
Massimo Nardin

IL CINEMA BUONO DI ANDREJ TARKOVSKIJ

*Che si avverino i loro desideri, che possano crederci
e che possano ridere delle loro passioni. Infatti,
ciò che chiamiamo passione in realtà non è energia spirituale,
ma solo attrito tra l'anima e il mondo esterno.
E, soprattutto, che possano credere in se stessi,
e che diventino indifesi come bambini,
perché la debolezza è potenza
e la forza è niente.*

*Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido.
Così come l'albero: mentre cresce è tenero e flessibile, quando è duro e secco,
muore. Rigidità e forza sono compagne delle morte,
debolezza e flessibilità
esprimono la freschezza dell'esistenza.
Ciò che si è irrigidito non vincerà.*

A. Tarkovskij

1. *Stalker*

Quella che abbiamo qui riportato è abitualmente conosciuta come “la preghiera dello Stalker” (la fonte ispiratrice è Tao Tê Ching) ed è inserita nel film omonimo (*Stalker*, URSS 1979), l'ultimo che il grande regista russo Andrej Tarkovskij diresse nella propria patria prima di andare all'estero in esilio volontario (Italia, Francia e Svezia lo avrebbero accolto e avrebbero altresì sostenuto le sue due ultime opere, *Nostalgia* e *Sacrificio*, uscite rispettivamente nell'83 e nell'86, anno della prematura scomparsa del maestro).

Stalker narra il viaggio di tre individui all'interno della “Zona”, un'area protetta dalle forze dell'ordine perché al suo interno – per una causa oscura, forse “la caduta di un meteorite” oppure “la visita di abitanti dell'abisso cosmico” – paiono verificarsi strani fenomeni. Soprattutto, la Zona ospita una Stanza dove si avverano i desideri: gli “stalker” sono delle guide illegali in grado di evitare i numerosi trabocchetti e condurre sin là coloro che li assoldano. “Scrittore” e “Professore” sono i nomi che lo Stalker protagonista della storia sceglie per i suoi due clienti: il suo compito finisce una volta giunti sulla soglia della Stanza, egli non deve pertanto sapere nulla delle loro identità legate alla vita di ogni giorno.

Entrare nella Zona è pericoloso e lo Stalker è stato varie volte in prigione (anche se per lui “dovunque è una prigione”): la moglie biasima fortemente i viaggi del marito, mentre la piccola figlia, nelle proprie difficoltà di deambulazione, risente degli effetti negativi che la Zona ha esercitato sul padre. Eludendo i controlli della polizia, la guida riesce a portare Scrittore e Professore dentro la Zona. La Stanza dei Desideri è a pochi passi ma – come spiega lo Stalker – “la

strada diretta non è la più corta”, “più si allunga e meno si rischia” e “non si torna indietro per la strada fatta all’andata”: ne consegue che il percorso all’interno della Zona sarà molto lungo, fatto di accelerazioni, rallentamenti, attese, soste e deviazioni. La guida vorrebbe che durante questo tempo i due compagni aprissero i propri cuori e si affidassero a ciò che li sovrasta, ma accade il contrario: lo Scrittore, nostalgico di antiche certezze ormai perdute e portavoce del contemporaneo, generalizzato scetticismo, dubita ad ogni passo, della Zona, della guida, della Stanza e in ultima analisi di se stesso; il Professore, invece, asseconda gli altri due per arrivare incolume alla Stanza e mettere in atto la sola cosa che gli interessa: distruggere con una bomba quel luogo miracoloso perché da un momento all’altro esso potrebbe diventare preda della follia umana e di malefiche ambizioni di onnipotenza.

Il viaggio si conclude però senza incidenti: nessun trabocchetto compromette la vita dei tre, e il Professore desiste dal proprio intento. Ma, in apparenza, nemmeno il miracolo tanto atteso ha luogo: nessuno entra nella Stanza. Di nuovo all’esterno, Scrittore e Professore, svuotati e silenziosi dopo la lunga peregrinazione, assistono al ritorno a casa dello Stalker, accompagnato da moglie e bambina e profondamente deluso dall’atteggiamento nihilista dei due. Forse, il vero miracolo è questa semplice ricostituzione dell’unità familiare, sostenuta dall’incrollabile fede della moglie; oppure, è quello della scena che conclude il film: la figlia, con la sola forza dello sguardo, muove tre bicchieri sul tavolo.

2. Il mondo tarkovskiano

Chiediamo subito venia per l’incompletezza della nostra esposizione, e in primo luogo per le forzature dei nostri nessi causali: se di qualsiasi *immagine* la *parola* può *restituire* soltanto una parte infinitesimale, questo vale a maggior ragione per una *successione* di immagini, quindi un film, e, ancor più – come meglio capiremo tra poco – un film di Tarkovskij. La trama che abbiamo scritto, anche se poggia sulla nostra «[...] lunga frequentazione del cinema di Tarkovskij»¹, ha l’unico scopo – essendo necessariamente limitata dalle esigenze della presente pubblicazione – di suggerire un ambiente narrativo e gli snodi della trama che in esso si dipana. Ma, anche in ciò, risente del particolare – *nostro* – *punto di vista*: troppe cose sono omesse, e la successione e la spiegazione degli eventi sono frutto di congetture che, pur se dimostrabili, lo sono sempre in maniera parziale, sono cioè passibili di una *visione altra* che, inevitabilmente, *qui non trova spazio*. Ciò precisato, siamo comunque convinti che un (ancor più veloce) tratteggio delle altre sette trame che Tarkovskij ci ha dato in eredità potrà contribuire a enucleare delle costanti che, per quanto – ripetiamo – parziali e passibili di falsificazione, nondimeno costituiscono l’ossatura (e la giustificazione) del nostro (particolare) intervento².

Il rullo compressore e il violino (URSS 1960): nell’arco di un solo giorno, un bambino che studia violino incontra un operaio addetto al rullo compressore, ne diventa amico e scopre con lui l’altra faccia della vita, quella cioè che si svolge in strada, lontano dalla madre, dalla casa e dalla scuola.

-
- 1 D. Iannotta, *Tarkovskij: alla lezione del cinema d’autore*, presentazione a M. Nardin, *Evocare l’inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*, ANCCI, Roma 2002, p. 9.
 - 2 Per un esame più esaustivo del cinema tarkovskiano nel suo complesso, rimandiamo a M. Nardin, *Evocare l’inatteso*, cit., e a F. Borin, *L’arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 2004.

L'infanzia di Ivan (URSS 1962): durante la seconda guerra mondiale, il piccolo Ivan, capace di muoversi agilmente nelle pericolose paludi e di sfuggire alle ronde naziste, è informatore dell'Armata Rossa; i soldati amici vogliono riportarlo ad una vita normale per la sua età, ma egli si oppone tenacemente: l'ultima missione gli sarà fatale.

Andrej Rublëv (URSS 1966): il viaggio del monaco Rublëv, il più grande pittore d'icone, nel Quattrocento russo devastato dalle incursioni tartare e dalle lotte intestine tra i principi, la sua crisi e il ritrovamento finale della fiducia nell'uomo e nella creazione artistica.

Solaris (URSS 1972): Kris Kelvin, inviato sulla base spaziale di Solaris per sospendere una missione rivelatasi inconcludente, rimane "invischiato" nell'influenza esercitata dallo strano "oceano pensante", che materializza i più inconfessabili ricordi degli astronauti; ben presto sarà tempo di scelte dolorose e di ritornare sulla Terra.

Lo specchio (URSS 1974): il viaggio stavolta è dentro la memoria, quella del protagonista Aleksej, al quale una forzata degenza a letto consente di ripercorrere i più cari episodi dell'infanzia e dell'adolescenza, e di accostarli alle attuali difficoltà che egli sta incontrando con l'ex moglie e il figlio.

Nostalgia (Italia 1983): il poeta russo Gor akov gira l'Italia insieme con la traduttrice Eugenia; il lancinante ricordo della moglie, dei figli e della terra russa gli impedisce però l'entrata in sintonia con questa splendida donna dai tratti rinascimentali, mentre favorisce l'incontro con il folle Domenico, personaggio in molti aspetti simile a Gor akov, con il quale egli stringe una promessa.

Sacrificio (Francia-Svezia 1986): Aleksandr è un ex attore teatrale in crisi, ritiratosi in una bella e isolata villa insieme con la moglie, la figlia, l'amato figlioletto, il medico di famiglia e la servitù; la minaccia di un conflitto globale gli farà riconsiderare le priorità della vita: per la salvezza del mondo, offrirà a Dio le cose e gli affetti a lui più cari, accetterà la folle proposta dell'amico postino e... tutto tornerà alla normalità.

Il viaggio. E l'immobilità. Il percorrere le distanze – temporali e spaziali – più grandi per tornare (quasi) nello stesso posto. Di più: la minaccia della regressione, del fallimento, della chiusura in se stessi, e, dall'altro lato, la speranza di un progresso effettivo, minimo eppur fondamentale, la speranza di aprire gli occhi e, finalmente, *vedere*. In mezzo: *la soglia*. Ecco, i film di Tarkovskij parlano proprio di queste contraddizioni, di questi due campi opposti, il bianco e il nero della nostra vita separati da una linea sottilissima, (inizialmente) invisibile e (forse ultimamente) indecifrabile. Lo sviluppo della tragedia è sempre coerente, a livello tanto contenutistico quanto formale.

Da che cosa è abitato lo spazio tarkovskiano? Nel cinema di Tarkovskij manca gran parte degli elementi che caratterizzano il cinema che siamo soliti vedere, sotto il profilo tanto dei contenuti quanto della forma. Mancano la stanchezza, la fame, la passione, la violenza, il rumore, il "bombardamento delle inquadrature-flash", la frammentazione dello *sguardo* in mille *occhi*. Ad essere protagonisti sono gli *oggetti* più semplici: la brocca, l'acqua, lo specchio, il fuoco, il vaso, il libro, l'albero, la roccia... I *luoghi* più semplici: la campagna, il bosco, la casa, il letto, il lago... I *personaggi* più semplici: uomini non tanto giovani ma nemmeno vecchi, senza particolari tratti somatici distintivi, cinegenici ma nel contempo *segnati* da qualcosa di difficile da definire (un lutto? una malattia? la disillusione? la follia?). Certamente, sono uomini *malinconici*, insoddisfatti, costantemente *in tensione* (*tesi, rivolti a*), ma per quale motivo preciso non lo sappiamo. Ben poco di *accertabile*, in verità, possiamo dire sui personaggi tarkovskiani: conosciamo a malapena il loro nome, un paio d'informazioni sulla loro professione, qualcuno ha (o ha avuto) una moglie, un figlio, al massimo un paio di amici... Non fanno niente di particolare, non dormono, non si sfamano né si dissetano, non si riposano mai. Sono vigili, inquieti, sognano e *viaggiano*, dentro e

fuori di sé, nel tempo e nello spazio. E scarse sono anche le coordinate temporali su cui possiamo contare: *quando* si svolgono le vicende narrate? “Un tempo”, “una volta”, forse oggi, ieri... non pare un tempo lontano... Anzi, ci troviamo bene, *in quel tempo*. Addirittura, possiamo affermare che la nostra è una conoscenza *più esatta* di quella che avremmo con delle indicazioni puntuali.

Il cinema tarkovskiano vive su una sottile e stretta simmetria tra il contenuto e la forma e tra il percorso dei personaggi e quello dell'autore: i personaggi sono dei *tenaci deboli*, si mettono alla ricerca di un *senso*, patiscono, soffrono senza mai cedere, per questo sono “potenti”; l'autore, dal canto suo, non propone punti d'arrivo o di *fuga*, né porta lo spettatore *fuori-dalla-strada*: egli *posiziona*, situa con precisione il proprio sguardo (particolare ed unico) sul confine tra la partecipazione del *presente* e la distanziamento del *passato* (o del *possibile*). Le inquadrature (i *passi*, le tappe del cammino) sono satelliti orbitanti attorno ad unico pianeta: ciascuna di esse è un quadro in sé completo e intimamente connesso a tutti gli altri. Come un pittore, Tarkovskij dà vita ad un'*unica superficie*: ciò che lo spettatore vede è tutto quello che bisogna vedere, il diegetico coincide con l'extradiegetico. La narrazione è esaustiva di per se stessa, non ci viene da interrogarci sul *fuoricampo* (sul fuori-dal-quadro), perché questo è come se non esistesse, e ogni particolare si risolve (nasce e muore) nel suo essere funzionale all'espressione. Le storie di Tarkovskij durano *effettivamente* due, tre ore, ma, insieme, durano un tempo infinito, indefinibile, sono un istante o un'eternità.

Nella semplicità del mondo tarkovskiano, che realizza la paradossale unione di prossimità e lontananza, percepiamo un'enigmatica, un'estraneità di fondo, un “*rombo sotterraneo*” che ci tiene sempre *in tensione* senza però mai spaventarci. Come i personaggi, anche la cinepresa, infatti, è in continuo, lentissimo movimento: ci dà *il tempo per* orientarci “dentro al quadro” ma, altresì, ci chiede di seguirla. Tutto è *in proiezione*, verso quella conclusione ch'è un nuovo inizio, ch'è *già* nell'inizio, verso quel tempo in cui ci sentiamo di nuovo soli e nudi, e ci mettiamo in viaggio verso l'Altro-da-noi.

A poco a poco capiamo che le componenti di un film tarkovskiano rivestono la medesima funzione che contraddistinguono le raffigurazioni dei dipinti più riusciti: sono – *semplicemente* – i Cavalli di Troia, le chiavi d'accesso al mondo dell'opera. Non recano con sé indovinelli da risolvere, né inganni da smascherare: spingono al massimo grado la loro *analogicità*, sono nient'altro che quello che sono. “Semplici” abbiamo definito gli oggetti i luoghi e i personaggi, ma possiamo estendere tale aggettivo a tutto ciò di cui siamo spettatori. Con *semplice* intendiamo primordiale, *prima-di-ogni-differenziazione*, o *immediatamente dopo* lo scavo di una *soglia* tra noi e il mondo. A Tarkovskij non interessano le macrodimensioni, gli intrighi mondiali, né i recessi della psicologia umana: «A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo, piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distanze mi dicono meno di quelle limitate»³. Il suo mondo è quello dei nostri primi passi:

Le prime determinazioni dello spazio e del tempo – ci ricorda Mikel Dufrenne – lontano e vicino, assente e presente, ripetibile e irrevocabile, ci appaiono nell'impazienza, nel sogno, nella nostalgia, nello stupore, nella repulsione; è così che lo spazio si anima e si scava, e che gli rispondiamo con il movimento o con il progetto, abbozzo di movimento⁴.

3 A. Tarkovskij, *I pensieri di un poeta*, in F. Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Circuito Cinema, Venezia 1987, pp. 33-34.

4 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (1953), tr. it. di L. Magrini, Lerici editore, Roma 1969, p. 266.

Queste sono le azioni che Tarkovskij ci racconta (e di cui è egli stesso protagonista in quanto *autore*): spostamenti, uscite da sé e rientri in sé. E i compagni di viaggio sono gli elementi materici fondamentali: terra, aria, fuoco, acqua. *Innanzitutto di ciò* sono costituiti gli *altri* oggetti, quelli che derivano da un progresso nella differenziazione. Il mondo materico è infatti un mondo *in gestazione*: il muro è muro e non è muro, è anche terra intrisa d'acqua; la casa ospita il fuoco e si brucia: la pioggia penetra in essa, il soffitto si squaglia e cade; il vento ravviva gli ambienti esterni e gli interni; la neve fiocca nella chiesa. Spazi chiusi, ermetici, non esistono. E non esiste il vuoto: nessun horror vacui, né per i personaggi né per lo spettatore. Il cielo non è quasi mai inquadrato: se lo è, la sagoma di un albero trattiene lo sguardo «ben saldo sulla terra»⁵. «Non esiste la morte. Esiste *la paura* della morte», dice Aleksandr al figlioletto: quella del regista è la «calma olimpica» della creazione. Noi siamo in paradiso: la morte, meglio, la paura della morte non è di quel mondo. C'è una sola posta in gioco, il vedere⁶. Il riuscire, finalmente, a *vedere*.

3. Il potere e la violenza

Al rapporto tra *bene* e *male* sono dedicate intere enciclopedie. La nostra vita è regolata dai più disparati codici che si fondano sull'elencazione precisa – per quanto problematica e mai conclusa – di ciò che “è bene” e di ciò che, al contrario, “è male”. L'elaborazione della distinzione *segue all'evento*, al “caso”, e *confluisce nella legge*: in altre parole, le labili e spesso intuitive opposizioni bene/male e giusto/ingiusto *si fissano* in quella legittimo/illegittimo.

-
- 5 Scrive Pavel Aleksandoric Florenskij (*La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Gangemi Editore, Roma 1990, pp. 90-91): «Il *pathos* dell'uomo antico, come quello dell'uomo medievale, è l'*accettazione*, il generoso *riconoscimento*, l'*affermazione* di ogni genere di realtà come un bene, perché l'essere è il bene e il bene è l'essere. Il *pathos* dell'uomo medievale è l'affermazione della realtà in sé e fuori di sé, e perciò è l'*obiettività* [...]. L'uomo antico e medievale [...] sa innanzitutto che per *volere* è necessario *essere*, essere una realtà e stare dentro la realtà a cui bisogna appoggiarsi: egli è profondamente realistico e sta ben saldo sulla terra. [...] Nulla di ciò che esiste può essere considerato come materiale indifferente e passivo, utilizzabile per riempire un qualsiasi schema [...]. Le forme devono essere comprese secondo la loro vita, devono essere rappresentate *attraverso se stesse*, conformemente a come sono concepite, e non negli scorci di una prospettiva predisposta in anticipo».
- 6 A conferma che una concezione simile non è un'esclusiva di Tarkovskij ma è innanzitutto la testimonianza di un preciso atteggiamento nei confronti del *mondo dell'opera*, riportiamo qui alcuni stralci dell'analisi che Eric Rohmer dedica allo spazio del *Faust* del regista tedesco Friedrich Wilhelm Murnau (E. Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, 1977, nota intr. di A. Costa, tr. it. di M. Canosa e M.P. Toscano, Marsilio Editori, Venezia 1985): «Mai opera cinematografica ha contato così poco sul caso» (p. 18); i «gesti [...] non tendono a niente, [...] non esercitano nessuna azione sul mondo esterno, né hanno alcuna finalità» (p. 69), giacché quello di Murnau «è un mondo del desiderio e non dell'azione» (p. 71); là, «ogni essere è per l'altro un vampiro o una vittima. Ognuno sa ciò che cerca nel suo partner, o ciò che teme. L'inganno è impossibile» (p. 75); «i comportamenti, qui, sono di tipo passionale: non sono mai dettati dalla prudenza. Non li guida nessuna preoccupazione di efficacia, sia nei confronti delle persone che delle cose. I rapporti con gli oggetti, che siano adoperati o fabbricati, sono sempre [...] di ordine magico» (p. 98); «nessuna legge naturale controlla il sorgere, all'interno dello spazio filmico, di una forma, di un oggetto, di un essere nuovo» (p. 82). In conclusione: «Il cinema, così concepito, non appare più come ricalco, oppure un'interpretazione della realtà nella sua contingenza, ma come la creazione di un mondo necessario, a partire da uno o più schemi dinamici dati» p. 97.

Il nostro primo ingresso nella regione del diritto – è l’acuta osservazione di Paul Ricœur – non è stato, forse, segnato dal grido: ‘È ingiusto!’? È il grido dell’*indignazione*, la cui perspicacia è talvolta stupefacente, se misurata all’ampiezza delle nostre esitazioni di adulti quando ci viene intimato di pronunciarci sul giusto in termini positivi⁷:

a tali esitazioni il giudice pone termine pronunciando il giudizio, che ripara alla violenza e ristabilisce l’equità. Attraverso la mediazione di un terzo (l’istituzione), necessaria per scongiurare la vendetta, la parte lesa vede quindi ristabilita la propria *capacità di agire*.

Regolatrice di ogni *processo* – da quello istituzionale a quello che anima la coscienza del singolo – è quell’“etica fondamentale” che sta alla base della stessa nascita della filosofia e che ha ricevuto da Ricœur una mirabile sistematizzazione: “Vivere bene, con e per l’altro all’interno di istituzioni giuste”. Così riassume la riflessione del maestro francese Daniella Iannotta:

“Vivere bene” implica la *stima di sé* come consapevolezza di poter dare inizio ad un corso di eventi, come una potenza di agire legata alla nostra iniziativa; “con e per l’altro” dialogizza la stima di sé nella *sollecitudine* per l’altro, per l’amico, che nella misura in cui è un “altro se stesso” [...] consente lo scambio: l’altro come un sé, sé come un altro; “all’interno di *istituzioni* giuste” allarga i legami amicali fino ad arrivare al senso della giustizia, in cui si tessono i rapporti interumani. Le relazioni interpersonali estendono l’orizzonte del vivere bene alla vita delle istituzioni, l’altro diventano gli altri senza volto, i rapporti si complicano nella tortuosità del giusto e dell’ingiusto⁸.

La legge c’è perché c’è la violenza.

Il potere-su – scrive Ricœur – innestato sulla dissimmetria iniziale fra ciò che l’uno fa e ciò che viene fatto all’altro – in altri termini, ciò che quest’altro subisce – può essere ritenuto come l’occasione per eccellenza del male di violenza. La china discendente è facile da scaglionare a partire dall’influenza, forma dolce del potere-su, fino alla tortura, forma estrema dell’abuso⁹.

La violenza è intimamente connessa con l’azione, con il potere-di, che, per il fatto di *rivolgersi a* qualcosa o qualcuno, attraversa le diverse gradazioni del parallelo potere-su. L’agente, infatti, non solo rivendica la *responsabilità* del proprio potere-di-fare attestandosi quale autore delle proprie azioni, statuendo cioè un punto zero (il *suo proprio* punto) nel flusso (teoricamente indifferenziabile) degli eventi, ovvero nella successione meccanica di effetti e reazioni e, ad un grado successivo, nell’*indefinita influenza* di altre azioni¹⁰: contemporaneamente, egli esercita un potere sul destinatario della propria azione. Dove c’è un *agente*, in ultima analisi, c’è un *paziente*, un soggetto che subisce quell’azione. Il male – inteso come interdizione della capacità-di-fare dell’altro – si sviluppa da quel punto zero: si può lanciare la provocazione secondo cui ogni azione reca con sé i germi del *male*; ma non senza aggiungere l’altra faccia della medaglia, che cioè ogni azione ha in sé – e *nello stesso grado* – i germi del *bene*. Quando un’azione sviluppa i germi positivi, e quando invece quelli negativi?

7 P. Ricœur, *Il Giusto – Vol. 1*, tr. it. di D. Iannotta, Effatà Editrice, Cantalupa (Torino) 2005, p. 24.

8 D. Iannotta, *L’alterità nel cuore dello stesso*, in P. Ricœur, *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993, p. 58.

9 P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., p. 321.

10 Cfr. P. Ricœur, *Il concetto di responsabilità. Saggio di analisi semantica*, in Id., *Il Giusto*, cit., pp. 51-79.

Ci siamo già dati una risposta: un'azione è una *buona azione* quando, anziché impedire, *potenzia* il potere-di-fare di colui al quale quell'azione è rivolta. Insomma, nell'azione buona la violenza iniziale si trasforma in svelamento di possibilità per l'altro. Non solo: essendo il potere-di il requisito fondamentale perché si possa parlare di "soggettività", e valutate altresì le connesse controversie di tale attestazione, l'azione *più benefica* sarà proprio quella che contribuirà alla *presa di coscienza* dell'altro del *poter essere autore* delle proprie azioni. In altri termini, il bene si evince dall'offerta di un'apertura – uno spazio – di senso. È intuitivo che il padre buono non è quello che dà *tanto*, ma che *meglio* permette al proprio figlio di camminare con le proprie gambe.

4. Tarkovskij: la fecondità del dubbio

È ora il momento di esaminare le ricadute sul cinema di questa nostra breve riflessione sul bene. Nella fattispecie, le ricadute sui *contenuti* emersi da *Stalker* e sulla *forma* con cui Tarkovskij – in questo film ma anche negli altri – mette in essere tali contenuti. L'esempio del "padre buono" che di sfuggita abbiamo descritto sarà foriero d'importanti suggestioni.

Come abbiamo capito, i tre viaggiatori di *Stalker* si trovano davanti a, meglio, *immersi in* un mistero, ch'è quello della Zona: là, l'affidarsi al proprio intuito – qualcuno preferirebbe magari dire "l'andare a tentoni" – è più saggio della preconstituita volontà di arrivare allo scopo *per la via breve*, ovvero seguendo la strada ritenuta *più ragionevole*. Siamo qui ad un primo livello di mistero: la violenza, il tentativo di piegare l'Altro ai propri schemi, cede all'accettazione di affidarsi a ciò che sovrasta i limiti umani. E così, a poco a poco, Scrittore e Professore – ognuno a suo modo – cessano di opporsi alla guida e mettono in discussione gli stessi principi su cui basavano il proprio atteggiamento nei confronti del mistero. Ma, come abbiamo azzardato nella nostra esposizione, il miracolo pare non compiersi (o non compiersi *interamente*) perché nessuno accetta di entrare nella Stanza e – come forzatamente avveniva sulla stazione orbitante di Solaris – permettere a quella forza misteriosa di sviscerare i desideri più profondi e inconfessabili. Ma la messa in crisi dell'"operazione-Zona" è più profonda. Lo Scrittore, infatti – come scrivevamo in *Evocare l'inatteso* – «centra il problema» e «risolve l'enigma»¹¹, non solo cioè capisce quali desideri vengano davvero esauditi – consapevolezza paralizzante per il passo decisivo dell'entrata nella Stanza – ma destituisce ultimamente lo Stalker dal ruolo di gran burattinaio che fino ad allora ha ricoperto: in fondo, tutto ciò che Scrittore e Professore fanno (e tutto ciò in cui essi sono chiamati a credere) viene da quell'unica fonte ch'è la loro guida, la quale potrebbe essersi inventata tutto per prendersi gioco di loro e dimostrare a se stessa la propria supremazia.

In effetti, un'argomentazione di tal genere è perfettamente coerente con l'andamento dell'intera vicenda. La figura dello Scrittore e le parole che il personaggio dissemina durante il viaggio – le parole dell'*incredulità* – rivestono a nostro avviso una funzione più profonda del mero contraltare ad una presunta verità assodata e che basta solo sviscerare ed accettare: con lo Scrittore, Tarkovskij entra direttamente nel racconto ed attacca le *monodirezionalità* delle convinzioni degli altri due protagonisti. Insomma, instilla il dubbio e rende così infinitamente fecondo quello che abitualmente chiamiamo "il messaggio dell'opera". Che, in sé, non è

11 M. Nardin, *Evocare l'inatteso*, cit., p. 432.

fissabile: c'è chi penserà che Tarkovskij “sta” con lo Stalker e critica l'incredulità e la rozza violenza degli altri due, e chi, al contrario, individuerà proprio nello Scrittore e nel Professore l'altra faccia del pianeta dell'opera. Ci sarà insomma chi ascriverà la “debolezza” allo Stalker e la “forza” agli altri due, e chi farà esattamente il contrario: ebbene, nessuna analisi filmica potrà fornire la sentenza definitiva in merito a questa diatriba. In merito invece agli altri due possibili miracoli – la rappacificazione dei familiari e la telecinesi – ci sono pochi dubbi: essi avvengono davanti ai nostri occhi¹².

Abbiamo allora forse trovato “il messaggio finale”? A ben guardare, ciò che accade alla famiglia dello Stalker non ha alcunché di straordinario, semplicemente l'avventura s'è conclusa e l'armonia si ricostituisce; e la telecinesi in chiusura – confrontata con gli altri finali tarkovskiani – ha piuttosto il sapore di un ulteriore *spostamento del punto di vista* da parte dell'autore, addirittura uno *spiazzamento*, una beffa finale per chi ha incentrato la propria attenzione lontano dal punto cardine (la bambina, ovvero la più indifesa, la più debole di tutti). Il bello è che è stato lo stesso regista a seguire *una pista diversa* (una lunga *deviazione*), e solo nel finale – la passeggiata sulle spalle del papà e la telecinesi – recupera un'altra *centralità* mettendo in primo piano la bambina. A che cosa è servito allora il tanto tormentato viaggio? Forse, ad aprire gli occhi: ai personaggi, allo spettatore e allo stesso regista.

Non è un caso se abbiamo scelto *Stalker* per rappresentare l'opera tarkovskiana all'interno di un dibattito sul bene e sul male: là più che altrove il cammino è esemplare non solo di un atteggiamento autoriale ma anche di un determinato modo di fare cinema e, più estesamente, assurge a paradigma dell'evoluzione interiore di una soggettività. Ribadiamo: la soggettività in esame non è soltanto quella del personaggio, ma innanzitutto quella dello spettatore e quella dell'autore: in Tarkovskij questa *corrispondenza* è molto stretta, così come la *transizione* appare fluida e aperta ad altri punti di vista. Al pari di ogni altro agente, anche Tarkovskij esercita un potere-su: ma la sua azione è finalizzata interamente al potenziamento del potere-di-fare dello spettatore. Pochi registi sanno instaurare questo circolo virtuoso: molti sortiscono invece l'effetto contrario, ipnotizzando o irritando lo spettatore e inibendo la sua capacità di agire. Di più: se quest'ultima è sempre passibile di recupero (basta che a nostra volta rispondiamo all'opera con la violenza facendo entrare nel suo proprio mondo le esigenze del Mondo che dovrebbe restare *esterno* per tutta la *visione*) ciò che l'opera violenta inibisce radicalmente è la fiducia dello spettatore in se stesso, ovvero di essere capace-di-agire *all'interno* di un rapporto dialogico costitutivamente sempre in bilico ma mai del tutto interrotto, all'interno cioè di un'ideale sfera del *giusto dialogo*.

Come riesce Tarkovskij a creare *bene*? In un'espressione: offrendo una *precisa* – unica e coerente – organizzazione visiva all'interno di contenuti tanto più fecondi quanto più *indeterminati*. Per “contenuti” intendiamo le cose inquadrare e i messaggi veicolati: come abbiamo visto poco sopra, essi *sono e non sono*, sono e sono altro. Sono, soprattutto, i nostri stessi contenuti

12 E si pronuncia lo stesso Tarkovskij: «L'arrivo della moglie dello Stalker nella bettola [...] pone lo Scrittore e lo Scienziato di fronte a un fenomeno per loro enigmatico e incomprensibile. Essi vedono davanti a sé una donna che ha sofferto moltissimo a causa del proprio marito, che ha avuto da lui un bambino e che continua ad amarlo con la stessa irragionevole abnegazione con la quale lo amava nella sua giovinezza. Il suo amore e la sua devozione sono appunto quell'ultimo miracolo che si può contrapporre alla mancanza di fede, al cinismo, alla desolazione dalle quali è permeato il mondo contemporaneo e di cui sono divenuti vittime sia lo Scrittore che lo Scienziato» (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo* [1986], a cura di V. Nadai, Ubulibri, Milano 1988, p. 176).

perché esemplari delle realtà a noi più care. Allora vediamo e ascoltiamo l'acqua e il fuoco di sempre (del nostro spazio più intimo), ma – proprio perché ripropostici da un occhio autoriale ch'è freccia di senso – è come se li vedessimo per la prima volta. Il cinema di Tarkovskij è, allo stesso tempo, quello più *semplice*, quello più *impegnativo* – non fa sconti – e quello più *rispettoso* dello spettatore: è il cinema che ci responsabilizza e potenzia di più. Siamo cioè di fronte alla forma più perfetta di cinema: il cinema allo stato puro. Ecco il paradosso: il *cinema buono*, quello che riesce a trasformare un'inevitabile violenza in un'opportunità di potenziamento offerta all'altro, non è quello che trasmette contenuti speciali o descrive realtà particolari bensì – precisamente – quello ch'è autenticamente *cinema*. Vediamo con ordine il perché.

5. L'Altro raccontato

Tuttavia, in vista della conclusione – la quale, giacché richiamerà i nuovi modi di fare il cinema, suonerà anche come un'ultima provocazione – occorre anteporre una precisazione: lungi da noi dettar legge o imbrigliare la creatività umana. Siamo i primi a batterci per avere quante più diverse e contrastanti manifestazioni artistiche, e a cercare *nella sala cinematografica* svago e momenti di pura evasione. Ciò non toglie però che, *a livello di ricerca*, possiamo *spassionatamente* indagare ciò che *distingue* il cinema dalle altre arti, ciò che – come direbbe il filosofo – “fa del cinema nient'altro che *cinema*”. Ovvero, ciò che lo differenzia in primo luogo dalla letteratura, dalla pittura, dal teatro e dalla musica, arti *alle* quali deve la propria formazione e il proprio nutrimento ma *dalle* quali è chiamato a prendere le distanze, pena ibride scimmiettature. Come sono – è questa la nostra presa di posizione, altrove ampiamente *dimostrata*¹³ – molti dei film che vediamo ogni giorno; che – sottolineiamo – siamo i primi ad amare e a ricercare ma che *non* possiamo riconoscere quali espressioni del cinema al suo massimo grado.

Detto ciò, è tempo di dimostrare quanto sopra abbiamo affermato: il cinema *buono* è quello che riesce ad essere davvero – esclusivamente e fino in fondo – cinema e *non* altro. La dimostrazione, in effetti, è quanto di più semplice (e *semplice* è il cinema più *evocativo*). Il cinema è innanzitutto *fotografia*, *fotografia in movimento*: ebbene, quando noi scattiamo una fotografia con la nostra vecchia fotocamera in pellicola, il Mondo si imprime *di per se stesso* sul supporto¹⁴. Potremo adottare gli artifici che vorremo, *prima* e *dopo* lo scatto, ma il miracolo di una fissazione *indipendente dall'autore* è ciò che *distingue* la fotografia dalla pittura e ne costituisce il potenziale sovversivo (*inquietante*, se ci pensiamo bene). Ribadiamo: qui, per la prima volta nella nostra storia, il Mondo si imprime *di per sé*, l'uomo e l'arte vengono *dopo*. A ciò il cinema aggiunge *il tempo*: con l'introduzione del sonoro, la Settima Arte s'è trovata a dover *rispettare* non solo lo spazio ma anche il flusso temporale. In ultima analisi, ciò che la cinepresa *registra* è *ciò che* è avvenuto e, insieme, *come* quella cosa è avvenuta. Questo *non lo possono fare le altre arti*, la letteratura, la pittura, la musica, la danza, la scultura, il teatro... Ogni tentativo di gioco con lo spazio o con il tempo nel cinema viene smascherato.

13 Cfr. M. Nardin, *Il cinema e le Muse. Dalla scrittura al digitale*, pres. di E. Lonero, pref. di G. Colangelo, Aracne editrice, Roma 2006.

14 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980 e A. Bazin, *Montaggio proibito*, in Id., *Che cosa è il cinema?* (1958-'62), a cura di A. Aprà, Garzanti Libri, Milano 1999, p. 73.

Si obietterà giustamente: ma lo stesso *punto di vista scelto* è un *artificio*, non esiste la visione *obiettiva*! Appunto. Qui sta la seconda faccia della medesima medaglia: il cinema, *da un lato*, è fissazione dell'è stato e del *come è stato*; *dall'altro*, è *racconto, montaggio, scelta* di (all'interno di) quell'è stato". La lotta tra l'*autodeterminazione* (autonomia, autoimposizione) del Mondo e il *racconto* dello stesso: è questa *la vera magia del cinema*, la sua carica rivoluzionaria, il suo potenziale esplosivo.

È però assai facile giocare con quella autodeterminazione di partenza. La gran parte dei registi cerca infatti di spezzare spazio e tempo in mille frammenti monosignificanti: quell'inquadratura, allora, *vorrebbe dire* questo e nient'altro. Insomma, si cerca di fare *letteratura*. Peccato che questo gioco sia sempre votato alla sconfitta: nell'immagine *cinematografica* – al contrario di ciò che accade in quella *letteraria* – convivono *infiniti piani*, insomma c'è sempre *troppo* (ripetiamo: è il Mondo, *tutto il Mondo inquadrato*, che s'imprime sul supporto) e il flusso temporale non può essere bloccato. La scrittura, invece, alterna necessariamente (è questo il suo specifico) *descrizione e narrazione*, e prevede il focalizzarsi *su un aspetto alla volta*; non solo: chiama in causa il lettore in ogni istante proprio per *dar volto* alle cose raccontate e per *gestire* il flusso temporale. L'esatto opposto accade quando giriamo e vediamo un film: qui il tempo è eterodiretto, imposto. Contenga *ralenti* piuttosto che accelerazioni, il film, una volta *terminato*, ad ogni nostra *visione* (che – al contrario della *lettura* – *non prevede nostri ulteriori interventi*) durerà sempre gli stessi minuti e secondi, e farà vedere sempre le stesse cose. Il film – sia per il regista che per lo spettatore – è innanzitutto un'avventura spaziale e temporale, di più: un'*educazione allo spazio e al tempo dell'Altro*.

Il rispetto scrupoloso dell'autodeterminazione del Mondo *in vista di* un suo sovvertimento attraverso il racconto è la pratica più difficile che ci sia. Verrebbe da dire che è un'*aspirazione, realizzata* da pochissimi registi, primo fra tutti lo "scultore del tempo" Andrej Tarkovskij: il trucco, la "fumettizzazione" o "letteraturizzazione" del cinema sono strade ben più agevoli, così come più sterili – sterilmente *violenti* – sono i risultati. Sterili e violenti innanzitutto *per lo spettatore*, chiuso in un gioco autoreferenziale di *indovinelli* – appunto – *letterari* che depotenziano la magia del cinema.

In questi ultimi due decenni il cinema sta vivendo una profonda trasformazione: anche se la maggior parte dei grandi film viene ancora girata (e proiettata) in pellicola, montaggio e postproduzione sono intrinsecamente legati al mondo dei numeri. Il digitale è un giano bifronte: per un verso, consente le più efficienti strategie di memorizzazione, trasmissione e trattamento dei dati (di qualsiasi origine essi siano); per l'altro verso, però, porta a compimento la rinuncia dell'uomo a lottare, a confrontarsi con una potenza che lo sovrasta. Il digitale è chiusura ultima in un mondo costruito a nostro puro uso e consumo. Un mondo perfetto retto dalle proprie leggi, senza problemi e senza più un Altro. Un mondo che fagocita tutti i campi artistici riducendoli ad una successione di 1 e 0. Quando scattiamo una fotografia in digitale, la luce viene trasformata in ciò che *nulla ha a che vedere* con il Mondo che quella stessa luce ha emanato: il cordone ombelicale è reciso per sempre. Il digitale è *ricostruzione, è scrittura, grammatizzazione* del Mondo, suo trasferimento all'interno di un *mondo parallelo virtuale*. L'uomo, allora, da una parte *vince (stravince: riesce finalmente a mettere in immagini l'inimmaginabile, creando un mondo più vero del vero)* e raggiunge quel dominio completo sulle cose goduto, nel loro piccolo, dal pittore e dallo scrittore; dall'altro *perde*, e in maniera definitiva, la sua battaglia e la sua testimonianza tragica.

La nostra conclusione può avere spiazzato il lettore: se così è, ha raggiunto il suo scopo. E potrà aprire ad ulteriori riflessioni: Tarkovskij, il cinema *analogico*, tradizionale, rigoroso,

lontano da ogni compromesso; e il cinema *digitale*: possono essere i due estremi del medesimo percorso. Vivificare la tensione tra questi due poli è l'unica strategia per mantenere fecondo l'interscambio tra noi e l'Altro.

*Il linguaggio è per se stesso,
dell'ordine del Medesimo,
il mondo è il suo Altro.
L'attestazione di tale alterità
dipende dalla riflessività del linguaggio su se stesso,
linguaggio che si sa nell'essere, al fine d'essere a proposito dell'essere.*

Paul Ricœur, Tempo e racconto