

# INDICE

<b>Abstract</b>	1
<b>Introduzione</b>	4
<b>Capitolo 1</b>	
1.1 Prologo	10
2.1 Le campagne senesi	13
<b>Capitolo 2</b>	
2.1 La Madonna del parto	18
<b>Capitolo 3</b>	
3.1 Il primo sogno di Gorčiakov	27
<b>Capitolo 4</b>	
4.1 L'incontro con Domenico	31

4.2 La casa di Domenico	33
-------------------------	----

## **Capitolo 5**

5.1 La lettera di Sošnovskij	40
------------------------------	----

5.2 La chiesa allagata	43
------------------------	----

## **Capitolo 6**

6.1 La chiamata da Roma	53
-------------------------	----

6.2 La missione di luce	54
-------------------------	----

6.3 Epilogo	62
-------------	----

<b>Conclusioni</b>	66
--------------------	----

<b>Appendice</b>	68
------------------	----

<b>Filmografia</b>	71
--------------------	----

<b>Bibliografia</b>	73
---------------------	----

## ABSTRACT

### **Tarkovskij, the poet of cinema.**

Andrej Tarkovskij (1932-1986) is one of the most important film directors of the twentieth century and he is the last big artist of the Russian tradition. In his films Tarkovskij managed to get to the heart of the human soul and to move inside it with a big self-assurance.

Thanks to the help of his colleague Ingmar Bergman, in 1985 Tarkovskij could shoot his last film *Sacrifice* (1986) which precedes only by a few years *Nostalghia* (1983), subject of this work.

At the end of 1986 Tarkovskij died in Paris because of a terminal illness. As we will see later, the message he has left is still very topical at a distance of twenty-seven years since his death.

Grown up in a town near Moscow, the film director was the son of the poet Arsenij Tarkovskij. The separation of his parents when he was still a child left its mark on him. Tarkovskij has represented this experience in some of the recurring themes of his filmography such as the childhood and the family ties. The Russian director gives special importance also to nature and its beauty in his works. He has always had a strong contact with nature and this has surely helped him to find again the serenity lost during his childhood.

Since his very first work, the themes which stand out above the others are the existential despair of the main characters and the meaning of life and death. His reflections are bound to his familiar and personal vicissitudes but at the same time they are universal reflections on the human genre and its existence.

Like a traveller, Tarkovskij has gone along the roads of the human soul. He has set up introspective characters who need to carry out a spiritual journey, alone or following an enlightened guide. This is necessary for their elevation. Because of this reason, in his artistic production Tarkovskij has always given little space to the action, fixing his attention more on

the moments of personal introspection. It is possible reading part of his cinematographic poetic in the diary which he has continued to write until the end of his life and which has been published after his death.

Deeply sensitive, Tarkovskij suffers for the world and through his works he hopes to communicate his spiritual message to the society which, day by day, risks more and more to fall into the abyss. According to him, it's important to intervene and change course before it is too late. In this context, each of us has to give his own contribute of light, reappropriating our spirituality and spreading it into the world.

In *Nostalgia* we can find the same themes which are present in his other previous masterpieces as *Rublëv* (1966), *Solaris* (1972), *The Mirror* (1974) and *Stalker* (1979). Also in *Nostalgia* the main themes are the introspection, the family, the faith and the decadence of society.

Other themes are the suffering, the hope for the future, the individual responsibility of every person towards the world, the personal sacrifice for the public welfare, the meaning of life as mission.

Moreover in this film Tarkovskij talks about the nostalgia for being so far away from his family and from his native country and talks about the exile. This is autobiographical. As a matter of fact, because of the hostility shown from the russian regime towards his films, considered unfit to celebrate the nation involved in those years in the Cold War against USA and in the first spacial missions, his works were subjected to checks, censorship and limitations. *The Mirror* and *Stalker* were shown in a very restricted number of russian cinema halls while in Italy they got instead very important prizes. So Tarkovskij guessed the destiny of margination and exile. Although a big suffering, he chose to leave his country and to live in Europe where he could finally express his vision of the world.

As far as the cinematography techniques are concerned, *Nostalgia* is characterized by the same features of the former films of the director. Tarkovskij makes a big use of long take which deals with long sequence shots that convey the idea of the flow of time and of the slow

descent inside ourselves. At the same time there is a reduced use of film editing, considered not faithful to the reality experienced through our senses.

The alternation of colours and black and white, passing through the ochre, underlines the passage from the dimension of the reality to the one of dreams and thoughts.

It is through the oniric visions and the memories that the main characters of the films of Tarkovskij fall into the bottom of themselves.

It is also interesting to underline the importance of the ground noises which are always very packed with meaning. The soundtracks too are very important from the semantic point of view.

The references to the art works are always present because art is for the russian director something important for the spiritual life of people.

In his film production Tarkovskij has also expressed his idea of sculpting in time. He has got rid of every form of commercial entertainment and has given to the audience the opportunity to find something of themselves thanks to the attention for every single working of the soul.

In conclusion, Tarkovskij achieved to do something that only few directors have been able to do: he has materialized the immaterial in the films.

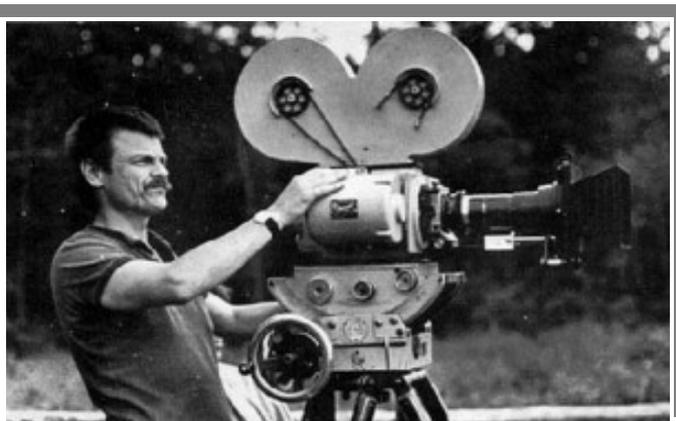
## Introduzione

### Tarkovskij, uno scultore del tempo

Dice Ingmar Bergman parlando di Tarkovskij:

Il film, quando non è un documentario, è un sogno. Tarkovskij è un visionario che è riuscito a mettere in scena le sue visioni grazie al medium più pesante, ma anche più duttile. Ho bussato tutta la vita alla porta di quei luoghi in cui lui si sposta con tanta sicurezza. Solo qualche rara volta sono riuscito a intrufolarmi<sup>1</sup>.

Andrej Tarkovskij (1932-1986) è uno dei più grandi registi del XX secolo, l'ultimo grande artista a tutto tondo della tradizione russa. Le parole di Bergman fanno comprendere quanto Tarkovskij sia riuscito a penetrare dentro l'animo umano, muovendosi al suo interno con grande disinvoltura.



Proprio grazie all'aiuto del collega Bergman, nel 1985 Tarkovskij ha potuto girare in Svezia la sua ultima opera *Sacrificio* (1986), film che precede solo di un paio di anni *Nostalghia* (1983), oggetto di questo lavoro. Alla fine del 1986 Tarkovskij è morto a Parigi a causa di un tumore. Come vedremo più avanti, a distanza di ventisette anni dalla sua morte il messaggio che ci ha lasciato è ancora molto attuale.

Cresciuto in un villaggio nei pressi di Mosca, il regista era figlio del poeta Arsenij Tarkovkij.

---

<sup>1</sup> Ingmar Bergman, *La lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 71.

La separazione dei suoi genitori e la disgregazione della sua famiglia quando era molto piccolo lo hanno segnato profondamente. Tarkovskij ha rappresentato questa esperienza in alcuni temi ricorrenti della sua filmografia quali l'infanzia e i legami familiari. Anche la natura e la sua bellezza sono frequentemente messe in rilievo nelle sue pellicole. Da sempre il regista ha avuto uno stretto contatto con la natura e ciò sicuramente gli è servito anche per ritrovare la serenità perduta durante l'infanzia.

Fin dall'inizio lo spirito di Tarkovskij è stato profondamente presente nei suoi lavori, esattamente come quello dei pittori lo è sulle loro tele. «Mi ha insegnato a essere me stesso», ha detto il regista di Mikhail Romm (1901-1971), il suo primo maestro alla scuola di cinematografia.

Tarkovskij ha percorso come un viaggiatore le strade dell'animo umano, dando vita a personaggi introspettivi e bisognosi di compiere un cammino spirituale, da soli o al seguito di una guida illuminata, necessario per la loro elevazione. Per questo nella sua produzione artistica Tarkovskij ha sempre dato poco spazio all'azione, concentrandosi di più proprio sulla resa filmica dei momenti di introspezione personale. Già dal suo primo cortometraggio<sup>2</sup> emergono temi a lui cari come la disperazione esistenziale del protagonista e il senso della vita e della morte.

Le sue riflessioni sono legate alle sue vicende familiari e personali ma allo stesso tempo sono riflessioni universali sull'uomo e sulla sua esistenza. È possibile leggere gran parte della sua poetica cinematografica nel diario<sup>3</sup> che ha continuato a scrivere fino alla fine dei suoi giorni.

Come si vedrà più avanti, preambolo a *Nostalghia* è stato il documentario *Tempo di viaggio* che, grazie a un permesso di espatrio, Tarkovskij ha potuto girare in Italia nel 1979 assieme a Tonino Guerra.

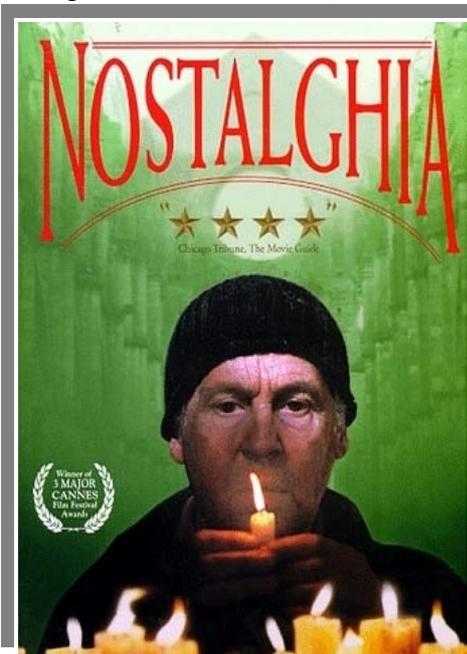
Nel 1984 *Nostalghia*, che è la sua penultima opera, ha vinto il Gran Premio del cinema di creazione al Festival di Cannes, ex aequo con *L'Argent* di Bresson.

---

<sup>2</sup> Si tratta di *Gli Uccisori* (1958), basato su uno dei racconti di Ernest Hemingway intitolato *The Killers*.

<sup>3</sup> Nel 2002 è uscita un'edizione postuma dei suoi appunti giornalieri. Assieme a *Scolpire il tempo*, il diario costituisce il più grande documento della sua esistenza.

Diversamente da come si potrebbe pensare semplicisticamente basandosi sulla traduzione del termine in italiano, *nostalghia* non significa solo malinconia o nostalgia delle radici e del passato. La *nostalghia* è anche un particolare sentire della tradizione russa, a cui Tarkovskij lega altre sfumature di significato. Per il regista si può provare nostalgia anche restando nel proprio paese vicino alla famiglia. La *nostalghia* è infatti anche la sofferenza per l'impossibilità di poter trasmettere la propria spiritualità alle altre persone vicine, per la difficoltà di comunicazione. È l'angoscia per l'incapacità di usare le proprie forze spirituali. È un dolore provato non solo per le proprie privazioni ma anche per quelle degli altri. Sono tutti questi tipi di sofferenze ad essere alla base del titolo del film. Profondamente sensibile, Tarkovskij soffre per il mondo e proprio tramite le sue opere spera di poter trasmettere il proprio messaggio spirituale e salvifico alla società che, giorno dopo giorno, rischia sempre più di sprofondare nel baratro. A questo proposito il regista vede l'uomo contemporaneo come un corista che finge di cantare perché non crede più nel significato di questa azione. La società funziona come un coro e se gli uomini vivono senza la speranza di poter agire e non compiono il loro dovere, il coro rimane muto e la società va quindi verso la sua distruzione<sup>4</sup>.



Occorre intervenire e cambiare rotta prima che sia troppo tardi e in questo ognuno di noi deve dare il proprio piccolo contributo di luce riappropriandosi della propria spiritualità e diffondendola nel mondo.

In *Nostalghia* si possono ritrovare gli stessi motivi che sono presenti in altri suoi capolavori precedenti come *Rublëv* (1966), *Solaris* (1972), *Lo Specchio* (1974) e *Stalker* (1979). Anche in *Nostalghia* sono temi centrali l'introspezione, la famiglia, la fede e la decadenza della società; e inoltre, la sofferenza, la speranza per il futuro, la responsabilità individuale di ogni uomo nei confronti del mondo, il sacrificio personale per il bene collettivo, il

<sup>4</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *O prirode nostal'gii* (*Sulla natura della nostalgia*), cfr., p.136.

senso della vita come missione.

Un'altra serie di temi cari a Tarkovskij e presenti nel film sono la nostalgia per la lontananza dalla propria patria, la forza delle origini e l'esilio. Ciò ha un sapore autobiografico. A causa dell'ostilità mostrata dal regime russo nei confronti dei suoi film, non adatti all'esaltazione della patria impegnata proprio in quegli anni nella Guerra fredda contro gli Usa e nelle prime missioni spaziali, le sue opere venivano sottoposte a controlli, censure e limitazioni. *Lo Specchio* e *Stalker* sono stati distribuiti nelle sale russe in modo limitatissimo mentre in Italia e in Europa hanno ricevuto invece dei premi importanti. Tarkovski ha capito che per lui si stava prospettando un destino di marginalità e di esilio dalla sua terra natia. Per questo motivo, nonostante una grande sofferenza, ha scelto di espatriare e di andare a vivere in Europa, dove infine ha potuto esprimere liberamente la sua visione del mondo.

Per quanto riguarda le tecniche cinematografiche, *Nostalghia* è caratterizzato, come accade per le tematiche, dagli stessi tratti distintivi dei film precedenti del regista. Vi è un grande uso di lunghi piani sequenza, ossia di lunghe inquadrature senza stacchi che danno l'idea dello scorrere del tempo e della lenta discesa introspettiva dentro se stessi. Nel contempo vi è un uso ridotto del montaggio, che per il regista risulta poco aderente alla realtà sperimentata tramite i nostri sensi.

L'alternarsi del colore e del bianco e nero, passando per il color ocra, segna il passaggio dalla dimensione reale a quella dei pensieri e dei sogni. Attraverso le visioni oniriche e i ricordi, i protagonisti dei film di Tarkovskij scendono nel profondo del loro io. Fondamentali sono le sonorità dei rumori di sottofondo, sempre particolarmente cariche di significato, così come importanti sono le musiche che accompagnano alcune scene e le caratterizzano dal punto di vista semantico. Il riferimento alle opere d'arte è sempre presente perché l'arte per il regista ha un ruolo basilare nella vita spirituale degli uomini.

Secondo la riflessione estetica di Tarkovskij, lo scopo del regista deve essere quello di creare delle vere e proprie sculture nel tempo. Allo stesso modo in cui lo scultore opera su un blocco di marmo scalpellando la pietra in modo tale da togliere la materia superflua, il regista deve eliminare dal blocco del tempo tutto quello che è in eccedenza, lasciando solo l'essenziale.

Deve quindi scolpire il tempo, deve essere un artigiano prestatato al cinema<sup>5</sup>.

Nella sua produzione cinematografica e artistica Tarkovskij ha sapientemente espresso questa sua idea della scultura del tempo eliminando ogni forma di svago e mero intrattenimento commerciale; inoltre ha lasciato allo spettatore la possibilità di ritrovare nel suo profondo qualcosa di se stesso grazie all'attenzione per la resa di ogni singolo e impercettibile movimento dell'animo.

Tarkovskij è riuscito in ciò che davvero pochi registi hanno saputo fare: ha materializzato l'immateriale nella pellicola.

## **SINOSSI DI *NOSTALGHIA***

Lo scrittore e poeta russo Andrej Gorčiakov si trova in Italia per scrivere la biografia di un suo compatriota, il musicista Pavel Sošnovskij, che nel Settecento soggiornò per un lungo periodo a Bologna e in Toscana. A fargli da guida e da interprete è la bella ma superficiale Eugenia. Gorčiakov soffre per la nostalgia della sua famiglia lontana e prende le distanze sia da Eugenia che dalle bellezze materiali che offre l'Italia. Lo scrittore volge così le sue attenzioni verso il lato introspettivo, andando alla ricerca del significato ultimo della vita.

L'incontro con Domenico, un ex insegnante di matematica considerato pazzo da tutti ma non da lui, si rivela fondamentale per la sua indagine. Ciò lo porta a compiere un viaggio spirituale nel suo profondo e a trovare finalmente le risposte che va cercando.

---

<sup>5</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, cfr., p.60.

“Chiunque lo desidera, si guardi nei miei film come in uno specchio  
e vi vedrà se stesso<sup>6</sup>”

*Andrej Tarkovskij*

---

<sup>6</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.169.

# CAPITOLO 1

## 1.1 Prologo

Scrive Tarkovskij:

L'opera d'arte deve essere capace di suscitare una forte emozione, una catarsi. Deve essere in grado di toccare la viva sofferenza dell'uomo. Lo scopo dell'arte non è quello di insegnare a vivere. [...] L'arte non ha mai risolto i problemi, semmai li ha posti. L'arte trasforma l'uomo, lo prepara a percepire il bene, sprigiona l'energia spirituale. È qui che risiede il suo alto fine<sup>1</sup>.

Anche *Nostalghia* si può definire una vera opera d'arte perché, parafrasando lo stesso Tarkovskij, questo film sprigiona una grande energia spirituale; è un classico, ancora molto attuale a distanza di trenta anni dalla sua uscita. Nutre la spiritualità dell'uomo contemporaneo, che dentro di sé è smarrito e confuso. Come il precedente *Stalker*, *Nostalghia* è un viaggio attraverso l'animo umano volto alla ricerca del senso dell'esistenza, dei suoi perché e del come vivere aiutando gli altri.

Qualcuno ha definito *Nostalghia* un'opera minore. Forse questa convinzione è maturata erroneamente in seguito alla poca comprensione del film, che risulta un po' oscuro per la società occidentale non avvezza al linguaggio tarkovskiano e alle tradizioni russe. Ma di opera minore non si tratta, tutt'altro: con *Nostalghia* Tarkovskij, sulla scia di *Lo Specchio* e *Stalker*, invita lo spettatore a guardarsi dentro, azione a cui si è poco abituati in questa società occidentale che corre veloce e che esalta il mito del successo a tutti i costi, dell'esteriorità e

---

<sup>1</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima*, RCS Libri, Milano, 2012, p.92.

del materialismo. Il merito di Tarkovskij è dunque anche quello di aver nobilitato e dato spazio all'introspezione, a cui l'essere umano dedica sempre meno tempo, incalzato dalla società consumistica in cui si ritrova a vivere. È proprio questa superficialità che porta la società a implodere, a mostrare sempre più i segni della sua decadenza, a sfornare eserciti di uomini presi dal mito di se stessi, che si dimenticano i valori fondamentali della vita e non sanno distinguere il bene dal male. Attraverso il percorso spirituale del protagonista del film, Tarkovskij conduce gli spettatori assieme a lui in questo viaggio verso la riscoperta di ciò che è stato dimenticato.

*Nostalghia* è nato in seguito a un viaggio reale, quello compiuto nel 1979 dal regista attraverso i più bei borghi d'Italia, assieme allo sceneggiatore e amico Tonino Guerra, alla ricerca del set ideale per il suo film. Questo *tour* attraverso l'Italia si è trasformato in un film-documentario per la tv intitolato *Tempo di Viaggio*, in cui lo stesso regista si abbandona a numerosi momenti di riflessione filosofica sulla vita e i suoi aspetti più profondi. Senza saperlo, Tarkovskij durante quel viaggio aveva dato inizio alla lavorazione di *Nostalghia*, anticipandone molti dei suoi temi.

Che il film sia un viaggio spirituale è chiaro già dalle prime immagini in bianco e nero attraverso le quali Tarkovskij ci introduce nel film. Questo prologo, che funge anche da sigla di apertura, ha una atmosfera malinconica e luttuosa che preannuncia la morte del protagonista, lo scrittore russo Andrej Gorčjakov. La stessa atmosfera la si ritrova a metà film in uno dei sogni di Gorčjakov (come fosse un' intuizione della propria morte imminente) e nella scena di chiusura. Ciò conferisce a *Nostalghia* una struttura circolare: la morte, nel mezzo la vita, poi una nuova rinascita. Tarkovskij sembra voler comunicare la necessità di abbracciare, prima che sia troppo tardi, il percorso di crescita spirituale e di dedizione verso gli altri che sarà di esempio per chi verrà.

A sottolineare il momento della morte è un dolente canto russo che evoca l'attesa di una donna per il suo uomo lontano. Le corone di fiori che ha lanciato in acqua sono affondate. Ciò significa che il suo amato è morto e non tornerà più. Il dolore provocato dalla lontananza dalla propria famiglia rappresenta solo uno dei significati del termine *nostalghia*, quello più

immediato che si percepisce fin dall'inizio.

Tarkovskij ha scritto: «Come può un uomo normale vivere completamente staccato dalle proprie radici? Dal punto di vista russo, *nostalghia* è una malattia, una malattia mortale<sup>2</sup>». Questo non è, però, l'unico significato che il regista ha voluto esprimere usando questo termine per il titolo dell'opera. Come si vedrà più avanti, *Nostalghia* è qualcosa di più.



In bianco e nero Tarkovskij mostra un paesaggio di campagna immerso nella nebbia. La nebbia è un fattore che rimanda alla lontananza nel tempo e nello spazio, richiamando alla mente i ricordi e creando un senso di smarrimento. Sullo sfondo, dalla nebbia, emergono una stradina

bianca appena segnata sui prati, un piccolo stagno circondato da una lussureggiante vegetazione, un palo della corrente elettrica e un cavallo bianco. I membri della famiglia del protagonista Gorčjakov scendono in sequenza, lungo il pendio, come disorientati o in cerca di qualcosa o qualcuno: la moglie, i due figli (un bambino e una adolescente), la sua anziana madre e il loro cane<sup>3</sup>, un pastore tedesco. I familiari camminano ai bordi della stretta strada e vengono inquadrati di spalle. Il contrasto tra i loro abiti bianchi e le mantelle scure ripropone lo stesso contrasto che c'è fra la sagoma scura dell'albero in primo piano e lo sfondo nebuloso e più chiaro. Luci e ombre si alternano in queste immagini. La macchina da presa avanza lentamente verso la famiglia Gorčjakov, fino a un fermo immagine in campo lungo che la ritrae, assieme al cane e al cavallo bianco, disposta ai piedi del palo, ora centrale nell'inquadratura, quasi a simboleggiare un monumento funebre sotto il quale si sono raccolti i suoi cari.

Al canto russo, sul finire della scena, si innesta una musica funebre: questa volta si tratta

---

<sup>2</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Editrice Il Castoro, Milano, 1997, p.15.

<sup>3</sup> Gli animali sono spesso presenti nei film di Tarkovskij, soprattutto i cani per cui il regista nutre una preferenza particolare.

dell'occidentalissimo *Requiem* di Giuseppe Verdi. Nella scena di chiusura del film, a differenza, non verrà suonato Verdi ma questa commistione fra mondo occidentale e quello russo verrà, come vedremo, magistralmente reso attraverso la forza delle immagini.

Nel prologo il requiem fa da raccordo sonoro con la scena successiva, che apre il film. Le immagini diventano a colori, nonostante i colori siano così poco vividi da sembrare a tratti ancora solo in bianco e nero. L'alternarsi del colore (spesso con sfumature ocra) e del bianco e nero è una delle caratteristiche della tecnica cinematografica ed espressiva di Tarkovskij. Anche in questo film il regista ne fa ampio uso per sottolineare le differenze tra realtà e sogno, ricordi o pensieri dei protagonisti. A tal proposito Tarkovskij scrive:

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. [...] Perché da un'inquadratura a colori spira un sentore di così impensabile, mostruosa falsità? Evidentemente ciò dipende dal fatto che nella riproduzione meccanicamente esatta del colore è assente il punto di vista dell'artista. [...] Nonostante 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<sup>4</sup>.

## 2.1 Le campagne senesi

Il viaggio di Gorčiakov comincia dalle campagne senesi in cui si trova per scrivere la biografia del musicista russo Pavel Sošnovskij che nel Settecento aveva soggiornato per un periodo in Italia. In *Tempo di viaggio* Tarkovskij visita numerosi e ridenti luoghi da cartolina italiani ma nessuno è adatto all'idea che lui aveva per *Nostalghia*.

Scrive Tarkovskij in *Scolpire il tempo*:

Pur lavorando in Italia, cionondimeno ho girato un film russo in tutti i suoi aspetti:

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

spirituali, etici ed emotivi. [...] Non mi sono proposto di mostrare ancora una volta sullo schermo l'Italia che sbalordisce i turisti con le sue bellezze e che vola in ogni parte del mondo raffigurata su milioni di cartoline<sup>5</sup>.



Alla fine la scelta per il *set* cade sulla Toscana ma quell'atmosfera rarefatta e un po' cupa che si respira già nella prima scena e che fa assomigliare le verdi campagne italiane alla sua amata Russia la ottiene usando numerosi fumogeni. Un piccolo albero campeggia al centro della scena, sullo sfondo vi è uno steccato in

legno; un palo dell'energia elettrica, visibile sulla destra, richiama il palo della sigla di apertura, quasi un raccordo visivo con la scena precedente, a sottolineare il dualismo in cui si trova a vivere il protagonista, diviso fra la realtà che vive in Italia e il ricordo doloroso di ciò che appartiene al suo passato e ai suoi affetti lontani. L'unico movimento è dato da una piccola auto che attraversa l'inquadratura e che rientra in campo in seguito a una inversione di marcia.

Nei film di Tarkovskij poco spazio viene dato all'azione perché, come ho detto, ciò che sta a cuore al regista sono soprattutto l'Uomo e il suo universo interiore.

Non mi interessavano il movimento esteriore, l'intrigo, il complesso degli avvenimenti: di queste cose di film in film ho sempre meno bisogno. Mi ha sempre interessato il mondo interiore dell'uomo: per me è assai più naturale compiere un viaggio dentro la sua psicologia, dentro la filosofia che la nutre, dentro le tradizioni letterarie e culturali sulle quali riposano le sue fondamenta spirituali. Mi rendo conto che [...] introdurre nel film angoli di ripresa sempre nuovi e spettacolari, una natura esotica e interni suggestivi, è assai più vantaggioso da un punto di vista commerciale. Ma per la sostanza di cui io mi

---

<sup>5</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.179.

occupa gli effetti esteriori non fanno altro che allontanare e rendere confuso lo scopo alla cui realizzazione sono tesi tutti i miei sforzi<sup>6</sup>.

Nel film è molto importante sottolineare l'importanza che rivestono i suoni di sottofondo. Sono un particolare non secondario. Molto spesso essi danno ritmo e una sfumatura di significato alle immagini che accompagnano. In queste campagne gli unici suoni sono il latrato *off* di alcuni cani e il rombo del motore dell'auto. È un luogo solitario, quasi un non-luogo, che fa da scenario al primo momento di riflessione di Gorčjakov. Non vi sono riferimenti temporali. Non è importante che sia mattina o sera, il tempo scorre infatti nel mondo interiore del protagonista. Particolare importanza rivestono le prime parole dello scrittore quando esce dall'auto: «Sono stanco di vedere queste bellezze eccessive!». Come ho detto prima, Tarkovskij mette in bocca a Gorčjakov queste parole perché in lui è già in atto un'insoddisfazione, ancora senza nome. Non è solo nostalgia dei suoi affetti, ma è qualcosa di più. Le bellezze italiane sono qualcosa di affascinante ma per lui disturbante. Per questo motivo Gorčjakov non segue la sua guida Eugenia nella chiesa di Monterchi per ammirare il dipinto di Piero della Francesca “la Madonna del parto”. Tutte queste bellezze stridono fortemente con le brutture e la decadenza del mondo che ci circonda. Gorčjakov è angosciato, vorrebbe fare qualcosa di tangibile per cambiare lo stato delle cose più che stare ad ammirare quadri, chiese e sculture. L'incontro che farà con Domenico sarà molto importante in tal senso perché lo metterà di fronte a una vera guida, un faro nella notte, una persona capace di darsi la morte come estremo atto di sacrificio per scuotere le coscienze e salvare il mondo dalla catastrofe.

Scrive Tarkovskij:

L'anima è assetata di armonia, mentre la vita è disarmonica. In questa non rispondenza è racchiuso lo stimolo del movimento, la sorgente della nostra sofferenza e a un tempo della nostra speranza, la conferma della nostra profondità e delle nostre facoltà spirituali<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

Di Eugenia, già da quando fa capolino dall'auto, colpisce immediatamente quella sua aria da madonna rinascimentale del Quattrocento, quella bellezza che purtroppo è interessante però solo dal punto di vista edonistico perché vuota dentro. Eugenia per la sua superficialità e povertà di valori non può essere né Beatrice, né Virgilio per questo “Dante russo” che si aggira in cerca di risposte nella terra dei vivi. Di Eugenia, il critico Fabrizio Borin dice che «dovrebbe essere l'anello di congiunzione e di conciliazione tra la Russia lontana e la realtà italiana, una guida rinascimentale in grado di superare l'impossibilità della traduzione e invece è solo l'aspetto non positivo di uno Stalker privo di tensione»<sup>8</sup>. Di Gorčakov scrive:

Già il rifiuto iniziale del protagonista connota lo svolgimento della vicenda secondo un andamento propositivo rovesciato, una posizione non passiva ma diretta “altrove”. La frase “sono stufo di vedere queste bellezze “eccessive” è un dato autobiografico che esprime l'allargamento critico dell'invadente ed intrigante bellezza del brumoso paesaggio senese e, insieme, dell'arte rinascimentale da cui Gorčakov vorrebbe prendere le distanze<sup>9</sup>.

Si potrebbe dire, inoltre, che per Gorčakov l'impossibilità di condividere queste esperienze e queste bellezze con le persone che ama rende tutto, se possibile, ancora meno affascinante. Tarkovskij a questo proposito scrive:

Io stesso ho provato qualcosa di simile quando, allorché mi capitava di rimanere a lungo lontano da casa, lo scontro con un altro mondo e con un'altra cultura e il nascente attaccamento ad essi cominciavano a suscitare in me una quasi inconsapevole ma disperata irritazione, una specie di amore non ricambiato, il segno dell'impossibilità di abbracciare l'incommensurabile e di unire ciò che non può essere unito, come a ricordarti il carattere finito del tuo destino e di quello della terra<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Fabrizio BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma, 1989, cit., p.126.

<sup>9</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit., p.87.

<sup>10</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.180.

Questa è dunque la prima tappa, è il momento in cui lo scrittore comincia a prendere coscienza della sua inquietudine per ciò che può essere fatto per il mondo e che invece non ha fatto. Come gli dirà Domenico più tardi «non bisogna essere egoisti, bisogna pensare anche agli altri». L'Italia è un paese meraviglioso, con splendide opere d'arte da ammirare, ma comportarsi da turista comincia ad apparire a Gorčakov come un atto di opprimente leggerezza.

Attraverso un varco nello steccato, Gorčakov, con le mani in tasca, si incammina verso la nebbia. In questa scena la macchina da presa esegue una lenta carrellata verso l'alto tagliando dall'inquadratura l'auto e mostrando solo Gorčakov che cammina verso un luogo di cui si riesce a intravedere ben poco. Si vedono solamente i rami alti dell'albero e la sagoma scura dell'uomo nella nebbia. Gorčakov ha un atteggiamento introspettivo, spirituale e contemplativo nei confronti della natura e della vita. Nonostante sia ancorato al suo passato e soffra per questo, si avvia nella nebbia verso l'ignoto e verso il suo futuro. Si potrebbe dire, sulla scia del film *Stalker*, che Gorčakov si stia addentrando nella sua Zona, stia iniziando la lenta discesa dentro il suo Io, quel viaggio introspettivo che lo porterà alla scoperta della risposta a molti dei suoi interrogativi.



## CAPITOLO 2

### 2.1 La Madonna del parto

Lo scrittore russo non segue Eugenia all'interno della chiesa ma ne rimane fuori. A differenza della donna che non prova niente nonostante si trovi all'interno della cripta, Gorčakov vive invece, come in un sogno lucido, un'esperienza che lo riporta al mondo della sua famiglia e del suo passato. La famiglia è uno dei valori



fondamentali su cui si deve basare una società sana, dalla quale oggi siamo ancora ben lontani a causa dell'egoismo e della superficialità della gente. Tarkovskij in tutti i suoi film insiste molto sui legami familiari. I nuclei più piccoli della società, in fin dei conti, sono costituiti dalle famiglie. All'interno della chiesa, a sottolineare l'importanza del nucleo familiare, si assiste a un rito in cui arte e tradizione popolare si fondono in un tutt'uno. La macchina da presa, spostandosi tra le navate, riprende un gruppo di donne che portano in processione la statua della Madonna del Parto. Ognuna delle donne porta una candela fra le mani mentre altre candele sono poste al di sotto del dipinto della Madonna, sistemato all'interno di una nicchia e fiocamente illuminato dalla luce intradiegetica delle candele. Le candele sono disposte secondo una figura piramidale con la punta rivolta verso la profondità della parete. La luce data dalla fiamma è il motivo ricorrente del film, una luce capace di illuminare il mondo e mostrare la via. A differenza delle altre donne presenti nella chiesa, Eugenia non può farsi portatrice di quella fiamma perché lei non vede e non crede in niente, presa come è dalla ricerca della propria felicità.



Tarkovskij è riuscito a rendere la sacralità del momento attraverso un lungo piano sequenza interrotto solamente da pochi stacchi: una delle donne esce dal gruppo e si inginocchia davanti alla statua e, assieme alle altre, comincia a pregare chiedendo la grazia di avere un figlio. Finita la preghiera, la donna emette un sospiro e apre le vesti

della statua. Si tratta di un rito propiziatorio: come per magia, dal suo interno escono decine di piccoli passerini che volano caoticamente per ogni dove. Il loro cinguettio assordante spezza la calma della chiesa. Questo rituale richiama l'atto della fecondazione e la nascita.

*Nostalghia* è dedicato alla madre di Tarkovskij ma, parafrasando, si può dire che il film sia dedicato anche alla figura di tutte le madri, «alle madri di tutti i figli e alla madre di tutte le madri<sup>1</sup>» ossia alla Famiglia, alla Natura, alla Terra, alla Vita di cui tutti facciamo parte.

Eugenia risulta l'elemento mobile ed è attraverso i suoi occhi che assistiamo alla scena. La perdita di spiritualità di cui si lamenta Tarkovskij viene messa in risalto in prima istanza tramite quest'arida figura rinascimentale dei giorni nostri che è Eugenia. La Madonna del Parto, con l'aria materna, benevola e amorevole esprime la Fede, il Bene, l'Amore. Le sta di fronte Eugenia,



rappresentante imperfetta, superficiale e arrogante del genere umano. Dalla discussione che ha con il sacrestano emerge che non ha la fede delle altre donne presenti. Non si tratta solamente di mancanza di fede religiosa, ma anche assenza di amore e di compassione verso il

---

<sup>1</sup> Citazione di parte della preghiera recitata in questa scena.

prossimo. È una donna egoista e superficiale, interessata al lato sessuale dei rapporti. Non è in grado di comprendere che la causa delle sue delusioni è data dalla sua incapacità di relazionarsi con gli altri e con il mondo.

Scrivo Borin: «[Eugenia] non riesce a inginocchiarsi come tutte le altre donne perché non ha la fede («io queste cose non le ho mai capite» dice al sacrestano, solo apparentemente ignorante, in realtà vero custode del luogo e delle condizioni con cui poter credere)»<sup>2</sup>. Per chi ha visto *Stalker*, questi discorsi sulla fede fanno tornare alla mente la stanza dei desideri davanti alla quale la fede, non necessariamente religiosa, rappresenta un valore fondamentale per poter procedere oltre. Nel film non assistiamo ai sogni di Eugenia, né tanto meno a momenti della sua introspezione. È possibile immaginare una sua crescita a posteriori, in seguito al sacrificio di Domenico e di Gorčakov, ma ciò non ci è dato di vederlo nel film.



Tarkovskij ricorre anche in *Nostalghia* all'uso di immagini artistiche, come aveva già fatto nello *Specchio* usando le immagini delle opere di Leonardo Da Vinci. In una sorta di controcampo, Tarkovskij ci mostra, con uno stacco netto, il primo piano di Gorčakov preceduto dal primo piano della Madonna

del parto. È come se Gorčakov e la Madonna del Parto si guardassero attraverso il muro, nonostante non siano fisicamente uno di fronte all'altro. Gorčakov infatti è rimasto fuori dalla chiesa.

Scrivo ancora Borin: «Anche se non entra a vedere il quadro di Piero della Francesca ottiene però gli stessi destabilizzanti effetti cui è sottoposta Eugenia»<sup>3</sup>. Diversamente da Eugenia, Gorčakov risulta un figlio spirituale della Madonna del Parto, un figlio della Madre di tutte le Madri. Gorčakov ha cominciato il suo viaggio spirituale, è una persona che si guarda dentro e

---

<sup>2</sup> Fabrizio BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit. p.126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.127.

avverte l'importanza degli affetti e della famiglia. Dunque è come se vi fosse un lungo cordone ombelicale che lo lega, anche a distanza, a questa icona della figura materna. Durante questo passaggio lo spettatore avverte delle vibrazioni interiori molto forti.

Queste scelte rappresentano anche una presa di distanze di Tarkovskij<sup>4</sup> dal modo occidentale di vedere il mondo, una sorta di attrazione e, allo stesso tempo, di rigetto.

Krzysztof Zanussi scrive:

«Tarkovskij intuiva che lo sbaglio dell'Occidente comincia con il Rinascimento. [...] Sentiva che questa strada non è buona. Nella Galleria degli Uffizi voleva vedere solamente le prime tre sale. Mi sembra un fatto abbastanza emblematico. Nelle molte conversazioni che abbiamo avuto parlava a me di questo Rinascimento maledetto. Non accettava [...] questo mettere al centro dell'universo non più Dio ma l'uomo con il suo orgoglio, la sua arroganza, la sua imperfezione»<sup>5</sup>

L'«effetto destabilizzante» di cui parla Borin è reso da Tarkovskij attraverso l'uso di immagini color ocra. Come detto in precedenza, questo è un altro dei tratti distintivi della poetica cinematografica del regista che sottolinea con le diverse sfumature di colore le differenze fra la realtà (a colori), i ricordi (in bianco e nero) e i sogni e i pensieri (in color ocra). Questo è il caso dei pensieri, è un sogno a occhi aperti: Gorčakov si ritrova tra i paesaggi della sua terra dove sono presenti oggetti e situazioni per lui familiari. Così ecco la stradina bianca, ecco la sua casa e la sua famiglia riunita all'esterno. Ad accompagnare le immagini un canto lontano e delle voci, e ancora i suoni dell'acqua corrente e quello delle campane, forse già un presagio della sua morte. Suoni come questi sono tra i segni sonori di quei momenti di introspezione, al di fuori del quotidiano, che accompagnano lo scrittore russo per tutta la durata del film.

La piuma che cade lentamente dall'alto e che va a poggiarsi sul pelo dell'acqua ai piedi dello

---

<sup>4</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit. p.20: “Esule in ogni luogo, Tarkovskij testimonia un conflitto di attrazioni e ripulse per l'Occidente e la sua arte, vissuti con affascinata “ingratitude”. Eccolo ritrarsi dall'America mercantile quasi con sdegno, cercar casa in Italia ed esserne dissuaso da un umanesimo scettico, come da una religiosità troppo secolare; eccolo rifugiarsi in una Svezia dai climi domestici e interpretare, con superba occasionalità, la sua anima notturna.”

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp.90-91.

scrittore è riconducibile alla piuma che si vede più avanti nella scena della chiesa allagata. La piuma si associa al rito appena avvenuto all'interno della chiesa e al volo dei piumati passeri, e quindi alla nascita; ma anche alla morte, descritta come anima che si stacca dal corpo e vola via, leggera come una piuma. Come si vedrà più avanti, lo scrittore comincia a prendere coscienza del fatto che il suo desiderio di tornare dalla famiglia è grande ma ciò significa anche la morte spirituale in un paese in cui non vi è libertà di azione e di espressione. Questo è anche evidentemente un dato autobiografico del regista stesso. L'impossibilità di unire famiglia, patria e libertà è motivo di grande sofferenza per l'artista che, proprio con



*Nostalghia.*, inaugura la sua filmografia girata al di fuori della Russia. Un'immagine significativa che ci viene mostrata in questo contesto da Tarkovskij è il primo piano della mano dello scrittore con al dito medio la fede bene in vista, simbolo del legame familiare. Quando viene raccolta la

piuma dal rivolo d'acqua, la macchina da presa inquadra, immersi nell'acqua, un bicchiere e un velo bianco ricamato ad uncinetto. Una inquadratura simile è presente anche in *Stalker* quando con un lungo piano sequenza il regista inquadra degli oggetti sommersi riconducibili all'uso quotidiano e facenti parte del passato. Come ho detto prima, *nostalghia* per Tarkovskij aveva più di una sfumatura di significato, ma in primis *nostalghia* è la nostalgia del proprio paese d'origine e della propria cultura.

Scriva il regista:

Volevo parlare della nostalgia dei russi, cioè di quel particolare e specifico stato d'animo che si crea in noi russi quando siamo lontani dalla patria. Volevo parlare del fatale attaccamento dei russi alle proprie radici nazionali, al proprio passato, alla propria cultura, ai propri luoghi di origine, ai famigliari e agli amici, dell'attaccamento a queste cose che essi portano con sé per tutta la loro vita, indipendentemente da dove li abbia

condotti il destino. I russi raramente sono capaci di cambiare nazione e di adattarsi alle nuove condizioni di vita. Tutta la storia dell'emigrazione russa è una testimonianza del fatto che, come dicono in Occidente, “i russi sono cattivi emigranti”<sup>6</sup>: è universalmente nota la loro drammatica refrattarietà all'assimilazione, la loro goffa pesantezza nel tentativo di imitare lo stile di vita altrui. Avrei mai potuto sopporre girando *Nostalghia* in Italia che lo stato di malinconia soffocante e senza sbocchi che riempie tutto lo spazio dello schermo in questo film sarebbe diventata la sorte della mia vita successiva? Avrei mai potuto pensare che da allora e fino alla fine dei miei giorni avrei portato in me stesso questa grave malattia? <sup>6</sup>.

Quando le immagini ocre lasciano spazio di nuovo a quelle a colori, si torna alla dimensione della realtà e al fluire degli eventi. Con un'ellissi temporale il regista ci trasporta direttamente in una delle sale dell'albergo in cui Gorčiakov ed Eugenia alloggiano. I due risultano seduti in un ambiente buio di cui il regista mostra pochi particolari e non fornisce coordinate spaziali certe. Il regista molto spesso sceglie di non dare un'idea precisa degli ambienti in cui si svolgono le scene. Usa appositamente inquadrature strette e non dà volutamente l'idea dell'insieme per creare nello spettatore lo stesso senso di disorientamento che vivono i suoi personaggi. Scrive il regista:

Nella sceneggiatura di *Nostalghia* mi sono sforzato di [...] rendere lo stato d'animo di una persona che vive un profondo dissidio col mondo e con se stesso, incapace di trovare un equilibrio tra la realtà e una sospirata armonia, che si strugge di una nostalgia provocata non soltanto dalla sua lontananza da casa, ma anche da una sua globale aspirazione a una pienezza di vita<sup>7</sup>.

In questo contesto ciò che è più evidente è l'atteggiamento pensieroso di Gorčiakov, che denota il suo stato interiore. Tarkovskij lo mostra illuminato leggermente dall'alto da una luce extradiegetica e inquadrato di spalle. Con una mano si regge la testa, con l'altra tiene una

---

<sup>6</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. p.179.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.182.

sigaretta. Le volute del fumo della sigaretta danno un senso di movimento all'inquadratura. Lo scrittore viene colto spesso in questi atteggiamenti pensierosi perché è un personaggio dilaniato dentro. Tarkovskij spesso usa inquadrare la nuca dei personaggi per sottolineare i loro momenti di riflessione. Ciò accade, ad esempio, in *Stalker* quando i tre protagonisti si trovano sul carrello che li sta portando dentro la Zona.

Quando Eugenia racconta a Gorčiakov la storia della donna calabrese che a Milano ha incendiato la casa dei suoi datori di lavoro per la “nostalgia” di casa, lo scrittore ha un sussulto e appare come una figura completamente scura. L'oscurità è quella della nostalgia e dei sentimenti



contrastanti che lo attanagliano. In contrapposizione a questa oscurità vi è ancora una volta la luce metaforica prodotta dalla fiamma dell'incendio, come prima c'era quella delle candele nella chiesa.

Quando Eugenia parla fuoricampo, Gorčiakov si gira all'indietro ma in realtà non è rivolto verso di lei. Gorčiakov pensa ancora al suo passato e per questo motivo si guarda indietro. Quando si volta, il suo viso risulta illuminato per metà e ciò è sintomatico della sua lacerazione interiore: soffre non soltanto per i suoi affetti lontani ma anche per la decadenza della società in cui vive, per la quale vorrebbe essere in grado di poter fare qualcosa, sente il peso della responsabilità personale nei confronti del mondo.

Ancora una volta è il suono *off* di acqua che scorre a richiamare la dimensione altra in cui si immerge l'uomo. L'immagine visualizzata è quella in bianco e nero della moglie Maria ripresa di spalle, e poi frontalmente che sorride mentre lustra il bicchiere di cristallo. Ai loro primi piani segue un primo piano di Eugenia. In tal modo si dà origine a un trittico:

È una specie di trittico: tre figure ad affine distanza di piano. La prima quasi assorbita dal buio, la seconda in un illuminato bianco e nero, la terza ancora nel buio ma capace di sussulto, cioè di sospendere l'andamento lineare imprimendovi sensualità e colore caldo<sup>8</sup>.



La nuova sequenza color ocre della visione dei luoghi e dei volti a lui cari è un altro momento alto in cui Gorčiakov si prepara al sogno che farà nella camera d'albergo, altra tappa della sua introspezione spirituale. La macchina da presa inquadra i due figli di Gorčiakov che assieme al loro cane escono di casa

e percorrono la stradina bianca. Corrono fino a una piccola pozza dove l'immagine della figlia si sdoppia, assieme a quella del cane, nel riflesso sull'acqua. Questo rende l'idea della dolorosa dicotomia vissuta dal protagonista. Gorčiakov vorrebbe avere il dono dell'ubiquità: vede come in un sogno la sua casa e la sua famiglia lontana ma si trova in Italia. Vi è una grande malinconia per l'impossibilità di abbracciare la pienezza della vita. A fare da elemento di concatenazione tra la realtà e le visioni dello scrittore è il latrato di un cane. Inoltre, attraverso l'espedito del passaggio nella sala di una donna con il cane al guinzaglio, Tarkovskij può mostrare qualcosa di più dell'ambiente in cui si trovano i due protagonisti, svelando la loro disposizione spaziale. Sul fondo dell'andito, adesso illuminato, dal quale è arrivata la donna, si può scorgere una statua di Venere di stile neoclassico. La statua non solo rappresenta le bellezze artistiche italiane ma sottolinea una volta di più l'importanza della figura femminile alla quale fino ad ora è stato dato grande rilievo a cominciare dalla Madonna del Parto. Nonostante le immagini siano a colori, l'effetto è ancora una volta quello di un quasi bianco e nero. Tarkovskij è sempre molto attento anche alla geometria delle immagini: in questo caso il pavimento lucido riflette la statua neoclassica e le due porte ad arco che si

---

<sup>8</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit. p.89.

trovano ai lati creando un'immagine simmetrica e speculare.

Molte delle sensazioni provate da Gorčiakov vengono illustrate nel film tramite la parabola del musicista Sošnovskij di cui lo scrittore deve redigere la biografia. Gorčiakov sente il suo destino molto simile a quello di Sošnovskij e comincia a prendere coscienza che tornando in patria, proprio come aveva fatto a suo tempo il musicista russo, il prezzo da pagare sono la perdita della libertà e la morte, senza neanche poter lottare per i suoi ideali. Gorčiakov a questo punto del film è un uomo ancora confuso, non ha ancora avuto il fondamentale incontro con Domenico, è ancora in corso il suo “viaggio” di crescita spirituale di cui Tarkovskij ci mostra, passo dopo passo, le tappe.

Alla fine di questa seconda scena si avverte nuovamente per un attimo il suono *off* di acqua che scorre. Il viso di Gorčiakov esce per metà dall'oscurità: lo scrittore è pronto per la prossima tappa della sua introspezione, il primo sogno.

## CAPITOLO 3

### 3.1 Il primo sogno di Gorčiakov



Il momento del sogno è una tappa fondamentale dell'introspezione di Gorčiakov. L'ambiente in cui si svolge è quello della camera da letto dell'albergo. Le immagini, ancora una volta dai colori neutri vicini al bianco e nero, scorrono all'interno di un lungo piano sequenza.

Lo scrittore ha bisogno di scendere profondamente dentro se stesso - è un altro momento di preparazione per la sua crescita spirituale- e in questo lo aiuta anche la stanza. È una delle scene preferite dai critici francesi perché il regista ha saputo mostrare con grande maestria la delicata fase dello straniamento da se stessi durante la quale l'individuo si appresta lentamente a scendere nella sua interiorità. La stanza per le sue caratteristiche e il suo scarso mobilio è molto semplice e presenta poche distrazioni, per cui ciò è l'ideale per un momento di raccoglimento. L'armadio è completamente vuoto e ciò sottolinea ancora una volta la mancanza e la lontananza delle persone care. Inoltre quando Gorčiakov apre le imposte della finestra, ci si accorge che oltre non vi è alcun panorama ma solo un muro: ciò comunica un senso di oppressione ma spinge inevitabilmente a guardarsi dentro. Anche il silenzio, la luce fioca e la penombra della stanza favoriscono la meditazione.

A scandire il tempo di questa discesa interiore, che appare come dilatato, vi è il gocciolio lento ma costante del rubinetto del bagno. Anche il suono della pioggia è un elemento che

accompagna la scena. La pioggia è un elemento ricorrente nei film di Tarkovskij, è qualcosa di familiare e poetico per lui.

Scriva il regista in *Scolpire il tempo*:

Si potrebbe dire che le piogge sono una caratteristica della natura in mezzo alla quale sono cresciuto: in Russia vi sono piogge lunghe, malinconiche, incessanti. Si potrebbe dire che io amo la natura: non mi piacciono le grandi città e mi sento benissimo lontano da tutte le novità della civiltà moderna [...] La pioggia, il fuoco, l'acqua, la neve, la rugiada, la tempesta, sono parte dell'ambiente materiale nel quale viviamo, sono la verità della vita, se volete. Perciò mi sembra strano che la gente, quando vede la natura riprodotta con commozione sullo schermo, non si limiti a goderne, ma ricerchi in essa chissà quale significato nascosto<sup>1</sup>.

Gorčjakov perlustra tutta la camera come per prendere le misure del terreno che vedrà un altro momento alto del suo viaggio spirituale. L'unico oggetto che desta la sua attenzione è un volume della Sacra Bibbia, poggiato sulla pettiniera, sul quale lo scrittore russo si sofferma per un attimo trovando fra le sue pagine un pettine con dei capelli bianchi incastrati tra i denti. A livello sonoro, a parte gli scrosci di pioggia e il gocciolio del rubinetto, a rompere il silenzio della stanza in questo frangente è il rumore di un'immaginaria biglia che scivola sul pavimento.

Il fatto che Eugenia bussi alla porta della sua camera e si dimostri insistente con le sue attenzioni è un fatto significativo. Infatti il rifiuto di Gorčjakov delle *avances* di Eugenia denota la sua resistenza alla bellezza esteriore e ai beni materiali a vantaggio di valori fondamentali e ben più spirituali. Ciò è messo in evidenza nella prima parte del sogno che Gorčjakov fa non appena si addormenta. Tarkovskij riesce a materializzare magistralmente l'impalpabile e impercettibile passaggio dalla veglia al sonno come aveva già fatto in *Stalker* quando il protagonista si addormenta nel momento del riposo. In questa camera buia l'inquadratura fissa sullo scrittore russo, seduto sul letto mentre discende nel proprio io, dura

---

<sup>1</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. p. 188.

ben un minuto e mezzo, un tempo che sembra interminabile. Anche lo spettatore ha il tempo di immergersi nelle proprie riflessioni assieme al protagonista di *Nostalghia*. Disteso nella penombra del letto, Gorčiakov si estranea e fugge dalla realtà, sprofondando nel sonno.

L'inizio del dormiveglia è segnato, durante il temporale, dalla materializzazione, all'interno della camera, del suo cane, lo stesso dei suoi ricordi. Durante questa fase vediamo l'alternarsi del colore e del bianco e nero, di luci e ombre, improvvisi scrosci di pioggia, suoni di



sottofondo. In questo momento è come se Gorčiakov stesse ricreando l'atmosfera di casa sua, è un ritorno al mondo russo. Non appena il cane si accuccia ai piedi del letto, infatti, si avverte chiaramente il suono di un barattolo di vetro che rotola, allo stesso modo della biglia, sul pavimento. Anche questo è un suono che

richiama un tempo passato e un'atmosfera casalinga.

Con uno stacco, Tarkovskij sottolinea l'inizio del sogno vero e proprio tramite l'uso fisso del bianco e nero. Ad accompagnare queste immagini vi è un canto femminile. È significativo che nel sogno i profili in primo piano della moglie Maria e di Eugenia vengano messi a confronto: Maria, infatti, avanza lentamente su uno sfondo neutro bianco mentre si abbandona a un materno sorriso e sembra quasi andare a sovrapporsi al profilo di Eugenia. Poi le poggia dolcemente una mano sulla spalla, la abbraccia e le accarezza i capelli. Eugenia è in luce ma col volto rigato dalle lacrime. Le due donne quasi si baciano e si sfiorano in maniera molto erotica. Nella proiezione onirica Eugenia è poi mostrata, col pugno chiuso in primo piano, sopra il corpo supino di Gorčiakov, ancora addormentato sul letto. Le due donne fanno parte di mondi diversi e opposti: la prima è legata all'amore materno e familiare, alle radici; la seconda è associata al lato erotico e più superficiale. Gorčiakov prende le distanze da Eugenia, dando risalto ai valori a lui più cari, ossia quelli rappresentati dalla moglie.

La seconda parte del sogno si ricollega alla figura della Madonna del parto. Tarkovskij



mostra, dopo uno stacco e ancora in bianco e nero, la moglie di Gorčiakov sdraiata e immobile sul letto. La donna è illuminata da una fonte di luce che arriva dall'alto e che mette in rilievo le forme della gravidanza. È un tutt'uno con le lenzuola del letto quasi fosse una statua di marmo. Il paragone della moglie con la

Madonna del parto torna più avanti nella scena a casa di Domenico quando Gorčiakov dice che sua moglie «è come la Madonna del parto, soltanto più nera». La sensazione che il regista ci comunica con queste immagini si lega alla maternità, fonte generatrice di vita, e quindi alla responsabilità verso le nuove generazioni che ognuno di noi dovrebbe sentire dentro di sé. Tarkovskij sottolinea che tramite le nostre azioni siamo artefici non solo del nostro futuro ma anche del futuro di chi verrà. Un'immagine simile la si può trovare anche nel film *Lo Specchio* in un sogno della protagonista e in quel contesto il corpo della donna levita in aria nel momento immediatamente precedente il parto.

Eugenia, a differenza di Maria, non può assolutamente essere associata alla maternità, ma solo a quel pugno chiuso e alle lacrime di chi non riesce a fare propri i valori fondamentali della vita. Secondo Masoni e Vecchi, «nel sogno Gorčiakov raccoglie entrambe le donne per poi dare l'immagine unica della madre. Come già ne *Lo specchio*, sensualità “distanti” sono scambiate dall'autore, cioè sublimite nel motivo materno»<sup>2</sup>.

È il suono di una campanella a segnare la lenta risalita di Gorčiakov dalle dimensione onirica a quella della realtà. Tarkovskij visualizza il risveglio dello scrittore attraverso la lenta dissolvenza del corpo della donna nella penombra della stanza, stanza che poi si illumina della luce del mattino. Il ritorno completo alla realtà è segnato di nuovo dalla ricomparsa dei colori.

---

<sup>2</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit. p.89.

## CAPITOLO 4

### 4.1 L'incontro con Domenico

Attraverso un nuovo lungo piano sequenza Tarkovskij introduce la figura di Domenico. La macchina da presa si muove sotto i portici della vasca di Bagno Vignoni pervasi dai vapori caldi che risalgono dalla sua acqua termale. Come ho detto per il prologo, Tarkovskij ha accentuato questo effetto tramite l'uso di fumogeni. Ancora una volta questa tecnica gli permette di introdurre nelle inquadrature dei banchi di nebbia che conferiscono un lieve movimento a immagini che altrimenti sarebbero state troppo statiche.

È in questo scenario che le strade di Gorčiakov e di Domenico si incrociano. Domenico è considerato pazzo per aver tenuto rinchiusa in casa, per sette anni, la propria famiglia in attesa della possibile fine del mondo. È considerato pazzo anche perché è convinto di poter salvare il mondo compiendo il rito della candela all'interno di quella vasca.

Gorčiakov avverte da subito che ciò che dai cosiddetti “normali” viene scambiata superficialmente per la “follia” di Domenico è in realtà fede, è un diverso sentire, più profondo rispetto al senso comune ipocrita ed egoista. Domenico è in grado di vedere oltre. I bagnanti della piscina e i loro futili discorsi rappresentano ciò di cui il mondo non ha bisogno. Tarkovskij esprime questo concetto tramite le parole di Domenico che, rivolto al fedele cane Zoj ma in realtà a se stesso, invita saggiamente a essere diversi da quelle persone. Sono infatti i cosiddetti “sani” ad aver portato il mondo sull'orlo della rovina con la loro ipocrisia e le loro azioni sbagliate, e non i “pazzi” come Domenico.

In questa scena Tarkovskij riprende Gorčiakov di spalle, mentre dal portico guarda verso i bagnanti. Ancora una volta è possibile intuire che questa inquadratura sottintende un momento di riflessione dello scrittore. Gorčiakov sente che Domenico agisce in quel modo perché la sua grande forza è data dalla fede e dalle sue convinzioni, e capisce che, parlandogli, forse può trovare in lui risposte e una guida per la sua ricerca spirituale. Eugenia, dal canto suo, armata

della sua superficialità, ancora una volta dimostra con le sue parole fredde e distratte di appartenere alla categoria dei cosiddetti sani, quelli che non si pongono i problemi legati al bene della collettività ma hanno a cuore egoisticamente solo il loro interesse personale. Domenico risulta uno



straniero nella sua propria terra, alienato ed emarginato dallo stesso mondo da cui voleva preservare la sua famiglia. Nella scena successiva all'interno della casa, Domenico confida a Gorčiakov di aver segregato la sua famiglia per proteggerla ma di aver imparato che bisogna cercare invece di proteggere e salvare tutto il mondo con le proprie azioni. Non bisogna dunque essere egoisti ma bisogna operare per il bene comune perché, come dice lo stesso Tarkovskij, i destini degli uomini sono legati tra di loro.

Scrive Tarkovskij:

Gorčakov si sente legato a Domenico perché avverte l'esigenza interiore di cercare di proteggerlo dall'opinione "pubblica" dei sazi e soddisfatti egoisti ciechi che lo ritengono nient'altro che un ridicolo folle, anche se non sarà in grado di proteggere Domenico da quel destino che egli stesso si è spietatamente assegnato<sup>1</sup>.

È significativo sottolineare il dialogo che Gorčiakov ha con Eugenia. Lo riportiamo qui di seguito per una maggiore comprensione della figura di Domenico e della nascente empatia di Gorčiakov nei suoi confronti:

Gorčiakov : «Perché dicono che è pazzo? Lui non è pazzo, ha fede!».

Eugenia: « Ce ne sono molti di questi pazzi qui in Italia. Hanno aperto i manicomi ma molti familiari non li rinvogliono in casa. I diversi devono tornare a rinchiudersi».

---

<sup>1</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. pp.182-183.

Gorčiakov: « Non si sa cosa è la follia. I folli ci disturbano, sono scomodi. Noi non vogliamo capire, loro sono molto soli ma di sicuro sono più vicini alla verità».

## 4.2 La casa di Domenico

Una delle scene più significative e affascinanti del film è sicuramente quella ambientata nella casa di Domenico. Prima dell'ingresso nella casa, Tarkovskij mostra l'esterno con un gioco di carrellate. È evidente da subito lo stato di decadenza in cui versa l'abitazione<sup>2</sup>. Nella casa la traccia di un passato diverso è segnalata dalla presenza di una candida tenda alla finestra, elemento che è in forte contrasto con il resto dell'ambiente che è, appunto, in rovina.

L'ingresso di Gorčiakov nella casa rappresenta il varco verso una dimensione altra, più alta. Eugenia, invece, ancora una volta mette in mostra la sua mediocrità con il fallimentare e poco convincente tentativo di mediazione tra i due uomini e non può entrare in quella dimensione poiché non ne ha gli strumenti.

Lo scrittore che dapprima sembra seguire Domenico all'interno dell'edificio, si ritrova da solo in un'anticamera buia che rappresenta il preambolo a questa nuova riflessione interiore compiuta stavolta da due anime. L'inizio della nuova esperienza spirituale è segnato dal suono di campanelli e dal rombo di un tuono. Il movimento dello scrittore russo che si alza dal



pavimento di pietra è sinonimo di elevazione a questa alta dimensione verso cui Domenico lo sta conducendo.

In questa nuova tappa del suo viaggio spirituale, Gorčiakov scopre al di là della porta la presenza della natura all'interno della casa. Il paesaggio naturale è

---

<sup>2</sup> Sulla facciata dell'edificio spiccano le finestre di forma quadrata, le grate e le porte ad arco circolare. Sono figure geometriche che danno alle immagini un grande senso di simmetria.

mostrato in bianco e nero e quindi appartiene chiaramente a un'altra dimensione. Esso rappresenta la bellezza della vita e la speranza nelle cose belle in cui Domenico crede fortemente e che vuole comunicargli.

La scena è accompagnata dal cinguettio degli uccelli e, grazie a sapienti inquadrature dall'alto, l'erba, le montagne, i fiumi e i laghi della miniatura sembrano andare oltre la finestra e unirsi al paesaggio esterno. La bellezza della natura e della vita<sup>3</sup>, così come nella casa, sono presenti nell'animo di Domenico e Gorčjakov ne è profondamente colpito.

Un primo piano a colori mostra lo sguardo intenso di Gorčjakov completamente assorto nella contemplazione della scena. In questo episodio, come accade spesso nelle atmosfere tarkovskiane, l'esperienza spirituale e la realtà si sovrappongono. La prima è associata al gocciolio dell'acqua e al cinguettio degli uccelli mentre il quotidiano, da cui Gorčjakov si è allontanato momentaneamente perché impegnato nella contemplazione, lo si può sentire in sottofondo segnalato dal ronzio di una sega elettrica.

Se nella prima parte del film la *nostalghia* è associata alla nostalgia intesa nel senso che gli attribuiamo in italiano, in questa seconda parte emerge un'altra sfumatura di significato del titolo. La *nostalghia* è anche dolore per l'impossibilità di trasmettere la propria spiritualità al prossimo. In questo momento viene messa da parte questa sofferenza perché grazie a questo incontro vi è finalmente la gioia di Domenico per la possibilità di comunicare spiritualmente con una persona che, diversamente dagli altri che lo giudicano soltanto un folle, è in grado di recepire e comprendere il suo messaggio morale.

Domenico invita Gorčjakov a procedere oltre in questo cammino accogliendolo con la musica dell'*Inno alla gioia* di Beethoven e ciò segna l'inizio di un



---

<sup>3</sup> Oggi il rispetto nei confronti della natura e della vita è qualcosa che si è quasi dimenticato, che sta andando perso, e di cui purtroppo stiamo pagando le conseguenze a livello globale.

nuovo momento alto. Con questa armoniosa melodia, Domenico comunica al russo la gioia per l'incontro di un'anima affine alla sua e sottolinea ancora la bellezza dell'esistenza, valore che deve essere difeso e preservato. Gli oggetti che vengono mostrati in successione attraverso la panoramica denotano la grande semplicità di Domenico e il suo rapporto stretto con la terra e con la natura: una giacca da lavoro, un mazzolino di spighe, del pane, una scala di legno. Anche la condivisione degli stessi valori da parte dei due uomini viene celebrata in modo molto semplice attraverso la comunione casereccia col tozzo di pane e il bicchiere di vino.

È straordinariamente importante il personaggio di Domenico. Quest'uomo indifeso, spaventato trova in se stesso la forza e l'altezza spirituale per dimostrare la sua concezione del significato della vita. Questo ex-insegnante di matematica divenuto un emarginato [...] decide di parlare della catastroficità dell'attuale situazione del mondo. Agli occhi delle persone cosiddette “normali” egli passa semplicemente per un pazzo, ma Gorčakov sente a sé vicina l'idea di Domenico della responsabilità personale per tutto ciò che accade attorno a noi, della colpa di tutto nei confronti di tutti<sup>4</sup>.



La profonda partecipazione che Gorčakov mostra mentre ascolta la musica indica il suo desiderio di cambiare. Le parole dell'*Inno alla gioia* esprimono una visione molto spirituale. Nonostante l'ambiente sia poverissimo, il senso di gioia pervade tutto. Qui Domenico coltiva dei valori, che rimangono profondamente impressi nell'animo dello scrittore russo. È guardandosi allo specchio che Gorčakov si guarda dentro e scopre qualcosa di nuovo dentro se stesso, così come fa anche Domenico poco più tardi. Il loro incontro è un arricchimento per entrambi e

---

<sup>4</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. p.182.

anche Domenico, infatti, si sente diverso<sup>5</sup>.

A segnalare ancora la dimensione altra in cui è immerso il protagonista è lo scavalcamento dell'asse dei 180 gradi<sup>6</sup> che si ha quando ritroviamo Gorčiakov, che avevamo lasciato vicino allo specchio, al di là di una mensola mentre osserva gli oggetti che vi sono riposti. Il movimento appare irreali per cui si tratta evidentemente ancora di un'altra dimensione.

In questa realtà altra vengono richiamate le atmosfere della Zona vista in *Stalker*: la bellissima immagine delle bottiglie colpite dalle scintille di luce provocate dalla pioggia tintinnante e quasi musicale ne è un esempio e rappresenta la luce sprigionata dall'incontro tra Domenico e Gorčiakov. Tutta la casa risulta molto



luminosa: dentro piove e la luce viene fortemente amplificata dai riflessi sulle grandi pozzanghere che allagano gran parte del pavimento. La zona della casa in cui si trova il letto di Domenico, riparato dall'acqua da un telo di fortuna, è anch'essa in decadenza ed arredata con un povero mobilio. La macchina da presa si muove tra i pilastri come tra le colonne della



chiesa di Monterchi. In questo ambiente non vediamo i muri divisorii che forse c'erano un tempo e l'acqua pervade tutto. Per certi versi presenta caratteristiche simili a quelle dell'anticamera alla stanza dei desideri di *Stalker*, pervasa dalla stessa quantità d'acqua e caratterizzata anch'essa dalla

<sup>5</sup> Nel testo dell'*Inno alla gioia* si legge: "Gioia, tutti gli uomini diventano fratelli /dove indugia la tua dolce ala. / L'uomo che è stato così fortunato / da trovare un amico / chi ha ottenuto una donna degna d'amore / unisca la sua gioia alla nostra."

<sup>6</sup> Il sistema dello spazio a 180° prevede che un personaggio ripreso in un'inquadratura in una certa posizione debba mantenere la stessa posizione in quella successiva (raccordo di posizione).



significativa inquadratura delle bottiglie riempite dall'acqua piovana che penetra dal tetto.

Solo Domenico sembra vedere questi muri invisibili quando passa attraverso la porta posta in mezzo alla stanza. Questo accade perché Domenico è in grado di vedere oltre, ha già compiuto la sua elevazione

spirituale. Gorčiakov invece deve ancora percorrere il cammino, è confuso, ma la casa di Domenico gli appare come un tempio in cui è possibile calarsi dentro di sé e attingere profonde rivelazioni dalla spiritualità di cui è impregnata.

L'«Abbracciatevi moltitudini!» del testo dell'*Inno alla gioia*<sup>7</sup> richiama il senso dell'unione di tutti gli esseri e di tutte le cose. Domenico esprime questo concetto anche tramite le gocce d'olio e la formula  $1+1=1$ <sup>8</sup>, irrazionale matematicamente ma non spiritualmente. Attraverso le parole del vecchio matematico, Tarkovskij vuole esprimere l'idea che nella vita non bisogna essere egoisti e pensare solo al proprio bene personale, ma occorre adoperarsi per il bene del proprio prossimo perché le nostre vite in realtà sono unite da un unico destino comune.

Gorčiakov ha il desiderio di cambiare in tal senso ma ancora non è pronto ad accogliere completamente la visione di Domenico. La missione che Domenico vuole affidargli, ossia il gesto di portare la luce della candela nelle traversate lungo la vasca termale, gli appare ancora solo come un gesto simbolico. In realtà si tratta di un gesto carico di significati. Ognuno di noi deve preservare la propria luce interiore, i propri valori, per illuminare il mondo con la luce delle sue azioni prima che la decadenza in atto sia completa o possa minare la bellezza dell'esistenza. Il gesto di Gorčiakov di riporre la candela sulla mensola e la sua domanda

---

<sup>7</sup> “Gioia, bevono tutti i viventi/ dal seno della natura/ tutti i buoni / tutti i malvagi seguono la tua traccia di rose / Abbracciatevi moltitudini! / il bacio è per il mondo intero! / Fratelli...”

<sup>8</sup> «Una goccia più una goccia fanno una goccia più grande, non due!»: è con questa frase che Domenico dichiara l'unità di tutte le cose del mondo. “ $1+1=1$ ” è anche una citazione del film *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni. Probabilmente ciò lo si deve anche all'influenza di Tonino Guerra che infatti fu sceneggiatore di entrambi i film. In *Deserto rosso* era un bambino a enunciare questa unicità. Tutto ciò non a caso: citando un famoso pensiero di Sant'Agostino infatti “solo i bambini e i pazzi conoscono la verità”.

«Perché proprio io?» mostrano la sua titubanza e la sua impreparazione. La risposta di



Domenico, che a sua volta è una domanda, non lascia adito a dubbi: «Tu hai figli?». Questo significa che bisogna salvare il mondo con la propria luce per coloro che verranno. Bisogna farlo per le nuove generazioni, per i propri figli e per quelli degli altri. L'immagine in bianco e nero del bambolotto che emerge

dal buio del muro è in forte contrasto col gioioso canto dell'*Inno alla gioia* ed esprime lo stato di dolore e disagio in cui si trovano le fasce più deboli della popolazione, primi tra tutti i bambini. Quello che dovrebbe essere un giocattolo simbolo della infanzia felice e spensierata è invece una bambola mutilata e con gli occhi incavati. Quelle orbite vuote, sinonimo della cecità della società, sono un grido d'aiuto affinché qualcosa venga fatto prima che sia troppo tardi. Il tema dell'infanzia e di un futuro sereno negato viene ripreso più tardi quando Tarkovskij mostra il dolore di Domenico per la separazione dalla sua famiglia attraverso un *flashback* in bianco e nero. Un montaggio

alternato tra presente e passato costituisce infatti la seconda parte di questa scena. La prima immagine in bianco e nero è quella del viso del figlio di Domenico che, come quella del bambolotto, emerge lentamente dal buio. Il bambino è portato in braccio dalla madre oltre la soglia della casa e



queste immagini si alternano ai primi piani a colori di un Domenico sofferente che nel tempo presente percorre gli stessi passi verso l'uscita. Nel *flashback* sua moglie si prostra ai piedi dei suoi salvatori ma la fuga a *ralenti* del bimbo, inseguito da un giovane Domenico tra le ali della folla, denota una maggiore vicinanza del figlio alla visione del padre. È come se il bambino, appena uscito dalla casa, percepisse all'esterno, grazie alla sua innocenza, la rovina

della società. L'eco della domanda «papà, è questa la fine del mondo?» arriva dal passato fino al presente di Domenico: il punto d'unione tra i due tempi è dato dal primo piano a colori del bambino seduto sugli scalini. Per come si presenta la società di oggi, questa è una domanda ancora molto attuale.



In questa seconda parte vi sono due inquadrature ricorrenti nella filmografia di Tarkovskij. La prima a cui mi riferisco è quella del latte versato. La stessa inquadratura è stata riproposta anche in *Sacrificio* nel quale a cadere è una brocca piena di latte. In *Nostalghia* a rovesciarsi è la bottiglia ma il significato del versare il

latte è lo stesso in entrambi i film ossia è sinonimo della rovina familiare.

La seconda inquadratura che torna più volte è quella dell'immagine a colori del borgo antico in cui vive Domenico. Si tratta di un tipo di inquadratura molto cara a Tarkovskij che spesso nei suoi film rimarca la bellezza estetica di alcune immagini statiche associandovi un piccolo movimento. Il borgo è suggestivamente abbarbicato su una rocca tra il verde e una leggera nebbia. Nell'inquadratura panoramica della strada che porta al borgo l'idea del movimento è resa, in questo caso, da un veicolo che la percorre<sup>9</sup>.

La scena termina con una dissolvenza sonora incrociata che sovrappone al silenzio del presente il vociare chiassoso della folla del *flashback*, di cui dopo uno stacco netto rivediamo le immagini in bianco e nero.

---

<sup>9</sup> Si possono trovare inquadrature simili nei film del regista turco Ceylan. Ceylan conosce sicuramente le opere di Tarkovskij visto che lo cita apertamente in uno dei suoi primi film intitolato *Uzak* facendo discutere i suoi personaggi del regista russo e mostrando una sequenza di *Stalker*. Inoltre in due dei suoi film seguenti, *Il piacere e l'amore* e *C'era una volta in Anatolia*, vi sono evidenti citazioni tarkovskiane in inquadrature simili a quella appena descritta.

## CAPITOLO 5

### 5.1 La lettera di Sošnovskij

Nella scena successiva Eugenia risulta ancora una volta un personaggio che, invece di aiutare, osteggia con la sua aggressività la crescita spirituale di Gorčakov e la sua piena adesione alla visione di Domenico. La donna con le sue azioni e i suoi pensieri contraddice continuamente se stessa. Dice pateticamente di cercare un uomo spirituale ma poi a Roma si lega infelicamente al ricco e ambiguo Vittorio.

Come l'allievo pittore Fomà è lontano dalla capacità di avvertire i moti della natura in *Andrej Rublëv* e il tenente Galcev de *L'infanzia di Ivan* lo è dalle foglie e dalle bacche che simbolizzano la forza della guerra, Eugenia non è sensibile alla spinta evocativa della speranza nascosta dietro le semplici cose manifeste [...] è tre volte priva di fiducia: non ne ha per se stessa, non per la fede nella follia di Domenico, né per quella che invece sta cercando Gorčakov, al quale lei può al più dare la continuazione della nostalgia<sup>1</sup>.



Eugenia è incapace di essere d'esempio e di fare la cosa più importante in questo momento ossia incoraggiare Gorčakov ad abbracciare totalmente la causa di Domenico. Le pesanti e ingiustificate parole che rivolge a Gorčakov nella camera lo feriscono e l'unico risultato è

---

<sup>1</sup> Fabrizio BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit. p.127.

che l'uomo comincia a perdere sangue dal naso, sintomo fisico della debolezza di questo momento.

Lo stato di malessere viene messo in risalto da Tarkovskij con il primo piano del fazzoletto bianco che si tinge di un rosso acceso non appena assorbe il sangue versato per terra. Questa immagine è anche un nuovo presagio di morte che si accompagna alla lettura della lettera di Sošnovskij, che Tarkovskij usa come azzeccatto parallelo di ciò che Gorčakov sente dentro. Ecco il testo della lettera di Pavel Sošnovskij:

“Molto caro Piotr Nicolavic, sono due anni che sono in Italia, importantissimi in tutti i sensi, sia per la mia professione di musicista sia per la vita di tutti i giorni. Stanotte ho fatto un sogno angoscioso. Sembrava che dovessi preparare una grande opera da rappresentare nel teatro personale del mio Sig. Conte. Il primo atto si svolgeva in un grande parco cosparso di statue che erano uomini nudi dipinti di bianco obbligati a restare immobili per lungo tempo. Anche io stavo recitando la parte di una di queste statue e sapevo che se mi fossi mosso ci sarebbero state gravissime punizioni, perché c'era che il nostro proprietario, il signore, che ci stava osservando personalmente. Sentivo il freddo che saliva dai piedi che poggiavano sul marmo gelido del piedistallo mentre le foglie autunnali si poggiavano sul braccio sollevato dal corpo...eppure non mi muovevo...quando però ormai, sfinito, sentivo che stavo per cedere mi sono svegliato...ero pieno di paure perché ho capito che non era un sogno ma la mia realtà...potrei tentare di non tornare in Russia ma questo pensiero mi uccide perché non è possibile che io non possa rivedere mai più nella vita il paese dove sono nato, le betulle, l'aria dell'infanzia.

Un caro saluto dal tuo caro amico abbandonato Pavel Sošnovskij”

In merito, Tarkovskij dice:

L'inserimento nel film della storia di questo compositore non è casuale, ma funge, per così dire, da parafrasi del destino di Gorčakov e della sua condizione spirituale: egli

avverte con particolare acutezza la propria condizione di “estraneo” che guarda la vita altrui dall'esterno, oppresso dai ricordi del passato che affiorano ossessivamente nella sua memoria con i volti dei suoi cari, con i suoni e gli odori della casa paterna<sup>2</sup>.

Come emerge dalla lettera, è forte il richiamo delle origini, della famiglia, dei paesaggi nati, e ciò vale per Sošnovskij come per Gorčakov. Inoltre le parole del compositore non fungono solo da parafrasi del destino di Gorčakov ma richiamano anche i sentimenti d'affetto del regista stesso per la sua terra natia.

Per Gorčakov la nostalgia è un pensiero doloroso ma tornare dai propri cari significherebbe rinunciare alla missione di luce e quindi soffrire comunque e morire a causa dell'immobilismo. Mentre Eugenia legge le parole di Sošnovskij, Tarkovskij riprende Gorčakov mentre si tampona il naso con il fazzoletto insanguinato ed è



disteso su un divanetto. Questa posizione orizzontale suggerisce ancora una volta un presagio di morte, che si presenta subito dopo sotto forma di sogno attraverso il ritorno delle malinconiche immagini in bianco e nero del prologo. La moglie, destata a distanza dal



sussurro del suo nome, cerca invano suo marito nella casa. Il presentimento della morte di Gorčakov è già presente negli sguardi muti della sua famiglia e nell'aria nebbiosa di quei paesaggi.

Alla fine della sequenza, dopo un mesto squillo di tromba<sup>3</sup>, al di là della nebbia e della casa sorge la luna. Questa ultima nota

<sup>2</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. p. 180.

<sup>3</sup> Lo squillo della tromba, la luna che sorge e la posizione di Gorčakov fanno venire in mente i versi della

di luce è il segno che, al di là della morte, chi ha condotto una vita all'insegna dei valori lascia dopo di sé il buon esempio che servirà a tracciare il sentiero per chi verrà. Le mani della madre sulle spalle del bimbo rappresentano un gesto di conforto ma anche di protezione che racchiude la rassicurante idea che una speranza ancora c'è, che qualcosa di importante è stato fatto per il futuro di chi deve ancora percorrere il suo cammino.

Questo nuovo sogno, o premonizione, termina in modo complementare a come inizia, ossia con la donna che risponde al richiamo del marito, sussurrando il suo nome. Gorčakov, ora sveglio, si gira a guardare dietro, gesto col quale il regista sottolinea il pensiero rivolto a ciò che si è lasciato dietro. L'animo dello scrittore russo è travagliato, diviso dolorosamente tra i suoi due mondi. Stare accanto alla sua famiglia nel suo amato paese natio ha infatti un pesante prezzo: citando la lettera di Sošnovskij, si rischia di «sentirsi una statua su un gelido piedistallo» senza la possibilità di portare la propria luce nella società.

## 5.2 La chiesa allagata

È ancora una volta il gorgoglio dell'acqua a legare tramite una dissolvenza sonora la scena precedente a questa. Per poter abbracciare totalmente la causa di Domenico, il russo ha bisogno di immergersi ancora una volta nel profondo di se stesso. Quale miglior immersione se non quella fisica ma



anche metaforica nelle acque della chiesa allagata? Si tratta di un altro luogo spirituale che

---

poesia di Tarkovskij padre che viene recitata nella scena successiva: “Mi slacciai il colletto, mi misi disteso / Qui squillarono le trombe, una luce mi ferì.”

come la chiesa di Monterchi, la camera d'albergo e la casa di Domenico aiuta a fare introspezione. È un luogo in cui ci si può appartare per riflettere e pensare in mezzo all'acqua. Questo è un momento importante che dà avvio all'accettazione finale della missione di Domenico.

Ad accoglierlo all'entrata della chiesa, tra delle felci verdissime, vi è la statua sommersa di un angelo. Ancora una volta è da rimarcare la costante presenza delle opere d'arte sullo sfondo della storia.

Scrive Tarkovskij:

[...] La funzione dell'arte mi appare quella di esprimere l'idea dell'assoluta libertà delle possibilità spirituali dell'uomo. Mi sembra che l'arte sia sempre stata uno strumento della lotta dell'uomo contro la materia che tenta di inghiottirne lo spirito. Non è casuale il fatto che nel corso dei quasi due millenni di esistenza del cristianesimo l'arte per lunghissimo tempo si sia sviluppata nell'alveo delle idee e delle finalità religiose. Con la propria esistenza essa manteneva viva l'idea di armonia nell'uomo per sua natura disarmonico<sup>4</sup>.

L'arte ha un ruolo importante nella vita spirituale dell'uomo, è un mezzo di arricchimento e di elevazione interiore. Per Tarkovskij « l'arte è come un corpo umano gettato nell'acqua: essa è, per così dire, l'istinto dell'umanità di non affogare in senso spirituale. Nell'artista si manifesta l'istinto spirituale dell'umanità, e nella sua opera l'aspirazione dell'uomo verso l'eterno»<sup>5</sup>. Anche Gorčjakov sta cercando di non affogare in senso spirituale ora che è immerso fino alla cintola nell'acqua ed è impegnato nella sua nuova introspezione. In questo caso il fatto che la statua sia sott'acqua e sia distesa sul fondo è però un segno della situazione di difficoltà in cui si trova lo scrittore.

L'acqua è un elemento che ricorre spesso nei film del regista. In merito a ciò, Tarkovskij dice:

Mi è difficile spiegarlo. Ho usato l'acqua perché è una sostanza molto viva, che cambia

---

<sup>4</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.197.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 198.

forma continuamente, che si muove. È un elemento molto cinematografico. E tramite essa ho cercato di esprimere l'idea del passare del tempo. Del movimento del tempo. L'acqua, i ruscelli, i fiumiciattoli, mi piacciono molto, è un'acqua che mi racconta molte cose. Il mare, invece, lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. [...] A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo, piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate. Forse per questo amo molto l'atteggiamento dei giapponesi nei confronti della natura. Cercano di concentrarsi su uno spazio ristretto e di vedervi il riflesso dell'infinito<sup>6</sup>

La prima poesia di Arsenij Tarkovskij, *Da bambino mi ammalai*, che il protagonista ripete tra sé in russo, esprime il suo stato di malessere e, come si evince dal testo, trasmette anch'essa una sensazione di malattia e di morte.

Durante la recita della poesia è interessante notare la rotazione di novanta gradi della macchina da presa che con questa manovra si pone perpendicolare al piano orizzontale, e quindi alla statua sommersa, e segue lo scrittore all'interno della chiesa allagata. Il testo in italiano della poesia dice:

Da bambino mi ammalai  
Di freddo e di paura. Mi strappavo la crosticina  
E mi leccavo le labbra. Ho ricordato  
Il gusto fresco e salato.  
E continuo a camminare, continuo a camminare,  
Mi siedo sulla scala nell'androne, mi riscaldo  
Vado col delirio addosso, come al suono di un piffero  
Dietro al cacciatore di topi lungo il fiume. - Siedo-  
Mi riscaldo sulla scala; ho i brividi.  
E mia madre è lì in piedi, mi fa segno con la mano,  
Sembra vicina, ma non è possibile avvicinarsi

---

<sup>6</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit., p.5.

Mi avvicino un po' - lei è a sette passi  
Mi fa segno con la mano, mi avvicino -  
Lei è a sette passi, mi fa segno con la mano.

Sentii caldo  
Mi slacciai il colletto, mi misi disteso.  
Qui squillarono le trombe, una luce mi ferì  
Le palpebre, galopparono via i cavalli, mia madre  
Vola sul lastricato, mi fa segno con la mano -  
E volò via.  
E ora sogno  
Un bianco ospedale sotto i meli,  
E un bianco lenzuolo sotto la gola  
Un bianco dottore mi guarda  
E una bianca infermiera sta in piedi  
E muove le ali. Ed essi rimasero.  
Mia madre invece venne, mi fece segno con la mano  
E volò via.

A sottolineare la sensazione di morte e di sconforto sono le immagini che evocano le parole *paura, delirio, freddo, brividi, dottore, infermiera, ospedale*. Ritorna ancora la figura dell'angelo evocato qui dal "volo" della madre, vicina ma irraggiungibile, e dalle ali della "bianca infermiera". Sono tutte immagini che denotano una situazione luttuosa o comunque dolorosa come quella di un incubo o di un ospedale. Questo è un momento di disagio psicologico per Gorčjakov. Parafrasando il testo, ha "il delirio addosso", sta male ed è molto confuso.

La chiesa<sup>7</sup>, come già la camera dell'albergo, è un ambiente in penombra, umido e muschioso; inoltre, proprio come in casa di Domenico, è presente la natura e vi piove dentro. La luce si

---

<sup>7</sup> La chiesa nella realtà è quella di Santa Maria in San Vittorino presso Cittaducale (RI).

riflette sull'acqua creando miriadi di scintillanti piccole luci. A sua volta l'acqua riflette la luce sulle pareti dando vita a zone di luce in movimento. Anche il fondale risulta molto luminoso e trasparente. L'ambiente nel suo complesso favorisce una profonda meditazione, è un luogo altro in tutti i sensi. Tarkovskij ha ottenuto questi giochi di luce con un articolato sistema di fari posti nel fondo dell'acqua e sul soffitto della chiesa. Senza questo accorgimento, che ha richiesto un notevole sforzo, l'ambiente sarebbe risultato molto scuro, essendo la chiesa priva di illuminazione.



Alcune delle inquadrature dello scrittore sono delle soggettive della bambina che si trova di fronte, altre sono dei campi/controcampi. In preda all'ebbrezza dovuta alla vodka Gorčakov parla più a se stesso che alla bambina. Il suo è un monologo interiore che lo porta a prendere una volta per tutte le distanze

dal benessere materiale, ad esempio dalle costose scarpe italiane, e a procedere oltre nella sua elevazione spirituale.

L'aneddoto dell'uomo salvato dalla pozzanghera fa riferimento alla missione di Domenico di salvare tutto il mondo. Pessimisticamente Gorčakov riflette che non si tratta di una missione facile perché l'umanità è cieca, non vuol essere salvata da qualcosa di cui non riesce a vedere neanche l'evidenza della disgrazia. Questo però è un compito solo apparentemente ingrato. Infatti chi è in grado di avvertire il pericolo deve assumersi la responsabilità di adoperarsi per salvare gli altri. In questo frangente dunque vediamo un Gorčakov in lotta con se stesso ma sempre più vicino alla causa di Domenico.

A differenza dello scrittore russo, Angela, il piccolo angelo in carne e ossa che gli sta davanti, dice di essere contenta della vita. La sua innocenza colpisce Gorčakov, è la stessa che ha anche Domenico. Bisogna dunque salvare il mondo, bisogna fare qualcosa di tangibile per Angela, per le nuove generazioni, per tutti i bambini che come Angela amano la vita e

rappresentano il futuro. Ciò deve essere fatto prima che sia troppo tardi e prima che il futuro catastrofico si fonda con il presente, cosa che evidentemente è già in atto.

Il sasso che Angela lancia in acqua ha il sapore del sasso che in *Stalker* viene lanciato nel pozzo prima dell'elogio della debolezza. È significativo che sia Angela a lanciare il sasso: per Tarkovskij infatti i bambini sono coloro che possiedono la verità perché sono puri e perché il loro punto di vista non è stato ancora distorto dalle esperienze della vita. Il sasso cade nel profondo dell'animo di Gorčakov, lo smuove e gli dona, in tutta la sua chiarezza, la rivelazione finale tanto attesa. Non appena il sasso cade in acqua, è proprio la voce di Domenico a recitare l'evocativa seconda poesia di Arsenij Tarkovskij intitolata *Si oscura la vista*. La poesia contiene il motivo della candela e si lega al gesto finale che Gorčakov compie nella vasca nell'ultima parte del film. La fiamma luminosa che trasforma in cenere le pagine del libro è un faro nella notte lasciato in eredità per chi verrà. “Sono una candela, nella festa mi sono consumato\ All'alba raccogliete la mia disciolta cera” non solo fa riferimento alla sopravvenuta morte, al testamento dell'artista e all'eredità delle sue opere, ma, come indicano gli ultimi versi della poesia, deve essere il testamento di ogni uomo che dopo aver condotto una vita fruttuosa invita il suo prossimo, chiunque e ovunque egli sia (“al riparo di un tetto casuale”), a raccogliere e seguire l'esempio di luce che ha lasciato dietro di sé. (“ardere dopo la morte come parola”). Con *Nostalgia* Tarkovskij ha lasciato una grande testimonianza di luce: i suoi film e la sua poetica sono la sua “disciolta cera”.

Ecco le parole della poesia di Arsenij Tarkovskij:

Si oscura la vista - la mia forza  
Sono due invisibili dardi adamantini.  
Si offusca l'udito, pieno del rimbombo lontano  
E del respiro della casa paterna;  
Si indeboliscono i gangli dei duri muscoli  
Come buoi canuti all'aratura  
E non più quando è notte alle mie spalle  
Risplendono due ali.

Sono una candela, nella festa mi sono consumato.  
Raccogliete la mia disciolta cera al mattino,  
E questa pagina vi suggerirà  
Di che cosa piangere e di che cosa essere fieri  
Come donare l'ultima porzione di gioia  
E morire in levità  
E al riparo di un tetto casuale  
Ardere dopo la morte come parola.

Alla recita della poesia Tarkovskij affianca l'inquadratura del fondale sommerso della chiesa. Attraverso l'acqua, che è molto limpida, si intravedono dei mattoni, delle macerie e dei pezzi di armature in ferro. In mezzo vi è qualche sparso ciuffo d'erba completamente sommerso. Ciò dà l'idea di costruzioni distrutte e in rovina, come se la catastrofe fosse già avvenuta. Si tratta di un richiamo alla società che sta andando in pezzi, a cui Domenico, folle ma più accorto e lungimirante dei cosiddetti "normali", vorrebbe porre rimedio con le sue azioni e le sue parole. La piuma che galleggia sull'acqua e i fiori bianchi sbocciati come delle lame di luce sugli esili rami in primo piano richiamano rispettivamente la missione di salvezza che deve essere compiuta e i portatori di luce nell'oscurità. In questa inquadratura alcune gocce cadono dall'alto sulla superficie dell'acqua producendo dei piccoli cerchi concentrici, che danno movimento all'immagine. Per tutta la durata della scena all'interno della chiesa allagata non vi sono musiche ad accompagnare le inquadrature ma soltanto l'eco persistente del gocciolio dell'acqua nel grande ambiente vuoto.

Dopo le visioni spirituali fuori dal tempo quotidiano, adesso lo scrittore è pronto a prendere coscienza dell'importanza delle azioni di Domenico e di quel rito che gli è stato richiesto. Deve solo guadagnare fiducia, deve avere fede nel potere di



quelle azioni, deve essere meno egoista, come Domenico stesso gli ha detto.

Il nuovo sogno di Gorčakov, fatto mentre il libro di poesie si consuma al fuoco come una candela, segna proprio la completa immedesimazione di lui in Domenico.

Con uno stacco, si presenta ai nostri occhi una nuova visione onirica dal sapore apocalittico. Le immagini in bianco e nero mostrano un vicolo disseminato di stracci e pezzi di carta. Ciò fa pensare a un evento catastrofico che ha sconvolto il normale scorrere del tempo e ha spopolato il borgo, che ora è deserto. È questa una premonizione di ciò che potrebbe accadere alla società che ha perduto ormai i suoi valori fondamentali. La dimensione della realtà fa capolino nel sogno con il solito brusio della sega elettrica. Come era accaduto all'entrata nella casa di Domenico, anche qui Gorčakov è carponi. Viene inquadrato mentre si rialza da terra e ciò è sinonimo di una nuova elevazione spirituale in una situazione di degrado.

L'inquadratura della nuca dello scrittore russo suggerisce ancora una volta il suo stato di riflessione e raccoglimento<sup>8</sup>. I suoi pensieri sono quelli di Domenico, è in atto una immedesimazione totale in lui e nel suo modo di pensare. Questo comune sentire con



Domenico viene raffigurato da Tarkovskij con il riflesso del vecchio matematico sullo specchio dell'anta dell'armadio abbandonato per strada. È bellissima l'inquadratura che mostra la mano di Gorčakov mentre apre lentamente l'armadio. Mentre ci si aspetterebbe il riflesso dello scrittore, su

quello specchio vi è invece l'immagine di Domenico. A fare da punto di congiunzione sono la giacca e soprattutto la sciarpa nera dei due uomini. Gorčakov vede in Domenico un suo alter-ego. Sente il dovere di fare quanto è in suo potere per cambiare le cose, per salvare il mondo. Ma ha paura di non averne la forza. Quando, quasi spaventato, richiude velocemente l'anta l'immagine riflessa è proprio la sua.

---

<sup>8</sup> Inquadrature di questo genere sono molto frequenti anche in *Stalker*.



È tramite il successivo stacco netto che Tarkovskij ci porta all'interno dell'affascinante cattedrale in rovina<sup>9</sup> che torna nell'artistica inquadratura finale del film. Le immagini, ancora in bianco e nero, mostrano una nuova scena del sogno e sono accompagnate dal canto *off* di donne intente a

pregare. La bellezza estetica pervade questa scena. Seguito dalla macchina da presa, Gorčakov percorre lentamente le navate della cattedrale. In tal modo viene dato risalto ai punti di fuga degli archi che si succedono uno dentro l'altro e che regalano un senso di qualcosa di profondo e infinito. Si tratta di un altro momento alto in cui nel sogno lo scrittore sente finalmente la voce e la presenza di Dio e percepisce un principio più grande. Gorčakov fino ad ora non era riuscito ad avvertire questa muta presenza, ma essa era già presente nel suo inconscio. Non è dunque da solo e questa è la grande forza che andava cercando. Gorčakov appare molto piccolo rispetto alla grandezza e imponenza della cattedrale. Guarda verso l'alto e poi si volta procedendo verso il punto di fuga, verso questa infinità. Lo scrittore russo abbraccia finalmente il principio che sta al di sopra di tutte le esistenze.

Ecco il breve dialogo di questa scena:

E: Signore, lo vedi come chiede? Perché non gli dici qualcosa?

D: Te lo immagini cosa succederebbe se sentisse la mia voce?

E: Fagli sentire la tua presenza.

D: Io la faccio sentire sempre, è lui che non se ne accorge.

Si torna alla realtà a colori della chiesa allagata tramite un raccordo sonoro costituito da un fruscio d'ali. La piuma che cade dall'alto e si adagia lievemente sull'acqua è la prova di questa

---

<sup>9</sup> Si tratta della cattedrale di San Galgano (SI).



accettazione. Il viaggio introspettivo del protagonista e la sua missione erano cominciati proprio a partire dalla piuma caduta davanti alla chiesa della Madonna del parto durante la scena onirica color ocra. La piuma adesso si è materializzata all'interno della chiesa. La sua discesa comunica un senso di leggerezza, come se

Gorčakov avesse spogliato il suo spirito dalla pesantezza delle paure e della confusione e fosse finalmente pronto a compiere la sua missione. Venuta meno quella tensione, una lacrima solca il suo viso. Il suo desiderio è quello di tornare in Russia ma dentro di sé, nel profondo, sa che non può partire senza aver compiuto il rito della candela. Questo sacrificio lo deve a Domenico, lo deve a se stesso ma soprattutto lo deve a tutta la società.

## CAPITOLO 6

### 6.1 La chiamata da Roma

Nonostante il cammino spirituale avvenuto all'interno della chiesa allagata, Gorčakov ha ancora bisogno di un ulteriore stimolo per compiere la sua missione. A convincerlo a prendere la decisione di rimandare una volta per tutte la partenza per la Russia e di svolgere il rito della candela è una telefonata che con un tempismo perfetto arriva da Roma. La città viene rappresentata tramite l'inquadratura del suo simbolo più famoso ossia la riconoscibilissima cupola di San Pietro. A chiamare è Eugenia che, per una volta, seppure involontariamente, svolge l'importante funzione di tramite tra Domenico e l'ancora esitante Gorčakov.



In questa scena i primi piani del regista ci mostrano un' Eugenia più bella, più luminosa e forse più consapevole. Il suo nuovo uomo è incorniciato, nella soggettiva della donna, tra gli stipiti di una porta. A differenza di ciò che lei dice, quell'uomo “inamidato” non si occupa, evidentemente, di problemi spirituali ma risulta un personaggio ambiguo e amante delle comodità materiali: la servitù, la tovaglia bianca e i raffinati bicchieri colmi di vino ne sono un esempio. Lo sguardo deluso e dubbioso di Eugenia denota l'inizio di una prima, seppur

debole, presa di coscienza.

La telefonata funge anche da pretesto narrativo per descrivere le gesta di Domenico Campidoglio. I suoi discorsi animano la manifestazione di protesta dei “folli” al fine di svegliare le menti dei superficiali, dei cosiddetti “sani”. Ovviamente, per Eugenia, Domenico fa solo “cose strane”. Fino ad ora Eugenia è stata una donna che non è riuscita a sfuggire ai circoli viziosi che lei stessa ha costruito. La sua corsa in Campidoglio per avvisare Domenico del rito che Gorčakov sta per compiere è tardiva tuttavia il suo primo piano mostra il viso di una donna finalmente colpita e forse pronta a una introspezione, introspezione a cui però – come già detto - non assisteremo.

«Hai fatto ciò che dovevi fare?»: questa è la domanda di Domenico che - tramite Eugenia - arriva come una freccia dritta al cuore di Gorčakov. L'esitazione dello scrittore termina qui. Gorčakov è finalmente pronto per compiere il rito della candela e recarsi a Bagno Vignoni.

Una volta tornati all'immagine dell'ingresso dell'albergo dove alloggia Gorčakov, Tarkovskij mostra questo cambiamento nello stato d'animo dello scrittore con un allargamento di prospettiva dell'inquadratura rispetto a quella iniziale della scena. È interessante notare a questo punto il gioco di archi alle spalle di Gorčakov che dà il senso di un cammino che deve essere ancora percorso.

## 6.2 La missione di luce

Attraverso un montaggio alternato Tarkovskij ci mostra i toccanti gesti finali compiuti in parallelo dai due protagonisti. Il primo è il tragico suicidio di Domenico che si dà fuoco in Piazza del Campidoglio a Roma; l'altro è il gesto simbolico, spirituale e delicato di Gorčakov che muore proteggendo la



luce della candela alla fine della traversata della piscina termale di Bagno Vignoni. Se l'azione di Gorčakov è sicuramente meno eclatante di quella di Domenico, come si vedrà più avanti non è di certo meno potente.

A Roma Domenico, come dice Borin, appare come «una sorta di martire religioso, di bonzo provocatore delle tranquille e ipocrite coscienze dei “sani”»<sup>1</sup>. L'arringa pronunciata dal vecchio matematico dall'alto della statua equestre di Marco Aurelio contiene verità scomode per i cosiddetti “sani” che con la loro superficialità e ipocrisia hanno portato il mondo sull'orlo del baratro.

Domenico denuncia l'idiozia e la perdita di spiritualità e incita ad abbracciare i modelli di luce, di fratellanza e d'unione. È sotto l'occhio di tutti che il mondo sta andando a pezzi e bisogna salvarlo. L'unione significa forza: in un momento in cui la società ha imboccato la strada sbagliata e in cui è sull'orlo della catastrofe è necessario unire le forze e non dividerle. Fino a che si è in tempo è necessario riappropriarsi dei valori che sono alla base della vita e ispirarsi alla natura e alla sua semplicità perché a durare sono proprio le cose piccole e semplici.



Lo scenario che fa da sfondo a questa scena è quello della magnifica Piazza del Campidoglio. Questo accentua la solennità del discorso e quella del gesto di Domenico. Vi è un'inquadratura che a me piace particolarmente per il suo spessore artistico: è quella della scalinata, ripresa frontalmente e

leggermente dall'alto, sulla quale sostano in piedi decine di persone che ascoltano assorto le parole di Domenico. Solo un paio di loro si spostano sulla scalinata e ciò regala all'immagine una certa mobilità.

---

<sup>1</sup> Fabrizio BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., p.126.

Qui di seguito riporto il testo dell'accorato appello<sup>2</sup> che Domenico rivolge alla società prima del suo suicidio:

Quale antenato parla in me! Io non posso vivere contemporaneamente nella mia testa e nel mio corpo! Per questo non riesco a essere una sola persona! Sono capace di sentirmi una infinità di cose contemporaneamente! Il male vero del nostro tempo è che non ci sono più i grandi maestri! La strada del nostro cuore è coperta d'ombra! Bisogna ascoltare le voci che sembrano inutili!

Bisogna che nei cervelli occupati dalle lunghe tubature delle fogne e dai muri delle scuole e dell'asfalto e dalle pratiche assistenziali entri il ronzio degli insetti! Bisogna riempire le orecchie e gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno. Qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi! Non importa se poi non le costruiremo. Bisogna alimentare il desiderio, dobbiamo tirare l'anima da tutte le parti, come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito.

Se volete che il mondo vada avanti dobbiamo tenerci per mano, ci dobbiamo mescolare i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati! Ehi voi, sani! Cosa significa la vostra salute? Tutti gli occhi dell'umanità stanno guardando il burrone dove stiamo tutti precipitando. La libertà non ci serve se voi non avete il coraggio di guardarci in faccia, di mangiare con noi, di bere con noi, di dormire con noi. Sono proprio i cosiddetti sani che hanno portato il mondo sull'orlo della catastrofe.

Uomo, ascolta: in te, acqua, fuoco, e poi la cenere e le ossa dentro la cenere, le ossa e la cenere.

Dove sono quando non sono nella realtà? E neanche nella mia immaginazione?

Faccio un nuovo patto col mondo. Che ci sia il sole di notte e nevichi d'agosto. Le cose grandi finiscono, sono quelle piccole che durano. La società deve tornare unita! E non così frammentata!

Basterebbe osservare la natura per capire che la vita è semplice. E che bisogna tornare al punto di prima, in quel punto dove voi avete imboccato la strada sbagliata. Bisogna

---

<sup>2</sup> Ho tratto le indicazioni tecniche e visive e le battute del film dal DVD *Nostalgia* della 01 Distribution ed.2006.

tornare alla basi principali della vita! Senza sporcare l'acqua! Che razza di mondo è questo se è un pazzo che vi dice che dovete vergognarvi! E adesso musica! Musica! Musica!

O Madre, o madre. L'aria è quella cosa leggera che ti gira intorno alla testa.  
E diventa più chiara quando ridi.

Domenico urla le sue verità davanti a una moltitudine di “folli” immobili lungo i portici e sulle scale. Il suo gesto plateale di darsi fuoco pubblicamente è un forte atto d'accusa e avviene nell'indifferenza della gente.

Scrive Tarkovskij:

Domenico decide di bruciarsi vivo per dimostrare agli uomini con questa estrema, mostruosa trovata pubblicitaria il disinteresse che anima la sua speranza che essi prestino orecchio al suo ultimo grido di avvertimento<sup>3</sup>.

Domenico appare come un eroe anti-convenzionale. Scrive ancora Tarkovskij su Domenico paragonandolo ad Alexander di *Sacrificio*:

Anche il protagonista del mio film successivo *Sacrificio* è un debole nel senso usuale di questa parola. Egli non è un eroe, ma è un pensatore ed è una persona onesta, capace di compiere un sacrificio in nome di superiori considerazioni. Quando la situazione lo esige, egli non sfugge alle sue responsabilità, non cerca di scaricarle sulle spalle degli altri. [...] Egli non è signore del proprio destino, bensì un suo servitore, ed è grazie ai suoi sforzi, di cui forse nessuno si accorgerà e che forse nessuno comprenderà, che si regge l'armonia universale<sup>4</sup>.

Come già accadeva in *Stalker* il termine *debolezza* ha una sfumatura positiva perché per

---

<sup>3</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.183.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.186.

Tarkosvkij è il contrario di rigidità e non di forza. Scrive ancora il regista:

In *Nostalgia* mi premeva sviluppare il mio tema dell'uomo “debole”, che non è un guerriero per le proprie caratteristiche esteriori, ma che, dal mio punto di vista, è un vincitore su questa vita. Già lo Stalker pronunciava un monologo in difesa della debolezza che è invece un valore reale e una speranza della vita. [...] Nei miei film non ci sono mai stati eroi, ma soltanto uomini forti per la propria convinzione spirituale e che si fanno carico degli altri. Le persone di questo genere sovente assomigliano a dei bambini forniti del pathos di un adulto, tanto irrealistica e disinteressata è la loro impostazione dal punto di vista del buon senso<sup>5</sup>.

Domenico si fa carico degli altri e sacrifica la propria vita in nome di un alto ideale. Vuole scuotere le coscienze degli indifferenti e degli ignavi e lo fa con un'azione molto teatrale. Il regista sceglie di mostrare il suo sacrificio usando un suo doppio, un altro uomo che sta alla base della statua e che proprio come Domenico imita il gesto di accendere più volte la fiamma dell'accendino inceppato. Successivamente il doppio di Domenico si dimena per terra e mette in scena la rappresentazione della sua dolorosa morte. Solo alla fine vediamo Domenico che giace a terra avvolto dalle fiamme. A fare da contrasto alla crudezza della scena vi è la musica giubilante e solenne dell'*Inno alla gioia* con la quale Domenico lancia il suo ultimo messaggio di luce alla società. La musica parte in modo incerto, accompagna le immagini della morte e



si blocca come un disco rotto non appena l'uomo giace esanime a terra. A quel punto il sacrificio dell'uomo è stato compiuto.

Attraverso il montaggio alternato Tarkovskij ci mostra cosa accade nel frattempo a Bagno Vignoni. È importante notare gli oggetti che la donna sta raccogliendo dalla vasca prosciugata per la pulizia del fondale:

---

<sup>5</sup> *Ibid.* pp.183-184.

la piccola statua capovolta senza testa sembra quasi un bambolotto pietrificato, ormai rotto, che richiama la sofferenza dei bambini; la lampada a olio richiama la luce interiore che deve essere preservata e diffusa ma non spenta; lo scialle infangato ricorda quello della moglie di Gorčakov e richiama la mancanza degli affetti e la famiglia; la bicicletta potrebbe essere quella di Domenico, a cui però ormai non serve più. Proprio come accade anche in *Stalker* per gli oggetti sott'acqua, anche questi sono tutti oggetti sommersi che prima si potevano usare ma che ora hanno perso la loro funzione.

In *Nostalghia* Gorčakov, spostandosi da un luogo all'altro, ha percorso un cammino di introspezione e di elevazione spirituale<sup>6</sup>. All'interno della piscina termale oltre a Gorčakov vi sono anche altre persone ma non appena lo scrittore vi entra non avvertiamo più la loro presenza perché ci si ritira nuovamente in un'altra dimensione dove il quotidiano non è più visibile. Siamo su un altro piano.

Tarkovskij mostra il rito della traversata lungo la vasca tramite un lunghissimo e bellissimo piano sequenza della durata di più di sette minuti. Questo tempo che sembra interminabile dà l'idea della difficoltà con cui Gorčakov compie un rito che solo apparentemente si presenta semplice. Scrive Borin:

La concezione del tempo lungo tarkovskiano, le sensazioni di esasperata durata di situazioni e atmosfere – si pensi all'interminabile assillante piano-sequenza del prefinale di *Nostalghia* o a quello degli inizi di *Stalker* o più ancora di *Sacrificio* – non sono soluzioni tecniche aggiunte - *dopo* – all'idea di rappresentare una visione di finzione, ma ne costituiscono l'essenza stessa della rappresentazione. Sono l'espressione di un tempo la cui (eventuale) frantumazione, mettendo in crisi le sezioni integre precedenti o successive, farebbe crollare l'intera osservazione-generazione creativa del personaggio<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 184: Dice Tarkovskij: “Mi interessa [...] la lotta contro il male che è dentro di noi, [...] l'elevarsi nel corso della propria vita sia pure di un solo gradino in senso spirituale. Un'unica alternativa si contrappone al cammino dell'elevazione spirituale, ed è quella della degradazione spirituale, alla quale tanto ci predispongono l'esistenza di tutti i giorni e il processo di adattamento ad essa!”

<sup>7</sup> FABRIZIO BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., p.21.

Leggeri banchi di nebbia attraversano le inquadrature e bolle d'acqua calda gorgogliano sul fondo della vasca. La macchina da presa riprende la scena seguendo Gorčakov tramite delle carrellate laterali da destra a sinistra e viceversa. Lo scrittore inizialmente viene ripreso a figura intera, poi a mezzo busto per mostrare meglio i dettagli dello sforzo sul suo viso. Prima di dare inizio al rito egli assume una medicina, il che sottolinea il suo precario stato di salute e al di là di ogni possibile metafora dà un senso più realistico alla morte finale. Come vedremo a breve, questa scena è di una bellezza unica per la sua delicatezza e per il suo profondo significato.

Man mano che Gorčakov procede lungo la vasca, comprende che mantenere accesa la luce della candela che tiene in mano non è una cosa facile. Le correnti d'aria minacciano la fiamma e la spengono per ben due volte nonostante tutti i suoi accorgimenti per proteggerla. Inoltre, nel cammino, l'uomo soffre, inciampa,



barcolla, scivola, suda e sperimenta attimi di cedimento. La lentezza e l'ansimare di Gorčakov rendono l'insieme ancora più angosciante per lo spettatore. A livello sonoro non vi è alcuna musica. Fanno da cornice alla scena solo il respiro pesante dello scrittore, il rumore dei suoi passi sul fondo fangoso e alcuni suoni naturali come il vento e il gocciolio persistente dell'acqua.

Per due volte lo scrittore, sempre più lentamente, compie a ritroso i passi verso l'altra estremità della vasca, tocca il muro e riaccende la candela. Man mano che procede prende coscienza di quanto sia importante portare a termine la missione e quanto sia difficile portare la propria luce



nel mondo.

La difficoltosa traversata può essere paragonata infatti al cammino irto di ostacoli compiuto da ognuno di noi nella nostra vita. Chi è conscio della propria luce interiore deve adoperarsi per mantenerla accesa come la fiamma della candela, ma non è cosa facile in un mondo in cui ogni giorno ci si imbatte in numerosi problemi e tanta disarmonia. La luce è costantemente messa in pericolo. Ciascuno di noi però può compiere questo cammino se, come Gorčakov, è capace di guardarsi dentro, di appropriarsi dei valori fondamentali dell'esistenza, di elevarsi spiritualmente e condurre con determinazione la missione di diffonderli nel mondo per il bene



delle nuove generazioni. Solo in tal modo la morte non sarà veramente la fine e grazie al nostro esempio farà sorgere ancora un nuovo sole quando noi non ci saremo più. Il senso di questa scena dà conforto e forza a chi vi si avvicina con sensibilità.

A differenza di quanto avviene all'inizio, gli ultimi passi di Gorčakov sono molto sofferti. La lentezza del suo procedere dà la sensazione della difficoltà del rito. Nel momento in cui lo scrittore poggia la candela ancora accesa sul muretto parte il *Requiem* di Giuseppe Verdi che accompagna la morte dell'uomo. È un passo dell'opera che risulta più dolce rispetto a quello del prologo. La musica sembra



sprigionarsi direttamente dalla candela come se il gesto compiuto avesse prodotto un cambiamento invisibile ma davvero importante per il mondo.

Tarkovskij mostra il momento del compimento del rito con un bellissimo primo piano delle mani di Gorčakov mentre sostengono la candela. Le mani

assumono la stessa posizione delle mani in preghiera del disegno di Leonardo Da Vinci, già visto ne *Lo Specchio*. Il regista dedica a questo momento un'inquadratura molto lunga e lenta. La bellezza delle mani in preghiera che portano la luce è davvero notevole, è un momento denso di sacralità e dal taglio molto artistico.

Quando Gorčakov si accascia a causa dello sforzo fisico e spirituale sostenuto, ciò che rimane è la candela, inquadrata in primo piano per alcuni secondi. La sua fiamma continua ad ardere ed è proprio questo il segno che il nostro esempio sopravvive alla nostra morte. Allo stesso modo continua a vivere anche il messaggio di questo film tramite il quale Tarkovskij, sostenuto dal suo talento artistico e dalla sua poetica, ha portato la sua piccola luce in Italia e nel mondo.

Mentre vengono inquadrate la candela e la sua fiamma, tramite una dissolvenza sonora data da un canto funebre si innesta la magnifica inquadratura finale del film.

### 6.3 Epilogo

L'immagine dell'epilogo è molto affascinante perché Tarkovskij è riuscito a racchiudere in essa l'unione delle due esigenze fino a questo momento inconciliabili per il protagonista. È anche un'immagine evocativa del fatto che l'unione delle visioni di Occidente e Oriente è possibile. Queste istanze solo



un attimo prima della morte si compenetrano e coesistono in Gorčakov nella delicata inquadratura che chiude il film. Questa viene preceduta dalle immagini luttuose in bianco e nero, presenti nel prologo, accompagnate dai canti di lutto di alcune donne. L'inquadratura a mezzobusto del bimbo triste e con lo sguardo perso nel vuoto esprime il dolore del figlio e di

tutta la famiglia per la morte del congiunto. Le mani poggiate sulle sue spalle dalla madre sono un gesto di grande conforto.

Attraverso uno stacco si passa all'inquadratura finale, ancora in bianco e nero, trattandosi di una dimensione altra. La prima immagine che ci viene mostrata è quella di Gorčakov seduto su un prato. Alle sue spalle vi è la sua casa russa, al suo fianco il fido cane che fa da *trait*



*d'union* con la famiglia lontana e con la figura di Domenico. In realtà lo scrittore non è tornato a casa ma è colto in uno stato intermedio tra la vita e la morte dove è possibile la compenetrazione dei suoi mondi. Il messaggio di luce è riflesso nella pozzanghera che gli sta di fronte sotto forma di tre lame luminose che richiamano

la forma di grandi candele, tema portante del film. Queste lame altro non sono che il riflesso degli archi della cattedrale di San Galgano. Infatti, solo quando l'inquadratura si allarga si comprende che la casa russa si trova all'interno della cattedrale scoperchiata, luogo dove in sogno Gorčakov ha avuto l'illuminazione finale sentendo per la prima volta la voce e la presenza di Dio. Questa è un'immagine artistica e senza dubbio metaforica. Rappresenta la condizione interiore di Gorčakov .

Scrive Tarkovskij:

Posso forse convenire sulla parziale metaforicità dell'inquadratura finale di *Nostalghia*, dove colloco una casa russa tra le pareti di una cattedrale italiana. Quest'immagine costruita ha un sentore letterario: è una sorta di plastico della condizione interiore del protagonista, della sua frattura interiore che non gli consente di vivere come prima<sup>8</sup>.

Dunque nell'istante prima della morte Gorčakov riesce ad unire la terra dei suoi affetti con quella che ha ospitato la sua crescita spirituale.

---

<sup>8</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.189.

Nel finale tutti i rumori di sottofondo come il latrato dei cani e il ticchettio della pioggia scompaiono lasciando spazio a *Kumuski*, lo stesso canto malinconico del prologo.

L'inquadratura si allarga ancora fino a inquadrare infine l'intera cattedrale che mostra Gorčakov all'interno dei suoi due mondi. La neve che a questo punto cade delicata e silenziosa su ogni cosa «compie una danza come in un sogno»<sup>9</sup> e si posa dolcemente al suolo. La neve è quel qualcosa in più che mancava per



completare il quadro, per portare al culmine la nostra emozione e dare se possibile una sensazione di maggiore bellezza. Il regista si è ispirato a una scena di un film di Bergman che ama particolarmente, *La Fontana della vergine*, dove la neve, come lui stesso dice, fa la differenza.

Scrivo in merito Tarkovskij in *Scolpire il tempo*:

Per chiarire il mio pensiero citerò un esempio preso da Bergman: nella *Fontana della vergine* mi ha sempre colpito un piano della protagonista morente [...]. Il sole primaverile penetra attraverso i rami e attraverso di essi noi vediamo il suo volto: essa sta morendo, oppure è già morta [...] Sembrerebbe tutto comprensibile ma c'è una lacuna...manca qualcosa. Comincia a nevicare, una miracolosa nevicata primaverile. È appunto quel penetrante “qualcosa” che ancora ci mancava perché i nostri sentimenti raggiungessero una sorta di perfezione che ci fa rimanere senza fiato, sbalorditi! La neve rimane appesa alle sue ciglia. E ancora il tempo che lascia la sua traccia nell'inquadratura<sup>10</sup>.

La scritta in sovrapposizione con cui si chiude il film è la dedica di Tarkovskij alla memoria di sua madre. Come ho già detto in precedenza, questa dedica ha un sapore universale: la

---

<sup>9</sup> Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 93.

<sup>10</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p.188.

madre e la moglie così come la Madonna del parto sono generatrici di vita per cui il film è anche una dedica alla bellezza dell'esistenza nonostante la disarmonia del mondo. I mali possono essere affrontati e alleviati soltanto vivendo e ponendosi con spirito di sacrificio al servizio del nostro prossimo.

Riporto in chiusura le parole del regista:

Di fronte a una simile catastrofe globale l'unica cosa da farsi e quella più importante è porre il problema della responsabilità personale dell'uomo, della sua disponibilità a compiere un sacrificio spirituale. [...] Uno spirito di sacrificio che costituisce l'essenza del volontario servizio degli altri<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.194.

## CONCLUSIONI



Come si è visto, *Nostalghia* è un'opera densamente carica di significati.

Tarkovskij tramite tutti i suoi lavori, e con questo in particolare, ci ha lasciato la sua visione personale della vita e il suo prezioso contributo di luce.

Anche in questo film, come nel precedente *Stalker* e nel successivo

*Sacrificio*, vi è la presenza di dimensioni altre, “zone” fuori dal tempo e dallo spazio del quotidiano in cui il protagonista si cala per potersi guardare dentro ed elevarsi spiritualmente.

Tramite il suo linguaggio cinematografico e la sua profonda sensibilità il regista ci insegna che la nostra vita è un cammino spirituale e ognuno di noi dovrebbe viverla come una missione per diffondere la propria luce interiore e costruire una esistenza migliore per tutti.

Tante piccole luci assieme possono fare la differenza. Le nostre piccole azioni di luce quotidiane infatti, apparentemente invisibili, sono importanti per il bene collettivo di tutta l'umanità e per la creazione di una società più giusta ed equa. Ciascuno di noi in seguito alla propria elevazione spirituale può diventare guida di chi ne ha più bisogno, come lo Stalker del film.

Come emerge dai suoi film, bisogna avere fede e rispetto nei confronti della vita, della natura, della famiglia e dei valori fondamentali alla base di una società sana e volta al bene. Sono fondamentali concetti come la fratellanza, il senso della missione (già espresso anche ne *Lo Specchio*), il sacrificio personale in nome della collettività e la messa al bando di ogni forma di egoismo e di materialismo. Non è una missione facile da svolgere a causa della difficoltà di trasmissione della propria spiritualità agli altri e del dolore che ne deriva. La nostra anima aspira all'armonia ma la disarmonia del quotidiano minaccia ogni giorno di spegnere le nostre

luci e di bloccare la nostra crescita.

In Tarkovskij c'è pessimismo per la situazione in cui versa la società di oggi propensa alla superficialità e piegata alle regole del profitto, che la stanno portando vicino alla catastrofe globale e che stanno creando situazioni di grande sofferenza.

Scrive Tarkovskij<sup>1</sup>:

L'uomo contemporaneo vive senza la speranza, senza la fiducia di poter agire sulla società in cui vive attraverso le sue azioni. La nostalgia è l'angoscia che si prova per il tempo che è passato invano, perché non siamo stati capaci di contare sulle nostre forze spirituali, di metterle in ordine e di compiere il nostro dovere.

Attraverso la sua poetica cinematografica Tarkovskij sente il bisogno di dare il suo contributo, coltivando il desiderio di poter invertire la rotta grazie al risveglio della nostra spiritualità.

La sua luce brilla nell'oscurità e indica l'esempio da seguire per vivere ogni giorno una vita votata all'altruismo, alla comunione di anime, e all'insegna di un bene superiore che non sia solo quello personale.

---

<sup>1</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *O prirode nostal'gii (Sulla natura della nostalgia)*, cfr., p.136.

## APPENDICE

Per comprendere meglio l'animo del regista e le traversie della sua vita privata, che hanno influenzato sicuramente la sua produzione, riportiamo qui di seguito la lettera<sup>1</sup> che lui stesso scrisse nel 1983 (quindi proprio in concomitanza con la preparazione e l'uscita di *Nostalghia*) all'allora Presidente della Repubblica Italiana Sandro Pertini per chiedere l'interessamento dello Stato Italiano riguardo alla impossibilità di avere con sé la sua famiglia in Italia a causa dei problemi con il governo russo.

### Lettera a PERTINI

Roma, 25 gennaio 1983

Illustre e caro Presidente Pertini,

Come forse sa, sono da poco più di un anno ospite dell'Italia, Paese che ammiro e amo, dove sto completando la realizzazione di un film, *Nostalghia*, prodotto dalla RAI. Se trovo il coraggio di scriverLe questa lettera è solo perché confido che il Suo autorevole intervento possa, almeno temporaneamente alleviare la mia situazione. Premetto che io non sono, nel mio Paese, un “dissidente”: la mia reputazione politica, in Russia può essere definita molto buona. [...] Purtroppo in vent'anni, e non certo per causa mia, sono riuscito a realizzare solo cinque film. Il motivo principale è stato la mia determinazione a girare soltanto film miei, cioè scritti e pensati da me, film d'autore come si dice in Italia, e non film ordinati dai capi della cinematografia sovietica. Di conseguenza, girare un film nel mio Paese è diventato sempre più difficile. [...] Il pubblico sovietico, specie i giovani, amano i miei film. E così accade, generalmente, negli altri Paesi fuori dalla Russia. Non

---

<sup>1</sup> Andrej TARKOVSKIJ, *Diari (Martirologio)*, Edizioni della Meridiana, Firenze, 2002, pp.576-579.

ho ottenuto, nell'Unione Sovietica, nessun premio o riconoscimento per il mio lavoro. Eppure, in tutto il mondo, i miei film sono stati accolti favorevolmente, e premiati nei festival, facendo guadagnare prestigio al cinema sovietico. Sono stati venduti all'estero, per esservi distribuiti, ma su queste cifre non mi era riconosciuto alcun compenso. [...] E dunque, solo per un caso fortunato, dopo una battaglia durata quasi quattro anni, il ministro Ermas ha acconsentito a siglare un contratto con la RAI, per questo film scritto e diretto da me. Ora il mio film *Nostalghia* è in fase di montaggio. [...] Quello che ora mi aspetta io lo so. Finito questo film, se mai riuscirò a finirlo restando a Roma, mi faranno rientrare in Unione Sovietica lasciandomi senza lavoro. Come potremo vivere, la mia famiglia e io, proprio non lo so.

Deve sapere, caro Presidente Pertini, che a Mosca io ho tre figli, una ragazza di 23 anni, un ragazzo di 21 (già abbastanza autonomi) e un bambino di 12, Andrej, che attualmente abita presso mia suocera. Mia suocera è una donna molto anziana, quasi inabile. Il piccolo è di salute malferma, soffre di difficoltà cardiache. Poiché mia moglie Larisa ha ottenuto il permesso di raggiungermi a Roma, dove lavora con me come aiuto regista, Andrej viene praticamente tenuto a Mosca come ostaggio. Mi hanno proibito di portarlo con me in Italia.

Spero di essere riuscito a farLe capire qual è, oggi, la mia situazione. Intanto in Italia mi si offrono concrete possibilità di continuare a lavorare. [...] Mi giungono nuove proposte di film: mi si propone, ad esempio, di realizzare per il cinema un *Amleto*, che è sempre stato il mio sogno. [...] A questo punto, vedendomi chiusa ogni altra strada, io mi permetto di pregarLa, Presidente Pertini, affinché Lei si rivolga con una lettera al capo del Governo sovietico, Andropov, per chiedergli che acconsenta – in nome dell'amicizia e della collaborazione fra i nostri due Paesi – a prolungare la mia permanenza in Italia per un periodo di due o tre anni, così che io possa dedicarmi a lavorare come docente in questa scuola di cinematografia che sto promuovendo. Nello stesso tempo La supplico di rivolgere, alle autorità del mio Paese, un invito ufficiale perché consentano a mia suocera, a mia moglie Larisa e al mio figlio più piccolo Andrej, di venire presso di me a Roma, per lo stesso periodo di tempo: così che io possa occuparmi da vicino della loro sussistenza e della salute del bambino.

Ho 50 anni. Ho desiderio e bisogno di lavorare. Continuerò a riconoscere e a rispettare le

autorità del mio Paese, ma desidero ricambiare la generosità di questo Paese che ora mi ospita, offrendogli ancora per qualche anno il mio lavoro.

Mi auguro, presidente Pertini, che il Suo autorevole intervento meriti ascolto presso i capi del mio Paese. Le sono fin d'ora grato per quanto potrà fare.

Con l'espressione della stima più sincera.

*Andrej Tarkovskij*

## FILMOGRAFIA DI ANDREJ TARKOVSKIJ

*Gli uccisori* (1954)

*Non cadranno le foglie stasera* (1959)

*Il rullo compressore e Il violino* (1960)

*L'infanzia di Ivan* (1961)

*Andrej Rublëv* (1966)

*Solaris* (1972)

*Lo Specchio* (1974)

*Stalker* (1979)

*Nostalghia* (1983)

*Sacrificio* (1986)

## ***NOSTALGHIA***

**Regia:** Andrej Tarkovskij

**Soggetto e sceneggiatura:** Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra

**Fotografia:** Giuseppe Lanci

**Scenografia:** Andrea Grisanti

**Costumi:** Rina Nerli Taviani

**Musica:** brani di Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner

**Consulente musicale:** Gino Peguri

**Montaggio:** Erminia Marani, Amedeo Salfa

**Suono:** Remo Ugolinelli

**Trucco:** Giulio Mastrantonio

**Interpreti:** Oleg Jankovskij, Erland Josephon, Domiziana Giordano, Patrizia Terreno

**Produttore:** Lorenzo Ostuni e Manolo Bolognini per Opera Film

**Direttore di Produzione:** Francesco Casati

**Co-Produzione:** Rai 2 – Sovin Film

**Origine:** Italia 1983

**Durata:** 130'

**Distribuzione:** Gaumont

## BIBLIOGRAFIA

### Opere e scritti di Andrej Tarkovskij

*Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988.

*Film e propositi. Il cinema secondo Tarkovskij*, «Cinemasessanta», n.1, gennaio-febbraio 1987.

*Éloge de l'homme faible*, «Cahiers du Cinema», 392, febbraio 1987.

*Diari*, Edizioni della Meridiana, Firenze, 2002.

*Luce istantanea*, Edizioni della Meridiana, Firenze, 2002. (Il volume contiene le copie delle polaroid scattate da Tarkovskij in Russia e in Italia).

### Studi su Andrej Tarkovskij

AAVV, *Il fuoco, l'acqua e l'ombra* (Atti del Convegno “Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia” tenuto a Firenze il 24-25 settembre 1987), La casa Usher, Firenze, 1989.

BORIN Fabrizio, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989. (Il volume, arricchito di un capitolo introduttivo, è stato ristampato col titolo *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma, 2004).

DE BAECQUE Antoine, *Andrej Tarkovskij*, Editions del'Etoile, «Cahiers du Cinema», Parigi, 1989.

FREZZATO Achille, *Tarkovskij*, Il castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

GAUTHIER Guy, *Andrej Tarkovskij*, Edilig, Parigi, 1988.

MASONI Tullio e VECCHI Paolo, *Andrej Tarkovskij*, Editrice Il Castoro, Milano, 1997.

SALVESTRONI Simonetta, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI), 2005.

ULIVI Andrea (a cura di), *La forma dell'anima*, Bur Rizzoli, Milano, 2010.

## **Interviste**

APRÀ Adriano (a cura di), *Tarkovskij*, Ladri di cinema, Ubulibri, Milano, 1983.

APRÀ Adriano (a cura di), *Rencontre avec le public*, «Positif», 284, ottobre 1984, Ladri di cinema, Ubulibri, Milano, 1983.

BREZNA Irena (a cura di), *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, «Positif», 284, ottobre 1984.

CAPO Luisa, *Intervista a Tarkovskij*, Scheda XVI Mostra internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980.

CHRISTIE Ian e LE FANU Mark, *Tarkovskij à Londres*, «Positif», dicembre 1983.

CIMENT Michel e SCHNITZER Jean (a cura di), *L'artiste dans l'ancienne Russie e dans l'Urss moderne*, «Positif», ottobre 1969.

DE BAECQUE Antoine (a cura di), *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, «Le mardis du cinema», 07.01.1986.

EDELHAJT Boleslaw (a cura di), *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, «Cahiers du cinema», 392, febbraio 1987.

RONDI Gian Luigi, *Andrej Tarkovskij*, Sette domande a 49 registi, Torino, SEI, 1975.

TASSONE Aldo, *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, «Positif», ottobre 1981.

## Documentari

TARKOVSKIJ Andrej (regia) e GUERRA Tonino (sceneggiatura), *Tempo di viaggio*, Rai2, 1983.

BAGLIVO Donatella (video intervista a cura di), *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, 1984.

## Articoli su Tarkovskij

AMENGUAL Barthélemy, Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?, «Positif», 247, ottobre 1981 (tradotto in «Cinema nuovo», 273, ottobre 1981).

BENAYOUN Robert, *Un Finistère de la parole*, «Positif», 304, giugno 1986.

BONNEVILLE Léo, *Nostalghia*, «Séquences», 113, luglio 1983.

BORELLI Sauro, *Tarkovskij. Le cifre della poesia*, «Bianco e nero», 4, ottobre-dicembre 1986.

BORIN Fabrizio, *Su alcune microstorie d'atmosfera nel cinema dell'ultimo Tarkovskij*, «Venezia Arti», 3, 1989.

BUTTAFAVA Giovanni, *Nostalghia, Nostalghia...*, «Bianco e nero», 4, ottobre-dicembre 1983.

CAPRIOGLIO Nadia, *Tarkovskij e la critica sovietica*, «Rassegna sovietica», 6, novembre dicembre 1983.

CARRERE Emmanuel, *Le miracle secret*, «Positif», 303, maggio 1986.

CAZALS Thierry, *Au-delà du regard*, «Cahiers du cinema», 386, luglio-agosto 1986.

CHION Michel, *Le dernier mot du muet*, «Cahiers du cinema», 331, gennaio 1982.

CHION Michel, *Le maison où il pleut*, «Cahiers du cinema», 358, aprile 1984.

CHION Michel, *Le langage e le monde*, «Cahiers du cinema», 386, luglio-agosto 1986.

CHION Michel, *L'homme qui vient de mourir*, «Cahiers du cinema», 392, febbraio 1987.

FOFI Goffredo, *Tarkovskij il poeta*, «Dieci anni difficili», Firenze, La Casa Usher, 1985.

GARRITANO Massimo, *Tra cielo e terra*, «Cinemassessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.

- GRAZZINI Giovanni, *Nostalghia*, «Cinema '83», Bari, Laterza, 1984.
- GREEN Peter, *The nostalgia of the Stalker*, «Sight & Sound», inverno 1984-85.
- GUERIN William Karl, *Nostalghia*, «Cinema 85», 319-320, luglio-agosto 1985.
- LE FANU Mark, *The Cinema of Andrej Tarkovskij*, British Film Institute, London 1987.
- MARTIN Marcel, *Nostalghia*, «La Revue du Cinema», 387, ottobre 1983.
- MICCICHÈ Lino, *Nostalghia*, «Cinemasessanta», 5, settembre-ottobre 1983.
- MORAVIA Alberto, *Nostalghia*, «L'Espresso», 26 giugno 1983.
- NIOGRET Hubert, *Nostalghia*, «Positif», 269, luglio-agosto 1983.
- PULLEINE Tim, *Nostalghia*, *Films and Filming*, 352, gennaio 1984.
- SCARRONE Carlo, *Nostalghia*, «Cineforum», 226, luglio-agosto 1983.
- STRICK Philip, *Nostalghia*, *Monthly Film Bulletin*, 599, dicembre 1983.

### **Studi generali sul cinema**

- BERGMAN Ingmar, *La lanterna magica*, Garzanti, Milano, 1987.
- BERTETTO Paolo, *Introduzione alla storia del cinema*, De Agostini, Novara, 2012.
- BORDWELL David e THOMPSON Kristin, *Storia del cinema e dei film: dalle origini a oggi*, Il Castoro, Milano, 2004.
- RONDOLINO Gianni e TOMASI Dario, *Manuale del film*, De Agostini, Novara, 2011.
- ROTHA Paul e GRIFFITH Richard, *Storia del cinema*, Einaudi, Torino, 1964.