

**Davide Martini**

***Tarkoskij e l'icona***

A proposito di Massimo Nardin, *Evocare l'inatteso, lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkoskij*, ANCCI, Roma 2002

Che il cinema e l'icona siano due forme d'arte tra loro assai distanti è indubbio. Il cinema si fruisce, l'icona si contempla. Il cinema cerca la fama (del regista, del produttore, degli attori), l'icona si nasconde nell'anonimità dell'iconografo. Infine il cinema è per le masse (come pubblico), l'icona per il popolo (come fedeli). Ciò nonostante Andrej Tarkoskij è riuscito a fare entrare l'icona nel cinema, senza asservirla, e donando così all'arte cinematografica nuovi orizzonti espressivi.

Tarkoskij non si è limitato ad utilizzare il concetto di icona, egli si è fatto, per così dire, iconografo della celluloide. La presenza di quella che possiamo definire la poetica dell'icona nelle opere del regista russo è presente su due piani: formale e sostanziale.

Un primo aspetto che rimanda all'icona sul piano formale è quello dello spazio, in quanto nel cinema tarkoskiano non vi è una separazione netta tra l'esterno e l'interno. A questo proposito, Massimo Nardin nel suo *Evocare l'inatteso* afferma, giustamente, che «in ciò il cinema tarkoskiano richiama la composizione iconica: nell'icona l'azione non avviene all'interno di mura e, se una scena si svolge proprio al chiuso, la costruzione è messa in secondo piano, come sfondo». Ciò accade anche nelle opere del regista russo, dove «le vicende si sviluppano prevalentemente all'esterno, mentre gli spazi (mai davvero) chiusi sono delle semplici tappe del viaggio».

Secondo elemento formale è quello della simmetria. Nelle icone è facile che un personaggio o una scena nella parte destra della tavola siano ripresi nella parte sinistra. Ebbene ciò vale anche per Tarkoskij, il cui occhio «erra senza sosta ma, parimenti, ama ritornare sulle cose appena filmate, riprenderle da un'angolazione giusta un po' diversa, e farle con ciò diventare le "cornici" di un medesimo movimento».

E' però il tempo ed il suo utilizzo uno degli aspetti formali che si rivela chiaramente come presenza dell'icona nell'opera tarkoskiana. Da un lato, infatti, nelle opere di Tarkoskij, passato, presente e futuro non presentano dei rigidi confini, tanto che «non soltanto il passato e il futuro si fanno presenti, ma le stesse distanze fisiche vengono unificate all'interno di un unico momento». Tutto ciò porta ad una sospensione del tempo stesso che apre alla temporalità dell'anima; è proprio quella, nota giustamente Nardin, a svilupparsi. «L'inizio, il punto zero che l'Autore statuisce, si riflette sulla fine, e viceversa: il caotico succedersi degli eventi si iscrive all'interno di un'azione sensata, il tempo-di-morte diviene pienezza-di-tempo, eternità». Allo stesso modo nell'incontro tra il fedele e l'icona il tempo si arresta, per così dire, aprendosi all'eternità. L'icona, mostrando il mistero di Dio, descrive in forma dinamica uno stato (fisico e temporale) che non è di questo mondo: quello di una natura trasfigurata, la stessa che si mostrò ai discepoli sul Tabor, preannuncio della resurrezione e quindi anticipazione dell'odierno stato di Cristo, di Maria, dei Santi e di tutti coloro che si sono addormentati nella speranza di questa resurrezione. Come dunque l'icona fissa l'eterno, dilatando nella contemplazione del fedele il tempo stesso, «la narrazione di Tarkoskij è la dilatazione di un istante, il dispiegamento, il racconto di un nucleo meta-spaziale e meta-temporale; di quell'indicibile momento di transizione tra l'esser-già-e-non-ancora e l'esser pienamente, tra il potere e l'agire». In fondo il fedele davanti all'icona contempla la "pienezza" alla quale è chiamato ma che "non-ancora" possiede.

L'elemento temporale apre ad altri due aspetti legati all'icona, quello della soglia e quello dello sguardo. Proprio la reale presenza di colui che è rappresentato sulla tavola fa dell'icona non una realtà materiale chiusa su se stessa ma una "finestra sul Regno", un mezzo di accesso all'invisibile. L'icona è cioè una soglia, una "porta regale", come le definisce Pavel Florenskij. Questa realtà di confine si comprende appieno nell'iconostasi (la parete di icone che separa il *sancta sanctorum* dal resto del tempio nelle chiese ortodosse), parete che pur nascondendo mostra al fedele le grandi azioni salvifiche di Dio e di coloro che lo hanno seguito, i santi, "nuvola di testimonianza" (Eb 12,1). Anche il cinema tarkoskiano esprime questo luogo della soglia, «occasione perché la presenza dell'Altro si manifesti agli occhi dello spettatore. [...] La soglia divide l'essere dal non-essere». Strettamente legato alla realtà dell'icona come soglia vi è la dinamica dello sguardo, momento di incontro per il fedele. Nell'icona lo sguardo è espressione di quella luce divina che l'icona ci mostra e a cui tutti siamo chiamati a partecipare. Nello sguardo dell'icona si apre la breccia del mondo spirituale, uno sguardo che ci chiama non tanto alla visione o alla contemplazione, ma alla preghiera. Allo stesso modo «l'occhio è al centro dell'opera di Tarkoskij [...]. Mettere il protagonista nelle condizioni di vedere: è questa la funzione che muove i personaggi che affiancano l'eroe».

Un'ultima parola, per quanto riguarda i richiami formali all'icona, va spesa sul tema della prospettiva rovesciata. Nell'icona la prospettiva è detta rovesciata in quanto le linee non convergono in un punto di fuga dietro l'icona, lontano da chi guarda, ma verso colui che si pone di fronte alla sacra immagine. In altre parole la scena procede verso l'osservatore che è chiamato dall'icona. Il punto di fuga diviene l'anima del credente che non è più spettatore ma protagonista. Ebbene «il cinema di Tarkoskij è un continuo rovesciamento, una messa in discussione delle regole apprese dalla tradizione. [...] Se il pittore di icone si libera della dittatura prospettica, Tarkoskij attacca

quella del montaggio». Proprio come nell'icona la prospettiva rovesciata dilata il quadro oltre i suoi confini fisici espandendosi nel fedele che la guarda, così nel montaggio rovesciato «ogni procedimento tecnico deve essere utilizzato per permettere all'opera di durare oltre i limiti del quadro, di testimoniare la propria durezza, la potenza della propria inafferrabilità. Non è l'opera a servizio dell'artista, ma viceversa».

Non è l'opera a servizio dell'artista, ma viceversa. E' da questa frase che vorrei partire per parlare di come sia intimo il rapporto tra Tarkoskij e l'icona. L'artista, infatti, secondo il regista russo è chiamato a dare una testimonianza sulla verità, sulla sua verità del mondo. «Si può dire che l'arte è, in generale, un simbolo universale essendo collegata con quella verità spirituale assoluta che nell'attività positivista, pragmatica, rimane celata». E' lo stesso scopo dell'icona, che mostra l'invisibile mettendoci alla presenza di Colui che è eterno. E proprio perché questo è il fine dell'icona come dell'opera d'arte nella filosofia tarkoskijana, ne consegue un altro elemento importante: il rapporto tra l'artista e la sua espressione artistica. Come il pittore di icone deve diminuire perché l'icona nasca in sé, per Tarkoskij nella creazione artistica la personalità dell'artista «non si afferma, bensì è al servizio di un'altra idea generale e di ordine superiore. L'artista è sempre un servitore che si sforza, per così dire, di sdebitarsi per il dono che gli è stato concesso come una grazia». L'elemento della scomparsa dell'artista a vantaggio dell'opera d'arte e della sua scintilla spirituale non significa che egli non apporti nulla nel processo di creazione. Egli dona all'opera tutto se stesso, la sua bravura, la sua genialità, ma l'unico modo che ha, per farlo, è quello di rifiutare ogni affermazione di se stesso, di accettare di lasciarsi guidare, di diminuire perché l'opera cresca. Non a caso le icone non sono mai firmate. L'ultima pennellata dipinge il nome dell'icona, e mentre la tavola assorbe l'ultimo colore anche l'ultimo frammento dell'iconografo svanisce. Egli è nell'icona, ma l'icona non è sua. Ciò che comporta questa scelta creativa è il sacrificio. «Tuttavia l'uomo moderno non è disposto ad alcun sacrificio, benché soltanto il sacrificio costituisca una autentica affermazione. Ma noi gradualmente ci scordiamo di questo e così inevitabilmente perdiamo la percezione della vocazione dell'uomo». Il sacrificio viene vissuto, è bene ripeterlo, per testimoniare la verità, ed è in questa testimonianza che emerge anche il carattere di atemporalità dell'opera d'arte, per cui insieme con Gadamer possiamo dire che l'opera d'arte comunica sempre se stessa. Lo stesso carattere lo ritroviamo nell'icona che mostra la Verità per eccellenza rivelandosi più che atemporale, eterna.

E Tarkoskij ha vissuto la realtà del sacrificio non solo nella sua creazione artistica. Dalla lettura dei suoi *Diari* si delinea la figura di un uomo, oltre che di un artista, che ha sperimentato la sofferenza che viene dall'immolarsi. Ogni film realizzato era per Tarkoskij un impegno nei confronti della Verità, che l'essenza spirituale dell'uomo aiutava a cogliere, e che doveva essere consegnata al mondo per l'elevazione spirituale degli uomini. Per Tarkoskij, infatti, l'opera d'arte imprime sull'uomo spiritualmente preparato un'impressione affine a quella puramente religiosa: «l'arte agisce innanzitutto sull'anima dell'uomo, improntando la sua struttura spirituale». Ecco, allora, che l'immagine che ci presenta l'opera d'arte «è un'impressione della Verità, che il Signore ha permesso ai nostri occhi ciechi di intravedere»: nel sacrificio l'artista dis-vela il mondo.

Tarkoskij ha vissuto tutto ciò. Le sue opere sono frutto del suo sacrificio vissuto per amore degli uomini, ai quali non era permesso cogliere ciò che il suo sguardo poteva contemplare. Come un iconografo egli ha impresso sulla pellicola ciò che gli era stato dato in visione come un dono, servendo fino in fondo l'opera che, trasfigurante visione, ci ammette alla presenza della Verità.