

Andrej Tarkovskij

## La finestra di Andrej

Antonio Socci

*A quindici anni dalla morte del grande regista russo. I suoi film non vogliono dimostrare qualcosa, ma mostrare. L'irripetibilità dell'istante afferrato e fermato che cade nell'eternità. In un mondo che ha smarrito il significato, la bellezza e il miracolo*

Il “folle di Dio”, Domenico - nel film *Nostalghia* - grida, poco prima di immolarsi: «L'umanità è giunta a un punto vergognoso! Non siamo liberi da noi stessi. Io parlo perché tutti capiate che la vita è semplice e che per salvarvi, salvare voi stessi e salvare i vostri figli, la vostra discendenza, il vostro futuro, dovete ritornare al punto dove vi siete persi, dove avete imboccato la via sbagliata! Bisogna tornare al punto di prima, *in quel-punto* dove voi avete imboccato la strada sbagliata».

Ma quale punto? A quale crocevia ci siamo smarriti? Sfogliando un libro di antiche icone russe, Alexander, il protagonista del *Sacrificio*, si dice colpito da quelle splendide tavole per la «saggezza e spiritualità (...) profonda e virginale nello stesso tempo. Incredibile come una preghiera». Ma aggiunge, con sconcerto: «Tutto questo è andato perduto. Non siamo più neppure capaci di pregare».

Due sequenze con le quali Tarkovskij ci dice che si sono perdute (o abbandonate) al tempo stesso la Bellezza e la Fede. Qual è il loro legame nel pensiero russo? Pavel Edvokimov scrive: «Ciò che è bello è la presenza di Dio fra gli uomini».

Un cataclisma si è dunque consumato agli esordi del Novecento. Preparato da qualche secolo. Si è cancellato il punto di intersezione dell'Eterno e del Tempo, l'evento con cui Dio è venuto ad abitare fra gli uomini. Dice Tarkovskij: «Non si è più capaci di ammettere, neppure per ipotesi, il miracolo». Perduto il significato, siamo precipitati tutti - uomini e cose create - nell'assurdo e quindi anche nel brutto. Alla fine «l'abolizione della bellezza è la fine dell'intelligibilità del mondo» (F. Schuon).

### **Esplosioni a catena**

Perduto il significato, esplose innanzitutto l'“io”. Nelle avanguardie del Novecento questo disastro diventa addirittura un obiettivo programmatico: «Distruggere nella letteratura l'“io”. L'uomo... non offre assolutamente più interesse alcuno», proclamava nel 1912 Filippo Tommaso Marinetti. E nella grande letteratura di quegli anni - quella di Proust e Joyce, di Pirandello e Kafka - si rappresentava come una tragedia proprio questo frantumarsi del personaggio in «un succedersi di atomi psicologici o figurali». Sono parole di Giacomo Debenedetti nel memorabile saggio *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, dove sottolinea anche «l'insignificanza, che deriva dall'ignorare il senso e il fine della propria vita».

Di conseguenza l'assassinio del chiaro di luna. Nell'arte figurativa, più che in qualsiasi altra, la dissoluzione della realtà è stata teorizzata dalle avanguardie e rivendicata. Franz Marc - che insieme a Vasilij Kandinskij fondò nel 1911 il *Blaue Reiter* - denunciava «l'uomo come “brutto”» e alla fine “ripugnanti” tutte le cose create: «Solo ora improvvisamente ho pienamente coscienza della bruttezza della natura, della sua impurità».

Il Novecento rappresenta il trionfo delle Avanguardie. Nikolaj Berdjaev nota che

l'irrompere della "macchina" - trasformata dai futuristi in nuovo avvento messianico - ha "violato" e "sostituito" la "vita organica". «Solo a uno sguardo superficiale l'automazione appare come una materializzazione nella quale lo spirito muore... A uno sguardo più profondo, l'automazione deve essere concepita come smaterializzazione, come incenerimento della carne del mondo, come sfaldamento della struttura materiale del cosmo... La macchina è la crocifissione della carne del mondo».

Le avanguardie invadono la scena con le loro cervelotiche invenzioni, dalla *Merda d'artista* di Pietro Manzoni all'*Orinatoio* di Duchamp, «che sconvolge tutto e spiega il vento di demenza che ha attraversato il secolo scorso» (Sgarbi).

### **Tarkovskij**

Il rifiuto delle avanguardie da parte di Tarkovskij è durissimo. Egli vede in esse, come padre Florenskij, la dissoluzione dell'umano, della bellezza e della realtà. Questo spiega perché scelga invece di far irrompere nei suoi film le opere dei grandi maestri della pittura europea. Al vertice, le icone di Rublëv e le opere di Leonardo.

Per Tarkovskij il secondo - come emblema del Rinascimento, che pure ha alle sue origini il glorioso realismo cristiano - segna l'inizio della deviazione: l'Occidente tradisce le sue radici cristiane, che invece rifulgono nella luminosa pittura di Rublëv. E le avanguardie del Novecento rappresentano il compimento di quella disastrosa corsa verso la dissoluzione: «Tutto questo è andato perduto», sospira Alexander contemplando le icone russe e perduto il significato del mondo. Il postino Otto dice ad Alexander: «Noi guardiamo, ma non vediamo più nulla», «la verità, non esiste la verità», «noi siamo proprio ciechi, non vediamo nulla».

Ma Tarkovskij meraviglia soprattutto perché ci restituisce la luce dell'insolito, la gloriosa meraviglia delle cose create, di cui non ci accorgevamo più, da quando aveva cominciato a farci orrore la carne del creato. Da quando avevamo assassinato lo stupore per il chiaro di luna e il mormorio dell'acqua.

Lo strano e drammatico viaggio-pellegrinaggio dei personaggi di *Stalker* verso la "zona", rappresenta proprio l'atteggiamento dei "moderni" nei confronti dell'opera di Tarkovskij o nei confronti della vita stessa, della natura, di fronte al suo umile e glorioso corteo di cose umili e belle. Per questo avvicinandosi alla "zona" non accade altro che questo: accade la realtà, la realtà diventa accadimento, colori e rumori, soffi di vento, erbe, fuoco e acque. «Forse la "zona" è proprio questo, un apparire delle cose a occhi che comunemente non possono vedere o che guardano senza vedere» (Sandro Bernardi).

È l'epifania del mondo, anzi il mondo come epifania, come rivelazione, la vita e la realtà come eventi. Epifania è un concetto-chiave che liturgicamente si usa in riferimento alla manifestazione di Gesù (il senso di tutte le cose) al mondo. Del resto il quadro che appare nell'ultimo film-testamento di Tarkovskij - e ne fornisce una profonda chiave di lettura - è l'*Adorazione dei magi* di Leonardo.

A proposito di quest'opera, Giulio Carlo Argan aveva osservato: «*Epifania è fenomeno*; dunque nel fenomeno e non nell'astratta *idea* si manifesta il divino. Il fenomeno sorprende, emoziona, turba, suscita reazioni diverse, mette in moto tutta la realtà».

Riprendendo i termini della questione, Barthelemy Amengual osserva che «l'*epifania* mette al posto dell'idea delle cose, lo choc della loro scoperta sensibile; è un fenomeno concreto, raro o banale e allo stesso tempo quasi magico: rapimento, annunciazione, trasfigurazione. Davanti a un quadro, agli accenti di una musica o di una poesia, questo "svelamento" si produrrà? Forse. Ma Tarkovskij - nota ancora Amengual - forza la sua "pittura" per produrlo di colpo. La canalizza in un avvincente divenire al quale sembra difficile sfuggire. *Il movimento interiore delle sue immagini muta lo sguardo in avvenimento*».

Alcuni folgoranti esempi: «Ne *Lo specchio* le grandi folate di vento improvvise, "brevi come dei segnali", il vetro della lampada che rotola, l'alone lasciato da un bicchiere da the che subito evapora, la biancheria che si gonfia, la lampada che si spegne negli spasimi, le mani traslucide, fosforescenti perché tengono in mano una luce, la brace che sembra dotata di vita: tanto appare sensibile il loro respirare all'unisono con l'alito del mondo».

E ancora: «In *Solaris* il vestito di Charij morta che si strappa con rumore di vetro infranto, il vestito di Charij viva che bisogna tagliare per poterla liberare. In *Stalker* l'apparizione inopinata del cane lupo nel cuore della "zona" (...). In *Andrej Rublëv* e in *Stalker* questa "neve mistica" che cade d'estate (anche in *Nostalghia*; ndr), che cade persino all'interno delle cattedrali, sventrate o intatte, che cade sull'iconostasi sontuosa e sulla più umile tavola di poveri, questi semi alati di salice... in *Andrej Rublëv*, in *Solaris*, in *Stalker* infine, il senso del solenne, solennità non teatrale, religiosa, che fa improvvisamente fremere tutti i presenti, nell'*attesa di qualche evento indicibile*, simile a quei personaggi che vediamo intorno allo sconosciuto che sta per rompere il pane, i *Pellegrini di Emmaus* di Rembrandt o di Rouault».

Ma si potrebbe aggiungere una lunga serie di sequenze anch'esse mirabili e suggestive: la scena dove lo stalker (il cacciatore; ndr) si cinge la testa di una corona di spine; o, in *Nostalghia*, la chiesa allagata d'acqua e quella di San Galgano allagata di cielo, gli angeli, la candela che si strugge di compassione, il cielo che si strugge in neve sull'epilogo della storia di Gorcakov, lieve come una carezza di misericordia, il libro di poesia che arde; e, dal *Sacrificio*, il recipiente di latte che si schianta a terra, per il passaggio dell'aereo, come annuncio di una catastrofe planetaria, la levitazione, lo sciogliersi repentino della neve. Dovunque i film tarkovskijani sono pieni di questa poesia inattesa.

### **Accorgersi, stupirsi, commuoversi**

Tarkovskij non vuole dimostrare qualcosa, ma mostrare. C'è una bella pagina del teologo Romano Guardini che spiega bene: «Vorrei aiutare gli altri a vedere con occhi nuovi. Non dimostrare dunque, bensì aiutare a vedere in maniera nuova. Provate a pensare che in una camera buia vi sia un quadro. Solo con studi chimici si può mostrare la raffinatezza dei colori, o con documentazioni storiche si può provare che esso è l'opera di uno straordinario maestro del colore. Si può però anche aprire una finestra nella parete di fondo ed ecco che entra la luce e i colori brillano. Allora non serve più alcuna dimostrazione. Si vede».

Quella finestra è ciò che vuol essere il cinema di Tarkovskij. Quando la spalanca ci si accorge delle cose ed è «l'irripetibilità dell'istante afferrato e fermato che cade nell'eternità». Per questo anche gli angeli si muovono con naturalezza nel mondo di

Tarkovskij, fra le cose consuete. Uno sguardo semplice ne coglie la presenza. Ma non una mente calcolatrice. Bisogna non soffocare la meraviglia, riconoscere che il mistero ci eccede da ogni parte: «Perché ogni cosa contiene una verità che sfugge alla descrizione» come insegna Rublëv al suo recalcitrante allievo, Fomà.

Il paradosso è che il divino è entrato nel mondo come particolare di esso e pure come suo significato totale. Il senso dell'universo, l'armonia del cosmo e il destino di ciascuno è diventato un volto, una persona presente, un incontro storico. Tarkovskij fa dire a un personaggio dell'*Andrej Rublëv*: «Tu lo sai bene: non ti riesce qualcosa, sei stanco e non ce la fai più. E d'un tratto incontri nella folla lo sguardo di qualcuno - uno sguardo *umano* - ed è come se ti fossi accostato a un divino nascosto. E tutto diventa improvvisamente più semplice».

Anzi, la vita dell'uomo dovrebbe essere tutta protesa a questo “avvenimento inatteso”, all'irrompere dall'esterno dell'imprevisto. Tarkovskij amava dire al “miracolo”. Nel suo “testamento spirituale” denuncia la «devastazione spirituale» dei nostri anni («oggi il mondo civilizzato nella sua stragrande maggioranza non crede»), proprio fissando questo punto: «L'uomo moderno è incapace di ammettere, neppure per ipotesi, il miracolo, e la sua forza meravigliosa».

E così non vede neanche la bellezza. Ma, ammoniva Dostoevskij ne *I demoni*: «Sappiate che l'umanità può fare a meno degli inglesi, che può fare a meno della Germania, che niente è più facile per lei che fare a meno dei russi, che per vivere non ha bisogno né di scienza né di pane, ma che soltanto la bellezza le è indispensabile, perché senza bellezza non ci sarà più niente da fare in questo mondo».

*di Antonio Socci*

**Tracce N. 1 > gennaio 2002**