alluminio (v. *scatoletta metallica*), trova ed osserva una fotografia che stringe a sé a lungo – da 72'05" a 73'10" – che è precisamente quella già vista vicina al falò acceso per bruciare i ricordi inutili (v. *carte e documenti*) e, clamorosamente, dapprima non vi si riconosce.

Avrà bisogno di mettersi davanti allo specchio – lo stesso nel quale si era guardato Kelvin a 67'02" (v. *specchio*) – per confrontare il *suo* riflesso con la *sua* immagine nella fotografia per potersi rendere conto – ma meglio sarebbe dire per imparare a capire – di essere lei.

Ancora in *Solaris*, l'immagine riprodotta della *Trinità* di Rublëv insieme a tre libri portati dalla Terra – a 100'22" – oltre che un'icona artistica che fa ripensare al film del 1969 il cui epilogo, a colori, è interamente dedicato alle opere del monaco pittore medioevale, appare anche come una sacra reliquia alla quale Kelvin, travolto da eventi impossibili come la rinascita alla vita di Hari e una seconda resurrezione dopo la morte sotto forma neutrinica (v. *materializzazioni di neutrini*), sembra affidarsi in una muta preghiera.

In *Il sacrificiolo* fotografia, proprio perché non visualizzata, ma narrata in quanto oggetto concreto ed incombenente, è centrale nel racconto dell'amico "postino" di Alexander Otto, il collezionista di quei 284 fatti curiosi che lui stesso definisce «accidenti inspiegabili ma che tuttavia sono veri».

E sull'immagine fotografica è infatti centrato il suo racconto che si sviluppa da 37'22" a 40'25": «Sentite questa. È successo prima dell'ultima guerra. A Königsberg c'era una vedova che viveva con suo figlio. Ma poi scoppiò la guerra e il figlio, che aveva diciotto anni, fu arruolato. I due decisero di andare insieme da un fotografo per una foto-ricordo. Madre e figlio si fecero fotografare l'una accanto all'altro. Poi il ragazzo fu spedito al fronte e qualche giorno dopo venne ucciso. Travolta da quella terribile tragedia, la vedova naturalmente dimenticò di ritirare la foto che aveva ordinato [...] non andò mai a ritirare quella fotografia. La guerra finì e la donna si trasferì in un'altra città, lontana dai suoi ricordi. Tanti anni dopo – mi pare che fosse il 1960 – la nostra vedova si recò da un fotografo per farsi una foto ritratto da regalare ad una sua amica per ricordo. Si fece la fotografia e quando le consegnarono le copie vide che non c'era soltanto lei nell'immagine, ma c'era anche il figlio morto, così come era a diciotto anni.

Mentre lei, la madre, aveva l'età che aveva nel momento in cui l'avevano fotografata. Ho parlato personalmente con la donna e ho anche una foto che la ritrae nel 1960 insieme al figlio in divisa nel 1940. Ho anche una copia del certificato di nascita del figlio e una copia autenticata del suo certificato di morte».

freccia L'ultima freccia del lungo saccheggio della città di Vladimir è quella che uccide il giovane Fomà – l'assistente svogliato e bugiardo di Andrej Rublëv la cui frequentazione lo ha però fatto crescere umanamente e anche artisticamente – che si dà alla fuga nella campagna. Quando pensa di essersi salvato, lo raggiunge all'improvviso e silenzioso il dardo di un tartaro che lo trafigge alla schiena e fatti pochi passi – in *ralenti* – morirà nell'acqua del ruscello – da 102'39" a 103'27". (v. *armi*).

fucile Ne *Lo specchio* serve ad introdurre il breve ricordo di Alexej, il padre di Ignat, al poligono di tiro (da 50'20" a 54'10"): da giovane si era invaghito di una ragazza dai capelli rossi e le labbre sempre spaccate che però piaceva anche al suo istruttore militare.

A completare la situazione, a 54'17", c'è anche una bomba a mano (v. *bomba*) a cui viene tolta la sicura col pericolo di un'esplosione che l'istruttore – un reduce di guerra che indossa una calotta trasparente a protezione del cervello di cui si vedono le pulsazioni – cerca di sventare afferrandola di scatto e portandola lontano dagli allievi prima di apprendere che si tratta di una granata finta.

E tuttavia, sempre nello stesso film, la bomba introduce il ricordo in b/n di materiali di repertorio sulla guerra (da 57') con soldati armati e mal equipaggiati, in ritirata nell'acqua e nel fango, con barche (v. *barca*) e salmerie varie, carriaggi, cannoni (v. *cannoni*), bombe da mortaio

(a 57'52"); e ancora immagini di guerra nelle città, bombardamenti e crepitio della contraerea (a 60') fino alla fotografia di Hitler morto e steso a terra (a 60'55"), reduci con la stampella (il padre di Tarkovskij, Arsenij, ha perso una gamba in guerra) e da 61'12" il fungo atomico della bomba su Hiroshima riempie lo schermo prima che, anni dopo, masse di cinesi che agitano il libretto rosso di Mao – leader visibile anche in decine e decine di statue di terracotta – testimoniano le tensioni di confine lungo il fiume Ussuri, per poi dare conclusione a questa sezione (a 63'30"). E comunque non si riesce a non pensare a *L'infanzia di Ivan* (v. *filo spinato, foglie/segnali in codice, fotografia, mulino, natura morta, pugnale, tinozza, torcia*).

fuoristrada v. *jeep*

G

giornali *Nostalgia*: in un vicolo deserto di Roma, a 86' e in b/n, Gorčakov si ritrova seduto per terra in mezzo a fogli di quotidiani ed altri pezzi di carta sparsi qua e là e forse fuoriusciti da uno dei due cesti metallici per i rifiuti, uno dei quali, a sinistra, è abbandonato sul selciato di «sampietrini».

J

jeep, fuoristrada Con questo mezzo di trasporto i tre protagonisti di *Stalker* intraprendono – in b/n, da 21'05" a 32'20" – il loro viaggio verso la Zona fermandosi, nascondendosi, appostandosi dietro case ed edifici abbandonati, capannoni industriali pieni di macerie e rottami di ferro,

tra pozze d'acqua ed una pioggia sottile. Guidati abilmente dallo Stalker ce la fanno ad eludere i severi controlli delle ronde militari motorizzate ed accodarsi alla locomotiva che rifornisce l'avamposto riuscendo anche a superare il sorvegliatissimo posto di blocco ferroviario armato.

L

lampada, luce Ne *L'infanzia di Ivan* un lume viene acceso – a 6'02" – per vedere bene in faccia il ragazzo preso dalle guardie dell'Armata Rossa che combattono contro i tedeschi nella seconda guerra mondiale.

Ne *Lo specchio* una lampada cade dal tavolo a 13'44" dove i bambini mangiano (v. *orologio*) e poi Marina, la sorellina di Ignat, il bambino alter ego del regista, stacca una lampada ad olio rivelando alla sua destra un vaso di fiori di campo (v. *vaso di vetro, miscellanea di oggetti*) mentre lo stesso Ignat osserva la bimba giocare con una bottiglia di vetro vicino ad una damigiana, anch'essa di vetro, piena a metà (v. *bottiglia*). E il contrasto tra le pareti di legno, scure ch  annerite dal tempo e la porta che si staglia sullo sfondo restituisce, sia l'atmosfera visualizzata di questo sogno ricorrente in *Alexej*, il padre di Ignat, sia comunque l'armonia – un'armonia instabile nell'attesa del ritorno del genitore – esistente nella casa di campagna (v. *casa*).

Una lampada accesa vicino ad un vaso di vetro (v. *vaso*) pieno a metà di latte, ancora ne *Lo specchio*,   quanto si mette ad osservare Ignat – a 80' – in attesa mentre la madre parla con la donna della bacinella (v. *catino*).

All'inizio di *Stalker* – sui titoli di testa a 58" – il barista Lughier entra nel locale, accende una sigaretta (v. *sigaretta*) e la luce, ma delle due plafoniere al neon, quella di sinistra emette chiarori intermittenti, quasi a segnalare, nella

possibile normalità, una qualche anomalia nello scorrere del tempo a venire.

Inserendo la corrente, a 114'44", nei pressi della Stanza dei Desideri, dopo che all'arrivo nella Zona i pali della luce erano apparsi divelti (v. *croce*) e le linee interrotte (a 37'05") lo Scrittore – tenendo tra le mani dei rametti di giunco intrecciati (v. *corona di spine*) – fa accendere un bulbo di vetro trasparente che pende dal soffitto del piccolo locale ma la resistenza della lampadina non regge e questa si spegne subito.

In *Nostalghia* quando a 20'09" Gorčakov accende la luce nella camera 38 dell'albergo a Bagno Vignoni (v. *miscellanea di oggetti* riferiti al film *Tempo di viaggio*), la luce bianca è intermittente come le due volte di *Stalker*; allora l'uomo, a 20'19", la spegne e va dall'altro lato del letto di ferro simile a quello matrimoniale della guida della Zona e, prima di azionare la lucina del bagno, accende con successo, a 20'42", una lampada posta su un tavolino-comodino sul quale fa anche mostra di sé un telefono vecchio modello, nero, di bachelite (v. *telefono*).

La breve inquadratura a 108'45" di *Il sacrificio*, ovvero la lampada che illumina una caraffa con dentro dei fiori, ottiene l'effetto di riportare alla chiarezza della memoria la minaccia esterna al mondo, una minaccia anche sonora con rombo insistito di jet da caccia e tintinnio di bicchieri (v. *bicchieri*).

Alla quale l'esausto e sconvolto Alexander crede di poter rispondere solo con il pensiero del suicidio sparandosi alla tempia (v. *pistola*), tentativo debole, fortunatamente sventato dalla comprensiva e pietosa Maria offrendosi all'uomo con quella delicatezza ed affetto sincero sovente da Tarkovskij espresso, come appunto in questo caso, attraverso il senso della leggerezza dei corpi che – a 109'35" – prendono a levitare ruotando dolcemente al di sopra del

letto della “strega” che mostra, peraltro, sulla parete anche un piccolo crocifisso di legno (v. *croce*).

lenzuolo v. *velo* e *tenda*

lettera Un messaggio epistolare è quello che rimane a Kris Kelvin – a 147'50" – dopo che la seconda Hari di *Solaris*, per amore, ha accettato di sottoporsi al raggio annihilatore (v. *materiali spaziali*) e sparire per tornare nel nulla dell’oceano da cui proveniva.

Mentre l’amico Snaut legge la lettera, si porta vicino alla poltrona della stanza dove in varie occasioni è stato poggiato lo scialle della giovane donna (v. *scialle*), solo che ora, a 148'16", c’è l’abito privo di aperture da lei indossato (v. *vestito*).

Una seconda lettera, contenuta in un quaderno rilegato ne *Lo specchio* a 45'22" è quella di Puškin a Čadaeev (v. *libro*).

Per quanto concerne invece *Nostalghia*, un primo messaggio è quello della lettera consegnata dal Conservatorio di Bologna a Gorčakov riguardante il musicista settecentesco Pavel Sosnovskij, morto suicida in patria, sul quale egli intende scrivere un libro.

In *Il sacrificio* c’è una biglietta a 8'12" portata dal “postino” Otto, amico di Alexander, il protagonista, il quale gliela legge perché il secondo non ha gli occhiali. Si tratta di una breve lettera-telegramma d’auguri di compleanno rivoltigli dai suoi amici ed ex colleghi intellettuali ed attori di teatro.

Il testo di una breve lettera di Alexander è anche quello che, al sottofinale a 120'10", legge la figlia Marta: l’uomo invita tutti a fare una passeggiata per vedere l’albero secco che lui e Ometto hanno piantato il giorno prima. E,

chiudendo il messaggio con «19 giugno 1985, ore 10:07», quasi che fornire loro le coordinate di un calendario e di un orologio potesse mai chiarire le idee ai suoi cari circa quanto accaduto solo il giorno prima; eventi dei quali essi si sono invece completamente dimenticati; oltretutto, la moglie Adelaide indossa, invano, il suo giaccone stinto dell'inizio della vicenda, forse presentendosi già una “vedova”.

libro Molti nel cinema tarkovskiano sono i libri e dunque anche in questo caso si richiamano quelli che per qualche ragione, più ne sollecitano la segnalazione.

Tra i primi, gli spartiti musicali nel *Rullo compressore e il violino* con i quali il piccolo Saša si reca al Conservatorio per eseguire il suo non brillante saggio di violino.

Un libro d'arte è invece quello che il tenente Galizev de *L'infanzia di Ivan* presta al ragazzo per passare il tempo (mentre il caporale ha trovato una molla nuova per aggiustare il grammofono e sentire un po' di musica). Il giovane lo apre – a 44'46" – su delle incisioni di Albrecht Dürer e, per stacco, appare in primo piano una piccola campana adagiata sul tavolo (a 45'42" e v. *campana*), prima che l'inquadratura successiva si soffermi su *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*.

Segue poi il grande libro delle sacre Scritture che Rublëv fa leggere al giovane apprendista Sergej – in *Andrej Rublëv* da 76'33" a 79'21" – appena dopo che il monaco in preda all'ira per l'effero accecamento degli artisti, imbratti un muro bianchissimo e preparato per un affresco che lui non dipingerà mai.

Ancora in *Andrej Rublëv*, dopo il saccheggio, il massacro e la profanazione della cattedrale di Vladimir, in un ammasso di oggetti irriconoscibili distrutti o dati alle fiamme, Andrej immagina – a 104'30" – di vedere Teofane

il Greco – in effetti già morto – che sfoglia le pagine bruciate di un libro sacro.

In particolare, in *Solaris*, nella sequenza ambientata nel luogo dei libri e della saggezza, la biblioteca, così tanto abissalmente lontana dai corridoi, dai laboratori e dalle stanze del resto della stazione spaziale, a 115'12" l'immagine si sofferma su un'edizione illustrata del *Don Chisciotte* di Cervantes al punto in cui si fa l'elogio del sonno.

Altri ricordi dal mondo dell'arte affiorano in Ignat, che possiamo immaginare come Tarkovskij ragazzo, quando ne *Lo specchio* sfoglia un libro illustrato sulle opere di Leonardo da Vinci e tra le riproduzioni notissime, studi e schizzi vari, a 42'05", si mostra *L'adorazione dei Magi* che sarà opera centrale nella rappresentazione dell'offerta al bambino Gesù nel particolare (v. *coppa*) sul quale scorrono i titoli di testa di *Il sacrificio*.

E sempre allo stesso libro d'arte illustrato, pretesto di litigio tra Ignat-Tarkovskij e sua sorella Marina, il regista affida lo scorrere dei ricordi quando il padre torna dalla guerra, a 64'20", senza una gamba, ma vivo: e il libro resta aperto sull'autoritratto di Leonardo vecchio e da questo al *Ritratto di Ginevra Benci* il passo è breve (a 65'30") e servirà al cineasta per teorizzare, nel suo saggio *La figura cinematografica*, l'unitarietà del tempo-spazio nel cinema.

Solo in casa dove vive con la madre, Ignat sfiora con la mano dei libri collocati sui ripiani e immagina di vedere una signora, forse Maria Nikolaevna, che prende il tè (v. *tazza*) servita da una cameriera.

La donna gli chiede di prendere il primo quaderno di appunti manoscritti posto sul terzo scaffale – a 45'22" – e si fa leggere ad alta voce alcuni passi (brano dalla lettera di Puškin a Čadaev del 19 ottobre 1836) mentre intanto sorseggia il tè, fumante (a 46'58"), da una tazza ricamata poggiata su un piattino, vicino ad un altro piattino con dei biscotti su un tavolino vicino alla finestra.

Dopo pochissimi secondi la signora prende la tazza e non la poggia più sul suo piattino, ma direttamente sul piccolo tavolo; intanto Ignat va ad aprire la porta di casa perché qualcuno ha suonato il campanello. Al suo ritorno nella stanza non trova più nessuno: né la signora, né la tazza o i piattini, ma solo il tavolino sgombro di oggetti. Tenendo il quaderno di appunti in mano vede che però al posto della tazza del thè risalta un cerchietto di vapore, testimonianza della tazza solo fino a pochi istanti prima, che sta lentamente svanendo (da 48'35" a 48'59"), a significazione del potere visionario dell'immaginazione tarkovskiana, puntualmente contestualizzata nell'esistenza di oggetti nel suo personalissimo tempo narrativo e filmico.

I libri e la scrittura sono evocati nello sfogo autoterapeutico dello Scrittore di *Stalker* – tra 104'15" e 105'20" – quando mette a nudo la sua anima di intellettuale e di uomo.

Infine, a 144'22", una intera parete della camera da letto della casa dello *Stalker* nel film omonimo, è coperta di libri, e di altri oggetti (una sveglia, dei vasi) come usualmente nelle case tarkovskiane (v. *casa*).

Il finale a colori mostra a 150'45" Martijška, la figlia mutante, in quanto, forse, un prodotto della Zona, che tiene davanti a sé un libro di poesie aperto – i versi di Tjutčev – e indossa un ampio scialle di cotone marrone (v. *scialle*) che le avvolge anche la testa e, mentre la macchina da presa con uno *zoom out* allarga l'inquadratura, si vedono sul tavolo due bicchieri (v. *bicchieri*) – uno mezzo pieno forse di thè (v. *tazza*) – e un barattolo di vetro, una bottiglia sullo sfondo.

E quando il movimento di macchina si arresta a scoprire appena il bordo del tavolo in primo piano (a 150'), Martijška inclina la testa verso destra e comincia a fissare i tre oggetti di vetro che, in asse, cominciano a spostarsi avanzando lentamente verso il primo piano dell'inquadra-

tura: per primo, con la forza del pensiero della ragazza, si muove il bicchiere mezzo pieno (a 152'10"), poi arrivato quasi sul bordo, a 152'45", si arresta.

È poi la volta del vasetto di vetro (che contiene un mezzo guscio d'uovo (v. *pistola*) che fa un leggero movimento fino a 153'04"; infine, il terzo bicchiere avanza da 153'05" verso il bordo del tavolo e quando vi giunge, a 153'20", mentre la ragazza appoggia il capo sul tavolo guardando sempre il bicchiere, questo cade dal tavolo per terra e, fuori campo, rotola senza rompersi, e intanto il rumore del treno e la musica dell'*Inno alla gioia* accompagnano il ritorno indietro della macchina da presa verso la ragazza.

Il libro *Poesie* di Arsenij Tarkovskij viene citato da Eugenia, la interprete del russo Gorčakov a 14'23" di *Nostalgia* e reso visibile a 22'42" in mano alla stessa ragazza prima che Gorčakov stesso lo prenda rientrando nella sua stanza (a 23'34") per lanciarlo indispettito nell'angolo della stanza vicino al bagno (a 24'25"); poi sposta la valigia lì vicino e spegne le luci (v. *lampada*).

Lo stesso libro sarà in seguito – a 77'10" – tenuto in mano nuovamente da Gorčakov mentre, immerso nell'acqua fino alle ginocchia, si sente la voce off recitare *Da bimbo mi ammalai* mentre la cinepresa si muove ad esplorare dei ruderi anch'essi semiallagati e coperti di vegetazione.

Deposto su un basso muretto a 79'10" il libretto trova la compagnia di un bicchiere bianco di plastica (v. *bicchiere*), una bottiglietta di vodka quasi vuota, un collo di bottiglia (v. *bottiglia*), una "rosetta" di pane, pezzi di carta stracciata ed un bel fuocherello vivo. La mano destra di Gorčakov butta nel fuoco un tovagliolo, si versa da bere, prende il bicchiere e, tra sé e sé, un po' "brillo", parla del padre lontano e di una giacca – (v. *vestito*) – che sta da tre

anni attaccata nel suo armadio a Mosca e che lui non ha mai messo.

Da 85'25" a 85'48" il libro di poesie paterne si sta consumando nel fuoco del ricordo, sempre vivo in Gorčakov, ancora steso lì accanto.

Un libro d'arte di icone russe illustrato e finemente rilegato, il regalo di Victor in *Il sacrificio*, viene sfogliato da Alexander con commossa ammirazione da 22'35" a 23'35".

Su indicazione dell'amico Otto – una figura certo eccentrica: non si dimentichi però che è colui il quale colleziona fatti, cose, oggetti ed eventi incomprensibili *ma* veri come la fotografia della madre e del figlio soldato (v. *fotografia*) – Alexander, per recarsi dalla strega salvifica Maria esce dalla porta-finestra del suo studio (v. *porta e finestra*) e scende a 89'13" utilizzando la scala di legno a pioli poggiata sul balcone (la medesima usata da Otto per salire a 78'55", v. *specchio*). Mentre lui scende la macchina da presa fa un movimento opposto ritraendosi per mostrare, a 89'15", alcuni oggetti posti sul tavolo: un libro aperto ed uno, rilegato, chiuso; un manoscritto legato con una fettuccia scura (forse il nuovo libro di Alexander in preparazione), un paio di occhiali da lettura neri, un bicchiere pieno a metà ed uno con un rametto di fiori secchi (v. *bicchiere*), una penna stilografica scura, un uovo (v. *collonato, candela, pistola*).

A 91'43", dopo essersi impossessato della pistola del medico (v. *pistola*), risale al primo piano e, scendendo gli ultimi pioli della scala, si trova sul retro della casa dove Adelaide, Victor e Marta sono a tavola. Non visto, anche con il favore delle prime ombre della sera che hanno necessitato l'accensione di due lumi a 92'50" (v. *lampade*), prende la bicicletta e, facendo attenzione – 92'56" – a non far suonare il campanello sul manubrio, si allontana conducendola a piedi per un tratto (v. *bicicletta*).

M

macchine di tortura Ci sono quelle naziste al finale de *L'infanzia di Ivan* (v. *filo spinato, ruota*).

Seguono quelle viste da Kirill mentre entra nel tempio in *Andrej Rublëv* da 18'05" a 18'23" per parlare con Teofane il Greco.

E poi anche da 96'54" a 98' nella sequenza dei tartari che brutalizzano il prigioniero russo con il crocifisso di legno al collo (v. *croce*).

macchine spaziali Al suo arrivo sul pianeta Solaris nel film omonimo, le fasi di avvicinamento alla stazione orbitante e di sbarco al suo interno da parte di Kelvin sono evidenziate da 42'30" a 43'27" attraverso il minimo impiego di trucchi e luci e macchinerie tecnologiche: il viaggio nello spazio di Andrej Tarkovskij attraverso la vicenda tratta dal romanzo di Stanislav Lem, è esclusivamente un viaggio all'interno dell'animo e della coscienza umana.

Poche linee luminose e qualche nota di musica concreta, alcuni vaghi riflessi, un po' di nebbia, un aspiratore e due riflettori bastano a completare l'entrata di Kris nella stazione (da 43'26" a 43'48").

Le prime installazioni della stazione orbitante in *Solaris* si presentano fredde e minacciose – a 44'33" – con dei fasci di cavi elettrici a vista, fili e materiali sul pavimento, con un pannello in cui un contatto provoca pericolose scintille (44'55").

Anomali ma rilevanti, a 55'35" e a 55'56", due parallelepipedi metallici posti al centro di uno dei corridoi circolari della stazione spaziale di *Solaris*; si fanno ricordare per la loro posizione inclinata verso destra senza che questa abbia una ragione o una qualche funzione utile se non quella di ricordare allo psicologo protagonista – e allo

spettatore – di trovarsi in un contesto ad un tempo disequilibrato e inaccessibile proprio come la coppia di masse oggettuali che possono per un momento anche far pensare all’analogo monolito di Stanley Kubrick (2001: *Odissea nello spazio*): solo che lì era qualcosa di inconoscibile, e qui soltanto innocui ostacoli (fanta)scientifici posti sul ben più importante cammino della conoscenza umana.

Ancora a proposito di *Solaris*, le attrezzature specialistiche sovente inquadrare negli studi e nei laboratori degli scienziati a formare intere pareti di metallo luccicante, trovano una incongrua commistione con oggetti più adeguati alla vita quotidiana sulla terra come, per esempio, nello studio di Snaut – da 63'30" a 63'42" – convivono un apriscatole con due scatolette di cibi precotti aperte, un piatto con degli avanzi, del pane secco e un pezzo del servizio di porcellana bianco a decorazioni blu viste a casa del padre di Kelvin (v. *tazza*).

Tra le macchine di *Solaris* si è inteso inserire anche la tuta spaziale (a 67'02") con le bombole di gas che, per ora, giacciono nel ripostiglio della stanza di Kelvin (a 63'54"), come anche il pesante baule ed un’altrettanto pesante valigia di metallo argentato (v. *valigia*) che l’uomo, intenzionato e riposare ma inquieto per le presenze misteriose che si aggirano all’interno della stazione orbitante, spinge contro la porta della stessa stanza – a 67'08", in b/n – nell’illusione di proteggersi da eventuali intrusioni dall’esterno.

Una macchina, a metà tra lo scientifico e il fantaspaziale, è l’annichilatore, congegnato dall’astrobiologo Sartorius che, anche se non vista, ma citata da Snaut – a 101'50" – è tuttavia centrale nella vicenda dato che, nel caso dovesse fallire l’encefalogramma con cui inviare i pensieri di Kelvin da sveglia all’oceano pensante, potrebbe essere l’ultima arma per liberarsi degli “ospiti” (v. *materializzazioni di neutrini*) dato che questa elimina solo i sistemi

neutrini, se i potenti fasci di radiazioni con i raggi X risultassero inefficaci.

maglio di ferro che agisce nel *Rullo compressore* – tra 24'08" e 25'50" – per abbattere vecchi edifici e far posto al nuovo che avanza nell'industrializzazione ed urbanizzazione di Mosca e dell'intera Unione Sovietica. E la pesante palla di ferro – v. *palla* – colpisce mentre infuria un improvviso e breve temporale estivo.

manganello Viene citato dal protagonista Alexander a 19'20" nel suo lungo monologo contro la satolla ottusità delle scelte scellerate operate dalla società contemporanea, seduto nell'erba all'inizio di *Il sacrificio* (v. *microscopio*), dopo aver spiegato al figliolo Ometto, temporaneamente muto per una lieve operazione alla gola, perché in quella zona lui e sua madre hanno scelto la casa dove vivere (v. *casa*).

manichino A 10'32" nella casa di *Solaris* (v. *casa*), il padre di Kris si sposta verso il lato sinistro mentre lo psicologo sta usando un asciugamano dopo la fitta pioggia (v. *tazza*) e si trova sul lato destro dell'inquadratura. Al centro e sullo sfondo, un oggetto curioso ed in qualche modo imprevedibile.

Si tratta del manichino, ad altezza naturale, di un giovane uomo con un cappello molto *yankee*, tipo Stetson; uno di quei modelli per lezioni di anatomia che mostra con colori diversi gli interni di parti del corpo umano: il lato sinistro del volto e poi vene e arterie e organi... ma una pianta, forse una felce, lo copre dal busto in giù.

Una "cosa" non utile, si direbbe, dato che non presenta connessioni con quanto è accaduto sino a quel momento eppure è un oggetto chiaramente anticipatore degli eventi in

arrivo. Difatti è una copia della forma dell'essere umano e, pur non essendolo davvero, ne suggerisce l'interno. Un interno che però, vuole dire il regista, non è messa a nudo della profonda interiorità umana, ma soltanto di quella degli organi vitali dell'esistenza sulla Terra. Ma dato che il nostro psicologo lavora con le menti e le facoltà percettive del suo prossimo, viene dal manichino preavvertito che, in qualche modo, avrà a che fare con una exteriorità conosciuta, ma solo in apparenza, e soprattutto con un mondo nascosto assolutamente non prevedibile.

E questo sarà anche suggerito dall'inquadratura – da 12'07" a 12'12" – nella quale sono compresenti sia il manichino che l'astronauta Berton, tornato da *Solaris* confuso e invecchiato per l'esperienza avuta con l'oceano; inquadratura nella quale non manca, a destra, una vetrinetta con delle farfalle in esposizione. Farfalle che sembrano già voler anticipare l'esito del film, ovvero: sia l'idea del cambiamento che della rinascita.

Se poi proprio ci si volesse arrischiare a dare una motivazione anche al copricapo marrone chiaro a larga tesa – *V. cappello* – poggiato sul capo del manichino – motivazione che potrebbe anche non esserci – dato che il film *Solaris* fu alla sua uscita incautamente lanciato come «la risposta sovietica a *2001: Odissea nello spazio*», ecco che il cappello molto americano potrebbe assumere la funzione di rammemorare indirettamente la corsa allo spazio tra USA e URSS che in quegli anni di (post) guerra fredda le due nazioni portavano avanti per assicurarsi un primato scientifico-mediatico.

martello Per recintare il luogo e la fossa per la fornace in cui sarà fusa la campana, oggetto dell'episodio omonimo ed ultimo di *Andrej Rublëv*, Boriška, il ragazzo autodefinitosi fonditore di campane pur di sfuggire all'epidemia di

peste, con un martello pianta – a 129'20" – dei paletti nel terreno (v. *campana, pale*).

materializzazioni di neutrini Tra gli oggetti del cinema tarkovskiano non è possibile ignorare quelle figure presenti in *Solaris* dette “ospiti” – che nel cinema di genere diventeranno replicanti, cloni, doppioni, matrici, copie, ecc. – che pur evidenziando fattezze umane, manifestandosi in effetti come prodotti della mente non reali e non umani, sono del tutto dei manufatti extraterreni e dunque, in quanto “cose”, si è ritenuto di doverne dare conto ed evidenza, anche in considerazione del fatto che esprimono una forma di potenziale serialità, come sarà, ad esempio, il caso di Hari e Hari numero 2. Senza tener conto dell’opera lirica tedesca omonima (1996) di Michael Obst o del *remake* americano del 2002 diretto da Steven Soderberg con George Clooney che, a loro modo, contribuiscono a far proliferare nell’immaginario (collettivo) queste “presenze” oggettuali.

Sicché dopo l’orecchio di Snaut (v. *amaca*), si fa vivo anche il nanetto di Sartorius (a 58'43") che sarà seguito dalla fanciulla bionda col vestitino azzurro ed i campanellini al polso materializzata da Ghibarian e presente nel video visionato da Kris dove si rende visibile con un bicchiere di latte in mano (v. *bicchiere*) e già a 59'43", poi nascosta nella cella frigorifera dove giace il cadavere del suo “creatore”). Per arrivare, ça va sans dire, alla materializzazione più importante, vale a dire la figura di Hari, la moglie morta di Kelvin, che nella prima versione appare, a colori, a 68'53".

Del resto vale la pena notare come in un cinema ad alto tasso onirico come quello di Tarkovskij, anche i tantissimi oggetti presenti nei sogni dei suoi film, potrebbero essere intesi quali proiezioni esistenti esclusivamente nell’incon-

scio dei personaggi. I quali, appunto, materializzandoli, conferiscono loro una realtà concreta,.

metronomo Appare, sfuocato in primissimo piano a 10'19" mentre Saša sta eseguendo, con grande difficoltà di ritmo e concentrazione, il suo brano musicale ne *Il rullo compressore e il violino*; le vibrazioni fanno muovere leggermente l'acqua in un bicchiere (v. *bicchiere*).

microscopio Citato da Alexander nel suo monologo "amletico" all'inizio di *Il sacrificio* – a 19'20" – e paragonato al manganello (v. *manganello*) nella dura critica alla mancanza di etica nella ricerca e nella società (occidentale).

miscellanea di oggetti Nella biblioteca della stazione orbitante di *Solaris* dove si ritrovano i tre scienziati e Hari, la (terza) "moglie" di Kris Kelvin, la grande e non sempre distinguibile quantità di oggetti presenti nella stanza, ne impone comunque una descrizione sommaria ma sufficientemente articolata e secondo la panoramica semicircolare da destra, in ordine alla funzione che detti oggetti hanno nella rappresentazione e nella vicenda.

Pertanto, a seguire, in meno di trenta secondi, da 110'27" a 110'55", l'inquadratura progressivamente offre: il calco di un volto in gesso bianco; incisioni e stampe appese alla parete di legno color mogano; una farfalla nera di discrete dimensioni – più grande cioè delle altre farfalle ordinate nelle vetrinette sinora indicate (v. *manichino*) e attaccata ad una riproduzione in b/n; una spiga di grano seccata con lo stelo; due candele accese su altrettante bugie di vetro rosso; un sestante sofisticato o un grammofono d'antan; dei libri di vari formati, un busto appeso; un'altra maschera; un vaso di porcellana bianco con ricami blu (come altri "pezzi" del servizio più volte mostrato altrove); un corno

(da caccia o da agente postale); una vetrinetta di farfalle; il modellino di una nave (v. *modellino*); il secondo calco di un volto di gesso; carte, libri, libretti e libriccini; la maschera stilizzata e moderna forse di un demone dalle lunga corna rosse; un candelabro con due candele accese; cinque riproduzioni alla parete verde concava (forse Bosch, di sicuro due Pieter Bruegel il Vecchio, con *I cacciatori nella neve* un dipinto molto caro al regista, che cita anche ne “La Passione secondo Andrej” in *Andrej Rublëv*); un secondo vaso nello stesso stile del precedente; un mappamondo; scaffali con libri e il busto di un filosofo greco dell’antichità; un candeliere con quattro candele accese; alla parete, un quadro di vetro multicolore a tonalità accese completa la panoramica di circa 180° della biblioteca. Al centro della stanza, un tavolo rotondo ospita bicchieri, piatti vuoti e pieni, due candelabri a quattro candele accese; intorno alcune sedie e poltrone; in alto, un grande lampadario di vetro a gocce con trasparenze cristalline.

Nel controcampo di quanto sopra descritto di rilievo è a 111'42" l'inquadratura che mostra uno specchio (v. *specchio*) nel quale sono riflessi Hari, Kelvin e un candelabro. E, in tempi e inquadrature successive da punti di vista diversi, ma sempre nell'arco di tempo indicato – che finisce a 123'48" – altri oggetti: un violino, a 120'07", appeso alla parete (v. *violino*); una statua di marmo raffigurante una figura femminile priva di braccia; un bronzetto di uomo a cavallo; una tromba, due pistole antiche (v. *pistola*).

Gli oggetti presenti nella biblioteca di *Solaris* assumono poi anche rilievo di movimento quando tornano ad essere parzialmente inquadrati, nella panoramica aerea che va da 126'20" a 127'48", il candelabro, il libro rilegato – che altro non è se non il romanzo *Don Chisciotte* e i due amanti Hari e Kris levitano nello spazio della stanza facendo tintinnare il grande lampadario sul soffitto: forse perché

privi di gravità, ma più che altro per evidenziare la levità e purezza dell'amore comunque inteso.

Anche nella sezione conclusiva della seconda parte di *Solaris*, prima del ritorno sulla Terra dello psicologo Kris Kelvin – a 140'57" – le già ricordate inquadrature riferibili a oggetti di vario tipo (v. *mongolfiere*, *manichino*, *materiali spaziali*), tornano in b/n nelle immagini dell'incubo onirico di Kelvin e, tra gli oggetti riconoscibili, in più rispetto alle indicazioni di richiamo alla stanza-con-finestra della casa di campagna del padre del protagonista, si segnalano: la sacca da viaggio (che dovrebbe stare ancora nella stazione, se Kelvin non è già tornato), un vaso con dei fiori di campo un po' appassiti, un pannello di specchi sul soffitto riflettenti un Kelvin in parte sdoppiato, a letto e sudato per la febbre; ancora lo scialle (v. *scialle*) che Hari toglie dalle spalle; lo stesso indumento è parzialmente visibile tra le mani della madre di Kris; ancora lo scialle copre Hari seduta in poltrona. Quando poi, in b/n, nella stanza tutta avvolta da grandi fogli di plastica che anche ricoprono gli oggetti sparsi intorno (come ad esempio il manichino e il televisore sul cui schermo risalta il più volte ricordato *I cacciatori nella neve* di Bruegel), Kris abbraccia sua madre di spalle, lo sguardo gli cade su una sedia dove – a 142'53" – ci sono: una bottiglia da selz, una bottiglia quadrata di vetro il cui tappo oscilla ancora come se fosse stato appena tolto; un pettine a lisca di pesce; una banconota; la cassetina piena di terra (v. *cassetina metallica*) con una piantina fiorita e alcune monete (v. *monete*); ancora sua madre giovane apre e chiude un libro che lascia sul tavolo dove risaltano una mela e una delle consuete tazzine da thè (v. *tazza*).

Una sorta di "magazzino di cose" è anche presente in *Tempo di viaggio*, il film preparatorio di *Nostalghia*, nel quale si alternano oggetti reali, concreti, visibili, insieme

ad altri, non meno importanti e necessari, citati, descritti, letti. Sicché, per quanto riguarda questo film del 1983 realizzato quale forma di sopralluogo visivo in cerca delle ambientazioni per il film italiano di Tarkovskij, si è ritenuto di indicarne gli oggetti in questa sezione miscellanea.

Si può iniziare dalla poesia notturna che Tonino Guerra, scomparso nel marzo 2012, ha composto solo poche ore prima e che legge ad Andrej andato a trovarlo a casa sua (v. *casa*).

Vengono citati nell'ordine, da 3'30" a 4'08": una casa, un cappotto, un ombrello, bottiglie, stracci, anatre di legno – che poi, da 39'06", saranno inquadrate insieme a vasi, vasetti, quadretti, un orologio, bottigliette, due buste, pennelli e, a seguire, uno specchio, due quadri, altre bottigliette e suppellettili – e ancora tende, ventagli, una gabbia per uccelli.

Poi, a 5'43", su un tavolino rotondo sulla terrazza della casa romana di Guerra, una gabbietta per uccellini vuota e con gli sportellini aperti, un libro aperto ed uno chiuso vicini, formano un'inquadratura che fa pensare alla casa di campagna del padre del protagonista di *Solaris* (v. *mongolfiera*); una situazione quasi analoga, ma con degli uccelli finti su un ramo e in una seconda gabbietta, compaiono da 14'29" a 14'57". Il richiamo – a 7'05" – alla valle dei trulli in Puglia, visualizzata, al pari di Amalfi, Ravello e dintorni, come pure di Lecce e del suo barocco – a 10'39" – citato ma anche visualizzato, sono tracce importanti, segnali architettonici (le *colonne*, i *mosaici simbolici* espressione del motivo dell'albero, le volte, le navate, ecc.) della cosiddetta "pietra dolce" che ne consente la lavorazione e anche una durata nel tempo.

Continuando ad indicare altri oggetti, alla rinfusa ma nell'ordine cronologico di esposizione di *Tempo di viaggio*: la fotografia di un antico pavimento bianco con dei

petali di rose sparsi che si dice essere unico al mondo (a 25'48") di una villa a Sorrento; due sedie sulla terrazza di cui sopra – 29'22" con quella di destra che evidenzia la macchina da scrivere portatile di Tonino Guerra e una bottiglia verde vuota sul pavimento (v. *bottiglia*); l'evocazione di una palla di ferro (v. *maglio*) e di una matita per un esercizio scolastico nel disegnare un cerchio (a 30'44").

In seguito, a 38'01" – si prega di notare il minutaggio! – Tarkovskij rammenta la camera d'albergo n. 38 di Bagno Vignoni perché «la sua finestra non dava sulla strada, ma su una strettissima tromba di un ascensore che non hanno messo, senza luce, era sempre buio. Era una camera strana, con un bagno da ospedale, un posto misterioso dove non è possibile non sentirsi male. Mancava l'aria». E questa sarà proprio la sequenza di *Nostalghia*.

Segue poi da 40'13" la piscina di Santa Caterina a Bagno Vignoni coperta di vapori con colonne di marmo e muri di pietra e di mattoni; una casa semidiroccata (che sarà in seguito quella del matto Domenico di *Nostalghia*).

Il regista riferisce, da 46'33", di un racconto scritto e mai entrato in un suo film che riguarda un monumento funebre che un uomo con un camion porta in un luogo che, immagina, sia quello dove è sepolta la madre. Ma non riesce a sapere se davvero quel terreno possa ospitare il corpo della donna. Allora abbandona la statua nel primo cimitero di campagna che trova e finge che la madre sia realmente sepolta in quel punto.

Una casa in campagna fuori Mosca (v. *casa*) è l'ultimo edificio che Tarkovskij ricorda, a 48'45", sollecitato da Tonino Guerra. E, a proposito di case, tra gli ultimi oggetti di *Tempo di viaggio* si possono ricordare: una finestra chiusa con un grata di ferro (a 56'24"); la casa del regista in Russia con due quadri (a 56'45"), un mobile a vetri di legno chiaro (a 57'15") con sopra e dentro molte bottiglie

colorate, ampolle, piatti, suppellettili varie, un fascicolo contenente verosimilmente materiale per la sceneggiatura di *Nostalghia*, un'agenda, libri, candele di varie forme e colori, un divano, un gazebo di legno piccolo; e, al posto degli appunti di sceneggiatura per il film, insieme a molti libri piccoli e grandi (v. *libri*), una candela accesa (v. *candela*) posta in un vaso di vetro trasparente che, con un soffio, a 58'40", Andrej Tarkovskij spegne.

In questa miscellanea si sono collocati anche degli oggetti non pienamente decifrabili in film diversi e tuttavia utili alla rappresentazione complessiva. Si è pertanto pensato di non doverli sacrificare all'invisibilità in quanto "cose" in sé e pertanto se ne dà qui di seguito conto.

Si tratta, ad esempio, del prefinale de *Lo specchio* nel quale, da 98'45", la macchina da presa si muove come in una danza alla ricerca della serenità mancata per tutta la pellicola e, mentre Natal'ja e Alexej, stesi sull'erba davanti casa, al tramonto, stanno pensando di avere un figlio (Ignat-Tarkovskij) l'obbiettivo sembra scivolare sopra travi di legno, foglie, radici, una buca melmosa (ma non malsana) o forse un piccolo pozzetto (v. *pozzo*), nella quale, insieme all'acqua untuosa e mucillaginosa, convivono tracce di oggetti rotti anneriti dalla ruggine e dal tempo, una catenella, un catino (v. *bacinella*) che sembra sospeso su un asse, al pari delle vite dei personaggi, in un instabile sofferto disequilibrio.

Nel prefinale di *Il sacrificio* quando Alexander deve dar seguito al voto fatto durante la preghiera del *Pater Noster*, ovvero dare alle fiamme la sua casa, sposta molti oggetti, a 125'14", e tra questi: tazze, bicchieri, bottiglie, un vassoio, libri, un vaso di fiori; poi ammassa con metodo le sedie, tre poltroncine di vimini che ricopre con un telo bianco.

modellino Si tratta del regalo di compleanno di Ometto al padre Alexander in *Il sacrificio*. Appare a 44'06" ed è una perfetta riduzione in scala della casa nella quale è ambientata la vicenda (v. *casa*).

monete In *Solaris*, ad una delle diverse apparizioni della scatolina di metallo (v. *scatoletta metallica*), quando la piantina è riuscita a fiorire nel terriccio portato dalla Terra da Kelvin, ci sono anche alcune monete.

Ne *Lo specchio*, alla madre che sta per uscire – a 42'52" – e prima del cerchietto di vapore sotto la tazza da tè (v. *tazza*), cadono delle cose dalla borsa tra le quali anche alcune monete (v. *carte e documenti*).

In *Nostalgia*, nella stanza 38 dell'albergo a Bagno Vignoni (v. *miscellanea di oggetti*) Gorčakov sembra presentire, per poi vivere – tra 21'43" e 21'55" – il suono di una moneta che, da sola, prende a rotolare, fuori campo visivo, sul pavimento a marcare l'intrusione anomala di un tempo-spazio particolare (sarà quello del ricordo e della levitazione) nell'esperienza italiana di Gorčakov.

Infatti, quando lascia la Bibbia aperta sulla mensola, tra le pagine iniziali si è materializzato un pettine nero con dei lunghi capelli bianchi arrotolati tra i suoi denti irregolarmente disposti (v. *libro*).

In *Il sacrificio*, dopo la preghiera votiva, sconvolto ed esausto, Alexander cerca riposo sul divano sovrastato da *L'adorazione dei Magi* (v. *coppa e quadro*) e appena steso – a 73'53" – una moneta, non visualizzata, rotola, come fosse una minuscola trottola, sul pavimento prima di fermarsi, a 74'02".

Ancora monete fuoriescono dal terreno melmoso nel quale va a scavare Alexander nel suo sogno-incubo nell'angosciosa e apocalittica situazione di incertezza che tutti vivono: a 76'10" tira un cavo o un'esile radice (v. *ba-*

rattolo della colla) e spuntano, appunto, molte monete e, forse, un fazzoletto bianco (v. *fazzoletto*).

Per stacco, un volo radente all'altezza del terreno, a 77'40", mostra: una coppa smaltata e sbeccata (v. *coppa*) con dentro delle monete mentre altre sono fuori e intorno dove convivono, in un bianco gessoso e acqua limpida, altri oggetti come una tela di juta, una molla, ancora e ancora monete mentre il tintinnio di bicchieri di 43'15" (v. *bicchieri*) serve a riproporre il sonoro dell'inquadratura a 43'38"; solo che ora, mentre il fuoco brucia sulla neve ed un vento cattivo soffia forte, lo spostamento d'aria del minaccioso rumore ultrasonico fa spalancare una vecchia porta di legno (v. *porta*) – molto somigliante a quella della stanza a 45'07" della casa di Domenico in *Nostalghia* (v. *finestra*) – su un muro cieco di mattoni (a 78'27").

mongolfiera Il prologo di *Andrej Rublëv* si apre – l'intero episodio si sviluppa da 2'58" a 6'47" – sulle immagini di una sorta di mongolfiera *ante litteram*, una sacca di pelli cucite artigianalmente nelle quali viene fatta entrare l'aria calda proveniente da un fuoco sottostante acceso affinché possa lasciare il sagrato della chiesa ed innalzarsi in volo, guidata dal contadino Efim, che osa sfidare le leggi del suo granduca e della fisica e volare, anche se soltanto per pochi minuti, fino ad afflosciarsi tra terra e acqua sulla sponda opposta del lago.

Solaris, la casa di campagna del padre di Kelvin da dove lo stesso partirà di lì a poco per lo spazio diretto sul pianeta omonimo. Un'ampia finestra dalla quale si vede molto del paesaggio circostante e che sarà decisiva nel finale del film, a sinistra e a destra (a 7'36") ci sono appese delle stampe a colori di mongolfiere; una gabbietta di legno ospita tre pappagalli, mentre un busto in gesso bianco di Platone sembra troneggiare pensieroso (7'48").

mulino Gli ingranaggi lignei di un mulino a vento rivelano (a 2'08") che il ragazzo de *L'infanzia di Ivan* ha dormito nel mucinatoio abbandonato. A 2'18" indossa il suo vecchio e logoro colbacco (v. *cappello*) poi esce e le pale del mulino sono ferme ad indicare la carestia, la miseria e la guerra e si sono da poco uditi lontani colpi di cannone (v. *cannoni*) mentre il denso fumo nero da 2' a 2'37" suggerisce incendi e distruzioni.

N

natura morta Sempre presenti in varie modalità e forme, le nature morte tarkovskiane, operando più o meno come altri suoi grandi "oggetti" – ad esempio: la casa, la finestra, la porta, il vaso di fiori sagomato, la tenda, lo specchio – sono indicate e descritte in riferimento a quanto di scenografico-narrativo ne implicano le loro frequentissime visualizzazioni, anche in contesti apparentemente ripetitivi quando non incongrui.

O

occhiali Nella sequenza della biblioteca in *Solaris* dove sono riuniti i tre scienziati e Hari per festeggiare il compleanno del cibernetico Snaut, l'aggressivo astrobiologo Sartorius si produce in una dura critica ai colleghi – da 115'33" a 116'29" – e però nel fare questo, batte la mano sinistra che stringe un paio di occhiali dalla montatura leggera, rotonda e di metallo sul tavolo e il colpo fa saltare via una lente, proprio mentre lo studioso sta confermando la necessità di lavorare per il bene della scienza, della verità

scientifico e dell'importanza della conoscenza. E questo, appunto, proprio mentre lui non è in grado di vedere niente con chiarezza perché non può nemmeno usare i suoi occhiali.

orecchio Un orecchio sinistro in primo piano fa da conclusione improvvisa al breve dialogo di Kelvin e Snaut in *Solaris* (v. *amaca*), quasi fosse qualcosa di non umano che, pur essendolo, fa pensare a qualcosa di *artificiale* (a 48'55") che sta già in ascolto per captare i discorsi degli esseri viventi.

Con un movimento di *zoom in* che il regista ha appena utilizzato (a 151'20") per lo scialle di Hari (v. *scialle*), ancora in *Solaris*, si ha, a 151'58", un dettaglio molto ravvicinato dell'orecchio – ora è quello dello psicologo Kelvin mentre parla con Snaut nella biblioteca. Anche qui, come per la palla di plastica (v. *palla*), torna il motivo della circolarità della vicenda poco fantascientifica e molto umana.

oro Le lamine d'oro sono quelle staccate dalle cupole della chiesa di Vladimir dai tartari dopo il saccheggio in *Andrej Rublëv* (da 102'05" a 102'22").

orologio Nel saggio scolastico del 1956 *I killers* alla tavola calda dove si svolge quasi tutta la vicenda ci sono, dietro al bancone e quasi sempre inquadrati, due oggetti che risulteranno fondamentali nello sviluppo del cinema tarkovskiano successivo: uno specchio e un orologio.

In particolare, a segnalare già una discrepanza tra il filmico e il reale secondo Tarkovskij in questo esperimento *noir* liberamente tratto dall'omonimo racconto di Ernest Hemingway, l'orologio segna uno, ma forse addirittura due, orari diversi: dunque in tutto *tre* tempi differenti – le cinque e mezza oppure le sei e ventitre a 1'15" – rispetto

a quanto viene invece detto dal dialogo dal quale si comprende che sono le sei meno venti.

Anche se non visualizzato, ma si sentono i rintocchi di una pendola, nel sogno febbrile di Kelvin che immagina di parlare con la madre in *Solaris* – da 143'35" a – 143'54" – l'orologio che va sempre indietro, segnala che sta per giungere il tempo per l'uomo di tornare alla sua realtà terrena.

A 13'44" de *Lo specchio* un orologio rotondo con i bordi di legno segna le sette e ventinove e, sulla fine dei rintocchi a segnare le sette e mezza, nel movimento della macchina da presa un coprilampada scuro in vetro cade dal tavolo – da solo – a terra, senza rompersi (v. *lampada*), così come sarà, ad esempio, in *Stalker*, con il bicchiere che la figlia dello Stalker farà cadere, nel prefinale, oltre il bordo del tavolo con la forza del pensiero e dello sguardo (v. *bicchiere*).

L'orologio da taschino con catenella di Otto in *Il sacrificio* – da 41'50" a 42'37" – necessario per consentire al tempo della realtà di tornare funzionante dopo il racconto «inspiegabile ma vero» come direbbe lo stesso “postino”, della fotografia della madre e del figlio (v. *fotografia*), trova anche una possibile conferma nella sedia (v. *sedia*) sulla quale l'uomo va a sedersi per riprendersi dalla leggera crisi di conoscenza.

In un breve flash in b/n delle memoria di Alexander, l'uomo prende una piccola maglia da sotto il cuscino del letto dove giace Ometto mezzo assonnato, poi arretra e sulla destra, addossato alla parete, c'è un orologio che sembra segnare le 10:07, ma più plausibilmente sono le 13:50 dal momento che prima dell'annuncio della catastrofe il pranzo di mezzogiorno era pronto.

Lasciandosi andare al ricordo dell'episodio del giardino nella casa della madre, Alexander, che è andato da

Maria perché forse solo lei può salvare lui e tutti i suoi cari dalla Catastrofe Indefinita di *Il sacrificio*, sentendo suonare le tre del mattino – a 106'22" – torna alla realtà perché, dice, non c'è più tempo.

P

pala Alle primissime immagini de *L'infanzia di Ivan* ci sono quelle incongruamente immobili del mulino a vento, viste le nuvole ed il fumo grigio in movimento sullo sfondo (v. *mulino*).

Per scavare la fossa circolare nella quale allestire la fornace per fondere la campana del Duca (v. *campana*) in *Andrej Rublëv* – da 130'04" a 131'07" – il ragazzo Boriška e i suoi giovani aiutanti usano delle pale di legno che faranno affiorare dal terreno le radici (v. *barattolo della colla*) di un grande albero che appare chiaramente ospitale nella rischiosa operazione da intraprendere.

Ancora, trascinandosi dietro una pala e sotto un vero e proprio diluvio estivo, dopo tanto infruttuoso cercare, finalmente Boriška individua il posto giusto, impervio ed apparentemente ostile, dal quale prelevare invece l'argilla adatta (da 133'02" a 134'12") probabilmente perché lì sotto sta passando il monaco pittore Rublëv con un carretto carico di verdure poste in grandi cestoni di vimini (a 134'16" e v. *cesta*) destinati al convento.

palla All'arrivo nella stazione spaziale di *Solaris* Kris Kelvin è accolto da una serie di piccoli contrattempi (v. *scarponi* e *macchine spaziali*) ai quali si aggiunge il lancio immotivato ed anonimo di una palla per bambini, colorata di giallo, bianco e azzurro (da 45'43" a 45'52"). Un segnale di richiamo infantile che, per associazione di idee, può

far pensare alle altalene del giardino della casa di campagna (v. *altalena*) o anche a quella mongolfiera infantile (v. *mongolfiera*) data dal palloncino giallo frenato (v. *palloncino*) davanti alla casa (v. *casa*).

La palla tornerà nel prefinale dello stesso *Solaris* – da 150'03" a 150'27" quando, raccolta da uno sconsolato Sartorius, verrà da costui fatta rimbalzare una volta, prima che l'inquadratura lasci il posto, per dissolvenza incrociata, ad una infilata di oblò grandi e piccoli, naturalmente rotondi come la palla, ad anticipare la circolarità – problematica – del finale tarkovskiano.

palloncino Il “bulletto” del gruppo di amici che prendono in giro e fanno gli scherzi a Saša, il bambino de *Il rullo compressore e il violino*, giocherella con un palloncino gonfiato a 2'55" per far vedere a Sergej, l'operaio addetto al rullo asfaltatore, che lui è adulto e non lo teme.

Ancora nel *Rullo compressore* tra 3'58" e 4'40" compaiono alcuni pallonicini gialli e rossi tenuti con i fili a mazzo dal venditore ambulante che si allontana.

Un palloncino di colore giallo è legato con un filo davanti alla casa del padre di Kelvin in *Solaris* (v. *casa*) e lo stesso oggetto è ancora allo stesso posto nelle immagini finali del film dopo il ritorno dallo spazio dello psicologo, quando l'inquadratura aerea si alza progressivamente a rivelare la casa e lo spazio intorno, come se, non potendolo fare il piccolo pallone, l'azione del volo – da 158'36" a 158'54" – rimane sempre affidata alla cinepresa.

pane Una pagnotta è presente a 22'30" del *Rullo compressore e il violino*: l'etica del lavoro e il rispetto di quello altrui passa per il simbolo del pane, alla presenza degli altri operai in pausa pranzo. Sergej dà al piccolo “musicista” una lezione di umiltà e saggezza per cui buttare il pane

sarebbe come: «buttare a terra il violino» dice a Saša in chiusura di sequenza.

Nel misero fagotto di provvista che il capitano Cholin prepara prima della partenza ne *L'infanzia di Ivan* – a 65'08" – oltre ad alcuni pezzi di pane, ci sono due uova, un pezzetto di formaggio al quale si aggiunge il coltello (v. *pugnale, coltello*) e, sullo stesso tavolo, molto vicina, una pistola evidenzia la vita semplice e la sopravvivenza insieme alla difesa con le armi (v. *pistola*).

Una forma di pane di segala sta sul tavolo – a 11'50" – insieme ad un piatto fondo di metallo, un cucchiaio, dei mirtilli, un gattino nero che beve del latte, un coltello (v. *coltello*) ed altri utensili per la *kaša*, la minestra di grano saraceno per i bambini (v. *amaca*) ne *Lo specchio*.

pennello Il lavaggio dei pennelli di Teofane e di Rublëv in *Andrej Rublëv* ad opera dello svogliato e bugiardo giovane apprendista Fomà, funziona da sipario d'apertura e, alla fine della macrosequenza, anche come sipario di chiusura.

Infatti all'inizio – a 40'12" ("La passione secondo Andrej") – il giovane lava le setole nell'acqua limpida del fiume e intanto si volta ad ascoltare il lungo dialogo dei due artisti circa la fede, la lotta tra il bene ed il male, la pittura e la morte di Cristo (v. *croce*).

pettine In *Solaris* Hari, la moglie dello psicologo Kelvin suicidatasi dieci anni prima ma materializzatasi nella stazione orbitante, ne ha uno nero in mano, e lo fa oscillare con delicatezza. La presenza dell'oggetto di uso quotidiano, un semplice elemento da toletta di connotazione femminile, in questo caso – a 69'50" – è come se fosse una esplosione di irrazionalità, meglio, di immagine impossibile, che nel contesto allucinato in cui si trova ad essere, fa aumentare l'incertezza e la sospensione delle coordinate di orientamento del protagonista e dello spettatore.

Un analogo pettine si materializza a 22'15" nella stanza 38 dell'albergo di *Nostalghia* (v. *monete*).

pianoforte Nella sala a pianterreno della bella casa di Alexander (v. *casa*) nell'inquadratura che si apre a 23'35" di *Il sacrificio* si notano diversi oggetti di legno – come le assi del pavimento – ed un arredamento decisamente raffinato: in senso antiorario, sulla destra un pianoforte aperto (v. *telefono*) con uno spartito aperto, un sedile di legno rivestito di bianco, una lampada a più braccia e tre libri; alle quattro ampie finestre, lunghe tende bianche di cui una, quella frontale alla ripresa, semiaperta e dalla quale si intravede, sul davanzale interno, una lampada (v. *lampada*); un piccolo tavolino con sopra dei piatti, stoviglie di vetro e cristallo ed una sedia a dondolo rivestita di un panno bianco sono quasi di fronte ad un tavolo rotondo a sei sedie con una tovaglia bianca a frange lunghe e ad una cristalliera addossata alla parete corta di sinistra, vicino ad una sedia (v. *sedia*) sui cui ripiani si intravedono, tra gli altri, libri (v. *libro*) e statuine; dall'alto soffitto pende sul centro della tavola un grande lampadario con candele intorno (v. *candela*); infine, una poltrona di paglia di Vienna chiude a sinistra l'inquadratura (a 23'50").

Ancora in *Il sacrificio* c'è la pianola – ricordata da Alexander nel racconto del giardino (a 101'15") – che anche la madre di Alexander, nella sua piccola casa aveva, proprio come Maria, la “strega” (v. *casa*).

pistola Tra le armi de *L'infanzia di Ivan* la pistola a 65'05" vive in compresenza con un coltello (v. *coltello*) e con il cibo – due uova, pane, formaggio, una cipolla – insieme alla difficoltà di rimanere esseri umani durante la guerra. Vale la pena ricordare come l'“oggetto” simbolico uovo sia presente sia in *Stalker*, *Nostalghia* e *Il sacrificio*.

Per cercare di riposare dopo il lungo viaggio dalla Terra all'oceano di *Solaris*, lo psicologo Kelvin prende con sé la pistola dell'amico Ghibarian, suicidatosi poco tempo prima del suo arrivo nella stazione orbitante, si stende su un letto a due piazze e depone l'arma alla sua sinistra (da 67'06" a 67'52"); a 71'26", svegliatosi con la presenza "reale" di Hari nella sua stanza (v. *materializzazioni di neutrini*) cercherà di afferrarla, ma inutilmente.

In *Stalker*, alla fine del cosiddetto tunnel asciutto, lo Scrittore deve aprire per primo una porta e, inquieto com'è dopo averlo attraversato come una sorta di presagio negativo se non di un vero e proprio incubo, a 97'15", a sorpresa, tira fuori dalla tasca una pistola: fa scattare un colpo in canna, tra le proteste dello Stalker, che lo implora di mettere giù l'arma. Cosa che a 97'54" lo Scrittore fa, lasciandola cadere per terra ai suoi piedi. Pistola che in seguito, a 99'55", verrà dalla guida spinta sott'acqua (v. *porta*) per andare ad aggiungersi ai tanti oggetti sommersi nell'acqua della memoria del cinema tarkovskiano, affinché, nel loro lento processo di arrugginimento progressivo, siano sottratti all'oblio.

Per caso, ad Alexander in *Il sacrificio* cade lo sguardo sulla borsa aperta di Victor che sta sopra la sedia vicino alla scala (v. *sedia e scala*), infila la mano destra e la ritrae con una pistola (a 68'27"), che il dottore porta con sé evidentemente per difesa personale, e la rimette nella borsa.

Indossato un cappotto nero, Alexander – a 90' – apre la borsa del dottor Victor (v. *siringa*), cerca e prende la pistola, richiude la borsa e risale la scala a chiocciola per non farsi sentire o vedere dagli altri seduti finalmente a pranzo; poi, a 90'53", se la infila nella tasca destra del cappotto.

Al rifiuto iniziale opposto da Maria, la "strega", all'implorazione di Alexander di giacere a letto con lui per salvare il suo prossimo (v. *casa*), l'uomo, disperato, tira fuori

dalla tasca la pistola e se la punta alla tempia destra (a 108'34") in un accennato tentativo di suicidio

piuma Nel primo sogno di Ivan nell'*Infanzia* il ragazzo lascia cadere una piuma nel pozzo (a 15'59", mentre con la mamma osserva l'acqua limpida in fondo alla cisterna).

Nei ricordi della casa di campagna durante le estati dell'infanzia raccontati ne *Lo specchio*, nella seconda parte – a 34'27" – Ignat-Tarkovskij avanza verso la nonna, che fuma (v. *sigaretta*) seduta su un tronco (a 34'48") con una piuma bianca nella mano destra; si tratta, ovviamente, di piume assai diverse da quelle due o tre sollevate dal galletto della donna degli orecchini (v. *specchio*, *scure*).

In *Nostalghia*, una piuma bianca scende a 12'06" e un uomo, con una frezza bianca sui capelli quasi fosse una piuma dello stesso colore – si saprà poco dopo essere il poeta russo Andrej Gorčakov in Italia sulle tracce del musicista suicida Sosnovskij – si china per raccoglierla dal terreno anfibio, a 12'23", dove ci sono anche un bicchiere a calice (v. *bicchiere*), cinque monete (v. *monete*), uno scialle (v. *scialle*).

Sempre in *Nostalghia* – a 90'18" – una piuma bianca scende ad elica in verticale da un edificio privo di soffitto e tetto (analogamente all'abbazia scoperchiata di San Galgano – v. *cattedrale*), per fermarsi nell'acqua limpida (v. *libro*) a formare una ideale "L" alla cui base, e con movimento di panoramica contrario al reciproco precedente (v. *bicchiere e libro*), ci sono i resti affumicati dei ricordi (bottiglietta di vodka, libro di poesie tutto bruciacchiato, altri frammenti irricognoscibili e lo stesso scrittore russo steso).

porta Al pari di vestiti o vari manufatti, come ad esempio le finestre, non potendo (per eccesso numerico) né volendo (per non incorrere in un'elencazione troppo fredda, mec-

canica o sterilmente notarile), ma scegliendo quegli oggetti che risultano significanti – certamente in considerazioni del tutto soggettive, dunque importanti per lo scrivente, anche l’oggetto “porta” viene segnalato soltanto quando assume un forte rilievo filmico.

È il caso della porta di metallo in *Solaris* che la Hari numero 2 – cioè la copia della 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, ma senza trucco alcuno, al lungo piano-sequenza 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 (v. *bacinella*, *catino*) con un asciugamani e, a destra sul davanzale interno di una finestra, un vaso (v. *vaso*). Porta che lo Stalker richiude accostando i due battenti quando, dopo essersi alzato e vestito (v. *scarpe*), 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 (v. *zaino*), già entrato.

Dietro ad una pesante porta di metallo arrugginito si nasconde lo Stalker – a 90'12" – dopo aver lanciato una

pietra che in questo caso fa le veci dell'ultimo dado-come-ta (v. *dadi di ferro*).

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, ed il Professore lo segue, ammettendo di avere con sé un'ampolla di veleno per ogni evenienza: infatti tiene ben asciutto il suo zainetto che solleva al di sopra della testa (v. *zaino*); 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 (v. *pistola*) 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 che, in epoche diverse, affidavano ad oggetti simili una qualche attenzione, contaminatasi poi con gli elementi della natura.

Ancora una porta cigolante che si sente sbattere e non si vede ma, aprendosi e chiudendosi più volte tra 116'10" e 117', fa alternatamente entrare o impedire la luce, è quella che consente al Professore di rimanere per qualche istante ad osservare uno scheletro semimummificato, quasi un'informe materia fossile davanti alla quale sembrano fare la guardia un cane lupo nero ed una bottiglia di vetro verde scuro dal collo lungo (v. *bottiglia*).

La porta che apre Andrej Gorčakov a 45'07" di *Nostalgia* è uno spalancamento di sentimenti e di visionarietà senza pari giacché il pavimento anfibio della stanza della casa-rudere di Domenico diventa un microcosmo naturale che si confonde, attraverso lo spazio di un'altra porta (che c'è solo per una metà e poggiata sul muro interno di destra: inutile a chiudere qualcosa), con il paesaggio collinare esterno.

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 (v. *bicicletta*) e, un po' più avanti, sulla destra una sedia di legno impagliata e sfondata (v. *sedia*), senza soluzione di continuità arriva alla soglia nascosta dalla vegetazione quasi mineralizzata (v. *soglia*), stringe l'inquadratura mentre la supera per poi fermarsi sull'esterno, un "fuori" assolutamente indifferenziato rispetto all'interno: ancora $1+1=1$.

Un'altra porta che invece Domenico apre sul nulla, in quanto si tratta di un infisso collocato in mezzo alla stanza 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 della segheria già segnalata altrove (v. *sigaretta*) 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.

pozzo La prima sequenza aerea de *L'infanzia di Ivan* nei primissimi minuti del film – precisamente a 1'10" – insieme alla natura e agli alberi di una assolutissima estate, con una *plongée* dall'alto verso il basso, rivela un pozzo di legno quadrato coperto da una tettoia a pagoda; il legno fa qui anche da anello tematico e di montaggio con le radici (v. *barattolo della colla*) e la sabbia che il ragazzo Ivan si sofferma ad osservare.

Il pozzo è anche il coprotagonista del primo sogno di Ivan (da 15'47" a 17'24"): il letto nel quale dorme il ragazzo è in fondo al pozzo, la macchina da presa risale lungo le pareti umide fino a mostrare, in alto e sul bordo, il ragazzo e la mamma che guardano in basso. Il giovane lascia cade-

re una piuma bianca (v. *piuma*) che, ruotando lievemente su se stessa, scende fino al letto. Con una dissolvenza incrociata – a 16'05" – i due sono inquadrati in piano ravvicinato e, mentre il bambino cerca di catturare nell'acqua la stella evocata dalla madre, un secchio di metallo – v. *secchio* – legato ad una catena risale verso la bocca del pozzo, ma improvvisamente (a 17'15") il secchio bruscamente prende a cadere velocemente verso il basso – anticipato per poche frazioni di secondo da un sottile velo bianco che richiama alla mente la striscia di tela dello stesso colore che fa da apertura alla macrosequenza de "La passione secondo Andrej" (a 40'12") di *Andrej Rublëv* (v. *telo*).

Il pozzo cilindrico di metallo nel quale lo Stalker lancia un sasso serve per attirare l'attenzione dei suoi due compagni di viaggio verso la Stanza dei Desideri, ma anche per sollecitare quella dello spettatore, al quale il regista dà il tempo di predisporre all'ascolto delle intense parole che stanno per arrivare precisamente attraverso il tonfo del sasso nell'acqua profonda della cisterna (a 63'38").

Seduto sul bordo di un pozzo rotondo di ferro (v. *zaino*) sta lo Scrittore a 105'55". Poi si alza, prende una pietra, la getta nel pozzo e attende di sentire il rumore dell'acqua, cosa che, sì, avverrà, ma solo dopo parecchi secondi – a 107'45" – segno che la profondità della cisterna è davvero molta.

pugnale A 47'12" dell'*Infanzia di Ivan*, il ragazzo sfodera un bellissimo pugnale dal manico finemente lavorato, che appartiene al tenente Galizev; il quale, dietro le insistenze del giovane, glielo presta, mentre un canto sobrio e malinconico si spande dal grammofono finalmente funzionante (da 47'44" a 48'03") in una chiara variante del binomio rullo compressore-violino – v. *violino* – che vede appunto il pugnale e il disco sul grammofono esemplificare la guerra e l'arte.

Rimasto solo, Ivan, fa la guerra simulata in forma di gioco, ma non è affatto ludico il gesto che compie piantando – a 49'06" – il pugnale nel legno (v. *coltello*).

Q

quadri Sono davvero molti i richiami agli oggetti con cornice ed ai dipinti di vari autori a configurare uno scenario che, sinteticamente, può prevedere questa informe galleria segnata soltanto dall'ordine conologico in cui appaiono nei film: l'incisione *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (Albrecht Dürer, *L'infanzia di Ivan*); il monaco pittore medioevale pittore Andrej Rublëv (finale a colori sulle icone e sulla *Trinità*, *Andrej Rublëv*); *I cacciatori nella neve* (Peter Bruegel il Vecchio, *Andrej Rublëv* per "La passione secondo Andrej", *Solaris*, *Lo specchio*); *La Madonna del parto* (Piero della Francesca, *Nostalghia*; Leonardo da Vinci (Autoritratto da vecchio, libro illustrato ne *Lo specchio*; e poi in *Il sacrificio: L'adorazione dei Magi* e l'antica stampa dell'Europa.

La riproduzione de *L'adorazione dei Magi*, presente durante i titoli di testa di *Il sacrificio* da 25" a 4'30" (v. *coppa*) torna da 48'34" a 50'15" quando Otto ed Alexander, separati dal vetro di una porta-finestra, parlano di Leonardo, che il "postino" trova «sinistro» e per il quale dichiara di aver avuto sempre un «grande terrore» prima che l'immagine offra una breve sovrapposizione di riflessi tra Alexander stesso e la figura della Madonna col Bambino.

Un'insistenza sulla sovrapposizione speculare (v. *specchio*) tra l'idea dell'offerta e il carattere del personaggio di Alexander si ha nuovamente a 79'02" quando l'uomo, di spalle, sembra staccarsi dalla cornice del quadro leonardesco e, indossando un ampio scialle chiaro con frange (v.

scialle), si avvicina alla porta-finestra (v. *finestra e porta*) per realizzare una seconda sovrapposizione riflettente tra se stesso e Otto, a 79'19"; attraverso il vetro, Otto inizia a parlare di Maria e dell'ultima possibile salvezza forse affidata alla sua figura.

Sul potente ed ambiguo pretesto del quadro leonardesco, la lunga sequenza, il colloquio ed il racconto di Alexander a casa di Maria, la strega buona, praticamente si svolgono interamente in due vani contigui, un ingresso ed una stanza nei quali progressivamente risaltano, da 96'25", una serie di oggetti per lo più di fattura contadina: una tela di soggetto religioso (una Rosa Maria con una coroncina di spine e una rosellina in basso); due miniature e sopra un altarino-preghiera in legno dorato a due portelline; un termometro appeso alla parete; un vaso di ceramica con fiori (v. *vaso*); un tavolo; una figura in una cornice di legno; un crocifisso da tavolo a base circolare (v. *croce, barattolo della colla*); delle fotografie con cornici d'ambra e d'argento (v. *fotografia*); un grande specchio (v. *specchio*) all'interno del quale, alla debole luce di una lampada ad olio, si inquadrano Maria, che indossa un lungo scialle nero (v. *scialle*) ed Alexander mentre passano dall'entrata alla sala.

E qui, da 97'03" a 97'58", in senso antiorario partendo da sinistra, ci sono: una sedia di legno (v. *sedia*) con sopra forse dei tuberi e, appesa, una stampa; la porta di cui s'è detto (v. *porta*), una finestrina con una piantina sul davanzale; un tavolo rotondo rivestito di una lunga tovaglia ricamata con sopra un vaso di fiori di campo; altre due sedie e, sulla parte di fondo, una spinetta con davanti una sedia (v. *pianola e sedia*). A destra, una porta aperta (v. *porta*), un cassettone ed il letto dove dormiva Maria prima di essere svegliata da Alexander.

A 111'36" sempre di *Il sacrificio*, nell'estasi di Alexander con Maria, oltre alla ripresa dell'incubo nucleare (v.

scala e auto) torna l'immagine incrociata de *L'adorazione dei Magi* alla quale stavolta si sovrappone la figura della figlia Marta, nuda (v. *specchio*) che rincorre facendo scappare delle galline mentre una ritorna indietro, a 11'45", nel corridoio (v. *camino*).

R

rovine Proiezioni di quelle interiori, macerie ed edifici distrutti e abbandonati nella desolazione oppure immersi in parte in vasti putridi acquitrini, sono ne *L'infanzia di Ivan* (v. *chiodi*), in *Andrej Rublëv* (l'assedio di Vladimir e il Tempio profanato, intorno a 104'30" – v. *libro*), ne *Lo specchio* (a 17'14" – v. *catino*), in *Nostalghia* (la casa-rudere di Domenico) e *Il sacrificio* (il doppio incubo di Alexander).

Ma in *Stalker*, dato il carattere di post modernità architettonica metropolitana e un tempo industriale dell'habitat di contesto della vicenda, rovine, ammassi di metallo, sfacelo di muri e superfici disastrose come per implosioni ripetute, sono maggiormente presenti.

Presso una di queste rovine invase dalla vegetazione e dall'acqua che lascia tuttavia delle aree asciutte, a 63'08", si fermano a riposare lo Scrittore ed il Professore, mentre lo Stalker getta una pietra in un pozzo cilindrico di metallo (v. *pozzo*) prima di muoversi guardingo tra le pareti piastrellate ed i muri sbrecciati per raggiungere il cosiddetto "tunnel asciutto".

rullo compressore Sono due, uno rosso e uno giallo come i palloncini (v. *palloncino*) che entrano in campo a 11'55" de *Il rullo compressore e il violino*. Il primo è quello guidato da Sergej, l'operaio amico del bambino Saša, il «violinista».

ruota della tortura Appare fuggevolmente, in p.p.p. quando Teofane il Greco esce dal tempio – da 25'03" a 25'25" – per maledire queste pratiche sanguinarie e violente da parte dei «cristiani ortodossi» (v. *macchine di tortura*).

ruspa In *Oggi non ci sarà libera uscita* una macchina di movimento terra è all'opera per scavare una buca lunga e stretta. A 1'43", subito dopo i titoli di testa, lo scavo fa venire alla luce un deposito di bombe inesplose della seconda guerra mondiale (v. *bomba*).

S

scala Nell'incendio del fienile della casa di campagna de *Lo specchio* a 14'36" una scala a pioli di legno appoggiata ad un tetto serve in qualche modo ad aprire verso l'esterno l'inquadratura che rivela la pioggia, il rosso del fuoco che sta divorando la baracca di legno, i bambini accorsi curiosi e Ignat piccolino (ovvero Tarkovskij bambino) (v. *pane*).

In *Nostalghia*, una scala di legno a pioli appoggiata al muro nella casa di Domenico (v. *casa*) ospita, a 46'40", un ombrello nero tutto rotto e in un angolo, a destra, una mezza pagnotta (v. *pane*), due piatti, una bottiglia (v. *bottiglia*), una tazza di metallo col manico (v. *tazza*).

Nell'incubo apocalittico premonitore dell'Alexander di *Il sacrificio* – da 21'29" a 22'30" in b/n – irrompe nella sua vicenda drammatica ancora in corso di preparazione, una visione onirica tra l'inquietante e la pura angoscia: due scale di pietra ripide ai lati dell'inquadratura, a segnalare la pericolosa discesa dentro qualcosa di poco reale o di fin troppo emblematico di un reale nucleare incombente; alla base del primo gradino due lampioni alti a bulbo bianco con quello di sinistra mancante, a segnare un'altra anoma-

lia nell'ordine formale delle cose; intorno due facciate di edifici, con quella di sinistra a mattoni e quella a destra di pietra sbazzata con finestre e porte che richiamano, tra le due scalinate, un arco buio e scuro all'interno, una sorta di galleria dalla quale non traspare nulla di buono – una variante dei tunnel di *Stalker* (v. *tunnel*) – e dal quale invece sembra che tutte le macerie, gli stracci, la plastica, i sacchetti neri della spazzatura, le scatole di cartone vuote, le lenzuola stracciate e le macerie rovinose circostanti, siano uscite, per una esplosione gessosa e ormai calcificata, un po' come per gli oggetti nella piscina di Santa Caterina, a 102'45", nel prefinale di *Nostalghia*.

Il controcampo dell'inquadratura di 23'35" di *Il sacrificio*, mentre certamente mostra da altro punto di vista gli oggetti già descritti (v. *pianoforte*), rivela anche alcune cose nuove (a 26'43"): un imponente camino di marmo al cui interno è seminascondo un apparecchio televisivo (v. *televisore*), alcune suppellettili e un vaso di fiori; due finestre a sinistra e a destra (v. *finestra*) con le tende tirate dietro alle quali, rispettivamente, l'una con due bottiglie sul davanzale interno ed un lume a stelo, e l'altra con in basso un tavolino sul quale un telefono nero (v. *telefono*) ed un lume a bulbo fronteggiano un vaso con dei fiori secchi a stelo lungo e, soprattutto, una scala a chiocciola di ferro con ringhiera che porta al piano superiore; un divano rivestito di stoffa bianca.

Dando retta al suggerimento dell'amico Otto – l'uomo è eccentrico ma non si dimentichi che è colui il quale colleziona fatti, cose, oggetti ed eventi incomprensibili ma veri come la fotografia della madre e del figlio soldato (v. *fotografia*) – per recarsi dalla strega salvifica Maria, Alexander esce dalla porta-finestra (v. *porta e finestra*) e scende a 89'13" utilizzando una scala di legno a pioli poggiata sul balcone (quella usata da Otto per salire a 78'55"; v. *specchio*).

La ripetizione della ripresa della medesima sequenza dell'incubo apocalittico di Alexander sopra descritta – da 21'29" a 22'30", in b/n – prevede la variante di un grande numero di giovani e ragazze irrompere nella vicenda drammatica ora in pieno sviluppo. I giovani scendono dalle due scalinate laterali e si affollano al centro dello spazio circostante che presenta lo stesso scenario indicato, urtandosi, cambiando strada, voltandosi, spingendo a caso, sbandando e fuggendo per ogni dove, come fa una folla confusa e in preda al panico (fino a 111'20"), condizione nella quale si trova, appunto, Alexander.

Ancora, a 116'45", Alexander scende al piano terreno di casa sua non attraverso la scala a chiocciola interna, ma utilizzando la scala a pioli appoggiata al balcone sul retro. Nuovamente, come aveva fatto la volta precedente (a 89'13"), osserva la sua famiglia dal pannello di legno e vetri che dà sul portico dietro la casa, e sparisce.

scarpe Sono scarpe nuove e comunque non quelle per tutti i giorni, ma solo per le feste o le occasioni particolari, quelle che si cambia la giovane operaia del *Rullo compressore e il violino* a 40'29" per andare al cinema – a vedere *Čapaev* (1934) di Georgij e Sergej Vasiljev un “classico” del cinema sovietico a metà tra avanguardia e anticipazione di realismo socialista – con il collega operaio, per il quale ha un debole, dopo che a Saša sua madre ha vietato di uscire di casa perché è tornato con le mani sporche di grasso (del rullo asfaltatore).

In *Nostalgia*, il poeta russo Gorčakov nella sua stanza d'albergo a Bagno Vignoni (v. *miscellanea di oggetti per Tempo di viaggio*), a 26'05" si toglie scarpe e cappotto per riposare sul letto di ferro ai piedi del quale va a sistemarsi il cane lupo che vive nella casa russa (v. *casa*). E, ancora, da 80'35" a 81'20", immerso nell'acqua limpida dei ricordi

sollecitati in questo caso anche dalla vodka (v. *libro*), fa un cenno alla “mitizzazione” della bellezza delle «tropic scarpe italiane» che ci sono in Italia...

scarponi Un paio di scarponi tipo militare molto malridotti e pieni di fango sono quelli lasciati vicino al letto (a 15'35") dal ragazzo Ivan ne *L'infanzia di Ivan* dopo essere riuscito a passare incolume attraverso le linee nemiche. Quando poi sarà rivestito e cambiato, potrà esibire anche lui un bel paio di stivali nuovi e lucidi (a 22'05") (v. *stivali*).

In *Solaris*, quando Kris Kelvin arriva nella stazione orbitante per cercare di capire come mai i messaggi e le informazioni che arrivano sulla Terra sono così misteriosi e ambigui, ha per bagaglio un sacco da viaggio (v. *scatoletta di metallo*) e indossa un paio di alti scarponi neri.

I primi passi che compie nella zona di atterraggio per vedere se c'è qualcuno ad attenderlo – a 44'07" – sono subito impediti dalle fibbie della calzatura sinistra che si sono allentate, cosa che costringe l'uomo ad inginocchiarsi per riallacciare correttamente lo scarpone. Dettaglio importante, questo, se solo si pensa al fatto che già alle sue prime mosse nella spedizione, lo psicologo trova qualcosa che non è a posto, prima di averne poi conferma nelle fasi immediatamente successive (v. *macchine spaziali*).

In seguito, precisamente a 84'03", in b/n, mentre Kelvin dorme e prima della apparizione della seconda Hari, i due scarponi si notano ai piedi del grande letto matrimoniale, sul lato destro.

Lo Stalker, nel film omonimo, al suo risveglio – a 7'43" – prima indossa i pantaloni poggiati ai piedi del letto e poi si infila un paio di scarponcini alti di colore scuro. Gli stessi gli saranno tolti, nel prefinale, dalla moglie al suo ritorno dopo la devastante esperienza con lo Scrittore e il Professore all'interno della Zona.

scatoletta di metallo È il primo oggetto che si presenta all'attenzione dello spettatore a 3'40" di *Solaris*. La stringe nella mano sinistra un uomo fermo in riva ad un ruscello, che sapremo subito dopo chiamarsi Kris Kelvin, uno psicologo russo in procinto di partire per la stazione scientifica orbitante intorno al pianeta Solaris, dove dovrà cercare di capire e risolvere gli strani ed incomprensibili fenomeni che si stanno verificando.

Lo si ritroverà con la medesima scatoletta nelle fasi in cui l'uomo sta porgendo il suo muto saluto alla natura ed al bosco circostante la sua casa, che dovrà lasciare per affrontare un problematico viaggio nello spazio: a 4'31", a 5'29" e poi da 5'52" (la scatola è nella mano destra) fino a 6'11", quando Kelvin depone l'oggetto su un sasso alla sua destra per portarsi sul bordo del ruscello e lavarsi le mani.

Una sorta di lavacro purificatore nella quiete e nell'armonia del paesaggio – gli alberi, il cavallo, l'acqua limpida, le piante acquatiche mosse dalla corrente in scorrimento come il tempo – che l'uomo sembra voler fissare negli occhi e nella memoria per trattenerle e portarle con sé, lontano. Quando arriva un'auto (v. *auto*), torna verso casa, ancora con la scatoletta di alluminio (che ora stringe nuovamente nella sinistra).

A 25'27" la scatoletta riappare, deposta da Kelvin sul ripiano della stanza con finestra accanto a due mele rosse fino a 26'29" (v. *mela*) dove le già ricordate mongolfiere testimoniano l'imminente viaggio dello psicologo (v. *mongolfiera*).

Poco prima della partenza, sul ripiano dove fanno mostra di sé una tazza da thè (v. *tazza*), una mela, delle chiavi, un libro aperto e altri libri, prima di chiudere la scatola nella quale ha messo della terra, Kelvin assiste al mutare del colore della realtà nel b/n per la vita che lascia e dentro a questa improvvisa oscurità mette la scatoletta nel suo

bagaglio (40'13"): l'oggetto metallico è ora più importante del resto, che sia la cultura, il bello o anche l'armonia del cavallo. Adesso – da 40'15" a 41'08" – lo psicologo è pronto per partire.

Ancora in *Solaris*, su uno dei tanti oblò della stazione orbitante che guardano verso il magma informe dell'oceano pensante, c'è la scatoletta metallica, scoperchiata, che fa mostra di sé – a 82'33" – proprio mentre Kris Kelvin ricorda che le ore della notte per lui sono le più belle perché gli rammentano la Terra e Snaut ne approfitta per applicare delle semplici striscioline di carta sulle prese d'aria così che, appunto, di notte potrà sembrare di sentire il fruscio delle foglie degli alberi.

A 149'37" la scatola riappare sulla poltrona della stanza di Kelvin nella stazione spaziale, vicino alla brocca dell'incubo (v. *catino*).

Quando poi lo scienziato Snaut consiglia a Kris di tornare a casa, dopo tutte le traversie vissute, uno *zoom in* coglie la scatoletta di metallo piena di terriccio della Terra che è (quasi) sempre stata sull'oblò della stanza dello psicologo alla stazione spaziale: la piantina fiorita, peraltro già "vista" dal protagonista durante il sogno febbricitante, da 145'43" a 146'59", sarà l'anello di montaggio che troverà subito dopo Kelvin immerso nella stessa natura anfibia (e in parte gelata) dell'inizio della pellicola.

Scatoletta che – da 156'55" a 157'50" – sta, chiusa e visibile dall'interno della casa del padre, custode della cultura (i libri) e del tempo che scorre come l'acqua calda sul metallo del contenitore d'alluminio.

scialle A 69'44" di *Solaris*, quando Hari, la moglie morta di Kelvin si concretizza nella stanza dell'uomo senza essere passata dalla porta (v. *materializzazioni*), indossa uno scialle colorato di lana che si toglierà dalle spalle a 71'45"

poggiandolo sullo schienale di una poltrona, dove sarà visibile ancora a 83'23".

E poi, lo stesso indumento sarà indossato dalla seconda Hari (v. *materializzazioni di neutrini*) ancora con il riflesso speculare e la tuta spaziale (v. *specchio*) alla sua seconda apparizione (da 84'57" a 85'05").

Lo toglierà con un ampio gesto delle braccia – a 85'23" – per ricollocarlo sulla stessa poltrona prima di tagliare con le forbici e slacciare lo stesso abito (v. *vestito*) già sforbiciato da Kelvin. Ma si scopre subito dopo – a 86'13" – che gli scialli sulla poltrona sono due.

Nel filmino familiare a colori girato dal padre e un po' anche dallo stesso Kris in *Solaris* – da 95'14" a 97'28" – che Kelvin mostra ad Hari, la seconda copia di Hari, morta suicida oltre dieci anni prima, a 95'24" appare, nella neve e in primo piano, una altalena (v. *altalena*), la madre che fuma una sigaretta (v. *sigaretta*) e, subito dopo, forse, la vera Hari che, salutando con un gesto della mano, indossa lo scialle in oggetto (da 97'14" a 97'33").

Verso il finale dell'avventura spaziale su Solaris, lo scialle torna prepotentemente: a 135'45" Hari si getta sul letto, ad un tempo in preda alla disperazione e innamorata di Kelvin; ancora a 136'34" lo scialle sembra un uccello dormiente dalle grandi ali aperte e, finalmente, a 151'20", uno *zoom in* lo individua sulla poltrona della biblioteca (v. *miscellanea di oggetti*) nelle frasi di commiato di Kris e di Snaut.

Uno scialle di cotone è indossato da Natal'ja, la madre di Ignat ne *Lo specchio* nella sequenza – da 17'14" a 17'52" – del lavaggio dei capelli e delle macerie – che si sposta verso sinistra dell'inquadratura a rivelare, con uno stacco impercettibile, una serie di elementi combinati in una vera e propria composizione di specchi formata da riflessi architettonici sovrapposti, il fuoco, un albero e la madre

del marito di lei e nonna di Ignat mentre, indossando il medesimo scialle, si porta in primo piano prima di passare la mano destra su una superficie speculare che sembra appannata senza tuttavia riuscire a togliere l'effetto di uno specchio non molato bene, in realtà troppo consumato dal tempo dei ricordi (v. *specchio*).

In *Nostalgia*, due scialli sono mostrati a distanza di pochi secondi. Uno, chiaro, sta – a 74'05" – sulla spalliera della sedia nella casa russa ricordata da Gorčakov steso dopo l'episodio dell'epistassi (v. *fazzoletto*), mentre il secondo, nero, è poggiato sulle spalle della giovane figlia, ancora nella continuazione del ricordo-sogno dell'uomo in Italia, mentre – a 74'48" – apre la porta per uscire dall'abitazione (v. *casa*) indossando, forse, i medesimi stivali di gomma presenti intorno a 74'10" (v. *stivali, casa*).

A proposito degli specchi (v. *specchio*) si diceva dei prodigi che quelli tarkovskiani riescono a compiere, come ad esempio quello che si produce a 48'03" di *Nostalgia* quando, senza interruzione di ripresa e senza che sia passato davanti allo spettatore, lo stesso Gorčakov, lasciato solo pochi secondi prima sulla destra dell'inquadratura, di fronte e posto in un angolo presso uno specchio, appare di spalle alla fine della panoramica verso sinistra.

Questa sorta di scavalco di campo avviene anche in *Andrej Rubëv* quando il monaco pittore immagina, a 104'30", di parlare con Aristofane il Greco, morto, dopo la devastazione del tempio (v. *libro*).

E però in *Nostalgia* si determina, con l'apparizione di due scialli e con più personaggi, ovvero con l'intera famiglia di Gorčakov che, in ripresa continua – da 75'40" a 77'26" – si sposta, per dir così, senza muoversi, apparendo due volte nella stessa inquadratura dove non ci sono doppie esposizioni. E se si pensa agli scialli di *Solaris* (v. *scialle*), ecco che abbiamo altri prodigi dei medesimi.

Un ennesimo scialle marrone, in *Nostalghia*, fa parte del gruppo di oggetti che un'inserviente, a 102'35", toglie dal fondo della piscina. Oltre alla ruota della bicicletta (v. *bicicletta*), alla bambola senza testa (v. *bambola*) e alla lampada (v. *lampada*), sul muretto si evidenziano, appunto, tutte arrugginite e calcificate, alcune "cose" (v. *miscelanea di oggetti*): uno scialle, una lampadina, un lucchetto aperto con la chiave, due bottiglie (v. *bottiglia*), delle monete, un bicchiere nel quale la inserviente ne depone delle altre (v. *monete*), forse un bruciapfumi o una piccola teiera (a sinistra in primo piano, a 102'45"); e ancora, da 103'02", un mestolo (v. *siringa*), la bicicletta un tempo bianca senza la ruota anteriore ed il sellino (v. *bicicletta*).

Adelaide, la moglie di Alexander in *Il sacrificio*, ha con sé un ampio e leggero scialle di cotone a frange che Otto raccoglie dal pavimento e sistema sulla spalliera della sedia dove è seduta la donna (a 53'50").

Oltre allo scialle indossato da Alexander nel suo studio durante il colloquio con Otto su Leonardo da Vinci – a 79'02" – anche sua figlia Marta, a 119'20", sfoggia uno scialle giallo chiaro e per un buon tratto della conclusiva passeggiata di gruppo, sventola un telo chiaro.

scure Ne *Lo specchio*, tra 88'04" e la fine della sequenza, entrano in gioco tre oggetti nella stessa azione: una scure (v. *ascia, accetta*), un ciocchetto di legno e un catino (v. *bacinella, catino*) che devono servire a Natal'ja per ammazzare un galletto (v. *chiodi*), cosa che la donna degli orecchini (v. *specchio*) non riuscirebbe a fare perchè incinta al quarto mese.

secchio La madre del ragazzo de *L'infanzia di Ivan* porta – a circa 1'48" – un secchio di metallo pieno di chiara acqua e il ragazzo infatti si china felice per berla.

Due secchi di acqua calda, un catino e una tinozza grande saranno invece necessari ad Ivan per lavarsi (12'38").

Lo stesso secchio mostrato a 1'48" torna, per stacco sulla sequenza del pozzo, a chiudere il primo sogno di Ivan ne *L'infanzia di Ivan*. Infatti – a 17'18" – questo contenitore, sempre pieno d'acqua limpida, sta a sinistra dell'inquadratura che vede, a destra, prona, la mamma (forse) già morta, mentre un getto d'acqua, che potremmo senz'altro chiamare una "secchiata", colpisce appunto la donna alle spalle.

L'ultimo secchio de *L'infanzia di Ivan* appare a 87'45" sulla riva del mare, ed è praticamente l'ultimo sogno di felicità nel quale la mamma sorridente lo saluta e si allontana lungo il bagnasciuga stringendo il manico del recipiente.

Sogni marcati dagli altri secchi, dal pozzo (v. *pozzo*), dalla bacinella (v. *catino*) e dal camion di mele insieme alla sorellina. (v. *camion*).

Durante l'incendio del fienile de *Lo specchio*, la madre giovane si bagna il volto con l'acqua del pozzo quadrato, di legno (v. *pozzo*) presa da un secchio di metallo attaccato alla carrucola e ad un braccio di legno da immergere nel serbatoio.

Ancora a proposito de *Lo specchio*, nel ricordo presentificato dell'infanzia e della moglie, Alexej, il padre di Ignat-Tarkovskij, rivede sempre la donna come fosse sua madre; e, a 33'52", è mostrata di spalle mentre si dirige verso la casa, con un secchio di metallo nella mano destra: un richiamo, a colori, dei sogni in b/n di Ivan e delle immagini de *L'infanzia*.

Anche se non visualizzato, un secchio pieno d'acqua viene citato da Alexander, il protagonista di *Il sacrificio*, a 6'37", nel racconto del giovane monaco Johann Kolov che, tutte le mattine e per tre anni di seguito, porta sulla montagna il suo secchio per innaffiare un albero secco finché questo non fosse diventato verde.

Al finale del film a 137'20" il piccolo Ometto porta due secchi d'acqua di metallo per innaffiare l'albero secco dell'inizio del film.

sedia La prima 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* (a 5'04").

A 8'38" dello stesso film Saša lascia sulla sedia della 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.

La sedia di legno sfondata nella stanza-paesaggio di *Nostalghia* – interfaccia di una vecchia bicicletta stesa per terra (v. *bicicletta*) – accompagna il movimento della cinepresa verso la soglia oltre la quale c'è la stessa natura dell'interno della stanza (da 45'07" a 45'54"). E la linea solo ideale della soglia (v. *soglia*), in realtà un manufatto di legno o di marmo simile a quello della Stanza dei Desideri – a 132' – di *Stalker*, marca una separazione fittizia tra l'interno e l'esterno, ovvero tra la realtà e l'immaginazione secondo Tarkovskij: sempre $1+1=1$.

Accanto all'auto che è un ammasso di rottami metallici – a 21'44" – (v. *automobile* e *scala*) durante la prima visione apocalittica di Alexander in *Il sacrificio*, tra i molti oggetti descritti c'è (a 21'47"), adagiata sul terreno, una sedia di legno sfondata ed 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, Marta, la figlia di Alexander in *Il sacrificio* prende – a 26'04" – dal tavolo rotondo della sala (v. *pianoforte*) una delle sedie, la gira e si siede rivolta verso il padre, seduto a sinistra e Victor a destra sulla sedia a dondolo mentre stringe tra le dita un sigaretto spento (v. *sigaretta*).

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 finestra 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 (v. *bicicletta*) per recarsi a cercare intercessione presso la "strega" Maria, l'unica che forse potrà salvare tutti dall'angosciosa minaccia definitiva, Alexander inavvertitamente urta a 93'02" una delle sedie di ferro bianche 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 (v. *pistola*) che, sempre zoppicando (v. *bicicletta*), rimette nella borsa del medico da cui l'aveva presa; poi la prende e, insieme alla sua giacca, porta il tutto nell'auto (v. *auto*) che sposta lontano dalla casa.

segnali in codice. Nell'*Infanzia di Ivan* il ragazzo prende nota della consistenza dei mezzi del nemico attraverso un certo numero di bacche, foglie, gusci vari, semi, fiori e rametti di varie forme che però qui – da 11'37" a 12'36" – acquistano il significato di camion, cannoni, mezzi blindati, mitragliatrici e che, con una opportuna “traduzione” assumono il carattere di informazioni utilissime alla difesa russa.

shopper Lo Scrittore di *Stalker* si presenta all'appuntamento per intraprendere il viaggio dentro la Zona – a 13'50" – vestito con inadatti abiti da città, cappotto, scarpe leggere e un sacchetto bianco di plastica della spesa con dentro una bottiglia di superalcolico (è vodka: termine peraltro censurato preventivamente all'uscita del film in URSS, forse per non dare l'idea che i russi bevano vodka, il liquore nazionale...).

Un sacchetto da supermercato di carta in mezzo ad altri lacerti di plastica, cartone e tela, sta subito prima che, nell'allucinazione incubica e pre-nucleare di Alexander in *Il sacrificio* (da 21'29" – v. *scala, auto, sedia*), si alzi, per effetto del movimento ascensionale della m.d.p., un vetro trasparente; e il sacchetto, a 22'24", mostra la scritta, in parte coperta, “Cerno...” a segnalare verosimilmente la località russa irreparabilmente contaminata dalle radiazioni.

sigarette e fiammiferi Poco frequente nel cinema di Andrej Tarkovskij, un accanito non fumatore, l'oggetto sigaretta appare comunque in *Solaris* quando lo scienziato Snaut, in evidente stato di agitazione per le strane cose che stanno succedendo nella stazione orbitante, cerca nervosamente di accenderne una – a 46'58" – mentre parla con lo psicologo Kris Kelvin appena arrivato sul pianeta dell'oceano pensante.

All'inizio de *Lo specchio*, in un chiaro momento di solitario relax – da 5'42" a 6'45" e poi a 7'54" – una giovane donna seduta su una staccionata in campagna osserva il campo di grano saraceno che si stende davanti ai suoi occhi, e tira alcune boccate da una sigaretta.

Poi, a 8'10" ne offre una allo straniero di passaggio, un medico con tanto di borsa da medico, ma che dice di aver dimenticato i chiodi e un cacciavite (v. *chiodi*).

L'accensione di una sigaretta *papiroska* da parte di Maria, l'amica di Natal'ja, la madre di Ignat (il regista bambino) nella tipografia de *Lo specchio* – (v. *tram*) – conclude l'episodio del refuso nelle bozze (da 28'22" a 31'20", in effetti realmente concluso a 32'16").

Nel ritorno a casa insieme ad Ignat dalla visita alla donna con gli orecchini (v. *specchio*) ancora ne *Lo specchio*, Natal'ja fuma (a 90'40") mentre la voce off recita la poesia di Arsenij Tarkovskij *L'uomo ha un corpo solo* mentre si ripete, leggermente variata, l'inquadratura del sogno a 78'.

Così come all'inizio de *Lo specchio* da 5'42" a 6'45" il dottore che sbaglia strada si fa offrire una sigaretta da Natal'ja, la madre di Ignat (il regista adolescente), nel finale un altro medico prende una sigaretta dal posacenere (a 95'10") per descrivere alla stessa Natal'ja le condizioni di salute solo psicologiche del marito fisicamente sano.

All'inizio di *Stalker*, ancora sui titoli di testa – a 42" – il barista Lugher che entra nel suo locale, arredato con un bancone, un tavolino rotondo alto e dal pavimento di legno ad assi sconnesse ed annerite a chiazze, si accende una sigaretta con un fiammifero e per tutta la lunga sequenza (fino a 19'52"), quando inquadrato, è sempre colto nel gesto di aspirare dalla sigaretta.

Invece, l'ultima sigaretta che lo Scrittore fuma in uscita dal bar (v. *treno*) gli fa venire in mente di doverne comprare, ma il Professore – a sottolineare il carattere già ambi-

guo e conflittuale della spedizione che sta per partire – gli ricorda che non c'è più tempo (a 20'15"), così il romanziere la spiega per conservarne il mozzicone.

In attesa della guida, lo Scrittore parla con una giovane donna in abito da sera vicino ad un'auto di lusso decappottabile (v. *automobile*) e, intrattenendola sulla inesistenza del Triangolo delle Bermude per affermare invece quella della figura geometrica del triangolo, fuma una sigaretta ed ha una bottiglia di liquore in mano (a 13'52") e, prima di dimenticare il suo cappello sul tetto della berlina, accenna a voler condurre con sé la donna di cui peraltro non sa neanche il nome, mentre sullo sfondo si intravedono pescherecci, funi, banchine portuali.

Anche Lugher, il barista, si accende l'ultima sigaretta – a 138'57" – mentre la moglie dello Stalker va a prendere il marito per tornare a casa con la loro figliola invalida.

E, finalmente, a 141', lo Scrittore può fumare una sigaretta intera (v. *sigaretta*).

La stessa donna, a casa, mentre lo Stalker si addormenta sfinite dalla prova sostenuta con i due fedifraghi nell'avventura della Zona, prima di accingersi a spiegare cosa significhi essere la compagna di uno Stalker, si accende, a 148', una sigaretta.

Il poeta russo Andrej Gorčakov di *Nostalgia*, parlando con Eugenia, la sua giovane interprete, della poesia e della impossibilità della traduzione linguistica, a 15'22", esibisce e fuma una sigaretta.

Mentre ad un sigaro spento – a 33'39" – è affidato il compito di introdurre la spiegazione della figura del "matto" Domenico da parte di un generale in pensione il quale, insieme ad altre tre persone, sta immerso nell'acqua calda e benefica della piscina di Bagno Vignoni, è invece una sigaretta che lo stesso Domenico, sedicente non fumatore, chiede alla giovane interprete a 35'28" (ma che solo a 35'51" riuscirà ad essere accesa).

Nella casa di Domenico, forse imbarazzato dalla sua affermazione ineccepibile per cui aggiungendo una goccia ad una goccia si ha una goccia più grande e non due, Gorčakov si concede l'ennesima sigaretta a 49'36" (mentre fuori campo si sente, come già altre due o tre volte pochi minuti prima, il rumore di una segheria al lavoro – v. *porta*).

Immerso nell'acqua fino alle ginocchia, dopo aver bevuto quasi una bottiglietta di vodka e poggiato il bicchiere in cima ad un palo (v. *bicchiere e libro*), rivolto ad Angela, una bambina curiosa che sta lì vicino, all'asciutto – ma, in particolare da 84'05" a 84'40" si nota che indossa degli stivali di gomma simili se non uguali a quelli della casa in Russia di 74'48" (v. *scialle e casa*) – Gorčakov accende una sigaretta (a 82'52") non prima di aver finito di raccontare la storiellina dell'uomo improvvidamente “salvato” dall'acqua.

Lo stesso Gorčakov non si esime dal fumare a 89'16" sempre di *Nostalgia* mentre si trova nell'abbazia scopercchiata di San Galgano (v. *cattedrale*), pensieroso sul da farsi circa l'incarico datogli da Domenico di attraversare la piscina di Santa Caterina con una candela in mano (v. *candela*).

In *Il sacrificio* il dottor Victor porge un portasigarette ad Otto per offrirgliene una – a 31'25" – che il “postino” rifiuta perché, ricorda, alla visione all'obitorio del cadavere e della lastra dei polmoni di un fumatore, decise di non fumare più.

E la precisazione consente anche alla macchina da presa di rivelare altre parti della sala a pianterreno (v. *pianoforte*): un divano imbottito di tessuto bianco, una sedia con braccioli vicino alla finestra e, tra questa e la scala a chiocciola di ferro (v. *scala*), addossati alla parte due tavolinetti con suppellettili d'arredamento e, alla parete sei miniature

con al centro un quadro, mentre sul lato destro della finestra, un bellissimo specchio a cornice arcuata in alto riflette (v. *specchio*) per un momento – a 31'37" – l'immagine dello stesso Otto; e, sotto allo specchio, un finissimo tavolino a colonnine tortili ospita sul ripiano un vaso di vetro (v. *vaso*) con intorno delle roselline gialle.

Quando la vita riprende normalmente nella casa, dopo aver annunciato che andrà a dirigere una clinica in Australia, Victor chiede alla sconvolta Adelaide il permesso di fumare un sigaro (a 118'57").

fiammiferi sono invece utilizzati a 89' di *Stalker* per sorteggiare chi dovrà andare per primo avanti nel "tunnel asciutto": allo Scrittore tocca quello più lungo e dunque ha perso e però, prima di muoversi mettendo il fiammifero in bocca, sollecita allo Stalker almeno il lancio di un dadocometa, che però, finiti quelli con il nastro di stoffa bianca, sarà una grossa pietra (a 90'10").

Arrivati quasi alla meta, i fiammiferi sono ancora citati – a 108'49" e a 109'19" – quando lo Scrittore afferma che nel sorteggio precedente (a 89') i legnetti erano uguali e che lo Stalker ha truccato la cosa per far andare avanti l'intellettuale pensandolo più adatto.

Infine, l'Alexander di *Il sacrificio* accende un paio di fiammiferi prima di riuscire a dare intenzionalmente fuoco alla sua bella casa, a 128'47", come promesso nel voto orante a conclusione del *Pater Noster*.

siringa In *Solaris*, nel video registrato da Ghibarian per Kelvin, la siringa marca il momento di passaggio verso la decisione di suicidarsi (a 65'36") perché questi non riesce a convincere gli altri due scienziati Sartorius e Snaut, che gli "ospiti" della stazione (v. *materializzazioni di neutrini*) non sono frutto della follia ma qualcosa che proviene dalla coscienza degli umani.

Ancorché non visualizzata, una siringa è evocata ancora in *Solaris* dal fatto che Kelvin dovrà fare alla seconda Hari un prelievo del sangue che, bruciato, si rigenererà immediatamente – a 92'43" – per scoprire che lei non è fatta di atomi ma di neutrini (v. *materializzazioni di neutrini*).

La traccia sul braccio di un'iniezione viene rammemorata da Kelvin quando – da 108'06" a 109'07" – racconta le fasi del suicidio della moglie sulla Terra. Si ricordi che quel segno lasciato dall'ago della puntura è visibile in precedenza anche da 74'40" a 75'30" quando Kris tenta invano di aiutare la giovane donna a slacciarsi l'abito (v. *vestito*).

Sul pavimento ricoperto dall'acqua dopo il tunnel "asciutto" di *Stalker*, a 70'33", una siringa giace sommersa vicino ad una scatola rettangolare di alluminio priva di coperchio (v. *scatoletta metallica*) e con dentro, forse, altri ricambi per iniezioni insieme a fogli di quaderno parzialmente bruciati (v. *chiodi, libro, telefono, televisore*) che galleggiano sull'acqua limpida.

A conclusione della sequenza centrata sullo scambio di accuse e ripicche tra lo Scrittore e il Professore e soprattutto a suggerire la sosta dei tre uomini, l'immagine si ferma su una bottiglia di metallo e su un foglio di carta semiarso – vedi poche righe sopra – immersi nell'acqua, ora ferma.

Tipico in Tarkovskij, l'abbandono di un oggetto in un dato tempo e secondo evidenti motivazioni spaziali e di contesto narrativo, determina per quello stesso oggetto un cambiamento di stato: da cosa utilizzata nel presente a oggetto "in sonno" del passato, ma anche, nel presente, traccia riconoscibile nel futuro. È il caso, ad esempio, della bottiglia di liquore dello Scrittore lasciata vuota dallo *Stalker* a 54'50" (v. *bottiglia*), ma anche della pistola dello stesso Scrittore (v. *pistola*) oppure dei pezzi della bomba del Professore (v. *bomba*) sparsi davanti alla Stanza dei Desideri.

Una seconda siringa, ancora in *Stalker*, è quella mostrata, immersa nell'acqua sporca, a 81'42" in uno di quei movimenti di macchina a volo radente sui pavimenti, unici in Tarkovskij che servono, appunto, per rivelare il suo mondo di oggetti "addormentati".

Qui, la panoramica ravvicinata in un b/n che sembra un colore decolorato, esibisce: un piatto rotto (a 81'51"); una boccia di vetro (v. *vaso di vetro*) con dei pesciolini rossi che nuotano (a 82'12"); ancora una siringa seminascosta (a 82'24") che è forse la stessa seconda siringa di 81'42"; un mestolo di metallo (a 82'31" – v. *mestolo*); la stessa scatolina di metallo di 70'33" con dentro anche quattro monete semicoperte dal pulviscolo melmoso in sospensione; altre quattro monete (v. *monete*) vicino all'immagine sacra con un libro aperto in mano (v. *libro*); frammenti di tessuto; una pistola o forse un fucile a canna corta arrugginito coperto della medesima mucillagine che tutto avvolge; parte di un congegno forse bellico; una lunga molla metallica; frammenti di sacchi di tela; un lungo tubo metallico (a 83'52") che forse è una bomba anticarro (v. *bomba*).

In *Il sacrificio*, per far calmare Adelaide colta da una forte crisi di nervi a seguito delle notizie tragiche circa quanto è in corso di accadimento, Victor, il dottore, aiutato dalla cameriera Julia, a 58'24", le fa un'iniezione calmante, prima di accompagnarla sottobraccio al divano dove viene fatta stendere in riposo; poi pratica un'iniezione anche alla figlia Marta (a 60'31"), mentre la stessa Julia, Otto ed Alexander non si sottopongono alla "vaccinazione" con motivazioni diverse.

Successivamente, non visualizzato – ma lo si vede scendere con la siringa nella mano sinistra a 64'44" – Victor salirà al piano di sopra dove Ometto dorme e farà questa non chiara iniezione "preventiva" anche al bambino.

Dietro di lui scende anche la cameriera Julia che ripone un flaconcino nella sua borsa professionale (dove già il medico aveva messo la siringa e dove sappiamo esserci anche la pistola) posta su una sedia (v. *sedia*) vicino alla scala a chiocciola (v. *scala*).

soglia Linea soltanto in apparenza non oggettuale, si manifesta invece come elemento materico decisivo sia in *Stalker* – a 132' – per la Stanza dei Desideri nella Zona e per la demarcazione tra il “di qua” e il “di là” della stessa Zona, sia nella camera-paesaggio a 45'07" di *Nostalghia* (v. *bicicletta* e *sedia*), un vero e proprio specchio riflettente ad un tempo il mondo interiore ed il mondo esterno del suo abitante Domenico (v. *specchio*).

spartito musicale Il bambino de *Il rullo compressore e il violino*, distrattamente, a 6'14", cerca di ripassare il testo consultando i fogli che ha portato da casa.

Poi, a 8'56", questo riappare fuggamente in panoramica da destra durante l'esecuzione di Saša; torna ancora, sul leggio, a casa del bambino, a 39'46", perché lui vorrà avvertire l'amico Sergej che la madre gli ha negato il permesso di uscire con lui per andare al cinema “Alba” a vedere *Čapaev*; ma invano perché l'aeroplanino di carta da musica andrà purtroppo a cadere alle spalle dell'ignaro operaio, che si adatterà a vedere il film con la compagna operaia.

specchio Nella tavola calda dove si svolge quasi tutta la vicenda del film-saggio del 1956 *I killers* ci sono, dietro al bancone e quasi sempre inquadrati, due oggetti che risulteranno risolutivi nello sviluppo del cinema tarkovkiano: uno specchio e un orologio. (v. *orologio*, *specchio*).

Specchi triplicati e deformati sono all'inizio de *Il rullo compressore e il violino* quando il bambino “musicista”

Saša si ferma davanti ad una grande vetrina sulla quale, a causa di tre frammenti di specchi posti verticalmente, si rifrangono vari oggetti indistinti e trucchi situazionali, il tutto caratterizzato dalla dominante cromatica del rosso (da 3'48" a 4'42"): primo piano tripartito e scomposto del bambino; rifrazione in quattro parti di un autobus bianco e rosso; le mele rosse che cadono di mano alla ragazza e scomponendosi sul terreno sembrano molte di più, prima di diminuire progressivamente ad ogni «oggetto-mela» tolto dall'inquadratura; la barchetta, con la vela rossa ed il bambino che gioca in una pozzanghera; palloncini rossi e gialli che riempiono l'inquadratura prima di uscire di campo con i fili tenuti dal venditore ambulante (v. *palloncino*); la gonna rossa della ragazza e, sullo stacco, il cofano – rosso – di un'auto (v. *automobile*) a sinistra fa rivelare Saša che entra da destra con la sua cartella, rossa, con gli spartiti e la custodia del violino.

E poi, il prefinale è tutto inquadrato con specchiera a tre specchi, in qualche modo richiamando la vetrina degli inizi (da 37'29" a 39'05") e infine da 42'03" con un intenso primissimo piano di Saša allo specchio il quale consente al bambino di immaginare a 43'22" di poter uscire di casa, scendere le scale e incontrare il suo amico operaio sul rullo compressore.

Uno specchio interessante è anche quello mostrato, da 57'03", nel dialogo tra il tenente e Ivan nell'*Infanzia di Ivan* perché se lo specchio serve a restituire una doppia sensazione, qui il regista – nel sottolineare il carattere del tutto anomalo del ragazzo, mostro e martire della guerra – fa vedere solo il tenente lasciando volutamente fuori dal riflesso l'altro.

Un riflesso "fantascientifico" e in b/n è quello posto a 67'02" di *Solaris* quando lo psicologo Kelvin osserva se stesso nello specchio del ripostiglio dove c'è anche una

tuta spaziale appesa e in piedi, una specie di manichino solaristico che fa pensare a quello anatomico della Terra (v. *manichino*).

Nello stesso film, da 98'25" a 99'50", Hari e Kris si riflettono in un largo specchio e, al tempo stesso, riflettono su se stessi e sulla loro sempre più problematica stabilità identitaria.

L'incendio, nella parte iniziale de *Lo specchio*, è visto attraverso la ripresa di uno specchio nel quale si riverberano, quasi fosse intenzionalmente *fuori fuoco* – a 14'18" – il rosso fiamma e le fiamme che i due bambini (v. *amaca*) andranno fuori a vedere.

Ancora ne *Lo specchio* Natal'ja, la madre separata di Ignat – pensiamolo Tarkovskij ragazzo – nel colloquio che ha con il marito Alexej, si trova all'inizio davanti ad uno specchio che prende praticamente l'intera inquadratura, a 33'11".

In seguito, a 35'07", l'immagine si ripropone con lo stesso taglio ma meno nitida, quasi che il velo dell'incomprensione tra i due genitori (compresa anche la madre di lui, citata) si stia rifrangendo nell'inquadratura; intanto Ignat si aggira lì intorno sbocconcellando una mela rossa (v. *catino, camion, pozzo, sedia, secchio, tazza*).

Ancora un'immagine allo specchio con la donna che alita sulla superficie riflettente, serve a concludere il suddetto dialogo, a 35'56", mentre non è possibile non andare col pensiero al cerchietto di vapore svaporante sul tavolo del thè (v. *libro*).

Sempre ne *Lo specchio*, a 67'07" ci sono ben due specchi posti uno accanto all'altro su altrettanti mobili davanti ai quali passa Ignat, inquieto perché contrario all'idea di lasciare la madre per andare a vivere con il padre, mentre Natal'ja – a 67'30" – tiene in mano ed osserva quattro fotografie della suocera, a lei molto somigliante (v. *fotografia*).

E nuovamente, in connessione col tempo, Natal'ja è prossima ad uno specchio, stavolta di spalle, a 70'30", durante la discussione sul profitto scolastico di Ignat e sul suo futuro, fino alla specularità oscillatoria, in cui si intravede la pioggia fuori che scroscia sui vetri, tra 70'53" e 72'50".

Nello stesso film, da 81' a 82'22", Ignat si guarda allo specchio appeso sulla parete di legno quando uno *zoom in* stringe sull'immagine ovale riflessa e, per stacco, il controcampo preso dal punto di vista dello specchio, ribaltando la prospettiva, ripete l'analogo movimento di *zoom in* sul ragazzo che continua a fissare lo specchio a lungo (fino a 82'22").

Poco dopo, a 83'10", la lampada ad olio comincia a dare segnali di spegnimento e riaccensioni ripetute prima che anche le fiammelline del "minimo" – V. *chiave inglese, lampada* – si spengano del tutto. Ancora e sempre a ribadire, quando possibile, la rappresentazione, sia della cura estrema per il dettaglio, sia dello scorrere del tempo nel racconto filmico tarkovskiano.

Quando poi, a 84'10", la madre e la donna riaccendono la lampada, la seconda indossa gli orecchini azzurri che erano caduti a Natal'ja a 79'36" e la donna del catino indugia nell'ostentare un forte gradimento per la coppia di monili e per un anello (inquadrature, a detta del regista, d'ispirazione bergmaniana) soprattutto a 84'24", a 86'23" e a 87'18" quando insiste nel rimirarsi allo specchio.

In *Nostalgia* il primo specchio appare a 21'36" nella stanza d'albergo n. 38 di Bagno Vignoni. Largo e rettangolare, ha una mensola in basso sulla quale, insieme alla Bibbia che l'uomo prende tra le mani sfogliandola, si rendono visibili una bottiglia verde di acqua minerale a sinistra ed una lampada a bulbo di vetro sulla destra.

Uno specchio importante nella stessa pellicola è quello della sequenza che va da 46'49" a 48'10" nella quale

Gorčakov si trova di profilo in un angolo della stanza di Domenico e ha di fronte a sé, appunto uno specchio lungo e stretto.

Quando si gira in favore della macchina da presa, proprio il riflesso, da destra, apre spazio, a sinistra, ad una panoramica nel corso della quale, lungo una parete scrostata o meglio, intonacata alla grossa, come molte nella casa di Domenico (v. *casa*), su una mensola di legno “sfilano” alcuni oggetti: un libro aperto con un frammento di giornale come segnalibro (v. *libro*); una sveglia che segna le 9:12 (ora plausibile per un orologio non rotto, dato che la pendola nell'albergo suonava le sette qualche tempo prima – v. *telefono* – ma poi smentita dall'inquadratura a 50'01" dove sono le 7:02 e nuovamente contraddetta dall'inquadratura a 55'19" dove tornano ad essere le 9:12); una zucca secca a forma di pera con delle piccole ragnatele alla base; una bottiglia verde vuota (v. *bottiglia*); un piatto fondo di metallo smaltato e scheggiato con delle piantine di cipolla; una crosta di pane casereccio (v. *pane*); una piccola cornice con un ritratto fotografico maschile; fiori e bulbi secchi.

Davanti ai quali si ritrova – a 48'03" – senza interruzione di ripresa e senza che sia passato davanti allo spettatore, lo stesso Gorčakov, lasciato solo pochi secondi prima sulla destra dell'inquadratura. Prodiggi degli specchi tarkovskiani! Al punto che la chiusura di questa inquadratura, a 56'55", viene affidata, certo non per mera suggestione estetica, ad una bambola di celluloidi (v. *bambola*) nei cui occhi, ripresi in piano ravvicinato, sembra di poter leggere ad un tempo il vuoto stupore ed una inquietante intensità.

Un'immagine allo specchio di suggestione “alla Bergman”, ma solo perché l'attore che impersona Domenico è Erland Josephson, interprete di molto cinema del maestro svedese, c'è da 52'30" a 53'03" nella quale il “matto” di *Nostalghia* sembra studiare il proprio sguardo riflesso.

E di altro grande riflesso si tratta nell'inquadratura a 55'59" alla fine del colloquio di Domenico con Gorčakov nella quale, davanti allo specchio, si sigilla il patto muto dell'attraversamento della piscina di santa Caterina con la candela accesa (v. *candela*) e l'oggetto è la mezza candela che – a 56'55" – passa dalle mani del “folle” che vuole salvare il mondo intero con un piccolo gesto inutile, in quelle dell'esitante scrittore russo.

Altre due situazioni con specchio sono: a) quella da 64'35" a 65'04" nella quale Eugenia, l'interprete “rinascentale” di *Nostalghia*, sta davanti – e subito dopo di spalle – allo specchio già presentato a 21'36" nella stanza d'albergo 38 di Bagno Vignoni. E, b) dopo poche inquadrature, quando per sfogarsi getta una spazzola nera per terra – più o meno nello stesso angolo in cui Gorčakov, a 24'25" aveva tirato il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij (v. *libro*) – prima di fermarsi, a 66'54", allo specchio rotondo del bagno che ne incornicia la testa fino al termine del suo sfogo esistenziale (a 68'37").

Posto sull'anta di un armadio abbandonato in un vicolo di Roma (v. *giornali*) insieme ad un cassetto con biancheria dentro e ad uno scialle appeso a 86'25" (v. *scialle*) con altri teli sparsi intorno (v. *telo*), lo specchio sembra chiamarlo a sé. Infatti Gorčakov torna sui suoi passi e, a 88'04", mette la mano sulla maniglia ed apre l'armadio mentre la macchina da presa compie un piccolo assestamento verso sinistra per far sì che l'immagine riflessa non sia più quella del russo bensì – a 88'24" – quella di Domenico, il “matto” che abita fuori Bagno Vignoni. Di colpo, quasi intimorito, Gorčakov richiude l'armadio (a 88'25") il cui specchio adesso lo riflette di profilo, a sinistra dell'inquadratura.

Il primo riflesso in *Il sacrificio* non proviene in senso stretto da uno specchio, ma dal vetro della cristalliera nella sala grande (v. *pianoforte* e *scala*) quando lo sportello di

destra si apre – *da solo* come capita non di rado ai mobili di Tarkovskij secondo un'idea di tempo autonomo del caso e di una precisa intenzionalità oggettuale dotata di vita propria – rivelando ripiani con libri, fotografie varie, forse un lume e un bricco di metallo – per mostrare, da 29'17" a 29'32", Marta, la figlia di Alexander e Adelaide nonché sorella di Ometto, che si alza dalla sedia a dondolo (v. *sedia*) perché ha visto arrivare il “postino” Otto con un grande quadro sulla bicicletta, una stampa originale dell'Europa nel Seicento (v. *bicicletta, quadro*).

Tra gli oggetti presenti nella cameretta del piccolo Ometto dormiente al primo piano della bella casa di Alexander – il lettino di ferro, una sedia, una cassettera bianca, una lampada a bulbo, un vaso di fiori secchi, le tende alle finestre – non poteva mancare lo specchio, con una cornice di legno bianco, posto frontalmente all'osservatore e vicino alla finestra, a sinistra dell'inquadratura (a 47'59").

Anche nello studio di Alexander, accanto ad un impianto per la diffusione della musica, una cornice antica di legno – accanto ad un bicchiere a calice e una coppetta di vetro – ospita uno specchio nel quale viene riflesso in primo piano l'uomo mentre spegne l'apparecchio dal quale provenivano note di flauto di musica giapponese.

Marta viene riflessa nuda a 74'52" nello specchio posto sulla parete di destra della sua stanza mentre, significativamente, fino a 75'04", si pone dietro al paravento a sinistra dell'inquadratura.

Riflesso e separato dal vetro della porta-finestra dello studio dove Alexander ha elevato la sua preghiera disperata (v. *bicchiere*), Otto appare a 78'55" mentre guarda dentro la stanza e vede, ancora una volta, la riproduzione de *L'adorazione dei Magi* (v. *coppa, bicchiere, quadro*).

In seguito, prima di lasciare la stanza, sempre Otto si ferma alcuni istanti – da 86'37" a 87'19" – per ricordare

all'amico di andare in bicicletta da Maria, la "strega" buona, la sola che può risolvere la grave e allucinante situazione nella quale si trovano tutti, mettendolo anche in guardia perché i raggi della ruota anteriore del mezzo non sono a posto (v. *bicicletta*).

Sempre lo stesso specchio restituisce l'immagine di Alexander di spalle a 87'48" mentre si toglie dalle spalle lo scialle (v. *scialle*) ed uno *zoom out*, per stacco, torna su *L'adorazione dei Magi* a rivelare, in un'ennesima specularità, l'albero dell'opera con i rami mossi dal vento di un albero del parco della casa (a 88'10"); ma addirittura a questo doppio riflesso, come già in precedenza (v. *bicchiere*), si sovrappone anche Alexander (a 88'18") a segnalare una perfetta, anche se critica, sintesi tra Arte e Vita, Natura e Cultura.

Lo specchio visto nell'inquadratura a 48' con il volto di Alexander, torna a 113'26" quando – accanto all'impianto per la diffusione della musica, una cornice antica di legno accanto ad un bicchiere a calice ed una tazza decorata in rosa posta sopra la coppetta di vetro – viene riflesso l'uomo in primo piano mentre spegne l'apparecchio dal quale proveniva musica giapponese; poi richiude l'armadio che aveva aperto a 113'11".

Uno degli ultimi specchi di *Il sacrificio* – non considerando, qui come per gli altri film, tutti i riflessi naturali provenienti da pozzanghere, plaghe, piccole pozze d'acqua, mari, laghi, terreni anfibi, ecc. – è quello che appare a 116'08" quando Alexander, rincuorato perché tutto sembra tornato alla normalità, è anche profondamente commosso e piange. E allora la sua immagine, doppia, non lo riflette più soltanto frontalmente, ma, per dir così, lo segue.

Infatti quando l'uomo prende la sua vestaglia da camera e si sposta verso destra, l'anta con lo specchio si apre – nuovamente da sola – e, un po' com'era successo per

Nostalghia (da 46'49" a 48'10"), si ferma quando ritrova Alexander, che inquadra da 116'15" a 116'36". Si osserva un'ultima volta allo specchio del suo studio, a 130'10", accende l'impianto per la musica giapponese e attende sereno gli eventi. Scende con la scala a pioli (v. *scala*) dal retro, fa cadere un uovo per terra, vuota il bicchiere di cognac (v. *bicchiere*).

stampelle Sono quelle viste al finale di *Stalker* – a 138'15", in b/n – appoggiate vicino a Martijška, la figlia mutante della guida che, aiutata dalla madre, sta aspettando il padre dal ritorno nella Zona fuori del bar di Lugher, quello dell'inizio della vicenda: i personaggi occupano le stesse posizioni di partenza – a 16'48" – intorno all'alto tavolino rotondo e la lampada è sempre a luce intermittente (v. *lampada*); in più c'è però il cane lupo nero che ha seguito lo Stalker dalla Zona e che si accoccola tra il tavolino e la bassa finestra del locale.

stanza (dei desideri) Incombente per l'intera durata di *Stalker*, questa camera, da una parte diviene oggetto emblematico delle molteplici stanze (delle case) tarkovskiane e, dall'altra, è elemento simbolico del discorso del Professore, a pochi metri dalla sua soglia (da 102'07" a 114'03"; v. *soglia*).

statua Nella biblioteca della stazione orbitante di *Solaris* appare una statua di gesso bianco in uno degli scaffali della libreria.

Una statua della Madonna è portata in processione – da 5'18" a 11'56" – dalle donne imploranti la *Madonna del parto* di Piero della Francesca nella Cappella del Cimitero di Monterchi in *Nostalghia*.

E, sempre nello stesso film, a 77'45", una statua di marmo immersa nell'acqua limpida e corrente, forse un angelo bianco (v. *casa, piuma*), serve per liberare altri ricordi del russo Gorčakov lontano dalla patria.

In piedi sulla statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio al Campidoglio di Roma, appoggiato ad un'incastellatura di tubi Innocenti, il "matto" Domenico, la cui voce si era già sentita in precedenza (v. *colonnato*), a 99'50" sta tenendo un toccante discorso sulla ragionevolezza della follia.

A 100'44" lancia in aria alcuni volantini colorati e, ora che l'inquadratura si allarga completamente – a 101'05" – l'intero striscione fatto di lenzuola è pienamente leggibile («Non siamo matti – siamo seri») mentre tra le varie persone che stazionano nella piazza, una esibisce il cartello «Domani è la fine del mondo».

stivali In *Oggi non ci sarà libera uscita* il rimorchio del camion sul quale i due militari volontari stanno portando le bombe fuori città per essere fatte brillare (v. *bomba*), sta cedendo – a 37'33" – e allora un paio di robusti stivali militari serviranno a non far disperdere la sabbia nella quale sono adagate le bombe che, se sottoposte ad urti, potrebbero esplodere da un momento all'altro (fino a 38'19").

A 98'35" di *Andrej Rublëv* l'abbraccio ipocrita per suggellare la pace tra i due fratelli principi russi dopo l'attacco tartaro, coglie la fine di un movimento di macchina discensionale dal primo piano dei due uomini che, durante le funzione solenne in chiesa, si baciano più volte.

La macchina da presa si ferma al livello del pavimento a mostrare gli stivali dei due con l'intento di sottolineare come il Grande Principe abbia messo il suo piede sinistro *sopra* quello del fratello, ovvero che intenderà ancora in futuro essere un prevaricatore e traditore della patria.

Un'immagine curiosa relativa a queste calzature – per le quali si v. anche *bicicletta, casa, scarponi* – si trova a 60'25" di *Nostalghia* quando la moglie di Domenico, il “matto” che ha tenuto chiusa in casa per sette anni la sua famiglia per preservarla dalla fine del mondo, si inginocchia e bacia gli stivali di un carabiniere per ringraziarlo della liberazione: adesso, forse, la vita potrà riprendere ad essere vissuta normalmente, come è possibile stia ad indicare l'inquadratura del latte che fuoriesce dalla bottiglia (v. *bottiglia*).

stufa (caldaia) Presente diverse volte ne *L'infanzia di Ivan* e ne *Lo specchio*, nel primo film una rudimentale stufa di ferro nella quale bruciano ciocchi di legna – a 6'19" – è accesa al centro dell'alloggiamento del giovane tenente Galizev.

Nella cucina della casa dello Stalker nel film omonimo, a partire appunto da una piccola caldaia domestica, gli oggetti da sottolineare possono sinteticamente essere i seguenti: una caldaietta a gas che l'uomo accende a 9'08"; una lampadina pendente dal soffitto, accesa dalla moglie, intanto entrata (a 9'30") nel locale, bulbo che però si fulmina immediatamente, con un effetto peggiore di quello del neon al bar (v. *sigaretta*); un orologio, non visualizzato, ma citato dalla donna la quale ha intuito che l'oggetto dovrà servire alla guida per andare, una volta di più, nella Zona; sul davanzale della finestra, tra altri arnesi, una teiera di metallo, un tagliere; uno strofinaccio – da solo – cade per terra a 11'37" mentre la donna si sfoga dopo l'uscita del marito dalla stanza e, in preda ad una crisi di disperazione, lascia cadere un pacchetto di sigarette (v. *sigarette*) e una scatoletta di metallo scuro (a 11'48") – e non si può non pensare all'inizio di *Solaris* – v. *scatoletta di metallo*).

T

tamburello È quello usato dal buffone nell'omonimo iniziale episodio di *Andrej Rublëv* nell'isba del gruppo di contadini e dove i tre monaci pittori Kirill, Rublëv e Danil troveranno rifugio dal diluvio che li coglie in aperta campagna.

Intanto, battendo con l'artigianale e rotondo strumento contro il palmo della mano, il buffone dà ritmo e allegria alla sua ballata ironica e scurrile contro il potere, contro un tartaro guercio, e soprattutto contro il boiardo. Costui ha una bella moglie, ma non ha più la barba e allora piange, saltella come una pulce sulle uova (a 9'28") e quando va a casa la moglie non lo riconosce; allora scappa zoppicando per la strada inseguito dalle oche mentre il pope, prendendolo per una donna, lo vuole possedere... e, all'arrivo, dei tre monaci a 10'24", la canzone del buffone sarà interrotta.

Da rilevare anche la presenza, oltre al tamburello, di un secondo oggetto sonoro (v. *strumento musicale*), una sorta di *zither* su cui il buffone distrattamente muove le dita e che poi sarà distrutto – da 16'11" a 16'18" – da una delle guardie sopraggiunte per arrestare l'artista contadino.

tanica Una lucidissima tanica di liquido infiammabile è quella che due persone fanno arrivare fino a Domenico – a 105'34" – al termine il suo discorso sui "pazzi" e sui "sani" sulla statua bronzea di Marco Aurelio in Campidoglio a Roma. Si versa il liquido addosso, a 107'10" fa scattare un accendino "Zippo" (v. *zippo*) e, mentre si dà fuoco, un mimo vestito come lui imita il gesto dell'accensione.

tazza Insieme ad una semplice ciotola d'alluminio, la tazza dello stesso metallo e con manico, serve per la cena del ragazzo de *L'infanzia di Ivan* al reparto militare – a

14'10" – dopo essere riuscito a passare attraverso le linee nemiche per prendere informazioni strategiche sulle consistenze delle dotazioni belliche tedesche.

Nell'episodio "Il buffone" di *Andrej Rublëv* il pagliaccio in oggetto si rifocilla dopo la sua performance ironico-satirica contro i potenti (v. *tamburello*) bevendo liquore da una tazza portagli da un contadino – a 10'36" –, tazza che l'uomo si poggerà sulla testa e che, quando gli sarà tolta da un compare, sigillerà la fine dell'ilarità collettiva.

Un improvviso acquazzone a 9'35" di *Solaris*, mentre bagna lo psicologo Kelvin che sta per lasciare la Terra diretto nello spazio e che dunque si vuole nutrire dell'acqua pulita e della pioggia rigeneratrice, bagna e riempie anche gli oggetti lasciati su una tavola apparecchiata all'aperto: due tazze da thè in porcellana bianca ricamata in blu con un bricco per il latte nello stesso classico stile europeo, un cucchiaino, una mela intera ed una smozzicata, e qui il richiamo è al *Rullo compressore e il violino* (v. *sedia*) così come al sogno delle mele de *L'infanzia di Ivan* (v. *camion*), tre ciliegie rosse; e, fino a 9'42", ovvero per sette intensi secondi l'acqua conferisce all'immagine la qualità di un quadro e nello stesso tempo, come nelle intenzioni di Tarkovskij, si sottolinea poeticamente il tempo che scorre uniformemente sia nella vita dell'uomo che in quella dei suoi cari oggetti domestici ed in quella della natura.

E quando, a 9'53", Kelvin si siede nella poltroncina di vimini per godere e impregnarsi di quella pioggia buona, la ripresa di un altro lato del tavolo, completa gli oggetti predisposti per il thè: un vassoio di paglia con del pane, altre due tazze, un piatto fondo con tre o quattro frutti.

teiera Fra le diverse disseminate nelle varie pellicole, usualmente collocate nelle cucine o su ripiani di credenze, tavoli o mobili di vario tipo, una di peltro o d'argento

appare di sfuggita ne *Lo specchio* a 19'41" nella telefonata (v. *telefono*) di Alexej con sua madre (v. *miscellanea di oggetti, pianoforte, tazza, libro, vaso*).

tela v. *dadi di ferro, tende, velo*

telefono In *Oggi non ci sarà libera uscita*, a 2'29", squilla un apparecchio nero da tavolo e un uomo alza e riabbassa la cornetta per non essere disturbato. Dopo, quando un operario vede che dalla grande buca affiora un vecchio deposito di bombe dell'ultima guerra, ferma il lavoro e corre al telefono di una cabina lì vicino (v. *bomba*).

A 3'02" chiama il Municipio dove l'addetto ha appena riattaccato la cornetta: altro squillo e nuovo gesto di interruzione della linea; al secondo tentativo riuscirà ad avvertire il responsabile.

Nel film *L'infanzia di Ivan* il telefono da campo è utilizzato – da 8'37" a 9'21" – dal sottotenente per avvertire lo Stato Maggiore dell'Armata Rossa che "Bondariev", cioè il ragazzo Ivan, che è riuscito ad attraversare le linee nemiche, è ora in salvo presso l'8° reparto; successivamente viene impiegato anche da 10'07" a 11'02" e, ancora, il telefono trova impiego per comunicare posizioni, ordini e cambi di programmi motivati dall'esplorazione del terreno compiuta da Ivan.

Un telefono squilla quattro volte anche nella casa moscovita di Alexej, il padre di Ignat (Tarkovskij) a 19'15" de *Lo specchio* e, mentre si svolge il colloquio con la madre, la macchina da presa panoramica verso destra sulle pareti di una stanza dalle mura scrostate, con due finestre e arredata in maniera essenziale: sui davanzali fogli, libri, una piantina grassa, vasetti di vetro, la riproduzione di una *Trinità* di Rublëv che sembra bruciacchiata e comunque consunta; un vaso di fiori, una teiera (v. *vaso*); il ritratto

fotografico di un uomo in divisa (v. *fotografia*); un piccolo specchio appeso a sinistra di una porta. E, nella sala grande e parecchio scura che un lento carrello frontale mostra un po' alla volta, ci sono: un divano, una scrivania, una pianta, due finestre con tende, e altri oggetti, quadri, quadretti, riproduzioni, un piccolo specchio rotondo appeso.

Il chiaro segnale di caduta della linea telefonica interrompe il dialogo e con esso la carrellata di oggetti, per aprire la sequenza della tipografia (v. *tram*).

Rimanendo a *Lo specchio*, a 49', gli squilli del telefono – è suo padre – richiamano Ignat, ancora sotto l'effetto immaginifico della visione del cerchietto di vapore al posto della tazza del thè (v. *libro, tazza*).

La suoneria del telefono in *Stalker*, nel bel mezzo dell'inquietante Zona e vicino alla Stanza dove si realizzano i desideri, 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, in quel simbolico *gulag*, 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* plurale, 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? Se potesse essere utile si può una volta di più ricordare che 1+1 fa sempre 1.

Tentato dal telefono funzionante, a 110'03", il Professore prende l'apparecchio e chiama il suo odiatissimo collega, rivale nel lavoro scientifico ed anche nella vita privata (da 110'08" a 112'02").

Sulla soglia della Stanza dei Desideri, dopo cinque squilli di telefono ai quali nessuno dei tre personaggi va naturalmente a rispondere – il Professore si risolve a com-

piere l'azione di smontamento dell'ordigno che ha portato con sé (v. *bomba*).

Il telefono nella camera d'albergo di Bagno Vignoni a 20'44" di *Nostalghia*, pur non essendo uguale al vecchio modello che squilla a 109'40" di *Stalker*, sembra somigliargli abbastanza (v. *telefono, miscellanea di oggetti*).

Nei primi quaranta minuti, all'albergo un telefono squilla sovente e a vari intervalli: se ne sente il suono, ma non viene mai visualizzato, allo stesso modo di una pendola che batte le sette del mattino.

Nella seconda parte dello stesso film, il telefono torna quando Eugenia chiama Gorčakov a 92'55" per informarlo che il "matto" Domenico è a Roma per una manifestazione di protesta. Mentre si svolge la telefonata, ad un tavolo c'è il nuovo uomo della ex interprete, Vittorio, seduto ad una grande tavola tra i libri ed una lampada liberty, che fuma (v. *sigarette*) e mangia da solo mentre una cameriera tira una tenda dietro ad una grande finestra chiusa; l'uomo legge una lettera, incassa dei soldi.

La telefonata si conclude con Eugenia che si risolve ad andare a comprare le sigarette a 95'05" (v. *sigarette*) mentre un pianoforte ed un piccolo mobile (v. *pianoforte*), a 95'36", danno l'impressione della solitudine della giovane delusa da un rapporto di coppia basato sul benessere egoistico ma non sull'amore.

A seguito delle allarmanti notizie su una non meglio identificata minaccia nucleare, per provare a verificare se la linea telefonica è in funzione ora che le comunicazioni tv (v. *televisore*) ed elettriche si sono improvvisamente interrotte, Otto, il "postino" di *Il sacrificio*, a 61'45", batte più volte il dito sulla barretta del telefono nero collocato sul tavolino davanti alla finestra e vicino alla scala a chiocciola (v. *scala*) provando anche a far girare la rotellina dei numeri, ma senza successo. Quando tutto sarà tornato alla

normalità del giorno dopo a due terzi del film, anche la corrente elettrica ed il telefono riprenderanno a funzionare.

televisore Apparecchi televisivi nel cinema tarkovskiano sono presenti per la prima volta, *et pour cause* si potrebbe dire, in *Solaris* perché, – anche se per il regista si tratta qui di riflettere su quella che lui stesso ha definito «fantascienza della coscienza», la *science fiction* non può esimersi dalle rappresentazioni della Macchina e soprattutto delle macchine della visione.

Un apparecchio televisivo è a 10'36", a colori, schermo grande, dove poi passano le immagini registrate del filmato in b/n portato dall'astronauta Berton (lo si vedrà da 20'01" a 23'42") circa il suo rapporto sulle cose viste nel pianeta misterioso; immagini integrate con la riunione degli scienziati nella quale un secondo monitor – da 15'01" a 16'31" – mostra un vecchio filmato molto “nebuloso” girato dallo stesso pilota spaziale Berton sul “contatto” avuto con l'oceano del pianeta misterioso.

Il frammento di un programma televisivo sulla scienza detta “Solaristica” e su *Solaris* da 30'18" a 30'39" serve a presentare gli ultimi tre scienziati rimasti nella stazione orbitante intorno al pianeta – l'astrobiologo Sartorius, il cibernetico Snaut e il fisiologo Ghibarian – e però una brevissima interruzione sullo schermo del televisore fa apparire Berton il quale, in videotelefono, parla con il padre di Kris (da 30'40" a 31'50").

Ancora in *Solaris*, a 51'14", assume grande importanza l'apparecchio televisivo dello studio di Ghibarian, lo scienziato operante nella stazione spaziale, che Kelvin apprende essersi suicidato.

Sullo schermo c'è un fogliettino con il nome di Kelvin il quale lo stacca avvicinando la mano destra al tavolo dove, nella grande confusione di oggetti e di fogli di carta

bruciacchiati, il pulsante rosso di un videoregistratore attira la sua attenzione: lo preme e, mentre l'immagine – da 51'28" a 51'33" – panoramica verso destra, rivela una pistola e un libro illustrato aperto sulla fotografia del monastero ortodosso di San Taddeo. Ora sullo schermo televisivo, in b/n, in mezzo primo piano appare Ghibarian che racconta, da 51'34", la sua verità.

Interrotto da Kris che toglie la cassetta dall'alloggiamento del videoriproduttore prima di prendere con sé la pistola dello sfortunato collega (a 54'53") il racconto sarà ripreso, da 64'43" a 66'21", nella stanza di Kelvin (v. *macchine spaziali*).

La prima inquadratura de *Lo specchio* è quella di un apparecchio televisivo che un ragazzo accende (a 8") e dopo pochi attimi sullo schermo appare un filmato in b/n in cui una dottoressa parla con un giovane balzubiente in una seduta di pranoterapia.

Bagliori azzurri e intermittenti tipici dello schermo televisivo – ma in Tarkovskij, anche di lampade malfunzionanti come ad esempio nel bar all'inizio di *Stalker* (v. *sigarette*) o per quella a casa della donna degli orecchini ne *Lo specchio* – sono a 51'50" di *Il sacrificio* mentre le autorità diffondono comunicati sul rischio, forse atomico, che incombe su tutti, prima che le comunicazioni si interrompano di colpo (a 53'02").

telo v. *velo*

tenaglia Una tenaglia di ferro dai lunghi manici viene utilizzata da Andrej Rublëv nell'omonimo film per spostare delle pietre incandescenti dal fuoco per immergerle in un barile pieno d'acqua (a 117'19" e poi a 125'18").

Nelle due scansioni temporali, per derisione, i tartari fanno indossare alla "Scema" l'elmo militare di uno di

loro ed un drappo del cavallo (v. *drappo*). Andrej le toglie l'elmo e la vuole trascinare via, ma lei gli sputa in faccia, prima di essere condotta via, consenziente, dai cavalieri tartari. Al povero monaco non resterà che continuare nella sua fatica di Sisifo a prendere le pesantissime pietre incandescenti con il lungo attrezzo metallico.

tinozza v. *catino, secchio*

tenda Una tenda finemente ricamata – a forte contrasto con i brandelli appesi nella stanza-paesaggio di 45'15" di *Nostalghia* (v. *soglia*) – tirata sulla finestra della stanza del “folle” Domenico (v. *scala*) 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" (v. *specchio, telo, velo, lenzuola*).

Ancora una tenda ricamata fa da sipario a 112'10" di *Il sacrificio* in apertura della sequenza dello studio di Alexander la mattina del *day after* e l'incontro dell'uomo con Maria a casa sua (v. *casa, sedia*). Tra le cose rilevanti: certamente – sopra al letto nel quale ora egli dorme – *L'adorazione dei Magi* (v. *quadro*); lo specchio a sinistra vicino alla lampada accesa (v. *lampada, v. specchio*); un libro aperto sul pavimento (v. *libro*); e ancora: la grande scrivania – sulla quale sono visibili varie cose (una lampada, una tazza bianca (v. *tazza*), un libro chiuso, delle bottiglie (v. *bottiglia*), un apparecchio telefonico (v. *telefono*) ed altro, forse anche una mela (v. *sedia*) – sulla gamba sinistra della quale Alexander distrattamente urta il suo ginocchio sinistro, a 112'57".

torcia accesa Torce di questo tipo sono presenti ne *L'infanzia di Ivan*, in particolare ne impugna una il ragazzo quando, a 51'43", nello stanzone del reparto militare si-

mula l'attacco e "gioca" alla guerra (v. *campana, armi, pugnale*).

Le luci sul fiume in apertura dell'episodio "La cerimonia" di *Andrej Rublëv* sono delle torce di legno impugnate da varie persone nude, umini e donne, che stanno per dar vita ad una festa pagana.

Andrej ne è attratto, segue i falò (a 49'45"), osserva l'amore di due giovani stesi tra le piante (a 50'35") e addirittura il suo logoro saio comincia a prendere fuoco, quasi che il calore del legno stia per trasferirsi nel cuore dell'uomo.

Difatti, ancora il legno è centrale nelle fasi successive – da 47'44" a 54'26" – quando Andrej, scambiato per un monaco guardone, viene legato ad una croce e solo la mattina dopo dovrà essere annegato nel fiume con una pietra al collo. Prima però sarà tentato all'amore da Mârfa, la ragazza nuda che tuttavia lo toglie dalla croce e lo libera (v. *barca, croce, velo*).

E poi, ancora in *Rublëv*, torce incendiarie sono nell'assedio della città di Vladimir (v. *armi*).

tram e treno L'episodio della tipografia nel film *Lo specchio* – complessivamente da 21'25" a 33'06" – è introdotto dallo sferragliare del tram e dalla voce della conduttrice che segnala, appunto, la fermata "Tipografia" dove si ricostruisce la vicenda di Maria, amica e collega correttrice di bozze della madre di Alexej, il padre di Ignat (diciamo Tarkovskij) morta da poco.

L'intera macrosequenza è impersonata da Natal'ja, la stessa madre di Ignat e i locali della grande azienda tipografica mostrano, nell'ordine: le balle pronte per il macero, i rotoloni di carta per la stampa, le imponenti e rumorose macchine tipografiche, le scrivanie delle redattrici e dei redattori ciascuna con la sua bella lampada accesa, una riproduzione di Trotskij al muro; l'episodio trova un'intensa

sintesi nell'inquadratura a 25'46": davanti alla finestra la donna si siede per verificare il dubbio su un refuso – la parola russa *sralin* lasciata al posto della corretta *stalin* – forse rimasto, appunto, nelle bozze dell'edizione speciale del numero in procinto di andare in stampa. Il refuso non c'è, ma l'intera inquadratura mostra anche, a sinistra della donna e tra due vasi di piante verdi, un ritratto di Stalin che, in un collage di altri volti e personaggi effigiati, in un chiaro omaggio al lavoro sovietico – a 26'50" – incombe osservando attentamente ciò che accade.

Un treno non visualizzato, ma decisamente presente nella sua enorme concretezza sonora è all'inizio e alla fine di *Stalker*, rispettivamente da 5'08" a 6'14" e da 150' a 153'20".

Film nel quale peraltro il carrellino su rotaie che porta lo Scrittore, il Professore e lo Stalker nella Zona – da 33'16" a 37'05" – è di fatto un treno, diverso da quelli che vanno e vengono dall'area interdetta alla popolazione e che, utilizzando un passaggio, lo Stalker riesce, a 29'21", a forzare gli sbarramenti verso l'area proibita (v. *carrellino*).

Rotaie e vagoni di treni merci fermi ed in movimento a 12'32" servono a contestualizzare l'ambiente anfibio nel quale vive lo Stalker (da 12'23" a 12'45").

Il rumore di un treno, ancora in *Stalker*, fa esibire in pochi secondi – da 19'20" a 19'44" – alcuni oggetti narrativamente assai utili allo sviluppo della vicenda: l'orologio che lo Stalker consulta a 19'23" (v. *caldaia*), le chiavi della macchina che il Professore dà allo Stalker (a 19'27"), il piccolo zainetto della guida (v. *zaino*) e il sacchetto di plastica con dentro la bottiglia di liquore dello Scrittore insieme alla cuffia di lana del Professore (a 19'33"); senza contare lo zainetto un po' più grande – fuori campo – che il Professore raccoglie prima di uscire, ma soprattutto sono le poche monete messe sul tavolino per le consumazioni

(v. *monete*) a far decisamente accelerare la situazione fino a quel momento in stallo e preparare al viaggio avventuroso da compiere per penetrare nella Zona.

tunnel Nella Zona di *Stalker* ce ne sono alcuni, ma due sono quelli rilevanti. Il primo, cosiddetto “asciutto” – a 65'40", 91'56", 97'15" – (v. *bomba, dadi di ferro, porta, rovine*) e il “tritacarne” da cui lo Scrittore riesce ad uscire provatissimo ma indenne (v. *pistola, pozzo, zaino*) ancora più pericoloso, incubico, infido e vendicativo, il più orrendo, responsabile di molte morti tra gli *Stalker* e tra i visitatori.

U

uovo Anche se non propriamente una “cosa”, lo si ricorda, forse per una forma di affezione critica, insieme ad altri oggetti tarkovskiani: due uova vengono messe insieme al pane, al formaggio e ad una cipolla nel tovagliolo dal capitano Cholin a 65'07" de *L'infanzia di Ivan* prima della partenza; e, a completare il fagotto, un coltello ed una pistola sono pronti sul tavolo. E ancora l'uovo è anche simbolicamente presente in *Stalker*, *Nostalghia* e in *Il sacrificio* (v. *colonnato, candela, pistola, zaino*).

V

valigia Una valigetta ed una borsa vengono afferrate dal Domenico di *Nostalghia* nella rievocazione del ricordo della liberazione dopo la segregazione, a 60'31", per poi abbandonarle dopo pochi metri (a 60'48") sugli scalini della chiesa del paese, forse ad intendere che nella vita il bagaglio di *quelle* cose non deve servire.

Due sono le valigie che Eugenia, l'interprete di Gorčakov, porta con sé (a 70'46") nella partenza per Roma dopo aver litigato con lo scrittore russo; ma, prima di partire, toglie dalla borsetta una busta contenente una lettera che prima intende inserire tra i battenti della porta della camera dell'uomo e poi, a 71'28" tiene in mano il foglio aperto, mentre una voce off ne legge il testo.

La valigia di Gorčakov ed altri bagagli sono pronti per la partenza a 91'50", ma dopo la telefonata con Eugenia (v. *telefono*), il russo decide di posticipare la partenza di due giorni (a 96'11") per farsi portare in auto (v. *automobile*) a Bagno Vignoni e, nell'attesa, a 97'39", si accende l'ennesima sigaretta (v. *sigarette*) – anche se è sofferente di cuore – che tuttavia getta via dopo poche boccate.

vaso di vetro Dopo la seconda “resurrezione” della terza Hari di *Solaris*, ovvero dopo gli ultimi influssi misteriosi emanati dalla massa magmatica dell'oceano pensante del pianeta (forse) ostile, ma pochissimo prima del delirio di Kelvin, immersi in un vaso di vetro trasparente, a 135'41", come in una “soluzione” liquida in sospensione per una sterilizzazione, risaltano in piano ravvicinato: un limone, due cucchiaini, un paio di forbici, forse le stesse usate da Kris per tagliare il vestito della donna (v. *scialle, vestito*), a sollecitare la necessità visiva di realizzare che la situazione si sta avviando rapidamente ad una qualche soluzione.

Mentre vengono recitati i versi della poesia di Arsenij Tarkovskij *Primi incontri* – da 11'14" a 13'24" – de *Lo specchio*, l'inquadratura di una finestra mostra a sinistra un cassettoni con dei libri e una candela accesa (v. *candela, libro*) e al centro un vaso di fiori che ricorda molto quello con i fiori di campo un po' appassiti in *Solaris* prima della partenza del protagonista per lo spazio (v. *miscellanea di oggetti*); a seguire si citano il catino, la brocca, l'acqua

(v. *catino, brocca*) e mentre la macchina da presa mostra, all'esterno, una panca con sopra un vasetto di vetro e un utensile in ferro, la poesia si chiude con il suggestivo verso visivo del «pazzo con un rasoio in mano».

Una bella immagine onirica in b/n di un vaso di fiori, pieno a metà di acqua ma privo di fiori, è quella che apre l'ennesimo ricordo autobiografico, da 74'48" a 76'25": appunto, il vaso di vetro, un coltellino a serramanico semiaperto, il bordo di una tovaglia di cotone ricamata, Ignat piccolino che gira per il giardino, la casa in penombra, uno *zoom in* insistito sulle due luci che si intravedono prima che si apra una porta, da una finestra nella quale si riflette una luce indistinta e si stacchi – immancabilmente *motu proprio* – un pezzo di vetro dal quale cerca di uscire un grosso uccello nel vento radente che, al rallentatore, scuotendo le piante fa cadere una lampada ad olio dal tavolo e muovere un pezzo di pane scuro (v. *pane*), un velo poggiato sulla staccionata di legno (v. *velo*) ed i fiori che sembrano nevicare dagli alberelli di betulla davanti alla casa.

Quello che possiamo chiaramente individuare come un'ossessione del regista, cioè il *vaso di vetro* bombato alla base e allungato con dei fiori di campo dentro che è stato segnalato nella sua presenza più volte ed in contesti diversi, anche ne *Lo specchio* continua ad essere presente. Nella sezione dedicata alla coscienza nello studio di un dottore prima del finale, un vaso del tipo indicato fa bella mostra di sé su una scrivania.

Alexej, il padre di Ignat sta subendo una visita medica – a 94'52" – nascosto dietro ad un paravento e nella stanza ci sono anche la madre e la moglie. Ora, mentre gli undici specchi che ricoprono una intera parete non possono essere un elemento di sorpresa nel cinema tarkovskiano e maggiormente in questo film addirittura nel titolo dedicato allo specchio, la presenza del *vaso* assume la valenza

di una fissazione, una vera e propria mania d'autore, un oggetto-simbolo d'affezione a profonda valenza familiare ed autobiografica.

È un po' quello che succede al cinema di Alfred Hitchcock con i *paralumi*: non esiste un suo film in cui il paralume – o più di uno nella stessa inquadratura – acceso o spento che possa essere, non sia presente, funzionando, come funziona, da fonte plurima: di illuminazione o della sua mancanza, di ostacolo, di oggetto domestico o da salotto che, arredando, nasconde o rivela e intorno al quale ci si può riparare; ma ancora, il paralume hitchcockiano, è elemento di montaggio interno, schermo e sipario, oggetto dietro a cui si possono celare sorprese aumentando la profondità di campo.

Ecco, chi scrive pensa che il *vaso di vetro tarkovskiano* abbia tutte queste caratteristiche scenografico-narrative e in più contiene i fiori. Ma, soprattutto, mentre restituisce l'idea del tempo che tra-scorre nella periodicità e stagionalità nel tipo, colore e consistenza dei medesimi fiori, anche comporta l'evidenza dell'acqua, elemento, come è ormai ben noto, assolutamente inseparabile dalla strategia e dalla filosofia identitaria nel cinema del regista russo.

vassoio A 5'03" di *Stalker* un vassoio, forse di paglia, contiene un mezzo bicchiere d'acqua, due pastiglie bianche, una siringa (v. *siringa*), dell'ovatta, un contenitore metallico... Un tintinnio fa spostare il bicchiere verso il centro del vassoio (fino a 5'17") (v. *tazza*).

Al finale, a 145'42", tornato esausto dalla Zona, lo Stalker viene aiutato a mettersi a letto dalla moglie che poi gli somministra una delle due pastiglie.

velo e telo 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 immagine 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", v. *croce*).

E il bianco del lenzuolo che si fonde con il grande e diffuso bianco della neve nell'intero paesaggio bruegeliano circostante, permette anche alla macchia 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* (v. *pozzo*) o, ne *Lo specchio*, 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").

Un altro 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 (v. *bicchiere*), una sedia con sopra un libro (v. *sedia, libro*) e un mozzicone di candela spento (v. *candela*), un vaso con dei fiori bianchi (v. *vaso*), altri libri, una sveglia (v. *sveglia*) e, sul davanzale di una finestra spalancata (v. *finestra*), due uova a 94'08" (v. *uovo*), un libro aperto.

vestito. Si tratta di un “oggetto”, un manufatto talmente presente nella sua inevitabilità in ogni film che qui si segnalano soltanto gli abiti maggiormente dotati di presenza narrativa o simbolica.

Immaneabile, quello strappato all'altezza dell'attacco del braccio sulla spalla sinistra dove è visibile la traccia di un'iniezione (v. *siringa*) e munito di lacci che non servono né ad aprire né a chiudere l'indumento di *Solaris* da 74'40" a 75'30" ed è indossato da Hari, materializzandosi (v. *materializzazioni di neutrini*) all'improvviso durante il sonno di Kelvin.

Lo stesso abito lungo, lacerato, torna ancora “imprevedibilmente” a 91'17".

Una variante del vestito è la tuta spaziale che, introdotta a a 67'02" (v. *specchio, manichino*) viene indossata da Kelvin e da Hari perché il primo cercherà, invano – da 76'05" a 78'08" – di liberarsi della Hari-copia (v. *materializzazioni di neutrini*) lanciandola nello spazio con la capsula della stazione orbitante.

Tornando al vestito di Hari, questo, insieme al secondo scialle della seconda Hari (v. *scialle*), viene preso da Kelvin – a 87'24" – per far sparire entrambi gli indumenti, prova di esistenze femminili plurime.

Anche il vestito che appare a 111'25" di *Il sacrificio* e indossato da Maria invece che da Adelaide cui appartiene, sta a mostrare, nell'immaginario di Alexander, la sostituzione della “strega” benefica con la moglie ansiosa ed anche l'acconciatura dei capelli è quella della madre di Ometto.

vetrina v. *specchio*

vetro Un vetro trasparente o forse un grande foglio di plexiglass, si alza verticalmente, come fosse una quinta teatrale, nell'inquadratura a 22'28" di *Il sacrificio* per la rap-

presentazione della prima visione allucinata di Alexander (v. *automobile, scala, sedia, shopper*); e per pochi secondi, fino alla fine della sequenza, ovvero a 22'30" quando lo schermo si fa completamente nero, le immagini risultano rovesciate, gli edifici sottosopra.

violino Nel *Rullo compressore e il violino* appare a 8'43" mentre Saša esegue il suo saggio strumentale: primo piano, a sinistra una parte del violino e a destra il bambino che suona e poi, spesso, presente altrove nella breve vicenda.

Z

zaino Uno zaino con le provviste (v. *uovo*) viene dato al ragazzo a 66'53" dell'*Infanzia di Ivan* per la missione nella quale i soldati dovranno andare a riprendere i cadaveri di due commilitoni morti e rimasti all'interno delle linee nemiche.

Il primo uomo che entra nel bar di *Stalker* a 1'30" e che sapremo essere il Professore, ha con sé uno zainetto che poggia per terra sotto il tavolino rotondo (v. *sigarette*).

E lo stesso Professore, a 61'15", avendo con sé nel suo zaino alcune provviste e un thermos, decide di fermarsi ed aspettare lo Stalker e lo Scrittore. Poi, a 61'57", convincendosi che da solo non potrebbe farcela, sollecita la guida a lanciare il suo quarto dado (v. *dadi di ferro*).

Sempre in *Stalker*, all'ingresso del tunnel "asciutto", a 65'40", ancora il Professore dichiara di voler tornare indietro perché ha lasciato nel punto della sosta (v. *rovine*) il suo zainetto al quale tiene tanto; ma sull'osservazione dello Scrittore che non sarà così importante quello zaino neanche se contenesse brillanti dato che la Stanza gli potrà far avere tutti gli zaini preziosi che vorrà, lo scienziato si prepara a seguire i due compagni all'interno del tunnel.

Nuovamente lo zaino del Professore torna all'attenzione quando lo Scrittore si accorge che lo scienziato è sparito mentre lui e lo Stalker, che scandaglia con un'asta di ferro il terreno invaso dalle acque, stanno muovendosi timorosi nel tunnel.

Adesso, da 67'55" a 70'06", per una delle tante trappole della Zona (che esibisce anche alcune lampade di metallo arrugginite ed una catena di ferro appesa alla roccia con un gancio dello stesso metallo), il tunnel da "asciutto" si è trasformato nello scroscio violento di cascate impetuose.

Verosimilmente, il Professore non ha perso la strada ma è tornato indietro a riprendersi il suo zaino; infatti, a 71'07", i due lo ritrovano intento a bere tranquillamente il thè dal tappo metallico del suo thermos.

In più c'è il fatto che il ritrovamento nello stesso punto del quinto dado appeso alla catena (v. *dadi di ferro*) viene interpretato dallo Stalker come un'altra trappola posta in essere dalla Zona (a 71'34").

Anche lo Scrittore ha tenuto finora con sé il suo "zaino", un misero sacchetto di plastica bianco dove all'inizio teneva la bottiglia del liquore e che adesso, a 101'45", finalmente si decide ad abbandonare prima di sedersi sul bordo di un pozzo cilindrico di metallo (v. *pozzo*).

Davanti alla Stanza appagatrice dei desideri degli uomini – a 118'16" – ancora il bagaglio torna all'attenzione: il Professore porta sempre il suo zainetto, lo Stalker poggia vicino a sé la sacca a tracolla nella quale teneva i dadi e le fettucce bianche di stoffa e lo Scrittore, avendo abbandonato il suo sacchettino, tiene ora nella mano destra la corona di spine (v. *corona di spine, croce*) allusivamente cristologica, che però abbandona a 121'47" perché, per l'appunto, sulla soglia della misteriosa stanza, occorre essere se stessi fino in fondo.

Nemmeno le ampolle di vetro soffiato trasparente già

presenti in *Solaris* (v. *miscellanea di oggetti*) forse piene d'aria, che stanno tra terra e acqua bassa – quasi come la rudimentale sacca di pelli (v. *mongolfiera*) del prologo di *Andrej Rublëv* – in prossimità della camera magica e misteriosa, servono a perpetuare il galleggiamento, sincero o meno, dell'animo dei tre personaggi.

zippo A 105'34" di *Nostalghia*, al termine del suo discorso sui “pazzi” e sui “sani” in piedi sulla statua bronzea di Marco Aurelio in Campidoglio a Roma, il “matto” Domenico si versa una tanica di alcol addosso e, a 107'10", fa scattare un accendino “Zippo”: mentre si dà fuoco, un mimo vestito come lui imita il gesto dell'accendino. Gesto con il quale Tarkovskij apre la lunga sequenza con lo stacco sull'accendino di plastica utilizzato da Gorčakov per accendere il mozzicone di candela prima di attraversare la piscina vuota di Bagno Vignoni.

Alla fine di questa operazione di provvisoria catalogazione dell'universo degli oggetti tarkovskiani e della loro materica e nel contempo spirituale essere delle «cose» mai inerti – anche quando siano corrose, consumate, levigate o ridotte allo stato di detriti, macerie o scarti dell'esistenza – non rimane che lasciare la parola allo stesso Andrej Tarkovskij. Il quale così sancisce l'indissolubilità del respiro della vita oggettuale nell'alveo della temporalità in divenire:

un qualunque oggetto inanimato – un tavolo, una sedia, un bicchiere – inquadrato separatamente da tutto il resto non può essere rappresentato separatamente dal fluire del tempo, non può essere rappresentato da un punto di vista, per così dire, atemporale.⁶

⁶ ANDREJ TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 64.

ELENCHI IN ORDINE ALFABETICO DI OGGETTI
E LUOGHI COSTRUITI TARKOVSKIANI*
[film realizzati]

* Il presente elenco è più lungo ed ampio del repertorio precedente nel senso che ospita un numero maggiore di oggetti in quanto comprende anche quelle cose e quei manufatti che, pur non visualizzati, sono citati o evocati nei film di Tarkovskij.

abbazia di San Galgano
abiti da città
abito
abito privo di aperture
accappatoio
accendino
accendino “Zippo”
accetta
Adorazione dei Magi
aereo a reazione
aeroplani
aeroplanino di carta
affresco
agenda
ago di siringa
albergo
altalena
altarino in legno dorato
amàca
ambulanza
ampolla, ampolle
anatre di legno
anello
apparecchio televisivo
apricatole
archivio, archivi
arco, archi
argano, argani
argento
armadio
armatura di legno
armature
armi
articoli
ascia
asciugamano
aspiratore
assi del pavimento
asta di ferro
audiocassetta
audioregistratore a bobine
autobus bianco e rosso
automobile
automobile decappottabile

automobile dei carabinieri
Autoritratto [Leonardo vecchio]
avamposto militare
bacile di ceramica
bacinella
bagaglio, bagagli
bagno da ospedale
balcone
balle di carta
bambola
bambola di celluloido
bambola senza testa
banchine portuali
bancone
banconota
bandana azzurra
bar
baracca di legno
barattolo di colla
barca, barche
barca-bara
barchetta
bardature
barile
bastone da viaggio
bastoni
batocchio della campana
battenti della porta
baule
Bibbia (libro)
biblioteca
bicchiere
bicchiere bianco di plastica
bicchiere di vetro trasparente
bicchiere di vino a calice
bicchieri di cristallo a calice
bicicletta
bicicletta col manubrio da corsa
binocolo
boccale
boccia di vetro
bomba
bomba a mano

bombe da mortaio
 bombole di gas
 borsa
 borsellino
 borsetta
 bottiglia d'ossigeno liquido
 bottiglia da selz
 bottiglie
 bottiglietta di vodka
 bozze tipografiche
 brocca
 brocche di terracotta
 bronchetto di uomo a cavallo
 bruciapfumi
 bugie di vetro rosso
 bulbo della lampada
 bulbo di vetro trasparente
 bunker
 busta di tetrapak
 busto appeso
 busto di filosofo dell'antichità

 cabina telefonica
Cacciatori nella neve [Pieter
 Bruegel il Vecchio]
 cacciavite
 calamaio
 calco di volto in gesso
 caldaia
 calendario
 calice
 calice de La Trinità
 calotta protettiva trasparente
 calzatura
 camera 38 dell'albergo a Bagno
 Vignoni
 camera da letto
 camicia da notte
 camino, camini
 camino di marmo
 camion
 campana
 campanellini
 campanello della bicicletta

 canalette di lamiera
 candela
 candela accesa
 candelabro
 candeliere
 canna di pistola
 cannoni
 canottiera
 cantiere
 capannone
 Cappella del Cimitero di Mon-
 terchi
 cappello
 cappello Stetson
 cappi di ferro
 capsula spaziale
 caraffa
 caraffa di vetro con latte
 carceri naziste
 carrellino ferroviario
 carretto
 carriaggi
 carrucola, carrucole
 carte e documenti
 cartella
 cartello
 cartone
 casa
 casa di campagna (dacia)
 casa romana di Tonino Guerra
 casa moscovita di Andrej
 Tarkovskij
 casa rudere
 casa russa
 casa semidiroccata
 casco da motociclista
 casotto degli attrezzi
 cassa metallica, casse metalliche
 cassetina metallica con terra
 cassetto di legno
 cassettone
 catena di ferro
 catenella
 catino

catino di ceramica
 catino smaltato di bianco
 cattedrale
 cavi elettrici
 cella
 cella frigorifera
 cera
 cero
 certificato di morte
 certificato di nascita
 cesoie
 cesta, ceste di vimini
 cesto dei rifiuti
 cestoni di vimini
 chiave inglese
 chiavi
 chiavi della jeep
 chiavi di casa
 chiesa di Vladimir
 chiesa, chiese
 chiodo, chiodi
 cifre "KK" ricamate sul taschino
 cimitero di campagna
 cinepresa
 ciotola
 ciotola d'alluminio
 ciotola di legno
 cisterna
 cofano di auto
 colbacco
 collo di bottiglia
 colonnato
 colonna, colonne
 colonne di marmo
 coltellino a serramanico
 coltello
 comodino
 composizione di specchi
 conservatorio musicale
 convento
 coperta
 coperta di cotone
 coppa
 coppola (copricapo)

copricapo di pelo
 corda
 cornetta del telefono
 cornice
 cornice d'argento
 cornice di legno
 corno da caccia o da agente postale
 corona di spine
 corridia
 corridoio, corridoi
 cottage
 cravatta
 credenze
 cristalliera
 croce
 croce di ferro
 croce di metallo
 croce lignea
 crocifisso da tavolo a base circolare
 crocifisso di legno
 cucchiaino, cucchiaini
 cucchiaio
 cucina
 cuffia di lana
 cupole
 cuscino
 custodia di violino

dacia v. casa
 dadi di ferro con strisce bianche
 [dadi-cometa]
 dado-cometa
 damigiana
 damigiane spagliate
 dardo
 davanzone
 disegni
 divano
 divano imbottito
 divisa militare
 doccia (impianto della)
 documenti

Don Chisciotte [edizione
illustrata]
dossier
drappo

edifici
edifici distrutti
elementi
elica
elmo, elmi
elmo militare

facciate di edifici
fagotto
faretre
farfalla nera
fasci di cordami
fascicolo
fazzoletto
ferri appuntiti
ferro di cavallo
fetta di pane
fiammifero, fiammiferi
fiasca, fiasche,
fiasco, fiaschi
fibbie
fienile
filmato video
filmino familiare
finestra
finestra con vetro rotto
finestrina
fiori secchi a stelo lungo
flaconcino di medicinale
flacone
fogli
fogli di carta
fogli di plastica
fogli di quaderno
fogli di quotidiani
foglie e bacche (segnali in
codice)
foglio di plexiglass
forbici

fornace
foto-ricordo
foto-ritratto
fotografia di un antico pavimento
con petali di rose
fotografia, fotografie
fotografie con cornici d'ambra
freccia, frecce
fucile
fucile a canna corta
fungo atomico
funi
fuoristrada
furgone militare

gabbia per uccelli
galleria
gancio
gazebo
giacca
giacca nuova
giaccone stinto di Alexander
giornali
giradischi
gonna
gradino, gradini
grammofono
grata di ferro

immagine sacra
impianto per diffusione musicale
imposta di porta-finestra
incisioni e stampe
ingranaggi lignei
installazioni scientifiche
isba

jeep
jet da caccia

laboratori
laccio, lacci (da scarpe)
lamine d'oro
lampada

lampada a più braccia
lampada ad olio
lampadario a gocce
lampade di metallo
lampadina
lampioni alti a bulbo bianco
lance
lastra clinica
lazo
lega argentea
leggio
lente
lenzuola stracciate
lenzuolo
lettera, lettere
lettera-telegramma d'auguri
letto di ferro
letto matrimoniale
libretti
libretto rosso di Mao
libriccini
libro
libro d'arte
libro delle sacre Scritture
libro di icone
locomotiva
lucchetto aperto con la chiave
lume
lume a bulbo
lume a stelo

macchina da presa
macchina da scrivere portatile
macchina di movimento terra
macchine di tortura
macchine spaziali
macchine tipografiche
macerie
macerie di intonaco
Madonna del parto
maglietta
manganello
manichino
manichino anatomico

manico del secchio
maniglia
manoscritto con fettuccia
mantici
mappamondo
marciapiede
martello
maschera
maschera diabolica con corna
 rosse
materializzazioni di neutrini
mattoni
mensola
mestolo
mestolo di metallo
metronomo
mezza candela accesa
mezzi blindati
microfono ad asta
microscopio
miniatura, miniature
miscellanea di oggetti
mitraglia contraerea
modellino
modellino di una nave
molla meccanica
monastero di San Taddeo
moneta, monete
mongolfiera
monolito
montatura di occhiali
monumento funebre
mosaici
motorino
mozzicone di candela
mozzicone di sigaretta
mulino
mulino a vento
muretto di pietra
muri di pietra e mattoni
muri sbrecciati
muro
muro cieco di mattoni
muro scrostato

nastri bianchi	pavimento del corridoio dell'al-
nastro video	bergo
natura morta	pavimento di legno
navate	pavimento invaso dall'acqua
obiettivo della macchina da presa	pendola
obitorio	penna stilografica
oblò	pennello, pennelli
occhiali	pentolino dal lungo manico
occhiali da lettura neri	pescherecci
ombrello	pettine
ombrello nero rotto	pettine a lisca di pesce
orecchini	pezzi di carta
orecchio ("artificiale")	pezzi di carta stracciata
orologio	phon
orologio da taschino	pianoforte
pacchetto di sigarette	pianoforte con spartito
pagina	piattino
pagine bruciacchiate	piatto
pale	piatto fondo di metallo
pale di mulino	piatto fondo smaltato
paletti di legno	piatto rotto
pali della corrente elettrica	picca, picche
palla	pietra
palla colorata	la "pietra dolce" del barocco
palla di ferro	leccese
palla di plastica	pigiama giallino
palloncino, palloncini	piscina
palloni frenati	piscina di Santa Caterina a Bagno
palo	Vignoni
pannello di legno e vetri	piscina vuota di Santa Caterina
pannello di specchi sul soffitto	pistola
pannello in avaria	pistole antiche
pantaloni	piuma
parallelepipedo metallici	piuma bianca
paralume, paralumi	plafoniere al neon
parapetto di finestra	plastica
paravento	poligono di tiro
parete di fondo	poltrona
pareti di legno	poltrona di paglia di Vienna
pareti piastrellate	poltroncine di vimini
pastiglia, pastiglie	porta
pavimento	porta a vetri
	porta di casa
	porta di metallo

portachiavi	rubinetto del bagno
portali	rubinetto, rubinetti
porta-paesaggio	ruderi
portasigarette	rullo asfaltatore
porte-finestre	rullo compressore
porticato	ruota
portico	ruota della tortura
posacenere	ruota di bicicletta
posto di blocco ferroviario	ruspa
pozzo	
pozzo cilindrico di metallo	sacca a tracolla
pozzo di legno quadrato	sacca da viaggio
pozzo rotondo di ferro	sacca di pelli cucite
pugnale, pugnali	sacchetti neri della spazzatura
	sacchetto di carta da supermercato
quaderno di appunti	sacchetto della spesa
quadri di Bruegel	sacchetto di plastica
quadro di vetro multicolore	sacchetto di plastica bianco
I quattro cavalieri dell'Apocalisse	(shopper)
quinta teatrale	sacchi di tela
	sacco da viaggio
radio	sacra reliquia
raggi di ruota di bicicletta	saggi (scritti)
raggio annihilatore	sagrato della chiesa
rasoio	saio
rastrello	sala
redini	sala da pranzo (V. pianoforte)
resistenza della lampadina	saliera
reti da pesca	salmerie
reticolati di filo spinato	sampietrini
riflettori	sapone
rimorchio	sbarra di ferro
ripiano di libreria	scaffale
ripostiglio	scala
riproduzioni nella biblioteca	scala a chiocciola di ferro con
Ritratto di Ginevra Benci	ringhiera
ritratto di Stalin	scala di ferro
ronde motorizzate	scala di legno
rotaie	scala di legno a pioli
rotoloni di carta da stampa	scale
rottami di ferro	scale di legno a pioli
rottami metallici	scale di pietra
rovine	scalinata a gradoni del Campidoglio

scalinate
 scalini della chiesa
 scarpe
 scarpe italiane
 scarpe leggere
 scarponcini
 scarponi
 scatola
 scatole di cartone vuote
 scatoletta d'alluminio
 scatoletta di metallo
 scatoletta di metallo scuro
 scatolette di cibi precotti
 scatolina di metallo
 scatolina rettangolare di alluminio
 schermo
 schermo televisivo
 schienale di poltrona
 sciabola, sciabole
 scialle
 scialle con frange
 scialle di cotone a frange
 scialle giallo chiaro
 scialle marrone
 scialle nero
 scimitarre
 scrivania
 scure
 secchio
 secchio di metallo
 sedia
 sedia a dondolo
 sedia con braccioli
 sedia di legno
 sedia di legno impagliata
 sfondata
 sedia di legno sfondata
 sedie bianche da giardino
 sedile di legno imbottito
 sega, seghe
 segheria
 segnali in codice
 selle di cavallo
 sellino di bicicletta
 seminterrato
 serbatoio dell'acqua
 sestante sofisticato
 setole
 shopper
 sicura di bomba a mano
 sigaretta papiroska
 sigaretta, sigarette
 sigaretto spento
 sigaro
 sipario
 siringa
 soffitto
 soglia
 soglia della stanza-paesaggio
 soprabito
 spago
 spalliera della sedia
 spartito musicale
 spazzola per capelli
 specchiera
 specchio
 specchio ovale con cornice di
 legno
 specchio rotondo
 spiga di grano seccata con lo
 stelo
 spinetta
 sportello con specchio
 staccionata
 stalattiti di stoffa rigida
 stampa, stampe con cornice
 stampa originale di una mappa
 dell'Europa nel '600
 stampella, stampelle
 stanza
 stanza da bagno
 stanza dei desideri
 stanza-paesaggio
 statua
 statua della Vergine
 statua di marmo
 statua in marmo di donna senza
 braccia

statua equestre dell'imperatore	tela
Marco Aurelio	tela di juta
statue di terracotta	tela di soggetto religioso
statuine	telefono
stazione orbitante	telefono di bachelite
stazione scientifica orbitante	televisore
stazione spaziale	telo
stipite, stipiti	telone
stivali	tenaglia
stivali di gomma	tenda ricamata
stoviglie di vetro e cristallo	tenda, tende
stracci	termometro
striscione di lenzuola	tesi di laurea in Solaristica
strofinaccio	tetto
strumenti di tortura	tettoia a pagoda
stufa	thermos
stufa di ghisa	tinozza
sveglia	tipografia
sveglietta	torcia, torce
	torcia elettrica
tagliere	tovaglia
tamburello	tovaglia bianca a frange lunghe
tanica	tovaglia ricamata
tappo di bottiglia	tovagliolo
tappo metallico	tram
tasca del cappotto	trave, travi
tastiera numerata della bomba	treni merci
tavola calda	treno
tavole di tortura	triangolo, triangoli
tavolino alto	la Trinità
tavolino chiaro	tromba
tavolino-comodino	trottola
tavolo del thè	trulli
tavolo rotondo	tubetto di sonniferi
taxi	tubi Innocenti
tazza	tubo metallico
tazza del water	tunica bianca
tazza di caffè	tunnel
tazza, tazze di metallo con manico	tunnel asciutto
teiera, teiere	tuta spaziale
teiera d'argento	
teiera di metallo	uccelli finti
teiera di peltro	uovo (simbolo)
teierina	

vagoni
valigetta
valigia
valigia di metallo argentato
vano, vani (camere)
vasellame
vasetti
vasi
vasi antichi
vaso da notte di ceramica
vaso di ceramica con fiori
vaso di fiori di campo
vaso di porcellana bianco con
 ricami blu
vaso di terracotta
vaso di vetro
vassoio
vassoio d'argento
vassoio di paglia
vela rossa
velo
velo bianco
velo funebre

velo mortuario
ventagli
verricello, verricelli
vestaglia da camera
vestiti
vestitino azzurro
vestito lungo
vestito strappato
vetrina
vetrinetta di farfalle
vetro
videoregistratore
videoregistrazione
videotelefono
violino
volantini colorati
volta, volte

zainetto
zaino
zither
zucca secca

ELENCHI IN ORDINE ALFABETICO DI OGGETTI
E LUOGHI COSTRUITI TARKOVSKIANI*
[film scritti e non girati: *Vento luminoso*, *Hoffmanniana*,
Sardor, *Bianco*, *bianco giorno...*]

* Gli elenchi che seguono, con l'indicazione dalle pagine di riferimento, sono relativi ad oggetti citati nei film scritti e non realizzati dal regista; tratti da: ANDREJ TARKOVSKIJ, *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994.

Vento luminoso

(1973)

(anche conosciuto come *Ariel* o *La rinuncia*, 1970 e 1971)

- abbeveratoio di legno*, 82
acquilone, acquiloni, 120
ago, 123
analisi spettrale, 79
anestetici, 79
attingitoio, attingitoi di legno,
126
- baionetta, baionette*, 133-134
bandiera, 92
banca, 110
barile, barili, 122
barometro, 78
bastone, 104, 109, 126
benda, bende, 98, 121
Bibbia [libro], 80, 104, 115, 133
biancheria, 104-105
bicchiere, bicchieri, 131
bicchierini di metallo, 118
binario, 124
blindaggio, 134
blocchetto [di appunti], 132
boccale, boccali di terracotta,
77, 83, 122
bocsettina, 122
bottega, 122-123
bottiglia, 117, 131
bottone, 129, 130
brocca, brocche di terracotta,
77, 83
- caffè* [bar], 129, 130, 132
camera, cameretta, 90, 92, 122-
123
camicia, 84, 109, 129
campana, 117, 125
campanella, 124
campanile, 117
- candela, candele*, 79, 86
carro, carri, 125, 130
carrozza, carrozzella, 120, 127
casa, case, 86, 88, 105, 109, 113,
117
cassa delle rane, 83-84
cassetta per attrezzi, 124
catacomba, catacombe, 81-82
catena, catene, 129
cattedrale, 96
cella, 77, 84, 86, 92, 94, 98, 100,
102, 104, 118, 121
cerotto, cerotti, 121
chiesa, 108
compasso, 78
convoglio militare, 130
corda, cordicella, 120, 121
corridoio, 89
cortile, 80, 88, 97-98, 102, 104,
107, 113, 115
cravatta, 129, 130
croce, 81, 86, 127
crocefisso, 80
cruna, 123
cucchiaino, 122
cucina da campo, 130
cuscino, cuscini, 102
- davanzale*, 80
- elmetto, elmetti*, 133
- fagotto, fagottino*, 104, 109, 117,
127
falce, 109
fasciatura, 123
fazzoletto, 111
ferrovia, 79

fiammiferi, 79
fienile, 107, 108
finanziera [abito], 105
finestra, finestre, 77, 79, 83-84, 86, 98, 113, 122-123,
finestrino, finestrini [di treno],
 124
focaccia, 104
fonografo, 79
fontana, fontanella, 126
forte, 122
fotografia, 79
fucile, fucili, 114, 133, 135

gamella, 134
garitta, 113
gattabuia, 113
giacca, giacchettina, 129
giornale, giornali, 92, 105
grate metalliche, 98
grembiule di tela cerata, 89
gruccia, 129

illuminazione a gas, 79
illuminazione elettrica, 79
inchostro, 111
involto [di tende], 112
impermeabile, 130

laboratorio, 78, 81, 118
lanterna magica, 90
lettera, 102, 103
litografia, 112
letto, letti, 77, 80
libro, libri, 80, 82, 85, 93-95,
 102, 109, 111, 116
libro dei Numeri, 85
locomotiva, 124

macchina a vapore, 78
macchina per la stampa, 78
macina, 85
maschera, maschere antigas,
 134-135

mattatoio [macello], 122
mattone, mattoni, 125
monastero, 77, 81-82, 84-85, 89,
 100, 102, 104-106, 113, 120,
 123, 126-128, 132
moneta, monete, 126-128
mortaio, 85
mura, muro, muri di pietra 77,
 88, 125-126, 128
navi a vapore, 78

orologio, 121

pagliericcio, 86, 109
paletta, 127
palo, 127
panca, panche, panchina, 94,
 102, 127, 129
pantaloni, 129
parete, pareti, 77
pavimento, 77, 90, 96, 123
pentola, 122
piatto, 87, 89, 106
piatto di legno, 83
piazza, 86
poltrona, 89, 121
pomata, 98
porta, porte, 77, 83, 113, 115
polvere da sparo, 78
porticina, 126
posta [ufficio], 107
pozzo, 82, 128
prigione, 121

quadro, quadri, 80, 111

raggi Röntgen, 79
rastrelliera, 113
recinto, 126
recinto di pietra, 113
refettorio, 83, 126
rivista, riviste [giornali], 78
rivoltella, 123
ruota, 78

- sacco*, 122-123, 127
saio, 104-105, 113
sala d'aspetto, 129
scaffale, *scaffali*, 80, 122
scala a chiocciola, 98
sciabole, 114
scodella, *scodelle*, 83, 90, 126
secchio di legno, 83, 126
secchio di pelle, 82
sedili, 120
segiola, *seggiole*, *sedia*, *sedie*,
 130-131
segnalibro, *segnalibri*, 85
seminterrato, 130
serbatoio, 126
sigaro, *sigari*, 105, 110, 112-113,
 123
soffitto, 77
soglia, 128, 130
soldo, *soldi*, 117
sonnifero (pastiglia), 119
sottogola [di elemetto], 133
spugna, 87, 88
staccionata, 122
stamberga di legno, 86
stanza, 104
stazione, 124
stoviglie, 89
straccio, *stracci*, 127
stuoia, *stuoie*, 84, 86, 88

tasca, *tasche*, 92, 110, 127, 132

tavolo, *tavola*, *tavolino*, 80, 83,
 85, 105-107, 113, 126, 130-
 131
tazza, *tazze*, *tazzina*, 100, 105-
 106, 126
telegrafo elettrico, 79
telefono, 79
telescopio, *telescopi*, 78, 95
tempio, 81
tenda, *tende*, 112, 115-117
termometro, 78
tetto, 108
tonaca, 108-109, 128-129
torre, 98-100
tovagliolo, 89-90
trattato, 81, 97
treno, 124
trincea, 133, 135
trottola, 129

uncino, 126

vagone, 124
valigia, 130
vasca, 126-128
vaso di fiori, 80
vassoio, 89, 105
vetroi, *vetri* [di finestra], 122, 130
villaggio, 86, 87, 122, 126-127
volume, *volumi* [libro], 85

zappa, 86

Hoffmanniana

(1975)

- acciottolato*, 179
aerostato, 156
albergo, 144, 171
andito (di porta), 168
anta, ante (di porta o di armadio), 160, 181
appartamento, 171
arazzo, arazzi, 153
arcata, arcate, 158
archetto, 173
arco, 139
armadio a specchio, 181
armature da cavaliere, 160
assenzio, 173
atlanti astronomici, 162
- bacchetta* (di pistola), 169
bacchetta di legno, 174
balaustra, 180
banco, 171
bandiera, bandiere, 156, 183
bastone, 179-180
berretto di velluto, 159
berretto da notte, 161
bicchiere, bicchieri, 148, 152, 154, 171, 174-175, 180
boccale di cristallo, 142, 145, 158
bottiglia, bottiglie, 139, 141, 155-156, 171-174
bottoni, bottoni d'argento, 165, 169, 181
brocca, 141, 180
busta, 177-178
- caffettano*, 150
calamaio, 171, 173
calice (bicchiere), 172-173
camera, 160-162, 168, 180
- camera d'albergo*, 141, 144
camicia da notte, 169
camino, camini, 139, 141, 149, 158, 161, 163-164, 167, 169, 177, 180-182
campana, campane, 183
campanello, 141, 144
campane-paralume, 171
campanile, 150, 183
candela, candele, 139, 149-151, 158-160, 163-164, 168, 170-171, 180-182
candelabro d'argento, 162, 168
canna (della pistola), 169
cannone, cannoni, 180
cantina, cantine, 139, 162, 171
capocchia (di chiodo), 147
cappotto, 181
cardine, cardini, 181
carrozza, 139, 153, 155, 164
carta, carte, 177
cartella, 156
casa, case, casette, 179, 183
cassetta (di carrozza), 165
cassetto, 177
castello, 157, 160, 162, 164, 167-168, 170
catafalco, 170
catino, 141, 180
cera, 161, 181
cesta, 156
chiave, 151
chiesa, 179, 183
chiodo, chiodi, 147
cimitero, 178
cipolla d'argento (orologio da taschino) 147
città, 183

- clavicembalo*, 166
collegio, 156
colletto (di camicia), 140
coltello, 176
comodino, 180-181
contrabbasso, *contrabbassi*, 140
coppa, 141
copriiletto, 140
cordone, 141, 144
cornice (di specchio caliginoso), 160, 170
corridoio, *corridoi*, 141, 144-145, 158-161, 163, 168, 169
cortile, 156, 164
costume di velluto, 142
cupola, 140
cuscino, *cuscini*, 146, 181
- davanzale*, 155
diario, 151
divano, 182
- edificio*, 144, 183
- fagotto* (*strumento musicale*), 150
fagotto, 140
fanfara, 141
farsetto, 172
feretro, 165
finanziera (abito), 161
finestra, *finestre*, 139, 144-145, 158, 160, 165-166, 168, 171, 176-177, 179-183
finestrella, *finestrella gotica*, 158, 181
finimenti (di cavalli), 176, 180
flauto, 150
foglio di carta, 171
fondale, *fondali*, 152
fornelli a spirito, 182
- gabinetto degli specchi*, 153
gilet, 150, 171
groschen (moneta), 141
- guanti*, 166
guarnizioni (di marsina), 175
- indumento*, 159
 in folio, 161
ingresso, 168
intelaiature di finestre, 183
- laboratorio*, 168
leggio, 173
lenzuolo, 155
lettera, 177-178
letto, 148-149, 180-183
libro, 158, 161
livrea, 176
locanda, 178, 180, 182
- manicomio*, 147
manicotto (di zibellino), 165
maniero, 157-159
manto, *mantello*, 142
marciapiedi, 179
marsina, 165, 169, 175-176
mescita (cantina), 171
moccolo di candela, 161
mura (*di castello*), 156-157, 162
muro, *muri di pietra*, 139, 165, 176
mussola, 181
- nastro*, 170, 181, 183
nettare, 173
- organo*, 179
orologio, 168
osteria, 176
- padiglione*, 142
palco dei forestieri, 141
palco, *palchi*, 141-144
palcoscenico, 143
pallone (*aerostatico*), 156, 183
pallottola, 169
panca, 168

panchetto, 177
panchina, panchine, 164
pannelli di quercia, 158
pantofole, 163
paralume, paralumi, 171
parapetto, 144
parete, pareti, 144-145, 147, 158,
 167, 169, 181, 183
parquet, 155
parrucca, 169
passaggio, passaggi (di corridoi),
 168
pavimento, 161
pelliccia, 165
penna, 171, 173
perline (di collana), 171
persiana, persiane, 180, 182
piatto, 176
pietra filosofale, 176
pietre preziose, 154
pinnacolo, 151, 183
pipa, 168-169
pistola, pistole, 154, 169-170
plaid, 181
platea, 141
polsino, (di camicia), 140
polsini di merletto, 165
poltrona, poltrone, 144-147, 149,
 151, 158-161, 163, 167, 173,
 177-179, 183
pomello, pomo (di bastone), 152
ponte, 180, 183
porta, porte, 139, 142, 145, 147,
 150, 158-160, 162, 164-166,
 170-171, 179
porta rivestita di ghisa, 161
porte-papier, 180
porticina, 141, 144
portone, 164
predella (di carrozza), 165
proscenio, 141
quaderno in marocchino, 158
quaderno, 151
quinta, quinte (teatr.), 147
rastro, 171
retroscena (teatr.), 152
ristorante, ristoranti, 154
ritratto in miniatura, 180
sala (di teatro), 144
sala dei cavalieri, 162, 165, 168,
 170
sala delle udienze, 157-158, 161
sala, sale, 153, 158-161, 166,
 168-169
sala da pranzo, 168-169
scala, scale, 147
scala a chiocciola, 159-161, 165
scalea, 153
scatoletta delle medicine, 180
scarpa, scarpe, 163
scena, scene, 152
schegge (di specchio caliginoso),
 170
schienale, 159
scialle, 144, 177
scrivania, 146, 177
scudiscio, 169
sculture a sbalzo, 158
secchiello, 141
secrétaire, 151
sedia, sedie, 178
seminterrato, 139
sipario, 142, 144
soffitto, soffitti, 139
soggiorno, 182
soglia, 144, 147-148, 151, 162,
 168-169, 172, 176
soppalchi, 152
soprabito, 159, 180
spada, 150
specchio, specchi, 143-148, 153,
 155, 171, 181-183
specchio caliginoso, 160-161,
 165, 168-170
sportello, sportelli, 165

- stampe di Callot*, 156
stanza, stanze, 144, 146, 148-149, 151, 161, 168, 181-183
stoppino, 181
strada, strade, 178-179, 183
strofinaccio, 171
strumento, strumenti (musicali), 140, 142
studio, 145, 149, 151, 167, 177, 182

tallero, 141, 145
tappeto, 146
tappezzeria, 141
tavola, 154, 166
tavolino, 149, 151
tavolino da tè, 183
tavolo, tavoli, 139, 151, 154-155, 158-160, 162, 164-165, 168, 171-173, 175-176, 181
tazza, 148
teatro, 140-141, 144, 147, 152
teatro dell'Opera, 171, 176
tegola, tegole, 183
tele dei quadri, 172
tenda, tende, 144, 177, 181-182
tetto, tetti, 183
timpano, timpani (strumenti musicali), 140, 150
torre astrologica circolare, 157-162, 164-165, 168, 170

tovaglia, 154-155
trave, travi, 161-162
tribunale, 178
tricornio, 140
trombe, 140
tulle, 152
tutù, 152

uncinetto (lavoro all'), 149
uscio, 151

vano (di porta), 165, 168, 172
vasellame, 155
vassoio, 144, 148
velo, veli, 152
verghe di ferro, 182
vestaglia, 149, 161
veste da camera, 177
veste, veste da notte, 142-143
vestito, 143, 153
vetri colorati, 176
vicolo, vicoli, 153
villaggio, 179-180
violino, violini, 140, 150
violoncello, violoncelli, 150
volta, volte, 158, 161, 166, 168, 181

zibellino russo (abito), 165

Sardor

(Mosca, 1978)

- abito, abiti*, 188, 191, 218
accampamento, 215-216
anticamera, 207, 209
arcione, 222
armadio, 207
armi, 224
atto di comprevendita, 209
- banchina*, 187, 189
bandiera bianca, 219-222
barca, barche, 224, 228-229
barcone, 226-227
berretto a punta, 219
berretto a scacchi, 189, 191
berretto di ordinanza, 189
biella della ruota, 190
bilanciere della pistola, 197
binario, binari, 189-191
bisaccia, bisacce, 187, 198-199, 211, 213-214, 216, 224
bomba, bombe, 194
borsa, borse, 202, 209, 214
bottiglia di araka (alcol da cocco, melassa, riso), 201
bottono, 189
briglia, briglie, 224
brocca, brocche, 196, 205
busta, 221
- caffettano, caffettani*, 187-189, 196, 200, 206, 217
caldaia, 216
camera, 210-211, 213
camice, camici, 201-202
campana, 188
canale, 200
cancelletto, 198
canna (di fucile), 226
- canna* (di pistola), 197
cantiere, 188
cappello, 220
carcassa di un barcone, 226
caricatore (di fucile), 223
caricatore (di mitragliatrice), 226
carro, 207
carta bollata, 209
carta, 191
cartelline di cartone, 207
cartuccia, 197
casa, case, 202, 209-210, 212-214, 221
casacca, casacche, 201
casetta, casette, 187
casotto, 188
cassa, 188
cassaforte, 209
catena, 213
ceralacca, 209, 221
cimitero, 208
cintura, 198
ciotola, 190, 193, 207, 210
città, 191
colbacco bianco (tjul'pek), 226
colbacco, 206, 217
convoglio, 224
corridoio, 208
cortile, 196, 198, 206-208, 210, 212-214, 220, 221
cote, 188
cuscino, cuscini, 195
- deposito*, 207
- edificio di legno*, 201
- fascia di tela*, 193, 205

fazzoletto, fazzoletti, 201-202
finestra, finestre, 192, 206-208, 210
forno, 190
frusta, 222
fucile, fucili, 213, 217, 221-224, 226
fumaiolo, 190
funicella, 192

gambale, 227
giaciglio, 211
giubba militare, 228
gradino, gradini di argilla, 189
granata (bomba), 213
grilletto (di fucile), 227
grilletto (di pistola), 197
guanto di pelle di daino, 202
guinzaglio, 189-191

karavan-saraj (caravanserraglio), 192, 200

lancetta del manometro, 190
lettiga, 225
libro, libri, 190, 218
locomotiva, 189-190

macchina da scrivere, 209
macchina, 189
mantello, 202
materasso, materassi, 216
mechmanchana (sala per ospiti), 195, 197, 211-212
mitragliatrice, mitragliatrici, 224, 226, 228
mobili, 207
moneta, monete d'argento, 216
moneta, monete d'oro, 193-195, 197, 206, 208-209, 211, 225
muretto, 192, 212
muro, 212
nodi delle corde, 217

orologio, 190
otre, otri, 217, 228

pacchi di carte, 220
padiglione, 213
pala di legno, 219
pala, 215
palazzo, 206-207, 209, 220
pallottola, 200, 227
panca-tribunale, 206, 208
panca, 192
pantaloni, 224
parete, 190
pavimento, 195, 211
pentolone, 201
piattaforma, 191
pistola, 195
porta, porte, 200, 208-210, 213, 221, 223
pozzo, 213-214
pugnale, 209, 227

rasoio, 188
recinto, recinti, 188, 192-193, 207, 220, 223
redini, 214, 225
remi, 228-229
rivoltella, 197, 214
rotaia, 190
ruota, ruote, 191

sacca, sacche del denaro, 209
sacchetto di pelle, 222
sacco, sacchi, 207, 218
sala, 196
sandali, 198
sarafan (abito tradizionale), 206
scaletta, 190
sciabola, 227
sciarpa, sciarpe, 216
secchio di vodka, 201, 204
secchio, 213-214
sella, 212, 221-222, 226
sigillo, 221, 223

Smith&Wesson (pistola), 196
specchio, 204
spiccioli, 196
staffa, staffe, 227
stanza, 196
stazione, 187-189, 192
steccato, 198
stella rossa (decorazione), 219-220, 222, 228
stivali, 189, 191
straccio, stracci, 203
stuoia, 207

tamburo (di rivoltella), 197
tamburo, 192
tana, 195
tappeto, tappeti, 195, 224
tasca, 195-196
tavolo basso, 210
tavolo, 193, 195, 208
tela grezza, 198
tenda, tende, 196-197, 210, 212-214, 218
terrazza, 198

tetto, tetti, 221
timbro rotondo, 209
tjubetejka, tjubetejki (zucchetto emisferico), 187-188
treno, 191
turbante, turbanti, 188, 205, 216

uniforme da campo, 220
uniforme, 219

vagone, vagoni, vagoncini, 190-191
vassoio, vassoi, 192, 210
vela, 214
velo, 201
veranda, 192
vestaglia, 213
vestito di tela grezza, 187, 200
vestito, vestiti, 201-202, 207, 225
villaggio, 201
visiera, 189

zattera, zattere, 224
abat-jour, 33

Bianco, bianco giorno...

(1984)

(testo per *Lo specchio*; Mosca, 1968, San Gregorio da Sassola, Tivoli-Roma)

- aereo, aerei*, 54
affusti di cannone, 9
anello, 35
anello [della bomba a mano], 46
anticamera, 33, 35, 38, 40-41, 54
antiporta, 33, 36
appartamento, 62
armadi, 33
armonica, 56
asciugamano, 28
asse, assi, 46
attaccapanni, 38
- bacinella*, 73
bagno, bagni, 63
balaustra, 67
banchina [di porto], 63
bara, 9, 11
barca, 64
barriera, 67
bastone, 21, 30-31, 57
battello, 64
baule, 33
berretto, 63
bersaglio, bersagli, 42-43, 45-46
biancheria, 73
bicchiere, bicchierino, 21, 28, 35, 56-57
bidone, 56
bilancia, 47
bocchetta, 37
bomba, bombardamenti, 32, 46, 48, 53
borsa, 12, 38, 41, 49
bottiglia, 26, 61
bottoncini,
bozza, bozze, 23-24
brocca, 15
- baule*, 34
caffè [bar], 60-62
calcio [del fucile], 44
calotta, 41, 46
camera, 23, 37, 49, 60, 69
camera da letto, 34-35
camicia, 52
campana, 65
campanello, 40
campanile, 19
cancelletto, 42
candela, candele, 59
canna [del fucile], 44-45
capannoni, 56
cappello, 46, 66
cappotto, paltò, 38, 42, 45-46, 55, 66
caraffa, 35
cardine, 64
carro, carri [armato/i], 51
carta di giornale, 17
cartoccio, 17
cartuccia, cartucce, 43, 45
casa, case, 12-13, 42, 47-48, 50, 54, 58, 61-64
casa bianca, 7
casetta di legno, casette di legno, 7, 48
cassetta, cassette [per frutta], 70, 72
cassetto del tavolo, 28
catenacci, 32
catino, 15, 36
catino smaltato, 11
cavalli di Frisia, 48
centrale idroelettrica, 64
ceppo, 36
cesta, cestino, 55, 57

- chiesa, chiesina*, 17, 18, 20, 47,
 60, 62, 64
cimitero, 7-9, 11, 64
cinema [sala], 48
cintura, 52
cinturone, 51
cioccolatino, 66-67
colapasta, 41
colbacco, 42
colletto, 30, 40
copeco, copechi, 34, 51
coperchio della tomba, 11
coperchio di alluminio, 9
coperta, 34
cornice di legno, 33, 59
cornicione, 58
corno, 52-53
corredino, 34
corridoio, 23-24, 41, 56
corrimano, 56
cortile, 7, 16, 23, 38-39, 70, 72
credenza, 35
croce, croci, 21, 62, 64
crystallo, 15
cucina, 35
cupola e cupole, 17-19, 21, 64
cuscinio, cuscini, 62
- dača*, 50
davantino [grembiule], 39
deposito, 64
 «dischi volanti», 11
divisa [militare], 51
- edificio, edifici*, 63
- fabbrica*, 47
fagotto, 49
farmacia, 61
fattoria, 12, 16, 73
fazzoletto, 16, 30, 70
ferrovia, 50
fiammiferi, 55
fienile della fattoria, 8, 16
- filo spinato*, 56
finestra, finestre, 16, 23, 26, 34-
 35, 37, 39, 62, 64, 68, 70-71
finestrino, finestrini, 48
fiori di carta, 7
foglio, fogli, 25
fotografia, fotografie, 69, 72
freccia[dardo], 52
frusta, fruste, frustino, 21, 67
fucile, fucili, 10, 43-44
fusto [del fucile], 45
- gallo, galletto*, 36
garage, 61
gelato, 66
giornali, 71
giubba, giubbe, 18, 21, 30, 41, 51,
 56, 65
gonfalone, 52
*gradino, gradini [di predellino o
 di scala]*, 56, 61
grande magazzino, 63
- impermeabile*, 22
impianto [per l'acqua], 50
ippodromo, 67
isba, 30-31, 58, 62
- lampada*, 25, 33-34, 69
lancia, lance, 52
lasciapassare, 23
lavabo di ceramica, 37
legnaie, 7
lenzuolo, 20
lettiga, 52
letto, 34, 37, 58
libreria, 39
libro, libri, 17, 49, 59, 69, 71
limonka [v. bomba]
lume, lumi, 18
- macchina [auto]*, 62
macchine tipografiche, 24, 26
macchine per spalare la neve, 7

macerie, 22
maniglia, maniglie, 33, 37
mantello, mantelli, 52
mattoni, mattoni, 21, 64
megafono, megafoni, 63
mirino, 45
moneta, monete, monetine, 38, 51
monumento, monumenti, 62
mosaico, mosaici, 62
motonave, 63
munizioni, 21
muro, muri, 18, 21, 30-31, 48, 59,
 62, 64

nastro, 34, 39
navi, 10
negozio, 70
nido, nidi, 45
nodo doppio, 19

oblò, 63
occhiali, 39
officina, 24-25
oggetto, oggetti, 64
orecchini, 34-35, 37

palazzo, palazzi, 48
palizzata, palizzate, 47, 63-64
pallottole, 10
panca, 35-37, 48
parete, pareti, 33, 39, 46, 54, 59
parquet, 34
pavimento, 25, 33, 38
pentola, pentole, 60
pianerottolo, 41
pjatistenka [grande isba con cinque muri], 30
piattaforma [del treno], 56-57
piattino, 61
pietra, pietre, 20
piramide, piramidi, 48
pista[per gare], 67
pistola, 21
poltrona, 41

ponte [di nave], 63
ponticello, 73
porta, porte, 16, 22-23, 25-26, 28,
 31, 33-34, 37-39, 41, 47, 54,
 61, 64, 71
porta di vetro, 25
porto, 63
programma [fascicolo], 66

quaderno, 14, 39
quadri, quadro, 17, 33

rasoio, 16
rastrelli, 8
ravioli, 61
ricevitore [del telefono], 41
ringhiera, 9
rovine, 64

sacco, sacchi, 47
sapone, 28
scala della terrazza, 9
scaletta, scalette [di nave], 63
scalini, 14
scarpa, scarpe, 27, 37
scatola di cartone, 43
schedina, schedine [del totalizzatore], 65
scheggia, schegge, 47, 53
schermo, 48
sci, 42
scrittoio, 69
scure, 36
secchio, secchi, 37, 47, 73
sedia, sedie, 33, 62
sella, 52, 67-68
serrature, 33
serpente, 19
servizio da tè, 39
sfera di cristallo, 15
sgabello, sgabelli, 61
sigaretta, sigarette, pacchetto di sigarette, 12-13, 26, 55, 66
soldi, 36, 38, 55, 71

spada, 10
spaventapasseri, 26
specchio, specchi, 15, 29, 33-34,
 47, 59, 70
specchiera, 37
spiccioli, 38
spugna, 28
staffa, staffe [di sella], 65, 68
stalla, stalle, 67
stampatrice, 25
stanza, 34, 39, 60
stazioncine polverose, 56
stazione ferroviaria, 12, 50, 54
steccati, 7
stipite, stipiti, 33, 54
stivali, 27, 41
stivali di gomma, 56
studio, 68-69
stufa, 64
stoviglie, 33
stracci, 8
strumento musicale, 11
stuoia, stuoie, 43-45, 47

tabaccheria, 61
tavola, tavole, 42
tavolo, tavolino, 23, 25, 48, 61, 70
tazza, tazzina (dorata di Kuznecovo), 39, 41
tela cerata, 20
telaio, telai, 25
telefono, 8-9, 41
telo, 55

tendine di pizzo, 37
terrazzino d'ingresso, 16, 31-32
tetto, tetto metallico, 17, 19, 64
timpano di mattoni, 18
tipografia, 8, 11, 22, 26, 38
tizzone fiammeggiante, 10
tomba, 9-11
tombe scavate nel ghiaccio, 9-10
tovaglia, 48
tram, 22, 48-49
trapuntino, 34
treno, treni, 38, 56-57
tribuna, tribune, 66-67
trono, 15
tromba delle scale, 38
tubo, 64

uniforme, 23

vagone, vagoni, 54-57
valenki [stivali di feltro], 42, 47
valigia, 14, 37, 49
vanga, 9
vasi di gelsomino, 37
vassoio, 39
vestaglia, 32
vestito, vestiti, 39, 41, 61, 71
vetrina, 7
vicolo, 54

zanna di serpente, 10
zappe, 8

FILMOGRAFIA

a cura di Fabrizio Borin

I KILLER

Ubijsy, 1958 [*Assassini*]

Regia: Marika Bejku, Aleksandr Gordon, Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Aleksandr Gordon e Andrej Tarkovskij dal racconto *The Killers* (1920, in it. *I sicari*) di Ernst Hemingway; *fotografia*: A. Rybin, A. Alvares; *interpreti e personaggi*: Julij Fait (Nick Adams), Aleksandr Gordon (George), Valentin Vinogradov (Al), Vadim Novikov (Max), Jurij Dubrovin (primo cliente), Andrej Tarkovskij (secondo cliente), Vasilij Šukšin (Ole Andreson); *corso di regia*: Michail I. Romm; *corso di riprese*: A.V. Galperin; *produzione*: Studio dell'Istituto Cinematografico VGIK; *origine*: URSS, 1956; *durata*: 19'.

Sono da poco passate le cinque della sera e nella tavola calda c'è un solo avventore, Nick Adams, che fuma insieme a George, il padrone. Entrano due clienti, si avvicinano al bancone e prendono posto sugli sgabelli per ordinarne da mangiare.

Il primo, Max, chiede una braciola con purè, ma questo piatto sarà pronto solo dalle sei in poi; l'oste informa che sono pronti panini assortiti, bistecca, uova con il lardo, con il prosciutto, col fegato. L'altro cliente, Al, ordina le crocchette di pollo con besciamella, piselli e purè e anche per questa ordinazione il padrone fa notare che si tratta di piatti che si servono a cena ed è ancora un po' presto. Alla fine si accordano rispettivamente per le uova con il prosciutto e per quelle con il lardo e, per quanto riguarda le bevande, la scelta dovrà essere ristretta tra la limonata, il ginger ale, il succo di frutta. Naturalmente i due, prevedibilmente armati per compiere una qualche missione e forestieri – visto che non sanno neanche che il paese in cui si trovano si chiama Summit – non sono soddisfatti perchè intendevano riferirsi a bevande alcoliche.

Fanno dell'ironia sulle abitudini provinciali della "allegra" cittadina poi, con modi autoritari, insistono perché Sam, il cuoco negro che sta in cucina, venga fuori e si metta vicino ad Adams e al padrone. Dopo di che Al torna nel retro conducendo con sé il cuoco e lo stesso Adams: entrambi vengono legati ed imbavagliati.

Dall'abbigliamento di città con tanto di cappotto pesante, sciarpa e cappello, si comprende che i due sono dei killer; e infatti il loro scopo è quello di uccidere Ole, detto "lo svedese", che loro sperano vada a cenare, come fa sovente, alla tavola calda.

Nell'attesa, arriva un cliente che compra del cibo da asporto, uno dei due sicari fischietta, l'altro colpisce delle mollichelle rimaste sul ripiano colpendole con il dito medio della mano destra, il padrone spolvera lo specchio mentre l'orologio, posto sopra al medesimo specchio dietro al bancone, segna il lento scorrere dei minuti.

Alle sette, mentre sembra che la vittima predestinata non intende farsi viva, entra un potenziale avventore, ma non è il bersaglio prescelto ed il padrone, per mandarlo via, è costretto ad inventare la scusa che la cucina è chiusa perché il cuoco è ammalato. Finalmente i due si decidono a lasciare il locale.

Su consiglio di George, Adams si reca nella stanza della pensione dove vive "lo svedese", per avvertirlo dei due assassini della tavola calda e dunque del pericolo incombente.

L'uomo giace sul letto, vestito. Fuma e ascolta come se fosse disinteressato alla questione: non vuole sapere chi sono i due, né come sono vestiti e tantomeno vuole che Nick vada alla polizia perché, a suo avviso, tanto non servirebbe a niente: deve aver fatto uno sgarro a qualcuno, forse nel mondo della boxe, e l'organizzazione gliela farà pagare.

Su questo ostentato fatalismo di Ole si infrange anche il vano tentativo di Nick di ipotizzare che tutto potrebbe essere solo uno scherzo o che, comunque, l'uomo potrebbe partire, andare via, in un'altra città. Ma "lo svedese" è stanco, sia di nascondersi, sia di fuggire dai suoi inseguitori. E poi è ormai troppo tardi perché le cose possano aggiustarsi: si farà coraggio, uscirà dalla sua stanza-prigione e andrà incontro al suo destino.

Nick torna alla tavola calda dove George sta facendo i conti della giornata: vuole cambiare città perché non accetta questa situazione di impotenza, ma il saggio gestore del locale gli consiglia di non pensarci.

OGGI NON CI SARÀ LIBERA USCITA

Segodnja uvol'nenija budet, 1958 [*Non ci sarà licenza*]

Regia: Aleksandr Gordon, Andrej Tarkovskij; *sceneggiatura*: Aleksandr Gordon, I. Makhov, Andrej Tarkovskij; *supervisione*: I.A. Zhigalko, E.N. Foss dello studio di M. I. Romm; *fotografia*: L. Bunun, E. Yakovlev; *supervisione*: K.M. Venz; *scenografia*: S. Peterson; *suono*: O. Polinosov; *musica*: Y. Matskevich; *assistente alla regia*: A. Kuptsova; *assistente operatore*: V. Ponomarev; *interpreti e personaggi*: O. Borisov (capitano Galich), A. Alekseev (colonnello Gvenesiani), P. Lyubeshkin (Vershinin), O. Mokshantsev (Vishniakov), V. Marenkov (Vasin), I. Koshukin (Tsignadze), L. Kuravlev (Morozov), S. Lyubshin (Sadovnikov), A. Smirnov (uomo in gilè), A. Dobronravov (dottor Kuzmin); *consulente militare*: colonnello I.I. Sklifus; *direttore di produzione*: A.Y. Kotoshev; *produzione*: Studio dell'Istituto Nazionale di Stato per la Cinematografia VGIK e Studio Televisivo Centrale; *direttore di produzione*:; *origine*: URSS, 1958; *durata*: 46'.

In estate, nel corso di alcuni lavori di scavo viene alla luce un deposito di bombe della seconda guerra mondiale inesplose. L'esercito isola l'area e progressivamente si isolano le singole ogive, mentre i giovani soldati ed i superiori in grado addetti alla sorveglianza ed alle operazioni di sminamento hanno il loro bel da fare con la popolazione della zona, un po' curiosa e un po' nervosa.

Individuato il terreno sabbioso fuori dal centro abitato nel quale portare le bombe affinché siano fatte brillare nella completa sicurezza, si sceglie il camion nel quale collocare, con estrema cura e delicatezza, il pericoloso carico ed anche viene prescelto il piccolo gruppo di soldati che dovrà compiere l'operazione.

Il viaggio verso le dune sabbiose dove è stata scavata una buca di contenimento inizia, nella tensione degli operatori militari e con la paura di provocare un'esplosione accidentale che sarebbe fatale; dopo aver superato alcuni problemi di stabilità

nonché di tenuta dello sportello posteriore del veicolo, la pattuglia finalmente giunge all'agognata mèta. Qui con grandi precauzioni finalmente si sistemano le bombe e tutti vengono fatti allontanare oltre il perimetro di pericolo.

L'esplosione successiva conferma il cessato pericolo e, al ritorno in città, la gente ed i soldati potranno riprendere la consueta vita.

IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO

Katok i skripka, 1960 (saggio di diploma)

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Micgalkov-Končalovskij e Andrej Tarkovskij; *fotografia* (Sovcolor): Vadim Jusov; *scenografia*: S. Agojan; *montaggio*: L. Butuzova; *musica*: Viaceslav Ovčinnikov diretta da E. Kačaturian; *suono*: V. Kračkovskij; *assistente alla regia*: O. Gerts; *costumi*: A. Martison; *trucco*: A. Makaševa; *effetti speciali*: B. Ploujnikov, V. Sevostijanov, A. Rudačenko; *interpreti e personaggi*: Igor Fomčenko (Saša, il bambino), Vladimir Zamanskij (Sergej, l'operaio), Nina Arkangelskaja (la collega di Sergej), Marina Adžubej (la madre di Saša), Jura Bruser, Slava Borisov; Saša Ilin, Saša Vitoslvsckij, Kolia Kozarev, žena Kljakovskij, Igor Kolovikov, ženja Fedčenko, Tanja Prochorova, Anna Maksimova, Larisa Semėnova, M. Figner; *produzione*: Mosfilm; *direttore di produzione*: A. Karetin; *origine*: URSS, 1960; *durata*: 43'.

Saša, un bambino di sette anni, esce di casa, a Mosca, con il suo violino diretto al Conservatorio, dove studia senza eccessivo entusiasmo, per sostenere una prova pratica.

Sulle scale a al portone del palazzo, i ragazzi del quartiere lo disturbano e, per gioco, gli prendono la custodia del violino che si passano tra loro deridendolo, finché Sergej, un operaio al lavoro nei pressi con un rullo asfaltatore, risolve la situazione facendo allontanare il gruppo dei giovani molestatori.

Lungo la strada Saša è attratto dai riflessi del sole estivo e da successive immagini moltiplicate e frantumate da specchi e altre superfici riflettenti: il suo stesso volto, le facciate degli altissimi edifici, un tram che magicamente si trasforma in un autobus, la ragazza alla quale cade a terra un sacchetto dal quale fuoriescono delle mele rosse, un bambino che gioca con una barchetta

nell'acqua, dei palloncini gialli e rossi, degli orologi a schiera, un volo di piccioni... Sono tutti elementi che non impediscono tuttavia di tornare serenamente alla realtà del saggio di violino che l'attende.

Aspettando il suo turno, osserva una bambina, anch'essa lì per suonare, alla quale, in silenzio, offre una mela prima di esibirsi, con risultati assai modesti, di fronte alla severa insegnante. All'uscita la bambina lo osserva allontanarsi mogio mogio – forse perché pensa alla possibile reazione della madre – mentre sulla sedia la mela è ora solo un torsolo mangiucchiato.

Intanto, vicino alla casa di Saša, due rulli compressori condotti da un'operaia e dall'uomo che ha difeso il bambino dalle prepotenze dei monelli più grandi, stanno procedendo all'asfaltatura dello spiazzo. Saša si ferma a guardare ed aiuta Sergej alle prese con il motore del suo mezzo meccanico. poi, invitato a salirvi sopra, si diverte a tenere il volante e a far muovere lentamente il pesante rullo.

Dal gruppo dei ragazzi che osservano gelosi in disparte, il più grande e strafottente prende la bicicletta da corsa e comincia a correre lì intorno, ma cade, rompe una ruota, fa finire il campanello sciacchiato sotto il pesante rullo rimanendo anche contuso ad una gamba prima di tornarsene con le pive nel sacco sul marciapiede.

Arriva la pausa di mezzogiorno e Saša lascia la custodia col violino e la cartella sul mezzo per mangiare con l'operaio di cui è ormai diventato amico, mentre gli altri ragazzi non smettono di gironzolare nei pressi dei compressori.

Nel tempo di interruzione del lavoro, il bambino fa alcune importanti esperienze: prende le difese di un coetaneo da un prepotente più grande; ha uno screzio, subito superato, con Sergej, suo grande compagno; osserva un pesante maglio di ferro all'opera nell'abbattimento di vecchie case; si ripara con la giacca dell'uomo da un improvviso e violento temporale che separa per un po' i due finché il sole, tornando a splendere tra le nuvole, non li vedrà di nuovo insieme.

Poi Saša e Sergej mangiano pane e latte e chiacchierano tranquillamente: l'operaio ripara la custodia del violino e il bambino suona per lui. In seguito, prima di separarsi per tornare alle ri-

spettive attività – l'operaio sul rullo compressore e il bambino a fare gli esercizi con l'archetto – si danno appuntamento per andare al cinema insieme.

La madre nega però a Saša il permesso di uscire perché è tornato a casa con le mani tutte sporche di grasso e, mentre l'operaio, dopo aver atteso a lungo il suo nuovo piccolo amico entra con la compagna di lavoro, che non aspettava altro, a vedere Čapaev, il bambino, dopo aver tentato senza successo di avvertire con un biglietto, immagina il finale: esce di casa, scende le scale e sale in corsa sul rullo compressore che si allonana lentamente guidato dall'amico Sergej.

L'INFANZIA DI IVAN

Ivanovo detstvo, 1962

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto:* dal racconto *Ivan* di Vladimir O. Bogomolov; *sceneggiatura:* Michail Papava, Vladimir O. Bogomolov con la collaborazione di E. Smirnov; *fotografia* (b/n): Vadim Jusov; *scenografia:* Evgenij Černaev; *montaggio:* Ljudmila Fejginova; *assistente al montaggio:* G. Natanson; *musica:* Viačeslav Ovčinnikov diretta da E. Kačaturian; *suono:* E. Zelenkova; *trucco:* Larisa Baskakova; *effetti speciali:* V. Sevostjanov, S. Mukhin; *consulenza militare:* G. Gončarov; *interpreti e personaggi:* Nikolaj «Kolja» Burljaev (Ivan) Valentin Zubkov (il capitano Cholin), Evgenij žarikov (il tenente Galčev), Stepan Krylov (il caporale Katasonič), Nikolaj Grinko (il colonnello Grjaznov), Dmitrij Miljutenko (il vecchio con il gallo), Valentina Maljavina (Maša), Irma Tarkovskaja (la madre di Ivan), Andrej Michalkov-Končalovskij (il soldatino con gli occhiali), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Miturich; *produzione:* Mosfilm; *origine:* URSS, 1962; *durata:* 90'.

Con l'invasione nazista dell'Unione Sovietica, il dodicenne Ivan sembra cresciuto di colpo fino a diventare quasi un adulto e soltanto nei suoi sogni, bellissimi ma molto agitati, emergono tracce di un'infanzia felice.

Persi il padre, la madre e la sorella a causa della guerra, Ivan non ha altro scopo che vendicarsi e per far questo, prima si unisce ad un gruppo di partigiani, poi si aggrega all'alto comando militare che lo incarica di pericolose missioni di avvistamento e di staffetta.

Una di queste, particolarmente rischiosa, induce Ivan a modificare l'itinerario stabilito col risultato di andare a finire nel mezzo di una postazione dell'Armata Rossa. Qui il tenente Galčev, responsabile del settore, teme che Ivan sia una spia dei tedeschi e solo dopo lunghe insistenze viene convinto dall'intraprendente ragazzo a mettersi in contatto con i superiori, che lo rassicurano circa la sua vera identità. Ivan, infatti, rende utilissimi servizi segnalando postazioni, scorte e munizioni del nemico: tutte informazioni necessarie all'armata, in procinto di sferrare l'offensiva decisiva nella Grande Guerra Patriottica.

L'orgoglioso e coraggioso giovane è ben visto sia dal capitano Cholin sia dal colonnello Grjaznov; i quali, per il suo bene, decidono che però è arrivato il momento di allontanarlo dal fronte e dai pericoli delle battaglie inviandolo alla scuola di guerra, dove potrà studiare per diventare un buon soldato.

Le proteste di Ivan, del tutto contrario a questa decisione, non hanno alcun effetto, allora il ragazzo fugge, ma viene raggiunto quasi subito nei pressi di un piccolo villaggio ormai ridotto in macerie dai bombardamenti. A questo punto, vista la sua tenace determinazione, gli si promette di non inviarlo più alla scuola militare: in via eccezionale potrà tornare in prima linea dove l'unità si sta riorganizzando in vista dell'assalto decisivo.

Due soldati, mandati in esplorazione oltre il fiume, vengono catturati dai tedeschi, impiccati ed esibiti, come crudele avvertimento, proprio in mezzo alla palude in modo che i compagni possano riconoscerli. Cholin decide di andare a riprendere i cadaveri, ma il fuoco dell'artiglieria nemica è troppo pesante e l'azione viene rinviata.

A questo punto, Ivan che, durante l'attacco "giocava" alla guerra nella sede del comando, viene incaricato di un'ultima missione. In una fredda notte autunnale, accompagnato da Cholin e Galčev che devono recuperare i corpi dei due sfortunati commilitoni, il ragazzo attraversa la palude e sparisce nel bosco.

La guerra è finita. Nella sede della Gestapo a Berlino il tenente Galčev esamina dei documenti e tra le moltissime carte trova un dossier con la fotografia di Ivan ed apprende che il ra-

gazzo è stato catturato e giustiziato. L'ufficiale rimane fortemente scosso e in qualche modo rammemora l'esperienza tragica di Ivan, vittima della barbarie nazista.

Dapprima angosciato, sembra riprendere fiducia nella vita quando immagina il giovane bere l'acqua limpida dal secchio che la madre amorevolmente gli porge prima di correre libero, con la sorellina, lungo il bagnasciuga, inoltrarsi felice nell'acqua bassa... fino al nero di un funereo albero secco.

ANDREJ RUBLĚV

1966

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Michalkov-Končalovskij, Andrej Tarkovskij; *fotografia* (b/n e Sovcolor, Cinemascope): Vadim Yusov; *montaggio:* Andrej Tarkovskij con la collaborazione di Ljudmila Fejginova, T. Egorjceva, O. Sevkunenکو; *scenografia:* Evgenij Černaev con la collaborazione di I. Novoderzhkin, S. Voronkov; *costumi:* L. Novi, M. Baranovskaja; *trucco:* V. Rudina, M. Aliautdinov, S. Barsukov; *musica:* Viačeslav Ovčinnikov; *suono:* Inna Zelentsova; *interpreti e personaggi:* Anatolij Solonicijn (Andrej RublĚv), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolaj Grinko (Daniil il Nero), Nikolaj Sergheev (Teofane il Greco), Irma Rauch Tarkovskaja (la ragazza sordomuta), Nikolaj «Kolja» Burljaev (Boriška), Rolan Bykov (il buffone), Jurij Nazarov (il Principe e suo fratello), Mikhail Kononov (Fomà), Jurij Nikulin (Patrikej), Stepan Krylov (il vecchio fonditore di campane), Sos Karkišjan (il Cristo), Bolot Eišjnlaev (il Khan tartaro), Volodja Titov, N. Grabbe, B. Bejshenaliiev; B. Matysik, A. Obukhov, N. Glazkov, K. Aleksandrov, S. Bardin, Ivan Bykov, G. Borisovskij, V. Vasilev, Z. Vorkil', V. Volkov, I. Mirošnicenko; *produzione:* Mosfilm (Gruppo Artistico degli Scrittori e Cineasti); *direttore di produzione:* T. Ogorodnikova; *origine:* URSS, 1969 (1966); *durata:* 185' (lunghezza originale), altre versioni 146' [una «ur version» di Andrej RublĚv di circa 60' più lunga della versione originale conosciuta fu proiettata per la prima volta a Mosca nell'aprile 1988 (Dom Kino, commemorazione della morte di Andrej Tarkovskij)].

Il racconto si riferisce alla vita del monaco pittore di icone Andrej RublĚv vissuto all'incirca tra il 1370 ed il 1430, un periodo drammatico per la Russia, devastata dalle scorribande dei Tartari, dalle rivalità dei Principi in lotta, dalle spaventose carestie e

dalle epidemie. La vicenda, divisa in due parti, è articolata in un prologo, otto episodi, l'epilogo.

Prologo. Un gruppetto di persone armeggia attorno ad una strana sacca di pelli cucite che, gonfia d'aria calda proveninente dal un fuoco sottostante, dovrebbe permettere al contadino Efim di sollevarsi da terra e volare. Il lavoro viene disturbato da una piccola folla di altri campagnoli e dalle guardie del Principe; ne segue una colluttazione, si tagliano in fretta e furia le corde che trattengono il rudimentale aerostato e questo si innalza lentamente cominciando a sorvolare le campagne circostanti. Sarà, tuttavia, un volo esaltante ma breve perché, a causa di una falla tra le cuciture, la "mongolfiera" perde quota, si affloscia abbattendosi sul terreno anfibio causando la morte del temerario passeggero.

Primo episodio. La sopria del buffone vede tra i protagonisti Andrej Rublëv, Daniil e Kirill, tre monaci pittori si S. Androniko che, sorpresi in piena campagna da un temporale, trovano riparo in una isba dove alcuni contadini, attendendo la fine del fortunale, assistono allo spettacolo di un buffone che irride i potenti. La sua *performance* viene però interrotta dall'irruzione dei soldati a cavallo, inaspettatamente giunti, che arrestano l'uomo mentre i tre monaci abbandonano la capanna per irpendere il loro cammino.

Secondo episodio. Siamo ora nel 1405. Il monaco-pittore Kirill incontra in chiesa il famoso maestro Teofane il Greco. Mentre all'esterno i ribelli vengono torturati ed orrendamente uccisi dalle guardie, il monaco e l'anziano pittore discutono di arte e Teofane tessendo le lodi di Rublëv proponendo a Kirill di decorare la cattedrale moscovita dell'Annunciazione. Questi, vanitoso, accetta a condizione che gli venga rivolto un invito formale davanti all'intera comunità del monastero di S. Androniko.

L'invito ufficiale ci sarà, ma Teofane fa invitare Rublëv al posto di Kirill; il quale, toccato nella sua vanità di artista, abbandona irato il monastero. Andrej allora propone a Daniil il Nero di accompagnarlo nel viaggio e, malgrado i dubbi ed i timori che ha sulla sua stessa arte in rapporto all'Eterno e al Potere, si risolve a partire, con la compagnia anche di due giovani aiutanti.

Terzo episodio. L'anno successivo ritroviamo Teofane e Rublëv impegnati in un'appassionata discussione nella quale si trovano a scontrarsi due differenti concezioni della vita, della fede e della realtà artistica. Per il greco l'esistenza deve essere un continuo servizio a Dio, mentre Andrej, più concreto, crede nell'Uomo e nella possibilità, attraverso l'arte, di essergli d'aiuto per una piena rivelazione; ha fiducia nella possibilità di operare nel Bene e lo fa immaginando una raffigurazione della Passione di Cristo. Teofane invece ribadisce il suo il suo pensiero circa una umanità maledetta, ignorante e malvagia per la quale non nutre più alcuna speranza di redenzione.

Quarto episodio. Penultimo della prima parte, è quello della festa, 1408. Scendendo il fiume in barca con Danijl ed i due assistenti, Andrej Rublëv è attratto, sul far della sera, da diverse luci in movimento nel fitto del bosco. Incuriosito, si avvicina di nascosto e si accorge ben presto di trovarsi nel mezzo di una festa pagana nella quale si celebra l'arrivo della bella stagione.

Scoperto e scambiato per un voyeur, il monaco viene legato ad un palo mentre una giovane bionda, nuda, prima lo sottopone a tentazione e poi, inaspettatamente, lo libera dalle corde.

È ormai l'alba e Andrej raggiunge i compagni; ammutolito, assiste all'arresto di alcuni dei giovani del festino e alla fuga della ragazza che guadagna a nuoto la riva opposta sfilando accanto alla sua barca.

Quinto episodio. Nell'estate dello stesso anno Rublëv ha l'incarico di affrescare il Giudizio Universale, però i lavori sono fermi poiché il pittore si rifiuta di dipingere secondo gli schemi artistici in uso. Non vuole cioè spaventare gli uomini con il suo lavoro, non intende creare visioni ammonitrici e raccapriccianti dato che pensa vi sia già fin troppa violenza nella realtà. Violenza che non risparmia neanche gli artisti, gli scalpellini e gli incisori che hanno lavorato alla sua dimora: vengono uccisi o barbaramente accecati sulla strada per Zvenigorod, città dove regna il fratello del Principe.

La feroce azione punitiva è ordinata dallo stesso principe che, considerando il fratello un traditore, non può consentire ch'egli abbia residenze simili o più belle delle sue. Andrej, indignato da tanta folle violenza, si ribella imbrattando le bianche

pareti pronte per l'affresco rifiutando anche la lettura di un passo delle sacre Scritture particolarmente intenso. Entra nell'edificio una ragazza sordomuta in cerca di riparo e protezione.

Sesto episodio. Apre la seconda parte del film la scorreria, ancora nel 1408. Il fratello del Principe, approfittando della sua assenza, si allea con i Tartari – alla fine del loro crudele dominio e dunque particolarmente feroci – per spodestarlo. Le truppe cingono d'assedio la città di Vladimir seminando terrore e morte, mentre la maggior parte della popolazione, compresi Rublëv e la sordomuta, cerca rifugio nella cattedrale. Tartari e russi però irrompono nel tempio massacrando senza pietà vecchi, uomini, donne, bambini. Per salvare la ragazza handicappata da uno stupro, Andrej uccide un soldato e, di fronte allo spettacolo di miseria, desolazione e morte che si presenta davanti ai suoi occhi, fantastica di ricevere l'impossibile visita di Teofane, morto da tempo.

Di nuovo le inconciliabili concezioni dei due artisti si trovano di fronte, anche se qualcosa è nel frattempo mutato: Andrej comunica all'amico e maestro di non voler più dipingere perché, sottoposto a prove tremende, è sempre meno persuaso della bontà degli esseri umani. Teofane cerca di dissuaderlo ma Rublëv, irremovibile, si chiude in un mutismo di espiazione.

Settimo episodio. Quattro anni dopo Andrej è al monastero di S. Androniko, sempre nel rispetto del voto del silenzio, dedito a umili lavori e all'assistenza dell'inquieta sordomuta. La regione è ancora messa a ferro e fuoco dai Tartari, la carestia miete vittime ed i superstiti affamati cercano cibo e rifugio al convento. Tra questi è anche Kirill che, riconosciuto, supplica il priore di perdonargli l'antico atto di superbia che lo aveva portato a lasciare le mura della comunità religiosa. Sopraggiungono alcuni cavalieri Tartari e, dopo aver deriso pesantemente la "scema" sordomuta, la conducono via con loro.

Ottavo episodio: Da ultima, la parte forse più nota ed emozionante, la fusione della campana, 1423. In un Paese ormai esausto per le devastazioni e decimato dalla pestilenza, alcuni incaricati del Principe cercano dei fonditori di campane. Non c'è rimasto più nessuno vivo, solo il giovane Boriška, pur di sfuggire alla fame e all'epidemia, si dice in grado di saper fondere perché il padre, prima di morire, gli ha tramandato il segreto.

Viene condotto nei pressi del castello e gli viene affidato l'incarico. Dopo aver passato lunghi giorni alla ricerca del luogo adatto e dell'argilla giusta, fa predisporre gli spazi ed le fasi preparatorie per la fusione, in contrasto con le opinioni dei mastri artigiani anziani.

Andrej Rublëv, sempre legato al voto del silenzio di anni prima e all'osservanza di mai più dipingere, segue partecipe le ansie e le apprensioni di Boriška ed è anche turbato da alcuni episodi, vecchi e nuovi: il buffone dell'isba lo accusa di essere stato lui, anni prima, a denunciarlo – era invece stato Kirill a chiamare le guardie, invidioso del talento di Andrej – e lo stesso monaco lo implora, invano, di riprender a dipingere nuovamente nel monastero della Trinità.

Intanto la grande opera della fusione procede e, alla presenza dei nobili, arriva finalmente il momento della verità: se la campana sarà fessa, per il giovane fonditore ci sarà la prigione e la morte. Invece i rintocchi si diffondono nell'aria e artigiani, polo ed autorità sono soddisfatti, mentre Boriška può finalmente scoppiare in lacrime per dare sfogo alla disperazione e alla tensione accumulate perché ha mentito: non conosce il segreto della fusione e il suo defunto padre non gli aveva mai tramandato nulla della sua arte.

Il monaco, commosso, di fronte a questo artigianale prodigio della creazione artistica, finalmente si decide a sciogliere il voto e consola il ragazzo, al quale propone di seguirlo nel futuro pellegrinaggio della vita per dare un po' di gioia agli uomini: uno a dipingere, l'altro a fondere campane.

L'Epilogo è a colori ed illustra nei toni più pieni le opere del massimo pittore russo di icone, riprese in dettagli e per intero, con movimenti della cinepresa tesi a sottolineare, quando non a svelare, particolari, pose, figure, motivi architettonici; per terminare sul volto del Salvatore lambito dall'acqua che – di nuovo in b/n – presto diventerà quella di un terreno anfibio dove, sotto una benevola pioggia estiva, pascolano i cavalli in armonia con la natura.

SOLARIS

Soljaris, 1972

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Stanislaw Lem; *sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij e Fridrik Gorenštejn; *fotografia* (Sovcolor, Cinemascope) Vadim Jusov; *scenografia*: Michail Romadin; *montaggio*: Andrej Tarkovskij; *musica*: Eduard Artemjev (e *Preludio corale in Fa minore* di Johann S. Bach); *interpreti e personaggi*: Donatas Banionis (Kris Kelvin, lo psicologo), Natalja Bondarčuk (Hari), Jurij Jarvet (Snaut, il cibernetico), Anatolij Solonicijn (Sartorius, l'astrobiologo), Vladislav Dvorzeckij (Berton, il pilota), Nikolaj Grinko (il padre di Kelvin), Sos Sarkisjan (Gibarjan, il fisiologo); *produzione*: Mosfilm; *direttore di produzione*: Viačeslav Tarassov; *origine*: URSS, 1972; *durata*: 165'.

Lo psicologo Khris Kelvin saluta il padre, che abita in una bella casa immersa nella natura, prima di partire per una missione nello spazio. È stato incaricato di raggiungere una stazione sovietica in orbita intorno al pianeta Solaris per scoprire la natura degli strani fenomeni che si stanno verificando e per portare assistenza ai tre scienziati che la abitano, i quali, da qualche tempo, inviano sulla Terra segnali poco convincenti.

Raggiunto il pianeta – Solaris è ricoperto da un oceano magmatico e misterioso sul quale si appuntano i sospetti degli studiosi – Kelvin scopre che Gibarjan, il capo della missione, si è suicidato ma ha lasciato un messaggio videoregistrato e che gli altri due sodali, Snaut e Sartorius, non sono in grado di dare spiegazioni dei fenomeni misteriosi perché in preda all'angoscia dopo l'apparizione di "ospiti" materializzatisi dal nulla.

Ben presto Kelvin apprende che il pianeta è già stato bombardato con i raggi X e la sua reazione prevedibilmente si manifesta con radiazioni che conferiscono una sostanza ai ricordi ed ai sensi di colpa degli uomini. Gibarjan aveva concretizzato una splendida ragazza bionda, Sartorius un nano e lo stesso Kelvin cade vittima del fenomeno – dopo essersi addormentato nella sua cabina – ritrovandosi accanto la moglie Hari, morta suicida dieci anni prima.

Conscio dell'impotenza di fronte a questo inspiegabile evento, lo psicologo chiude l'amata nuova Hari in una capsula e se ne libera inviandola nel cosmo; ma costei ritorna, o meglio appare

una seconda materializzazione della donna alla quale Chris, ricordando il passato, non può non ri-affezionarsi, tanto da decidere di rimanere con lei sulla stazione, appunto per rivivere il passato in modo diverso.

Hari tuttavia impara rapidamente e tende ad umanizzarsi al punto che, comprendendo di essere lei l'ostacolo della missione di Kelvin avversata da Sartorius, tenta di nuovo il suicidio, ma invano.

Intanto Sartorius, continuando le sue ricerche, pensa di aver trovato il modo di distruggere i «fantasmi» inviando sull'oceano pensante l'encefalogramma di Kelvin con i suoi pensieri formati in stato di veglia, giacché solo a questa condizione si verifica la materializzazione. Questo produce in lui uno stato di incoscienza e al risveglio apprende che Hari è sparita: volontariamente si è sottoposta al raggio annihilatore che l'ha cancellata per sempre.

A questo punto Kelvin torna o immagina di tornare sulla Terra, alla casa di campagna dove si inginocchia per abbracciare il padre sulla soglia. Ma la casa e il vasto territorio circostante costituiscono un'isola, parte integrante del grande oceano di Solaris.

LO SPECCHIO

Zerkalo, 1974

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij, Aleksander Mišarin, versi di Arsenij Tarkovskij letti da Andrej Tarkovskij, voce fuori campo Innokentij Smoktunovskij (nella versione italiana Romolo Valli); *fotografia* (Sovcolor, sequenze del cinegiornale in b/n): Georgij Reberg; *scenografia*: Nikolaj Dvigubskij; *montaggio*: Ljudmila Fejginova; *musica*: Eduard Artemjev e brani di Johann S. Bach, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcell; *suono*: Semën Litvinov; *assistente alla regia*: Larisa Tarkovskaja, V. Charčenko, M. Čugunova; *costumi*: Nelly Fomina; *trucco*: V. Rudina; *effetti speciali*: Jurij Potanov; *interpreti e personaggi*: Margarita Terechova (la madre e Natalja), Filipp Jankovski (Aleksej a cinque anni), Oleg Jankovskij (il padre), Ignat Danilcev (Ignat e Aleksej a dodici anni), Anatolij Solonicijn (lo sconosciuto), Nikolaj Grinko (il capo reparto alla tipografia), Alla Demidova (Lisa), Jurij Nazarov (l'istruttore militare), L. Tarkovskaja (la madre, anziana), Tamara Ogrodnikova, Jurij Svedntikov,

Tamara Revšetnikova, Enrique Del Bosque, Luis Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatjana Del Bosque; *produzione*: Mosfilm (Quarto Gruppo Artistico); *direttore di produzione*: E. Vajsberg; *origine*: URSS, 1974; *durata*: 105'.

Il film inizia, prima dei titoli di testa, con la sequenza di un giovane balbuziente sottoposto da una dottoressa alla terapia ipnotica che gli permetterà di parlare normalmente.

Ora un uomo è a letto e nella sua mente si avvicinano i ricordi dell'infanzia e della vita adulta. Ricorda il padre poeta che abbandonò la madre e questa memoria si intreccia con la sua attuale situazione. Ha lasciato la moglie, Natalja, ed ha uno spigoloso rapporto con il figlio Ignat che lo rifiuta. Il tutto vissuto e ri-vissuto negli stessi luoghi tra la campagna estiva e la città di città.

Attraverso la propria esperienza di adolescente, il protagonista riesce a comprendere il problema di Ignat ragazzo e, in questi panni, ad immaginare la difficile situazione della madre Natalja. Rivisita così i giorni passati con la madre, ora anziana, la cui immagine è riflessa in un vecchio specchio consunto... E nuovamente l'immagine si alterna al malinconico ricordo della giovane donna nella lunga attesa del marito dalla guerra.

Il protagonista, adulto, torna alla realtà – visitiamo il suo appartamento mentre racconta al telefono il suo sogno alla moglie che, a sua volta, gli comunica la morte di Lisa, una compagna di lavoro alla tipografia.

E così scatta ancora un altro ricordo: la madre corre in tipografia sotto una pioggia torrenziale nel timore di aver lasciato un refuso nelle bozze dell'edizione speciale della rivista. Ma per fortuna non c'è stata nessuna svista e, dopo un serrato scambio di battute nervose con Lisa, decide di prendere una doccia rilassante.

La morte dell'amica della madre, permette al regista di continuare con ulteriori immagini allo specchio del passato nella riflessione sul clima sociale e politico della sua infanzia, ancora una volta intrecciata con la vita difficile condotta dalla madre che si è sacrificata per lui, nonché del suo disagio di fanciullo (Ignat a cinque anni e dodici) per il fallimento dell'unione dei genitori. Forse, anzi molto probabilmente, lo stesso disagio di

“orfano” vissuto da Ignat/Tarkovskij e dai figli dei profughi spagnoli della guerra civile, sfollati in Russia.

Guerra evocata con brani di film di repertorio, con eventi che l'hanno colpito da ragazzo; come, ad esempio, il lancio dei palloni aerostatici. Si tratta di emozioni, entusiasmi provati, in altro modo, anche da Ignat con la scoperta delle immagini di Leonardo da Vinci.

L'accostamento a Ignat fa compendere al padre quale sia la solitudine del ragazzo, al quale vorrebbe telefonare per consigliarlo di innamorarsi, come a lui stesso era capitato alla sua età, all'inizio della guerra. E quest'ultimo evento lo riporta nuovamente alla *sua* infanzia e alle immagini antiretoriche del conflitto nel quale il padre aveva combattuto, a cui fanno seguito quelle di alcune fasi belliche: l'entrata a Berlino dell'Armata Rossa, il giubilo alla notizia della morte di Hitler e, per contrasto, le nuove angosce per l'esplosione atomica di Hiroshima, per l'ascesa del maoismo e del presidente Mao, monumento di se stesso.

Ennesimo ritorno all'infanzia: il padre reduce in divisa, ma lontano dalla famiglia perché la moglie Natalja ha deciso di tenere il figlio con sé. In questo costante andirivieni del tempo, il passato ritorna nelle immagini dei bombardamenti che vedono il protagonista, bambino, rifugiato in campagna con la madre; un periodo assai duro per la donna, ma pieno di emozioni per il ragazzo.

E ancora. Un medico, che visita – oggi – il padre di Ignat in una stanza con una parete piena di specchi, afferma che l'uomo è fisicamente in salute ma che i traumi psichici non sono da sottovalutare.

L'ultimo ricordo si situa addirittura *prima* dell'infanzia, al momento dell'idea del concepimento di Ignat/Tarkovskij stesso. L'uccellino lanciato in aria dal soggetto-protagonista adulto nello studio medico fa sì che la stanza sembra aprirsi su una vasta radura dove la memoria coglie il padre e la madre insieme, giovani, nell'erba vicino casa, mentre la nonna paterna, poco lontano, entra nel bosco con i due bimbi. Sono le diverse stagioni della vita in cui passato (la madre, la nonna) e futuro (lui e la sorella) costituiscono una unicità, provvisoriamente fuori dal ricordo drammatico e nel respiro fluente del tempo.

STALKER

1979

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto:* dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugatskij; *sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij, Arkadij e Boris Strugatskij; *versi:* Fëodor Tjutčëv e Arsenij Tarkovskij; *fotografia* (Sovcolor), Eastmancolor, B/n, Cinemascope); Aleksandr Knjažinskij; *montaggio:* Andrej Tarkovskij, Ljudmila Fejginova; *scenografia:* Andrej Tarkovskij; *costumi:* Nelly Fomina; *trucco:* L. Lvova; *musica:* Eduard Artem'ev e brani dalla *Marsigliese* di Claude-Joseph Rouget de Lisle, dal *Bolero* di Maurice Ravel, dalla *Nona sinfonia* di Ludwig van Beethoven; *effetti speciali:* Jurij Potapov; *suono:* V. Sarun; *interpreti e personaggi:* Aleksandr Kaidanovskij (lo Stalker), Anatolij Solonicijn (lo Scrittore), Nikolaj Grinko (il Professore), Alisa Fredjndlich (la moglie dello Stalker), Nataša Abramova (Martijška, la giovane figlia), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; *produzione:* Mosfilm (Secondo Gruppo Artistico); *direttore di produzione:* Larisa Tarkovskaja; *origine:* URSS, 1979; *durata:* 155'.

Un fenomeno sconosciuto ha dato vita ad una misteriosa «Zona». L'accesso, presidiato dall'esercito, è consentito solo agli studiosi che, con grandi cautele, la visitano; per chiunque altro osi penetrarvi c'è la prigione. Tuttavia alcuni temerari – gli Stalker – sfidando le legge e soprattutto le subdole trappole messe in atto dalla Zona stessa, vi conducono delle persone desiderose di visitarla.

Uno di questi Stalker, sposato e padre di Martiška, una bambina paralitica, pur avendo promesso alla moglie di non tornare mai più là dentro, non riesce a tener fede all'impegno, attratto com'è più dal mistero che dalla Zona promana che non dal compenso offerto da due «clienti» disposti a correre il rischio di quell'avventura. Il primo, lo Scrittore, è un romanziere di successo in crisi di ispirazione, che si presenta alticcio all'appuntamento forse per vincere il timore del viaggio. L'altro è il Professore, uno scienziato insoddisfatto delle ricerche finora compiute sullo strano luogo, al cui centro c'è un edificio con una misteriosa Stanza dove, se si riesce a giungervi dopo aver superato indicibili ostacoli e pericoli, si possono realizzare i desideri.

Il viaggio comincia e lo Stalker fa molta fatica a frenare gli immotivati entusiasmi dei die neofiti. Con alcune manovre di-

versive riescono tuttavia ad aggirare i posti di blocco e ad inoltrarsi nella Zona. Il contrastato b/n muta in colore e la guida, che pure è abituata a queste esplorazioni, a contatto con le piante, il terreno e la natura lussureggiante del luogo deserto, sembra provare l'emozione della prima volta. Insieme a lui, si delineano con maggior precisione anche gli altri due personaggi: lo Scrittore è spinto dalla vanità letteraria, mentre lo scienziato si giustifica razionalmente ammettendo la propria sete di conoscenza non priva di una sedicente etica, ma nemmeno di un certo interesse per veder riconosciuta la propria gloria professionale.

I tre affrontano vari argomenti e lo Stalker rievoca l'episodio del Porcospino, un'anziana guida che, raggiunta la Stanza dei Desideri, chiese di far tornare in vita il fratello, uscendo dalla Zona inspiegabilmente ricco e però finendo suicida poco tempo dopo: i desideri esauditi nella magica camera sono infatti proiezione di quelli dell'inconscio.

Quando i tre personaggi, spossati dal lungo ed aspro cammino arrivano nei pressi della Stanza, non hanno il coraggio di varcare la soglia, adducendo ciascuno una differente motivazione. Lo Scrittore dichiara di non credere né nei poteri della Stanza né in quelli della Zona, però si porta dietro una pistola. Il Professore, al contrario, ci crede talmente da aver portato con sé una bomba, proprio per distruggere quel luogo che potrebbe essere utilizzato da altri poteri privi di scrupoli come una potentissima arma ricattatoria o distruttrice.

Lo Stalker, che non può né vuole chiedere niente per sé, è invece profondamente amareggiato e deluso perché per lui la Zona rappresenta una mistica, una religione laica, insomma l'ultima speranza di poet ancora riuscire a credere in qualcosa e negli uomini, pur nella disperazione dell'esistenza.

I tre, ormai radicalmente divisi, tornano indietro, al bar dell'appuntamento iniziale. Lo Stalker accusa i due «ospiti» di vita razionalistica e di fressa aridità intellettuale, mentre loro gli rinfacciano brutalmente di speculare sulle illusioni delle persone infelici.

Tornata a casa con la moglie e la figlia invalida, la guida, sconsolata, decide di non andare mai più nella Zona e si addormenta mentre la bambina, in cucina legge le poesie di Tjutčev;

poi chiude il libro, prende a fissare i bicchieri sul tavolo che, da soli cominciano a muoversi... e, sempre con la forza dello sguardo, ne fa cadere uno mentre si sente il rumore di un treno che, come all'inizio, scuote e fa vibrare la casa con i suoi oggetti.

TEMPO DI VIAGGIO

1983

Regia: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *fotografia:* Luciano Tovoli; *organizzatore generale:* Franco Terilli; *montaggio:* Franco Letti; *fotografia 2a unità:* Giancarlo Pancaldi; *fonico:* Eugenio Rondani; *voce italiana di Andrej Tarkovskij:* Gino La Monica; *interprete:* Lora Jabloskina; *assistente al montaggio:* Carlo D'Alessandro; *mixage:* Romano Checcacci; *cooperativa di lavoro:* Fono Roma; *produzione:* Genius S.r.l.; *origine:* Italia, 1983; *durata:* 62'.

Film preparatorio di *Nostalghia* realizzato quale sopralluogo visivo in cerca delle migliori ambientazioni, non ha una trama narrativa, ma di fatto è una sorta di diario "privato" costituito di frammenti, ricordi, sezioni di situazioni precedenti (come, ad esempio, le domande al regista circa il suo cinema fatte pervenire a Tonino Guerra da un gruppo di studenti). Andrej Tarkovskij si reca nella casa romana dell'amico Tonino Guerra (1920-2012) poeta e sceneggiatore il quale, nella notte, ha composto una poesia che legge ad Andrej.

Poi inizia la ricerca in varie località italiane: I richiamo alla valle dei trulli in Puglia, visualizzata, al pari di Amalfi, Ravello e dintorni, come pure di Lecce e del suo barocco – citato ma anche visualizzato – sono tracce importanti, segnali architettonici della cosiddetta "pietra dolce" che ne consente la lavorazione e, nello stesso momento, anche una durata nel tempo. Ma Tarkovskij non sembra soddisfatto dei luoghi offerti per raccontare la storia di un intellettuale russo in Italia per scrivere la biografia di un musicista settecentesco.

E allora il "pellegrinaggio" prosegue con ad una villa di Sorrento nel tentativo, non coronato da successo, di poter vedere un antico pavimento bianco con dei petali di rose sparsi che si dice essere unico al mondo; una colazione di pesce consumata con la

simpatica gente del posto; l'evocazione di Guerra di una palla di ferro e di una matita per un esercizio scolastico nel disegnare un cerchio.

In seguito, il regista racconta della camera d'albergo 38 di Bagno Vignoni – il comune in provincia di Siena nel quale ambienterà molte immagini del film – perché, dice, «la sua finestra non dava sulla strada, ma su una strettissima tromba di un ascensore che non hanno messo, senza luce, era sempre buio. Era una camera strana, con un bagno da ospedale, un posto misterioso dove non è possibile non sentirsi male. Mancava l'aria». E questa sarà proprio la sequenza di *Nostalghia*.

Non poteva mancare la piscina di Santa Caterina coperta di vapori con colonne di marmo e muri di pietra e di mattoni e una casa semidiroccata (che sarà in seguito quella del matto Domenico di *Nostalghia*) nella quale vive il simpatico sacrestano del paese.

In più Tarkovskij riferisce di un racconto da lui scritto e mai entrato in un suo film riguardante il monumento funebre che un uomo con un camion porta in un luogo che, immagina, sia quello dove è sepolta la madre. Però non riesce a sapere se davvero quel terreno possa ospitare il corpo della donna. Allora abbandona la statua nel primo cimitero di campagna che trova e finge che la madre sia realmente sepolta in quel punto.

Una casa in campagna fuori Mosca è l'ultimo edificio che Tarkovskij ricorda, sollecitato da Tonino, con suppellettili varie tra cui un fascicolo contenente verosimilmente la sceneggiatura di *Nostalghia* e, ancora, un'agenda, libri, candele di varie forme e colori; subito dopo, al posto degli appunti di sceneggiatura per il film, insieme a molti libri piccoli e grandi, entra in campo una candela accesa posta in un vaso di vetro trasparente che, con un soffio, Andrej Tarkovskij spegne.

NOSTALGHIA

1983

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 Ma-

stantonio; *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'addetta 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 – Sovinfilm, Mosca; *direttore di produzione*: Francesco Casati; *origine*: Italia, 1983; *durata*: 120'.

Andrej Gorčakov, scrittore e poeta russo, è in Italia per raccogliere materiali per una biografia sul musicista settecentesco Pavel Sosnovskij, esule e suicida dopo il suo ritorno in patria. Lo scrittore è accompagnato in questo viaggio da Eugenia, una interprete giovane e bella che, alla ricerca di un legame stabile, si innamora di Andrej senza essere però essere minimamente corrisposta giacché l'uomo sembra immerso in un sentimento esclusivo di malinconia mista a solitudine.

Sulle tracce del musicista, Andrej ed Eugenia sono in Toscana. A Monterchi lei si incuriosisce alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca e in seguito entrambi si recano a Bagno Vignoni, il paese nella cui piazza c'è un'antica piscina termale che la tradizione ricorda per le immersioni di Santa Caterina da Siena. Qui Gorčakov incontra Domenico, uscito da poco dal manicomio per essersi segregato con la famiglia per sette anni in attesa di una catastrofe, a suo dire, imminente.

Attratto da questo strano personaggio, Andrej crede alla sua buona fede – che addirittura considera propriamente una *fede* – poiché verifica che le azioni di Domenico, ad esempio immergersi nell'acqua, possono assumere il valore di risposte alle inquietudini ed ai ricordi che lo angosciano, alla sua ansia di vivere in quella strana dimensione tra essere (lontano dalla patria) e voler essere (in patria).

In questo rapporto a due non c'è posto per Eugenia giacché non sarà certo l'amore – anche se presente e vico nel sogno

della moglie Marija, della famiglia e della casa-patria – ciò che potrà distogliere l'intellettuale dalla *nostalgia*, quel particolare sentimento che fa partecipare con forte compassione all'altrui infelicità.

Delusa, la giovane torna a Roma mentre Andrej, dopo essere stato nella casa-rudere di Domenico, promette di aiutarlo in un'impresa che egli considera assolutamente vitale ed indispensabile per la salvezza del mondo: attraversare la piscina termale da un bordo all'altro con una candela accesa.

Quando ha ormai deciso di lasciare l'Italia per fare ritorno in Russia, Andrej riceve la telefonata di Eugenia che lo informa della presenza del "matto" Domenico a Roma per compiere l'ennesima azione dimostrativa contro la colpevole ottusità della società.

Gorčakov ricorda allora la promessa fatta all'amico nella sua casa e si reca a Bagno Vignoni per attraversare la vasca, ora svuotata per pulizie.

Nel frattempo Domenico, dopo aver tenuto un toccante discorso sull'idiozia umana, issato sulla statua di Msrco Aurelio in Campidoglio, si dà fuoco e proprio in quel momento lo scrittore, sofferente di cuore, dopo alcuni estenuanti tentativi, riesce a percorrere interamente lo spazio della piscina con la candela accesa, per morire subito dopo.

Le immagini dei luoghi cari ad Andrej, egli stesso «immerso» nella sua casa russa, chiudono sotto una leggera nevicata, la vicenda nella cornice dell'abbazia scoperchiata di San Galgano.

IL SACRIFICIO

Offret / Sacrificatio, 1986

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij; *fotografia* (Eastmancolor e b/n): Sven Nykvist; *scenografia*: Anna Asp; *montaggio*: Andrej Tarkovskij, Michal Leszczykowski; *musica*: Johann Sebastian Bach (*La passione secondo Matteo*), musica strumentale giapponese (flauto Watazumido Doso Roshi), canti dei pastori di Dalecarlie e Härjedalen; *suono e missaggio*: Owe Swenson, Bo Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Willi Peterson-Berger; *assistente alla regia*: Kerstin Eriksdotter; *costumi*: Inger Pehersson; *trucco*: Kiell Gustavsson; *effetti speciali*: Svenska Stuntgruppen, Lars Högland, Lars

Palmqvist; *interpreti e personaggi*: Erland Josephson (Alexander), Susan Fletwood (Adelaide, sua moglie), Valérie Mairesse (Julia, la cameriera), Allan Edwall (Otto, il “postino”), Gudrun S. Gilasdóttir (Maria, la “strega”), Sven Wollter (Victor), Filipa Franzén (Marta, la figlia di Alexander), Tommy Kjellqvist (Ometto), Per Kallman, Tommy Nordhal (i due infermieri); *produzione*: Argos Film (Parigi), Svenska FilmInstitutet (Stoccolma) con il concorso del Film Four International (Londra), Josephson & Nykvist HB, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Theatre AB, con la partecipazione del Ministero della Cultura francese; *direttore di produzione*: Katinka Farago; *origine*: Svezia-Francia, 1986; *durata*: 142’.

Con alcune contraddizioni esistenziali Alexander, professore, saggista e uomo di teatro, vive in una bella casa sulle rive di un lago nell’isola svedese di Farö, con la famiglia composta dalla moglie Adelaide, ex attrice, e dai figli Marta e Ometto, temporaneamente muto per una lieve operazione alla gola in via di guarigione. Attorno a questo nucleo ruotano la cameriera Julia, il vicino-postino Otto, Victor, il medico amico di famiglia, forse un tempo anche amante di Adelaide, e la “misteriosa” Maria.

L’azione si svolge nell’arco di una giornata, più precisamente da una chiara mattinata estiva che apre il giorno del compleanno di Alexander, alla mattina seguente. In questo tempo tutti gli avvenimenti, tendenti a precipitare verso il dramma, si legano e si snodano metaforicamente in senso mistico-realistico.

La catastrofe nucleare, annunciata dal sinistro rombo di aerei militari supersonici sfreccianti a bassa quota e dal tintinnio di bicchieri e suppellettili, ulteriormente sottolineata da fuggevoli immagini televisive che sommariamente informano circa la tragica situazione in atto, modifica radicalmente l’esistenza del gruppo. Il disperato Alexander allora fa un voto fideistico: se i suoi cari riusciranno a salvarsi, egli romperà ogni contatto con i propri affetti e beni terreni, sacrificherà tutto e vivrà in silenzio e solitudine per il resto della vita.

La notte trascorre fra tensioni, crisi, racconti, ricordi, impressioni di vario tipo e si conclude, su consiglio dell’eccentrico Otto, con la visita di Alexander a Marta, considerata una strega e tuttavia sembra essere la sola che, giacendo nell’amore con l’uomo, in alternativa o in aggiunta alla fede espressa con la pre-

ghiera, potrà far tornare le cose come erano prima dell'incubo atomico.

Alle luci del nuovo giorno, Alexander deve mantenere il suo solenne ed etico proposito di sacrificarsi, chiudendosi nel silenzio, per la salvezza degli altri; i quali, a loro volta, sembrano non ricordare nulla di quanto successo e, addirittura, lo credono impazzito, confortati, per dir così, dal suo comportamento premeditato, non certo dei più razionali.

Infatti, propone al gruppetto di uscire per una passeggiata in riva al lago a vedere l'albero secco da lui piantato insieme al piccolo Ometto ma, di nascosto, torna indietro e, solo in casa, raduna mobili, sedie, poltrone e appicca intenzionalmente fuoco alle tende. Le fiamme rapidamente avvolgono tutte le stanze, in un simbolico gesto di espiazione e purificazione, mentre gli altri, allarmati, tornano di corsa indietro.

Prima di essere caricato sull'ambulanza, agitatissimo, Alexander abbraccia la moglie e Otto mentre Maria, in disparte e sotto gli sguardi increduli dei famigliari, prima osserva in silenzio il crollo finale del cottage sotto la pressione delle violente fiamme, poi accompagna il mezzo sanitario in bicicletta fino alla riva.

Ometto, il bambino muto, adesso può riprendere a parlare e se annaffierà ogni giorno l'albero secco piantato con fiducia ed ottimismo dal padre soltanto ieri, forse i giorni del futuro non saranno del tutto privi di speranza.

BIBLIOGRAFIA

a cura di Fabrizio Borin

Scritti di Andrej Tarkovskij

Le temps conservé, in «Jeune Cinéma», 42, novembre-dicembre 1969 (da «Iskusstvo Kino», 4, 1967).

Il tempo fissato, in *Saggi sovietici di estetica del film* (a cura di M. Kovács), Bp., Mfifa (Ungheria) 1971.

Andrei Roublev, «L'Avant-Scène Cinéma», 238, juillet 1979.

Stalker, Scheda informativa e Fogli di montaggio Pesaro, XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, giugno 1980 (pubblicato anche in «Rassegna sovietica», 6, novembre- dicembre 1980).

De la figure cinématographique, in «Positif», 249, dicembre 1981 (tratto da *O Kinoobraze*, in «Iskusstvo Kino», 3, mart 1979) tradotto anche in AA.VV., *Tra potere e poesia. "Personale" di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983 – gennaio 1984, in «Cinemasessanta», 1, gennaio- febbraio 1987 e in Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia, giugno 1987.

«Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro» (a cura di Velia Jacovino), in «Avanti!» (supplemento), 8.1.1984.

Tarkovskij: «Ecco il mio cinema» (a cura di Maurizio Porro), in «Corriere degli Spettacoli», 1, supplemento del «Corriere della Sera», 5.1.1985.

À propos de «Sacrifice», in «Positif», 303, mai 1986.

Sculpting in Time, London, The Bodley Head 1987 (trad. it. *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988).

Film e propositi e Il cinema secondo Tarkovskij, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.

- Éloge de l'homme faible*, in «Cahiers du Cinéma», 392, février 1987.
- L'ultimo scritto prima della morte*, in «L'Altra Europa», 4/214, luglio-agosto 1987.
- Hoffmanniana* (estratto), in «Cahiers du Cinéma», 400 (supplemento), ottobre 1987; tradotto in AA.VV., *Fino alla fine del mondo. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, ANCCI, 1990.
- Il tempo riprodotto*, in Giovanni Buttafava (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri, 1987.
- Hoffmanniana. Le sacrifice*, Paris, Schirmer-Mosel, 1988.
- Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, 1989.
- Gespräch über die Apokalypse*, in «Zoom», 10, May 1989.
- Andrei Rublëv*, London-Boston, Faber & Faber, 1991.
- Andrej Rublëv*, Milano, Garzanti, 1992.
- Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994 (contengono *Bianco, bianco giorno... [Lo specchio]*, *Vento luminoso [Arie]*, *Hoffmanniana*, *Sardor*, *Nostalghia*, *Il sacrificio*).
- La creazione, un servizio reso all'Infinito*, a cura di Elio Girlanda, in «La Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.
- La passeggiata con papà* (di A. A. TARKOVSKIJ), in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.
- Collected Screenplays*, London-Boston, Faber & Faber, 1999.

Tra i saggi e gli scritti più recenti, pubblicati postumi a cura di Andrej A., figlio del regista e anch'egli uomo di cinema, si ricordano:

- Diari. Martirologio 1970-1986*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.
- Luce istantanea*, a cura di Giovanni Chiaramonte e Andrej A. Tarkovskij, per lo stesso editore, 2002.
- L'Apocalisse*, 2005 e, con i testi di Andrej e Arsenij Tarkovskij, *Lo specchio della memoria*, 2007, ancora per la collana «Stalker» delle medesime edizioni fiorentine.
- La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, a cura di Andrea Ulivi e Andrej A. Tarkovskij, Milano, Rizzoli, 2012.

Interviste e dichiarazioni del regista

- Treize signatures jugent le jeune cinéma français*, in «Cinéma 65», 92, janvier 1965.
- Intervista*, a cura di Johan Veress, in «Filmvilag», 10, may 1969.
- L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss moderne*, a cura di Michel Ciment, Luda e Jean Schnitzer, in «Positif», 109, octobre 1969 (anche in «Il Dramma», 1, gennaio 1970).
- Andrej Tarkovskij*, in GIAN LUIGI RONDI, *Sette domande a 49 registi*, Torino, SEI, 1975.
- Amarcord d'une neve lontana*, a cura di Tonino Guerra, in «Panorama», 676, 3 aprile 1979.
- Propos*, in «Écran», 66, febbraio 1978.
- Le cinéma soviétique revient de loin*, a cura di Marcel Martin, in «Écran» 66 e 67, février et mars 1978.
- Tarkovskij allo specchio*, a cura di Tonino Guerra, in «Panorama», 676, 3 aprile 1979.
- «*Lo specchio*». *Un'opera per un pubblico maturo*, in «Avanti!» (supplemento), 15.4.1979.
- Intervista a Tarkovskij*, a cura di Luisa Capo, Scheda informativa XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980; anche in «Scena», febbraio 1980 e in «Achab», 4, 1980.
- Andrej Tarkovskij. Il maestro più giovane*, in GIAN LUIGI RONDI, *Il cinema dei maestri*, Milano, Rusconi, 1980.
- È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime*, a cura di Aldo Tassone, in «la Repubblica», 9.1.1981.
- Entretien avec Andrej Tarkovskij*, a cura di Aldo Tassone, in «Positif», 247, octobre 1981.
- Tarkovskij à Londres*, a cura di Ian Christie e Mark Le Fanu, in «Positif», 249, décembre 1981.
- Tarkovskij svela la sua «Nostalghia»*, a cura di Giovanna Grassi, in «Corriere della Sera», 4.6.1982.
- Entretien avec Andrej Tarkovskij*, in «Le film soviétique», 8, août 1982.
- Le noir coloris de la nostalgie*, a cura di Hervé Guibert, in «Le Monde», 12.5.1983.

- Entretien à propos de «Nostalghia»*, a cura di Michel Chion, in «Libération», 18.5.1983.
- Tarkovskij: con Bondarciuk non mi batterò in duello*, a cura di Maurizio Porro, in «Corriere della Sera», 16.5.1983.
- Quell'emozione leggera che per noi russi è una malattia mortale*, a cura di Natalia Aspesi, in «la Repubblica», 17.5.1983.
- Interview with Andrej Tarkovskij*, in «Sight & Sound», 1, January 1983-1984.
- Rencontre avec le public*, in «Positif», 284, ottobre 1984; anche in *Ladri di cinema*, a cura di Adriano Aprà, Milano, Ubulibri, 1983.
- Entretien avec Andrej Tarkovskij*, a cura di Irena Brezna, in «Positif», 284, ottobre 1984.
- Andrej Tarkovskij: «Ma la morte non esiste»*, in «La Stampa», 30.12.1986.
- «La cinepresa è un prolungamento dell'anima»*, a cura di Velia Iacovino, in «Avanti!» (supplemento), 11.1.1987.
- Entretien avec Andrej Tarkovskij*, a cura di Boleslaw Edelhait, in «Cahiers du Cinéma», 392, février 1987.
- Andrej Tarkovskij: «Il mio stalker è Don Chisciotte»*, a cura di Roberto Copello, in «Avvenire», 28.12.2011 (intervista inedita, luglio 1984).

Alcune raccolte poetiche del padre di Andrej Tarkovskij

- ARSENIJ TARKOVSKIJ, *La steppa e altre poesie*, Pistoia, Edizioni Via del Vento, 1998.
- ARSENIJ TARKOVSKIJ, *Poesie e racconti*, Pescara, Tracce, 1991.
- Poesie di Arsenij Tarkovskij e Bibliografia italiana di Arsenij Tarkovskij*, a cura di Gario Zappi, in «Slavia», 4, ottobre-dicembre 1994.

Monografie, volumi e saggi critici

- ANTOINE DE BAECQUE, *Andrej Tarkovskij*, Éditions De L'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1989.
- ROBERT BIRD, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, London, Reaktion, 2008.
- FABRIZIO BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989.
- FABRIZIO BORIN, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004.
- Nathan Dunne (a cura di), *Tarkovsky*, London, Black Dog, 2008.
- IVAN EVLAMPIEV, *Chudožestvennaia filosofija Andreja Tarkovskogo*, Sankt Peterburg, Aletejja, 2001.
- ACHILLE FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- GUY GAUTHIER, *Andrej Tarkovskij*, Paris, Edilig, 1988.
- John Gianvito (a cura di), *Andrei Tarkovskiy Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006.
- VIDA T. JOHNSON, GRAHAM PETRIE, *The Films of Andrei Tarlovsky: A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- BÁLINT A. KOVÁCS E AKOS SZILÁGYI, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, Paris, L'Age d'Homme, 1987.
- MARK LE FANU, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, British Film Institute, London 1987.
- TULLIO MASONI E PAOLO VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Milano, Editrice Il Castoro, 1997.
- MASSIMO NARDIN, *Evocare l'inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, ANCCI, 2002.
- SIMONETTA SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Magnano (BI), Edizioni Qiqajon Comunità di Bose, 2005.
- Marina Tarkovskaya (a cura di), *About Andrei Tarkovsky: Memoirs and Biographies*, Moscow, Progress Publishing, 1990.
- MARINA TARKOVSKAJA, *O Tarkovskom*, Moskva, Dedalus, 2002.
- MAYA TUROVSKAYA, *Tarkovsky. Cinema as Poetry*, London-Boston, Faber & Faber, 1989 e *Fil'my Andreja Tarkovskogo*, Moskva, Isskusto, 1991.

JORGE FERNÁNDEZ ZICAVO, *El cine de Andrei Tarkovski*, Madrid, Zona Ediciones Artesanales, 1994.

ZORKAJA N.M., ELEM KLIMOV, L.N. NEKHOROSHEV, M.S. CHUGUNOVA, *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo*, Moskva, Isskustvo, 2002.

In riferimento ad alcuni romanzi a vario titolo fantascientifico connessi a *Solaris*, *Stalker* ed a *Sacrificio*, data la sterminata produzione editoriale sul genere, la seguente è una necessaria selezione:

ISAAC ASIMOV, *Antologia del bicentenario n. 1*, «Urania», 736, Milano, Mondadori, 1977 e *Catastrofi a scelta. Le apocalissi che incombono sul nostro pianeta*, Milano, Mondadori, 1980.

RAY BRADBURY, *Cronache marziane*, Classici Urania 165, Milano, Mondadori, 1990 e *Fahrenheit 451*, anche conosciuto in Italia come *Gli anni della fenice* (1953), Oscar Classici Moderni, Milano, Mondadori, 1989.

PETER CHEYNEY, Agente *Lemmy Caution*, serie popolare centrata sul personaggio creato nel 1936, in italiano nella collana «Giallo Mondadori», Milano, Mondadori, 1949-1952.

SIR ARTHUR C. CLARKE, *2001: Odissea nello spazio*, Milano, Tea Due, 1988.

ARKADI e BORIS STRUGATZKI, *Piknink na obo'ine*, Moskva, Molodaja Gvardia, 1972. Pubblicato in italiano con il titolo *Stalker* nella storica collana di fantascienza «Urania», n. 1066, Milano, Mondadori, 1988 è stato ripubblicato con l'intitolazione originaria *Picnic sul ciglio della strada* per i tipi di Marcos y Marcos, Milano, 2002.

Per quanto concerne saggi dedicati a più film così come per le analisi critiche di più ampio respiro, insieme a recensioni sui singoli film, alcune indicazioni essenziali riguardano i seguenti contributi:

AA.VV., *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris, Éditeurs Français Réunis 1966.

- AA.VV., *Lo specchio*, Cartella informativa dell'Ufficio Stampa dell'Italnoleggio, 1979.
- AA.VV., *Materialen Zu den Filmen von Andrej Tarkovskij*, in «Arsenal», July 1982.
- AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, «*Études cinématographiques*», 135-138, novembre 1983.
- AA.VV., *Tra potere e poesia. "Personale" di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983 – gennaio 1984.
- AA.VV., *Per Andrej Tarkovskij. Atti del Convegno* (19 gennaio 1987), Quaderno 1, Roma, C.S.C., Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987.
- AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, Paris, Positif-Rivages, 1988.
- AA.VV., *Steven Soderbergh*. Profilo, recensioni, schede sul regista e su *Solaris*, in «Ciak», 1, 2, 9, 10, gennaio-ottobre 2002 e 2, 3, 5, 6, febbraio-giugno 2003. Si indicano altresì alcune recensioni italiane al film americano: FRANCO COLOMBO, in «L'Eco di Bergamo», 29.3.2003; GIAN LUIGI RONDI, in «Il Tempo», 19.03.2003; MAURIZIO CABONA, in «Il Giornale», 28.3.2003, FAUSTO BONA, in «Brescia Oggi», 4.4.2003; MAURIZIO PORRO, in «Corriere della Sera», 29.3.2003. Ulteriori segnalazioni relative al *remake* tarkovskiano sono in «Variety», 389, 2, 25 November – 1 December 2002; in «Cahiers du Cinéma», 576, février 2003; in «Positif», 504, février 2003 in «Sight & Sound», 13, 2, February 2003; in «Duel», 103, 2003; «Dirigido por», 320, febrero 2003; in «Segnocinema», 23, 121, maggio-giugno 2003 in «Cineforum», 43, 425, maggio-giugno 2003. «Solaris», rivista trimestrale della fantascienza e del fantastico realizzata da Mario Farneti, Giovanni De Matteo, diretta da Alessandro Bottero, Cagliostro (cagliostroepress.com/newsenew.asp.) E-Press, 2009.
- GEORGE ADAIR, *Zerkalo*, in «Monthly Film Bulletin», 554, March 1980.
- MICHELE F. AFFERRANTE, La creatività di Andrej Tarkovskij, in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997 e anche Il viaggio. Soglie, limite e varco. «Il cielo sopra Berlino» di Wenders e «Stalker» di Tarkovskij, in AA.VV. Il cinema dello sguardo, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995.

- MANUEL ALCALÀ, *Andrej Tarkovskij*, in «Civiltà Cattolica», 137, 1986.
- ROBERTO ALEMANNI, *Stalker*, in «Cinema Nuovo», 272, agosto 1981.
- FRANCESCO ALÒ, *A proposito di «Solaris»*, in «Il Messaggero», 28 marzo 2003.
- FRANÇOISE ALEXANDRE, *Duras, Tarkovskij*, in «Les Temps Modernes», 426, janvier 1982.
- BARTHÉLEMY AMENGUAL, *Allégorie et stalinisme dans quelques films de l'Est*, in «Positif», 146, février 1973 e *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, in «Positif», 247, octobre 1981 (tradotto in «Cinema Nuovo», 273, ottobre 1981; cfr. anche in «Cinema Nuovo», 274, dicembre 1981).
- BARTHÉLEMY AMENGUAL e VINCENT AMIEL, *Un film et une revue sur Andrej Tarkovskij*, in «Positif», 284, octobre 1984 (recensione al film-intervista tv a cura di Donatella Baglivo, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij* [1984, Rai2, 98'] e al n. 135-138 di «Études cinématographiques»).
- VINCENT AMIEL, *Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire*, in «Positif», 324, février 1988.
- NIGEL ANDREWS, *Andrej Rublëv*, in «Monthly Film Bulletin», 477, October 1973.
- LUCA ANTOCCIA, *Tarkovskij e la tradizione del mondo greco*, in «Cinema Nuovo», 4-5, luglio-agosto 1989.
- EDWARD ARAB-OGLY, JURIJ SMELKOV, JA. GOLOVANOV, VERA SITOVA, GRIGORIJ BAKLANOV, ANDREJ TARKOVSKIJ, *Tavola rotonda sul film Solaris*, in «Rassegna sovietica» 3, maggio-giugno 1973 (edizione del convegno pubblicato sulla rivista «Voprosy literatury», 1, 1972).
- MINO ARGENTIERI, *Solaris, Andrej Rublëv e Stalker*, in «Rinascita», 21, 1974 e 45, 1975 e 6 marzo 1981.
- GUIDO ARISTARCO, *La bussola delle psiche nell'ateismo religioso borghese*, in «Cinema Nuovo», 229, maggio-giugno 1974; Guido Aristarco (a cura di), *Guida al film*, Milano, Fabbri Editori, 1979.
- GUIDO ARISTARCO, *Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij*, in «Cinema Nuovo», 4-5 (308-309), agosto-settembre 1987.

- EDUARD ARTEM'EV, *On byl i navsegda ostanet dlja menja tvorcom*, in MARINA TARKOVSKAYA, *O Tarkovskom*, Moskva, Dedalus 2002.
- LEE ATWELL, *Ivan's Childhood*, in «Film Quarterly», 1, Autumn 1964.
- LEE ATWELL, *Solaris: A Soviet Science Fiction Masterpiece*, in «The Film Journal», 2-3 (6), 1976.
- LEONARDO AUTERA, *Tarkovskij il ribelle «girerà» in Italia*, in «Corriere della Sera», 2.4.1979.
- GALINA BACHKIROVA, *Projets d'Andreï Tarkovski*, in «Oeuvres et Opinions», 3 (51), Mosca, mars 1963.
- ANTOINE DE BAECQUE, *L'homme de terre*, in «Cahiers du Cinéma», 386, juillet--août 1986.
- RAPHAËL BASSAN, *Les paradoxes dialectiques d'Andrej Tarkovskij*, in «La Revue du Cinéma», 387, octobre 1983.
- ROBERT BENAYOUN, *Un Finistère de la parole*, in «Positif», 304, juin 1986.
- CARLO BENEDETTI, *L'ignoto di Tarkovskij*, in «Cinema Nuovo», 242, luglio-agosto 1976.
- SANDRO BERNARDI, *La visione del tempo*, in «Cinema & Cinema», 50, dicembre 1987.
- PAOLO BERTETTO, *Bresson e gli altri*, in «Alfabetà», 50-51, luglio- agosto 1983.
- IRENE BIGNARDI, *Contro la fine nucleare c'è l'arma del silenzio*, in «la Repubblica», 4.6.1985.
- GUGLIELMO BIRAGHI, *Stalker*, in «Il Messaggero», 12.2.1981.
- CLAUDIO BISONI, *Steven Soderbergh*, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, III, Torino, Einaudi, 2006.
- FRANCESCO BOLZONI, *Sacrificio*, in «Avvenire», 17.6.1987.
- PASCAL BONITZER, *L'idée principale*, in «Cahiers du Cinéma», 386, juillet-août 1986.
- LÉO BONNEVILLE, *Nostalghia*, in «Séquences», 113, luglio 1983.
- Sauro Borelli (a cura di), *Il cinema dei desideri*, Modena, Comune di Modena, marzo 1982.
- SAURO BORELLI, *Tarkovskij. Le cifre della poesia*, in «Bianco e Nero», 4, ottobre-dicembre 1986; un estratto, *Alle radici di Tarkovskij*, sta in «Zuppa d'anatra», 54, gennaio 1987.

- SAURO BORELLI, *Testamento di Tarkovskij*, «l'Unità», 30.5.1987.
- FABRIZIO BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», quaderno 30, Comune di Venezia, Venezia 1987.
- FABRIZIO BORIN, *Tarkovskij: la malattia e la solitudine*, in PAOLO ZAMPERINI (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra: Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia* (Atti del convegno del 1987), Firenze, La Casa Usher, 1989.
- FABRIZIO BORIN, *Su alcune microstorie d'atmosfera del cinema dell'ultimo Tarkovskij*, in «Venezia Arti», 3, 1989.
- FABRIZIO BORIN, *Andrej Tarkovskij: Sculpting in Time*, in «Venezia Arti», 1989.
- FABRIZIO BORIN, *Il poeta Tarkovskij*, in «Il Progetto», 1989.
- FABRIZIO BORIN, *Tarkovskij e il volo*, in «Eidos», 8, maggio 1991.
- FABRIZIO BORIN, *L'emergenza del sacro nel cinema*, in «Il Progetto», 69, maggio-giugno, 1992.
- FABRIZIO BORIN, *A proposito di «Solaris»*, in *Cosmica. Gli infiniti mondi del visibile cinematografico*, Comune di Venezia e Palazzo Grassi, 2000.
- FABRIZIO BORIN, *Il cinema verso Puškin. «Con l'immagine brucia il cuore degli uomini»*, in *Puškin europeo*, a cura di Sante Graciotti, vol. 1, Venezia, Marsilio, 2001.
- FABRIZIO BORIN, «*Andrej Rublëv*» e i funghi: *violazione della regola e paradossi poetici nel pianiere del regista Tarkovskij*, in AA.VV., *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*, Padova, Il Poligrafo, 2002.
- FABRIZIO BORIN, *Efim e la mongolfiera dell'arte. Un prologo simbolico per entrare nella storia del cinema*, in *Dossier Tarkovskij*, a cura di F. BORIN, «Arts and Artifacts in Movie – AAM • TAC – Technology, Aesthetics, Communication», Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004.
- FABRIZIO BORIN, *Il tempo del cinema e la sua immaginazione. Gli universi del fantastico di Andrej Tarkovskij e Federico Fellini*, in *Visionaria. Il cinema fantastico tra ricordi, sogni e allucinazioni*, a cura di Dario Marzola, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2008.
- FABRIZIO BORIN, *Il sacrificio dello Stalker. La fine del mondo nel cinema di Andrej Tarkovskij tra visione profetica e tormento*

- poetico*, in *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, a cura di Neil Novello, Napoli, Liguori, 2008.
- FABRIZIO BORIN, «*L'infanzia di Ivan*» e «*Andrej Rublëv*». Sogni di *giovani che fanno suonare le campane*, in Francesca Bissutti e Fabrizio Borin (a cura di), *Solo i giovani hanno di questi momenti. Racconti di cinema*, Venezia, Editrice Cafoscarina, 2009.
- FABRIZIO BORIN, *Solaris*, Palermo, L'Epos, 2010.
- FABRIZIO BORIN, *Memoria e Storia del Tempo nel cinema di Andrej Tarkovskij*, in Carlo Tagliabue e Flavio Vergerio (a cura di), *Cinema, Storia, Memoria*, Atti del convegno di Catania (19-20 ottobre 2009), Roma, C.S.C. Centro Studi Cinematografici, 2010.
- FABRIZIO BORIN, *Andrej Tarkovskij tra poesia e profezia*, in «Circuito Cinema», XXIV, 7, novembre 2010.
- FABRIZIO BORIN, *Andrej Tarkovskij teorico del cinema. Un'inquadratura più un'inquadratura non fanno due inquadrature e nemmeno una terza inquadratura drammatica: scolpiscono nel tempo un'inquadratura più lunga*, in Roberto Calabretto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*, Quaderni di Musica/Realtà, 58, LIM Editrice, 2010.
- FABRIZIO BORIN, *Tarkovskij e la sofferenza dell'arte: memorie di uno sguardo poetico*, in Marco Del Monte (a cura di), *Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso "Russie!"*, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010.
- FABRIZIO BORIN, *Solaris*, in "l'Opinione", in «Cine Arte on line», V, 2, aprile-giugno 2011.
- FABRIZIO BORIN, *Il cinema è un labirinto fatto di tempo*, in «New{s} Candiani», Comune di Venezia, Centro Culturale Candiani, VII, 5, maggio 2012 e in «Circuito Cinema», Venezia, Comune di Venezia, XXVI, 4, maggio-giugno 2012.
- EDOARDO BRUNO, *Andrej Rubliov*, in «Filmcritica», 227, settembre 1972.
- EDOARDO BRUNO, *Tarkovskij o il cinema dell'immagine*, in «Filmcritica», 244, aprile 1974.
- EDOARDO BRUNO, *Tra la terra e il cielo*, in «Filmcritica», 365-366, giugno-luglio 1986.
- FREDDY BUACHE, *Andrej Tarkovskij et le sacrifice*, in BALINT

- ANDRÁS KOVÁCS e AKOS SZILÁGYI, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- GIOVANNI BUTTAFAVA, *Il giovane cinema sovietico*, in «Bianco e Nero», 11, novembre 1966.
- GIOVANNI BUTTAFAVA, *La macchina del cinema sovietico*, in «Patalogo», Annuario dello Spettacolo, 3, Milano, Ubulibri, 1981.
- GIOVANNI BUTTAFAVA, *Nostalghia, Nostalghia...*, in «Bianco e Nero», 4, ottobre-dicembre 1983.
- Giovanni Buttafava (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri, 1987 (con una bibliografia essenziale in russo sul decennio).
- Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, 2000.
- GIOVANNI BUTTAFAVA, *URSS un cinema dai mille volti*, in Lino Micciché (a cura di), *Cinema & Film*, vol. 5, Roma, Curcio, 1987.
- Roberto Calabretto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*, Quaderni di Musica/Realtà, 58, LIM Editrice, 2010.
- Vincenzo Camerino (a cura di), *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, Lecce, Capone, 1990.
- VALERIO CAPRARA, *Stalker e Nostalghia*, in «Il Mattino», 14.3.1981 e 18.5.1983.
- ALFIO CANTELLI, *Nostalghia e Sacrificio*, in «Il Giornale», 13.6.1983 e 29.5.1987.
- NADIA CAPRIOGLIO, *Tarkovskij e Dovženko: la poesia nel cinema*, in «Rassegna sovietica», 4, luglio-agosto 1983.
- NADIA CAPRIOGLIO, *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, in «Rassegna sovietica», 6, novembre-dicembre 1983 (con un elenco, in russo, di scritti di Andrej Tarkovskij dal 1960 al 1981).
- EMMANUEL CARRÈRE, *Troisième plongée dans l'océan, troisième retour à la maison* in «Positif», 247, octobre 1981.
- EMMANUEL CARRÈRE, *Etat stationnaire: où s'arrêtera-t-il?*, in «Positif», 284, octobre 1984.
- EMMANUEL CARRÈRE, *Le miracle secret*, in «Positif», 304, juin 1986.

- UGO CASIRAGHI, *L'infanzia di Ivan e Andrej Rubliov*, in «l'Unità», 2.9.1962 e 3.4.1963 e 31.10.1975.
- UGO CASIRAGHI, GIULIO CATTIVELLI, MARIO VERDONE, *L'infanzia di Ivan*, in «il nuovo spettatore cinematografico», 3 (n.s.), giugno 1963; riunisce le tre recensioni apparse in «l'Unità», «La Libertà», «Bianco e Nero».
- THIERRY CAZALS, *Au-delà du regard*, in «Cahiers du Cinéma», 386, juillet-août 1986.
- GUIDO CERONETTI, *Come dirlo col cinema*, in «La Stampa», 15.10.1987.
- BORIS CHATORAN, *Le temps absolu*, in «Positif», 303, maggio 1986.
- MICHEL CHION, *Le dernier mot du muet*, in «Cahiers du Cinéma», 331, gennaio 1982.
- MICHEL CHION, *La maison où il pleut*, in «Cahiers du Cinéma», 358, avril 1984.
- MICHEL CHION, *Le langage et le monde* e «Le Sacrifice». Où était *Alexandre quand...*, in «Cahiers du Cinéma», 386, juillet-août 1986.
- MICHEL CHION, *L'homme qui vient de mourir*, in «Cahiers du Cinéma», 392, février 1987.
- VERA CHITOVA, *Solaris*, in «Le film soviétique», 2 (189), 1973.
- IAN CHRISTIE, *Ivan's Childhood*, in «Monthly Film Bulletin», 654, July 1988.
- MICHEL CIMENT, *Roublëv d'Andreï Tarkovskij (URSS)*, in «Positif», 107, juillet-août 1969.
- MICHEL CIMENT, *Solaris*, in «Positif», 140, juillet-août 1972.
- MICHEL CIMENT, *Stalker*, in «Positif», 232-233, juillet-août 1980.
- MARIUCCIA CIOTTA, *Solaris virato d'azzurro*, in «il Manifesto», 4 aprile 2003.
- RICHARD COMBS, *Stalker*, in «Monthly Film Bulletin», 564, January 1981.
- ERMANNANO COMUZIO, *Fantascienza maggiorenne*, in «Cineforum», 146, agosto 1975.
- ERMANNANO COMUZIO, *F. Borin: Il cinema di Andrej Tarkovskij*, in «Cineforum», 295, giugno 1990.
- FULVIO CONTENTI, *L'invisibilità del padre*, in «Filmcritica», 294, aprile 1979.

- Stefania Cori, Claudio Siniscalchi (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Roma, Circoli Giovanili Socioculturali, 1988.
- ALBERTO CRESPI, *Nostalgia*, in «l'Unità», 8.10.1982.
- GIULIA D'AGNOLO VALLAN, *Solaris*, in «Ciak», 28 febbraio 2003.
- PAOLO D'AGOSTINI, *Storia di un viaggio in Italia*, in «la Repubblica», 12.6.1982.
- SILVIO DANESE, *Solaris*, in «Il Giorno», 29 marzo 2003.
- SERGE DANÉY, *Tarkovskij, le «Stalker» et la foi*, in «Cahiers du Cinéma», 315, septembre 1980.
- MAURIZIO DE BENEDICTIS, *Zerkalo*, in «Bianco e Nero», 4, luglio-agosto 1979.
- JEAN DE BONGNIE, *Andrej Tarkovskij en images*, in «Amis du film», 309, février 1982.
- TONINO DELLI COLLI, *Noi, la «Palma», Tarkovskij*, in «Bianco e Nero», 2, aprile-giugno 1986.
- JEAN DELMAS, *L'enfance d'Ivan e Comme un fleuve: Andrej Roublëv*, in «Jeune Cinéma», 42, novembre 1969.
- JEAN DELMAS, *Tarkovskij déclavelisé*, in «Jeune Cinéma», 109, mars 1978.
- GUALTIERO DE MARINIS, *Tarkovskij: l'importante è partecipare*, in «Cinema & Cinema», 29, ottobre-dicembre 1981.
- JACQUES DEMEURE, *Andrej Roublëv*, in «Positif», 117, juin 1970.
- MICHAEL DEMPSEY, *Lost Harmony*, in «Film Quarterly», 1, Autumn 1981.
- Fernaldo Di Giammatteo (a cura di), *Cento film da salvare*, Milano, Mondadori, 1978.
- VICTOR DIOMINE, *Andrej Tarkovskij*, in «Le film sovietique», 3, 1983.
- ALEXANDR PETROVIČ DOVČENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, a cura di UMBERTO SILVA, Milano, Mazzotta, 1973.
- DANIÈLE DUBROUX, *Les limbes du temple*, in «Cahiers du Cinéma», 330, décembre 1981.
- GEOFF DYER, *Zona. A Book About a Film About a Journey to a Room*, Edinburgh, 2012.
- ROBERTO ELLERO, «Lo specchio». Poesia di una vita, in «Sipario», 397-398, giugno-luglio 1979.
- MICHEL ESTÈVE, *Il sacrificio*, in «Ciemme», 70, novembre-dicembre 1986.

- ALBERTO FAENZI, *Solaris: un'ipotesi di riflessione sulla scienza moderna e sull'uomo*, in «Filmcritica», 244, aprile 1974.
- ADELIO FERRERO, *Tarkovskij: le contraddizioni della verità*, in «Rivista del Cinematografo», 10-11, ottobre-novembre 1974.
- GOFFREDO FOFI, *Andrej Tarkovskij: «Andrej RUBLĚV»*, in *Capire il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1977 (da «Quaderni Piacentini»), 58-59).
- GOFFREDO FOFI, *Tarkovskij il poeta*, in *Dieci anni difficili*, Firenze, La Casa Usher, 1985.
- Andrea Frambosi, Angelo Signorelli (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Bergamo Film Meeting 2004.
- ACHILLE FREZZATO, *Aggrappato alla terra*, in «Cineforum», 146, agosto 1975.
- ACHILLE FREZZATO, *I dubbi di Tarkovskij sulla coniugazione dell'internazionalismo col patriottismo*, in «Cineforum», 175, giugno 1978.
- ACHILLE FREZZATO, *Lo specchio*, in «Cineforum», 193, aprile 1980.
- ACHILLE FREZZATO, *Stalker*, in «Cineforum», 203, aprile 1981.
- ACHILLE FREZZATO, *Protagonista di un'epoca*, in «Cineforum», 265, giugno-luglio 1987.
- GIACOMO GAMBETTI, *Lo specchio e Cosa c'è dietro lo specchio di Tarkovskij*, in «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1979.
- GIACOMO GAMBETTI, *Sacrificio*, in «Rocca», 1, agosto 1987.
- MASSIMO GARRITANO, *Tra terra e cielo*, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.
- ENRICO GHEZZI, *Nostalghia*, «il manifesto», 18.5.1983.
- ENRICO GHEZZI, *Sacrificio della memoria con panorama nordico*, in «Il Patalogo», Annuario dello Spettacolo, 10, Milano, Ubulibri 1987; anche in *Paura e desiderio: Cose (mai) viste 1974- 2001*, Milano, RCS Libri, 2000.
- JOHN GILLET, *Boris Godunov: Tarkovskij stages his first opera in London*, in «Sight & Sound», 1, Winter 1983-1984.
- JACQUES GOIMARD, *Poétique de la science-fiction*, in «Positif», 162, ottobre 1974.
- MAURIZIO GRANDE, «Andrej RublĚv»: *il senso della terra*, in «Filmcritica», 261, gennaio-febbraio 1976.

- JACQUES GRANT, *Solaris*, in «Cinéma 74», 185, mars 1974.
- JACQUES GRANT *Le miroir*, in «Cinéma 78», 231, mars 1978.
- GIOVANNI GRAZZINI, *Andrei Roublëv* e *Solaris*, in *Gli anni Settanta in cento film*, Bari, Laterza, 1976.
- GIOVANNI GRAZZINI, *L'infanzia di Ivan*, in *Gli anni Sessanta in cento film*, Bari, Laterza 1977.
- GIOVANNI GRAZZINI, *Lo specchio*, in «Corriere della Sera», 8.4.1979.
- GIOVANNI GRAZZINI, *Stalker*, in «Corriere della Sera», 14.5.1980.
- GIOVANNI GRAZZINI, *Nostalghia*, in *Cinema '83*, Bari, Laterza 1984.
- GIOVANNI GRAZZINI, *Sacrificio*, in «Corriere della Sera», 13.5.1986.
- GIOVANNI GRAZZINI, *L'ultimo, splendido messaggio di Tarkovskij*, in «Corriere della Sera», 30.5.1987.
- PETER GREEN, *The Nostalghia of the Stalker*, in «Sight & Sound», Winter 1984-1985.
- PETER GREEN, *Andrej Tarkovskij (1932-1986) e Apocalypse & Sacrifice*, in «Sight & Sound», 2, Spring 1987.
- ULRICH GREGOR, *Andrej Rublëv*, in «Kinemathek», 41, july 1969 (lista di montaggio e dialoghi).
- DAVID GRIECO, *Andrej Tarkovskij*, in *Film URSS '70*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia 1980; v. anche VLADIMIR BASKAKOV, *Il cinema sovietico degli anni '70. Tendenze di sviluppo* e V. KIGIN, *I debutti degli anni '70*. Tra le pubblicazioni successive della Mostra si veda anche *Esteuropa '80. Gli schermi di Gorbaciov (Film Urss, vol. 5)*, Marsilio, Venezia, 1987).
- WILLIAM KARL GUERIN, *Nostalghia*, in «Cinéma 85», 319-320, juillet- août 1985.
- GIAN MARIA GUGLIELMINO, *Andrei Rubliov*, in *Cinema Sì: i film segnalati dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani*, Roma, Bulzoni 1982.
- ZOLTAN HEGEDÛS, MARIA KOVÁCS, *Premier plan. Andrej Tarkovskij*, in «Film Kultura», 2, mars-avril 1973.
- PENELOPE HUSTON, *Cannes '86*, in «Sight & Sound», 3, Summer 1986.
- TIMOTHY HYMAN, *Solaris*, in «Film Quarterly», 3, Spring 1976.

- MARCEL JEAN, *Le plan incandescent*, in «Séquences», 127, décembre 1986.
- JEAN-PIERRE JEANCOLAS, *Notes sur «Le miroir»*, in «Positif», 206, mai 1978.
- Anthony Kaufman (a cura di), *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson, Mississippi University Press, 2002.
- TULLIO KEZICH, *Andrej Roublëv*, in «Panorama», 4 dicembre 1975.
- TULLIO KEZICH, *La Camera dei Desideri in Piazza della Poesia*, in «la Repubblica», 14.5.1980.
- TULLIO KEZICH, *Quella zona è vietata: c'è il rischio di incontrare il dubbio*, in «la Repubblica», 31.1.1981.
- TULLIO KEZICH, *Malati di nostalgia abbattete le forniere*, in «la Repubblica», 18.5.1983.
- TULLIO KEZICH, Paolo D'AGOSTINI, ANDREINA DE TOMMASI, *Ricordo di Andrej Tarkovskij*, in «la Repubblica», 30.12.1986.
- TULLIO KEZICH, *Un incubo sul Baltico per l'ultimo Tarkovskij*, in «la Repubblica», 30.5.1987.
- PETR KRAL, *La maison en feu*, in «Positif», 304, juin 1986.
- PETR KRAL, *L'enfance d'Andrej*, in «Positif», 324, février 1988.
- MARK LE FANU, *Tarkovskij: thèmes et obsessions venus de l'enfance*, in «Positif», 284, octobre 1984.
- MARK LE FANU, *Tarkovskij à Covent Garden: Boris Godunov*, in «Positif», 284, octobre 1984 (sulla regia dell'opera di Modest P. Musorgskij, direttore Claudio Abbado).
- MARK LE FANU, *Andrej Tarkovskij*, «Encounter 65», November 1985.
- MARK LE FANU, *Ahead of Us?*, in «Sight & Sound», 4, Autumn 1986.
- MARK LE FANU, *The Cinema of Andrej Tarkovskij*, London, British Film Institute, 1987.
- GÉRARD LEFORT, *Nostalghia*, in «Libération», 18.5.1983.
- MICHAL LESZCZYLOWSKI, *Souvenirs*, in «Positif», 324, février 1988.
- ALESSANDRA LEVANTESI, *Solaris*, in «La Stampa», 28 marzo 2003.
- MIRA, ANTONIN L. LIEHM, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1977.

- Mira Liehm (a cura di), *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977*, Venezia, La Biennale di Venezia – Marsilio, 1977.
- LARS-OLOF LÖTHWALL, *Andrej Tarkovskij ai jour le jour*, in «Positif», 303, mai 1986.
- JOËL MAGNY, *Le mystère des limites*, in «Cahiers du Cinéma», 385, juin 1986.
- LUISA MAGRINI, *Tarkovskij*, in «Bailamme», 1, aprile 1987.
- Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema secondo Tarkovskij*, Quaderno 4, Centro Cinema Città di Cesena, marzo 1984.
- HERBERT MARSHALL, *Andrej Tarkovskij's «The Mirror»*, in «Sight & Sound», 2, Spring 1976.
- MARCEL MARTIN, *L'enfance d'Ivan*, in «Cinéma 62», 70 novembre 1962.
- MARCEL MARTIN, *L'enfance d'Ivan*, in «Cinéma 64», 82, janvier 1964.
- MARCEL MARTIN e BARTHÉLEMY AMENGUAL, *Film «difficili» dall'URSS*, in «Cinema60», 70, 1968.
- MARCEL MARTIN, *Andrej Roublëv*, in «Cinéma 69», 138, juillet-août 1969.
- MARCEL MARTIN, *Le miroir*, «Écran», 66, février 1978.
- MARCEL MARTIN, *Andrej Tarkovskij. Itinéraire d'un démiurge*, in «La Revue du Cinéma», 366, novembre 1981 e 368, janvier 1982.
- MARCEL MARTIN, *Nostalghia*, in «La revue du Cinéma», 387, octobre 1983.
- MARCEL MARTIN, *Andrej Tarkovskij*, in *International Film Guide*, 1983.
- EMANUELA MARTINI, *Solaris*, in «Film Tv», 1 aprile 2003.
- GABRIEL MATZENEFF, *Chinois et Russes*, in «Le Monde», 20.1.1978.
- GUIDO MAURELLI, *La specularità dello spazio*, in «Filmcritica», 294, aprile 1979.
- MICHEL MESNIL, *Le miroir*, in «Esprit», 4, avril 1978.
- LINO MICCICHÉ, *Tarkovskij tra potere e poesia*, in *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, ERI, 1972.
- LINO MICCICHÉ, *Andrej Rublëv*, in «Cinema60», 106, novembre-dicembre 1975.

- LINO MICCICHÉ, *Lo specchio*, in «Cinemasessanta», 126, marzo-aprile 1979.
- LINO MICCICHÉ, *Elegia autobiografica*, in «Avanti!» (supplemento), 15.4.1979.
- LINO MICCICHÉ, *Stalker*, in «Avanti!», 18.2.1981, ripreso in «Cinemasessanta», 138, marzo-aprile 1981.
- LINO MICCICHÉ, *Nostalghia*, in «Avanti!», 18.5.1983, ripreso in «Cinemasessanta», 5, settembre-ottobre 1983.
- LINO MICCICHÉ, *L'anima russa e «scandinava» di Tarkovskij*, in «Avanti!», 13.5.1986.
- LINO MICCICHÉ, *La grandiosa solitudine di Tarkovskij*, in «Avanti!» (supplemento), 11.1.1987.
- LINO MICCICHÉ, *Le «sragioni» del poeta*, in Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia, giugno 1987.
- LINO MICCICHÉ, *Sacrificio*, in «Cinemasessanta», 4-5, luglio-ottobre 1987.
- ANDREJ MICHALKOV-KONČALOVSKY, *Souvenirs sur Mikhail Ilytch Romm*, in «Positif», 136, mars 1972 (il ricordo del maestro di A.T. nelle parole di un amico e collaboratore).
- IVOR MONTAGU, *Man and Experience: Tarkovskij's World*, in «Sight & Sound», 2, Spring 1973.
- MORANDO MORANDINI, *Stalker*, in «Il Giorno», 31.1.1981.
- MORANDO MORANDINI, *Nostalghia*, in «Il Giorno», 10.6.1983.
- MORANDO MORANDINI, *Sacrificio*, in «Il Giorno», 4.6.1987.
- ALBERTO MORAVIA, *Nostalghia*, in «L'Espresso», 26 giugno 1983.
- ALBERTO MORAVIA, *L'ultimo sacrificio*, in «L'Espresso», 28 giugno 1987.
- CESARE MUSATTI, *Pioggia e acquitrino nella nostalgia di Tarkovskij*, in «Cinema Nuovo», 1, febbraio 1985.
- FRANÇOISE NAVAILH, *Stalker*, «Cinéma 81», 276, décembre 1981.
- KARL NEMES, *Il manifestars idell'epoca nelle opere di Tarkovskij*, in Id. *Mitta, Panfilov, Tarkovski*, Bp. Mfifa-Npi (Ungheria) 1977.
- ROBERTO NEPOTI, *Solaris*, in «la Repubblica», 9 febbraio 2003.
- HUBERET NIOGRET, *Nostalghia*, in «Positif», 269-270, juillet-août 1983.

- HUBERET NIOGRET (a cura di), *Entretiens avec Erland Josephson e Sven Nykvist*, in «Positif», 324, février 1988.
- SVEN NYKVIST, *En travaillant avec Tarkovskij*, in «Positif», 303, mai 1986.
- MICHAEL OBST, *Note di regia per «Solaris»*, Bollettino Ircam – Centre Pompidou, Paris, 1997.
- NUCCIO ORTO, *Lo specchio*, in «Cinema Nuovo», 260, agosto 1979.
- GÉRARD PANGON, *Cannes '86*, in «Ciemme», 67, maggio-giugno 1986.
- TATAINA PANSHINA, *Quinze ans de cinéma soviétique*, in «Cinéma 78», 240, décembre 1978.
- PAOLA PEDICONE (a cura di), *Arsenij Tarkovskij. Poesie e racconti*, Pescara, Tracce, 1991.
- MAURICE PELINQ, *Nostalghia*, in «Jeune Cinéma», 152, juin 1983.
- VINCENT PELISSIER, *Sculpting in Time*, in «Positif», 312, février 1987.
- VINCENT PELISSIER e TAHSIN CELAL, *Tarkovskij cinéaste?*, in «Positif», 312, février 1987.
- CRISTOPHE PELLET, *Le sacrifice*, in «Jeune Cinéma», 175, juillet 1986.
- LORENZO PELLIZZARI, *Il cinema sovietico dal Bortnikov all'Ivan*, Quaderno 11, Monza, Circolo del Cinema, 1964.
- MICHEL PEREZ, *Un paysage mental au bord du sommeil, le sommeil de l'âme*, in «Le Matin», 18.5.1983.
- LEO PESTELLI, *Andrej Rublëv*, in «La Stampa», 21.1.1976.
- SANDRO PETRAGLIA, STEFANO RULLI, *Andrej Rubliov*, in «Ombre rosse», 5, marzo 1974 (preceduto da *Sul dissenso in Urss*, a firma redazionale).
- SANDRO PETRAGLIA, *Andrej Tarkovskij*, Torino, Quaderno A.I.A.C.E., 16, 1975.
- ALAIN PHILIPPON, *Lointain intérieur*, in «Cahiers du Cinéma», 474, juillet-août 1985.
- PIERO PISARRA, *Tarkovskij-Kristov: dal realismo socialista alla «Teologia della visione»*, in «Rivista del cinemaografo», 5, maggio 1980.
- PIERO PISARRA, *Stalker*, in «Rivista del Cinemaografo», 5, maggio 1981.

- MONIQUE PORTAL, *Cannes 79*, in «Jeune Cinéma», 122, ottobre 1979.
- MONIQUE PORTAL, *Tarkovskij et la science-fiction*, in «Jeune Cinéma», 128, juillet- août 1980.
- MAURIZIO PORRO, *Solaris*, «Corriere della Sera», 29 marzo 2003.
- FRANCO PRONO, *Andrej Rublëv*, «Cinema Nuovo», 240, marzo-aprile 1976.
- ROSARIA PRUDENTE, *Sacrificio*, in «Cinema Nuovo», 6 (310), novembre-dicembre 1987.
- TIM PULLAINE, *Nostalghia*, in «Films and Filming», 352, gennaio 1984.
- MARIA RATSCHewa, *The Messianic Power of Pictures: The Films of Andrej Tarkovskij*, in «Cineaste», 1, 1983.
- TONY RAYNS, *Solaris*, in «Monthly Film Bulletin», 473, June 1973.
- STEFANO REGGIANI, *Stalker*, in «La Stampa», 5.3.1981.
- STEFANO REGGIANI e LIETTA TORNABUONI, *In ricordo di Andrej Tarkovskij*, in «La Stampa», 30.12.1986.
- STEFANO REGGIANI, *Sacrificio*, «La Stampa», 4.6.1987.
- FABRICE REVAULT D'ALLONNES, *Le Sacrifice*, in «Cinéma Hebdomadaire», 354, mai 1986.
- GIORGIO RINALDI, *Andrej Roublëv*, in «Cineforum», 151, gennaio- febbraio 1976.
- GIAN LUIGI RONDI, *Andrej Tarkovskij*, in ID., *Il cinema dei maestri*, Milano, Rusconi, 1980.
- GIAN LUIGI RONDI, *Stalker*, in «Il Tempo», 12.2.1981.
- GIAN LUIGI RONDI, *Nostalghia*, in «Il Tempo», 2.6.1983.
- GIAN LUIGI RONDI, *Sacrificio*, in «Il tempo», 13.5.1986.
- GIANNI RONDOLINO, *Il cinema del disgelo*, in AA.VV., *Storia del cinema*, 8, Venezia, Marsilio, 1978.
- RICCARDO ROSETTI, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, in «Filmcritica», 373, aprile 1987.
- JEAN-PAUL SARTRE, *L'infanzia di Ivan*, lettera a «l'Unità», 9.10.1962.
- AGGEO SAVIOLI, *Solaris*, in «l'Unità», 30.4.1974.
- ALESSIO SCARLATO, *La Zona del Sacro*, «Aesthetica Preprint», Università di Palermo, Centro Studi di Estetica, Palermo, 2005.

- CARLO SCARRONE, *Nostalgia*, in «Cineforum», 226, luglio-ago-
sto 1983.
- LUDA e JEAN SCHNITZER, *Dovjenko*, in *Anthologie du cinéma*, in
«L'Avant-Scène Cinéma» (supplément), 47, avril 1965.
- MARIO SESTI, *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, in
«Cinecritica», 2/86, luglio-settembre 1986.
- MARIO SESTI, *Narrazione e sacrificio. Il testamento di Andrej
Tarkovskij*, in «Corrispondenze», 1, primavera 1987.
- MARIO SESTI, *La trasparenza di «Sacrificio»*, in «Cineforum»,
265, giugno-luglio 1987.
- ANGELO SIGNORELLI, *Sacrificatio*, in «Cineforum», 255, giugno-
luglio 1986.
- CLAUDIO SINISCALCHI, *Tarkovskij tra tormento ed estasi*, in «Il
Messaggero», 16.11.1990.
- CLAUDIO SINISCALCHI (a cura di), *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*,
Roma, Ente dello Spettacolo, 1996.
- CLAUDIO SINISCALCHI, *Fino alla fine del mondo. Tarkovskij e
l'anti-novecento*, in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile
1997.
- IGOR SOLOTUSSKI, *Andrej Tarkovskij und die Apokalypse*, in
«Zoom», 10, 17 May 1989.
- CLAUDIO SORGI, *Solaris*, in «Rivista del Cinematografo», 10-11,
ottobre-novembre 1974.
- CLAUDIO SORGI, *Andrej Rublëv*, in «Rivista del Cinematografo»,
3-4, marzo-aprile 1976.
- SUSANNE STÄHR, *Die Grenzen des Fortschritts. Ein Gespräch mit
Michael Obst über die zeitlose Thematik seiner „Solaris“-
Oper*, in «Magazin», Biennale, 5, S. 6-9, München 1996.
- VITTORIO STRADA, «La mia vita non è soltanto nostalgia», in
«Corriere della Sera», 7.8.1988.
- PHILIP STRICK, *Solaris*, in «Sight & Sound», 1, Winter 1972-
1973.
- PHILIP STRICK, *Nostalgia*, in «Monthly Film Bulletin», 599, De-
cember 1983.
- PHILIP STRICK, *Regi-Andrej Tarkovskij (Directed by Andrej Tar-
kovskij)*, in «Monthly Film Bulletin», 663, aprile 1989.
- PAOLO TAGGI, *Ipotesi di luce nel teatro dell'aria e Le parole e le
sequenze*, in «Segnocinema», 24, settembre 1986.

- PAOLO TAGGI, *Sacrificio*, in «Segnocinema», 29, settembre 1987.
- CARLO TAGLIABUE, *Nostalghia*, in «L'Osservatore Romano», 8.6.1983.
- ROBERTO TESSARI, *Solaris*, in «Cinema Nuovo», 229, maggio-giugno 1974.
- MAX TESSIER, *Le Sacrifice*, in «La revue du Cinéma», 417, juin 1986.
- PAUL-LOUIS THIRARD, *L'exile de Tarkovskij*, in «Positif», 284, octobre 1984.
- MARIE-CLAIRE TIGOULET, *La solitude du cosmonaute*, in AA.VV., *Andreï Tarkovsky*, «Études cinématographiques», 135-138, novembre 1983.
- BRUNELLA TOCCI, *La «nostalghia» lacerante del suo mondo*, in «Avanti!» (supplemento), 11.1.1987.
- ANDRÉE TOURNÈS, *Solaris*, in «Jeune Cinéma», 78, mai 1975.
- FRANZ ULRICH, *Offret/Sacrificatio*, in «Zoom» (Svizzera), 2, Januar 1987.
- ADOLF URBAN, *Nel cosmo umano*, in «Filmcritica», 244, aprile 1974.
- PAOLO VALMARANA, *Andrej Rublëv*, in *Doppio schermo*, Torino, ERI, 1987.
- ETTORE VIANI, *L'affare Rubliov*, in «Cinemasessanta», 75-76, 1970.
- Franco Vigni (a cura di), *Andrej Rublëv. Il testo*, Quaderno 1, Firenze, Mediateca Regionale Toscana, 1987.
- FRANCO VIGNI, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, in «Cinecritica», 7, ottobre-dicembre 1987.
- SERENA VITALE, JEAN-LOUIS BORY, UGO RONFANI, *Sullo scandalo Rublëv*, in «Il Dramma», 1, gennaio 1970.
- JEANNE VRONSKAYA, *Young Soviet Film Makers*, London, George Allen & Unwin, 1972.
- ANDREJ YOURENEV, *Portrait de Natalia Bondartchouk*, in «Le film soviétique», 2 (189), 1973.
- MARK ZAK, *Cinema morale*, Scheda informativa, Pesaro, XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, giugno 1980.
- Paolo Zamperini (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra*. Atti del convegno *Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia* (1987), Firenze, La Casa Usher, 1989.

Da ultime, poche essenziali segnalazioni di volumi e saggi di carattere non solo cinematografico generale o di rilevanti contesti culturali relativi ad alcuni saggi contenuti in questo testo:

Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci Editore, 2009.

GASTON BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, José Corti Paris 1942 (trad. it. *Psicanalisi delle acque*, Red, Como 1987) e *L'Air et les Songes*, José Corti Paris 1943 (trad. it. *Psicanalisi dell'aria*, Red, Como 1988).

JAMES G. BALLARD, *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007 in particolare i capitoli settimo e ottavo, "Fantascienza" e "In generale".

ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard – Seuil 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

INGMAR BERGMAN, *Lanterna magica. Autobiografia*, Milano, Garzanti, 1987.

REMO BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza 2011.

PASCAL BONITZER, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982.

Vittore Branca, Carlo Ossola (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988.

GILLES DELEUZE, *L'image-mouvement* e *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit 1983 e 1985; trad. it. *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri 1984 e 1989.

BRUNO DI MARINO, *Film oggetto design. La messa in scena delle cose*, Milano, Postmedia Books, 2011.

UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1987.

MIRCEA ELIADE, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 1987.

PAVEL FLORENSKIJ, *Le porte regali*, Milano, Adelphi, 1981.

PAVEL FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, a cura di NICOLETTA MISLER, Roma, Casa del Libro Editrice, 1983.

- Anthony Frewin (a cura di), *Stanley Kubrick. Interviste extraterrestri*, Milano, Isbn Edizioni, 2006.
- LINO GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1977.
- RENATO GIOVANNOLI, *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1991.
- ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1971.
- VLADIMIR IVANOV, *Il grande libro delle icone russe*, Milano, Edizioni Paoline, 1987.
- GIORGIO KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1979.
- GÉRARD LENNE, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, Edition du Cerf, 1970.
- Maria Vitale, Giulio Macchi (a cura di), *Lo specchio e il doppio*, Milano, Fabbri Editori, 1987.
- MAX MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1982 (trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989).
- FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1981.
- OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo Edizioni, 1979.
- RICCIARDA RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Goffredo Parise*, in Ilaria Crotti (a cura di), *Goffredo Parise*, Firenze, Olschki, 1997.
- SERGIO SOLMI, *Saggi sul Fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Torino, Einaudi, 1978.
- DYLAN THOMAS, *Collected Poems 1934-1952*, J.M. Dent, London 1964 e *The Collected stories*, J.M. Dent and Sons, London 1983.
- TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).

Film dedicati ad Andrej Tarkovskij

Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij; Il cinema è un mosaico fatto di tempo; Andrej tarkovskij in Nostalghia. Si tratta di tre film- intervista curati da Donatella Baglivo per la Rai Due, 1982 e 1983.

Une journée d'Andreï Arsénévitch, Chris Marker, Francia, 1986 e 2000.

Elegia moscovita (Moskovskaja Elegija, Aleksandr Sokurov, Russia, 1987).

Directed by Andrej Tarkovskij, Michal Leszczyowski, Svezia, 1988.

Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of 'Stalker', Igor Maiboroda, 2008.

Ajapeegel, Jeremy Millar, 2008.

Meeting Andrei Tarkovsky, Dmitry Trakovsky, USA, 2008.

INDICE DEI NOMI

- Amengual Barthélemy, 42
Anselmi Gian Mario, 120
Antonioni Michelangelo, 199
Arecco Sergio, 104
- Baccarini Emilio, 93
Bach Johann Sebastian, 26,
50, 61
Beethoven Ludwig van, 129
Bellocchio Elena, 113
Bellocchio Letizia, 115
Bellocchio Marco, 108-110,
113
Bellocchio Maria Luisa, 115
Bellocchio Piergiorgio, 113,
115
Bergman Ingmar, 19, 41, 51-
52, 54-55, 57-59, 60-63,
69, 77, 96
Bird Robert, 53, 92
Bodei Remo, 120
Bogost Ian, 121
Borin Fabrizio, 8, 15-16, 28,
36-37, 75, 84, 108-109,
112, 114, 119
Bosch Hieronymus, 100, 183
Bresson Robert, 52
Bruegel Pieter il Vecchio, 27,
183
- Bulgakov Sergej, 48, 58
Buñuel Luis, 52, 94
Butor Michel, 83
- Čadaev Pyotr, 171
Calabretto Roberto, 47, 50
Castel Lou, 115
Cattaneo Francesco, 105-107
Čechov Anton, 115
Cervantes Miguel de, 173
Chion Michel, 55
Clooney George, 181
Copello Roberto, 116
Cristo, 16, 127, 158, 195, 250
Crotti Ilaria, 120
- Dalla Gassa Marco, 8, 11, 44
Daney Serge, 44-45
Di Martino Bruno, 120
Dürer Albrecht, 27-30, 172,
203
Edwall Allan, 53
Ejzenštejn Sergej M., 28
Ellero Roberto, 7
- Fagioli Massimo, 108
Farago Katinka, 53
Fasolato Umberto, 50
Finocchiaro Donatella, 113

Florenskij Pavel, 29, 48
 Frambosi Andrea, 107
 Freud Sigmund, 35, 63-64,
 66-67, 69, 74-75, 78-80

 Gesù, 92, 173
 Goethe Johann Wolfgang, 99,
 116
 Guerra Tonino, 19, 151, 185-
 186

 Hemingway Ernest, 191
 Hitchcock Alfred, 98, 249

 Josephson Erland, 53, 229
 Joyce James, 84

 Kubrick Stanley, 178
 Kurosawa Akira, 52

 Lacan Jacques, 35, 65-66, 78
 Lem Stanislav, 177
 Leonardo da Vinci, 92, 157,
 173, 214
 Lévinas Emmanuel, 93

 Malanga Paola, 109-110
 Malick Terrence, 94, 104-107
 Manin Giuseppina, 115
 Marangon Giulia Paola, 108
 Marco Aurelio, 38, 129, 234,
 236, 254
 Martin Lutero, 158
 Martini Mauro, 43
 Micciché Lino, 112
 Michelangelo Buonarroti, 29
 Mizoguchi Kenij, 52, 94
 Morelli Giovanni, 8, 84-86

 Netto Francesco, 8, 41, 47, 57
 Nykvist Sven, 53, 61

 Obst Michael, 181
 Orlando Francesco, 120

 Picasso Pablo, 58
 Picciafuoco Ernesto, 109
 Piero della Francesca, 19, 27,
 157, 203, 233
 Platone, 189
 Popper Karl, 85
 Puškin Aleksandr, 17, 171,
 173

 Raffaello pittore, 101-102
 Recalcati Massimo, 35
 Ricorda Ricciarda, 120
 Rimbaud Arthur, 34-35
 Rohrwacher Alba, 113
 Rossi Giovanni Maria, 108
 Ruoizzi Gino, 120
 Rublëv Andrej, 29

 Salizzoni Roberto, 48
 Santa Caterina, 133-134, 137,
 142, 146, 163, 186, 207,
 221, 230
 Sartre Jean-Paul, 41
 Schiller Johann C.F., 84
 Segalen Victor, 12, 24-26, 34
 Sereni Diana, 109
 Shakespeare William, 115, 217
 Signorelli Angelo, 107
 Soderberg Steven, 181
 Sokurov Aleksandr, 94-100
 Solovev Vladimir S., 48
 Solženicyn Aleksandr, 46

Sosnovskij Pavel, 171, 198
Spinelli Barbara, 93
Stalin Josif Vissarionovič,
 245
Sterne Laurence, 84
Strugackij Arkadij, 105
Strugackij Boris, 105
Tarkovskij Andrej
 (Andryushka), 104
Tarkovskij Arsenij A., 17,
 68, 71, 80, 109, 147, 168,
 175, 219
Trier Lars von, 94, 101-102
Trotzkij Lev Davidovič, 244
Valli Romolo, 143
Vasil'ev Georgij, 208
Vasil'ev Sergej, 208
Vigo Jean, 94
Wagner Richard, 103
Zagajewski Adam, 120
Žižek Slavoj, 22, 35-36, 70

INDICE DEI FILM

L'albero della vita (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011),
104

Andrej Rublëv (Andrej Tarkovskij, 1966), 11, 16, 20, 29, 49, 54,
88, 96, 100, 103, 122, 125-127, 131-132, 142-145, 149, 152,
154-158, 172, 177, 180, 183, 189, 191, 195, 202-203, 205,
234, 236-237, 244, 250, 254

Arca russa (*Russkij kovčeg*, Aleksandr Sokurov, 2002), 98-99
Assassini (*Ubijtsy*, Andrej Tarkovskij, 1958), 122

Buongiorno, notte (Marco Bellocchio, 2003), 110

Čapaev (Georgij e Sergej Vasil'ev, 1934), 208, 225

Come in uno specchio (*Sasom i en spegel*, Ingmar Bergman,
1961), 62

Diavolo in corpo (Marco Bellocchio, 1986), 110

Elegia moscovita (*Moskovskaja elegija*, Aleksandr Sokurov,
1987), 95

Faust (Aleksandr Sokurov, 2011), 99-100

La fontana della vergine (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman,
1960), 52, 61

L'immagine allo specchio (*Ansikte mot ansikte*, Ingmar Berg-
man, 1975), 52, 57

L'infanzia di Ivan (*Ivanovo detstvo*, Andrej Tarkovskij, 1962),
20, 27-28, 41-42, 51, 73-74, 76, 80, 88, 106-107, 122, 130-
131, 133, 140, 144, 148, 155, 159, 163, 168-169, 172, 177,

190, 193, 195-196, 198, 201-203, 205, 209, 214-215, 218,
226, 235- 237, 243, 246, 250, 252

Madre e figlio (Mat' i Syn, Aleksandr Sokurov, 1997), 95-97
Melancholia (Lars von Trier, 2011), 94, 101-103

Nodo alla gola (Rope, Alfred Hitchcock, 1948), 98
*Non ci sarà libera uscita (Segodnja uvol'nenija budet, Andrej
Tarkovskij, 1958)*, 122, 139, 144, 149, 206, 234, 238
Nostalghia (Andrej Tarkovskij, 1983), 17, 19-20, 26-27, 37, 51,
58, 70, 74, 76, 99, 122, 128, 131, 133-134, 137, 146, 150-
152, 154-155, 157, 163-164, 168, 170-171, 184, 186-189,
196, 198, 203, 205-208, 213-214, 216, 220-221, 225, 228-
230, 233, 235, 240, 243, 246, 254

Le onde del destino (Breaking the waves, Lars von Trier, 1996),
101

L'ora di religione (Marco Bellocchio, 2002), 109

Persona (Ingmar Bergman, 1966), 52, 55-57, 59

Professione: reporter (Michelangelo Antonioni 1975), 199

I pugni in tasca (Marco Bellocchio, 1965), 110, 112, 116

Il rito (Riten, Ingmar Bergman, 1969), 57, 62

*Il rullo compressore e il violino (Katok i skripka, Andrej Tar-
kovskij, 1960)*, 90, 136, 141, 148, 154, 160, 172, 179, 182,
194, 205, 216, 225, 237, 252

Il sacrificio (Offret / Sacrificatio, Andrej Tarkovskij, 1986), 15,
18-20, 26-28, 33, 47, 51, 53-56, 58-60, 62, 66, 73, 88-89, 92,
96-97, 100-101, 103-104, 110-111, 122, 129, 131-132, 134-
135, 137, 147, 151-153, 155, 157, 164, 166, 170-171, 173,
176, 179, 182, 187-188, 193, 196-197, 203-206, 214-218,
221-222, 224, 230, 232, 240, 242- 243, 251

Salto nel vuoto (Marco Bellocchio, 1980), 110

*Scene da un matrimonio (Scner ur ett äktenskap, Ingmar Berg-
man, 1973)*, 60

Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman, 1957), 52

- Il sogno della farfalla* (Marco Bellocchio, 1998), 108-111
- Solaris* (*Soljaris*, Andrej Tarkovskij, 1972), 15-16, 20, 26, 36-37, 50, 58, 70, 81, 88-90, 92, 100, 103, 105, 110, 114, 122, 125-126, 130, 142-143, 148-150, 158, 165-166, 171, 173, 177-185, 188-195, 197, 199, 203, 209-213, 218, 222-223, 226, 235, 237, 241, 247, 251, 254
- Sorelle Mai* (Marco Bellocchio, 2011), 108, 112-115
- La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1999), 104-107
- Lo specchio* (*Zerkalo*, Andrej Tarkovskij, 1974), 26-27, 37, 48, 55, 58, 62, 64, 66-68, 70, 75, 88, 90-91, 100, 103, 110, 113-114
- Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), 16, 20, 26, 36, 42-45, 65, 104-106, 109, 122, 128, 133-135, 140, 142, 149, 150, 155, 158-160, 164, 168-170, 174, 192, 196-197, 199, 205, 207, 216, 218-219, 222-225, 233, 239-240, 242, 245-246, 249, 252
- Sussurri e grida* (*Viskingar och rop*, Ingmar Bergman, 1973), 52, 59-61
- Tempo di viaggio* (Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra, 1983), 19, 122, 151, 154, 170, 184-186, 208
- La vergogna* (*Skammen*, Ingmar Bergman, 1968), 52

Stampato in Italia
presso L.E.G.O. SPA
viale dell'Industria, 2
36100 Vicenza
settembre 2012