Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera

— Andrej A. Tarkovskij

La metafisica dell'immagine è nella bellezza

di **Mathias Balbi**

Dice Aleksenij Tarkovskij in un'intervista in cui discute del padre e del progetto di un documentario sulla sua vita: «Sono stati molti e originali i tentativi di spiegare il "fenomeno Tarkovskij" nell'arte contemporanea. Ma cosa ne pensava Tarkovskij stesso?» (intervista ad Andrej Aleksenij Tarkovskij tratta dal *pressbook* del film). In *Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera* il figlio documentarista Aleksenij fa proprio questo, affrontando la materia-Tarkovskij secondo un approccio olistico (si passi il termine) in cui è realmente il *tutt'uno* dello sguardo sul padre cineasta a governare gli snodi, le giunture e gli intrecci tra l'uomo, l'artista, il pensatore politico, il filosofo, il poeta, il creatore della sua opera cinematografica, per poter poi fare ritorno al padre, l'*uno* che presiede a questo sistema di cose e valori.

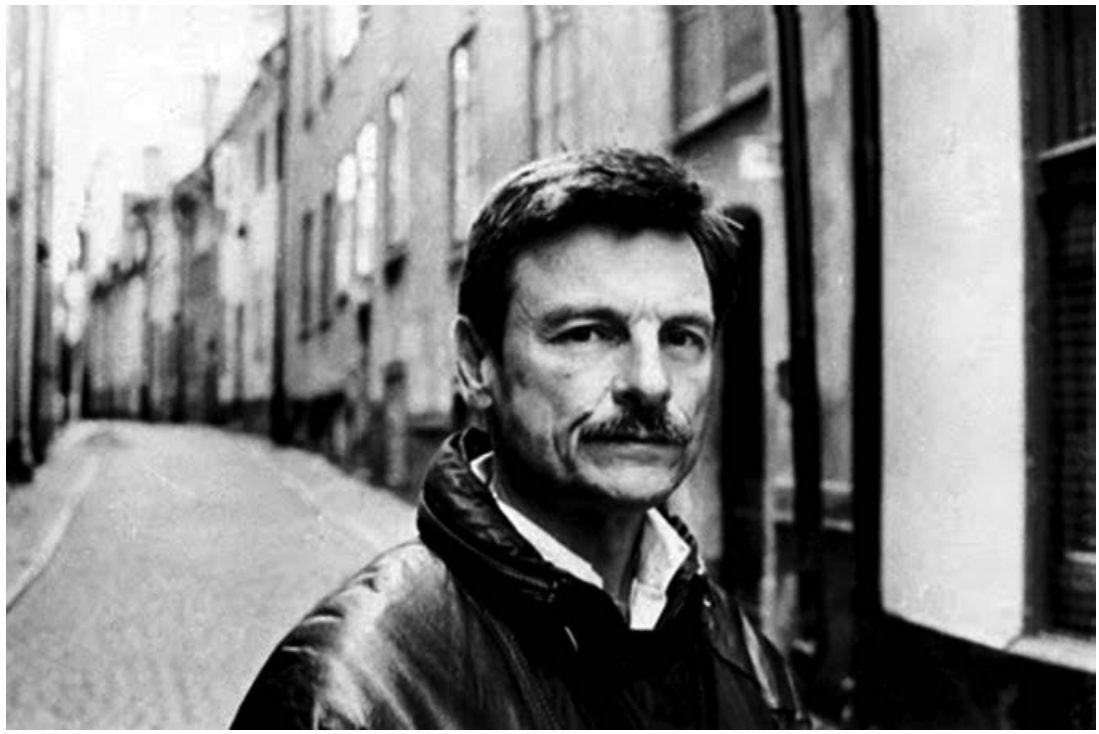
La traiettoria del documentario è lineare e segue la cronologia della biografia: evoca l'apprendistato studentesco alla VGIK (Scuola Superiore di Cinematografia) di Mosca con il maestro Michail Il'ič Romm, ovvero alla scuola del realismo socialista, di cui Tarkovskij ovviamente non condivideva quasi nulla; e l'incipit della carriera con il mediometraggio *Il rullo compressore e il violino* (1960), curioso già di per sé per il soggetto, poco organico nel panorama predominante del cinema sovietico post-bellico. Dunque la figura di Tarkovskij appare da subito contraddistinta dal destino dell'uomo che attua precise scelte di campo, un'anima in perenne contrasto con il pensiero unico, politico quanto

sinossi

Andrej Tarkovskij, regista geniale, i cui film sono considerati capolavori del cinema mondiale, ha lasciato otto pellicole e il desiderio sempre più crescente di comprendere la sua l'opera. Il film, firmato dal figlio, racconta la vita e il lavoro di Tarkovskij lasciando la parola al regista stesso che condivide i suoi ricordi, il suo sguardo sull'arte, le riflessioni sul destino dell'artista e sul senso dell'esistenza umana. Con rarissime registrazioni audio e registrazioni inedite di poesie di Arsenij Tarkovskij, uno dei più grandi poeti russi del Novecento e padre del regista, lette dallo stesso autore, che con la sua opera ha influenzato profondamente il cinema del figlio. Le immagini del film sono costituite da frammenti tratti dai film originali, materiali foto e video d'epoca e riprese effettuate sui luoghi della vita e dei set di Tarkovskij in Russia, in Svezia e in Italia, sua patria adottiva.

cast&credits

Titolo originale — Andrey Tarkovsky. A Cinema Prayer
Regia e sceneggiatura — Andrej A. Tarkovskij
Fotografia — Aleksej Naidenov
Montaggio — Michal Leszczylowski, Andrej A. Tarkovskij
Produzione — Andrej A. Tarkovskij, Dmitrij Klepatski, Peter Kropenin, Paolo Maria Spina, Katarina Krave, Lisa Widén per Andrej Tarkovskij International Institute/Klepatski Production/HOBAB/Revolver
Distribuzione — Lab80 Film
Durata — 97'
Origine — Russia/Italia/Svezia, 2019



stilistico-cinematografico *tout-court*: come perno dello sguardo che Aleksenij vuole dare al suo documentario c'è l'indissolubilità della saldatura tra l'uomo e l'artista quanto, in secondo luogo, la qualità autobiografica che emerge dai paralleli tra i film e l'uomo; come viene detto nell'intervista, delle «otto opere che ha realizzato ognuna è stata un evento, ed è difficile separare le due cose [...]». Sia consentito dunque anche trasportare nell'articolo alcune frasi in virgolettato prese dai brani audio del film, come *tranches* del pensiero e dell'opera di Tarkovskij.

Contemporaneamente, ci accompagna la forma composita del film, distribuito nella pluralità di forme dei suoi materiali: materiali *oltre il cinema*, ovvero audiotapes, foto famigliari in bianco e nero, nonché dipinti ad olio impressionisti o disegni a carboncino di mano paterna, oggetti, persino gli schizzi e le planimetrie della casa di campagna-*buen retiro* fatte a mano lavorano *allo specchio* – tanto per tendere un filo con il film che più diventa un paradigma di questo documentario – con il cinema contendendogli una scrittura *sovrapposta*, quella dell'autobiografia per l'appunto che si salda al vertice di un lavoro documentaristico diviso in otto capitoli. *Il cinema come preghiera* si allinea ma distinguendosi da altri documentari per la presa diretta senza compromessi sul materiale intimo e privato, pari solo nel precedente documentario *One Day in the Life of Andrei Arsenevich* (1999) di Chris Marker, che del regista registrava anche i giorni finali della lotta contro il tumore.

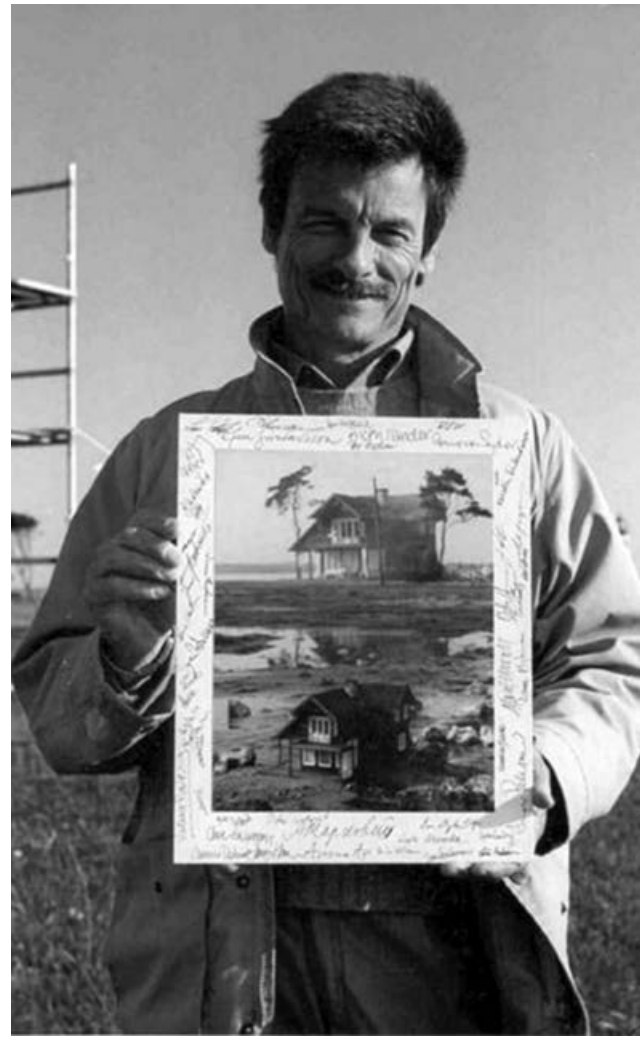
Il suo lavoro giovanile da geologo, che ispirava un primo progetto per lungometraggio non realizzato (*Koncentrat – Concentrato*, sceneggiatura del 1958) allora appare in un'ottica eziologica come l'elemento privato (scientifico) che determina una sensibilità riguardante il tema (religioso) dell'origine della vita dell'uomo in Tarkovskij, che costella la sua opera di immagini *minerali*, cioè legate a (e riproducenti) elementi *primari*, *ab-originali*; dentro a una concezione della Natura come elemento più importante di noi, subordinati ad essa, risultati del ciclo dell'evoluzione. Insomma, il documentario in questo modo agisce come il diario che Tarkovskij tenne ininterrottamente a partire dal 1970 sino agli ultimi giorni di vita, contenente il resoconto delle sue traversie burocratiche, umane e non solo: è dunque una scansione del suo cinema, ma funziona anche come strumento di rimeditazione personale e autonoma sui suoi errori, rivisto al suono delle poesie di Arsenij Tarkovskij, lette come a commento di immagini (da *Lo specchio*, film-paradigma sopra a tutti) che appaiono costruite come traduzione visiva della poesia pura, aggancio affidabile dell'idea che il cinema «nella sua essenza, nella sua prerogativa [...] appartiene al genere poetico», inadattabile e non riducibile spesso a una drammaturgia tradizionale e letteraria.

Guardiamo e ascoltiamo un Tarkovskij teorico del cinema che ci conduce per mano alla problematica del Tempo, nel suo senso «filosofico, poetico e letterale», nel cinema e nella cultura che il cinema è portato a registrare, con il suo «spe-

ciale significato poetico», come incaricato di comprendere una parte della vita e dell'Universo: si parla del Tempo con l'esempio dell'Amleto shakespeariano che si annulla per gli altri, nel Tempo, anzi «correggendo il Tempo fuori dai suoi cardini» come ama ripetere Tarkovskij, si sporca macchiandosi le mani di sangue per la giustizia e se ne parla con parole che risuonano come un altro rimando autobiografico alla sua vita di uomo e artista *contro*. Così anche prende spazio l'«aspetto religioso della sua personalità e del suo lavoro», e del cinema sicuramente come questione privata e, inevitabilmente soprattutto a partire da un certo punto in avanti, politica. Parla di crisi culturale del Paese, compresa alla luce dell'idea che «il vero poeta, se è un poeta, non può essere un non credente» e che «la cultura non possa esistere senza la religione» in un processo di sublimazione interdipendente esistente tra le due; la perdita di significato della vita risiede così nella perdita dell'ultimo artista poiché «se la società ha bisogno di spiritualità inizia a produrre opere d'arte».

Avvertiamo la sua concezione profondamente umanistica della vita e del tutto raffigurato nella sua opera: possiamo razionalizzarla nella scoperta visiva di momenti di bellezza assoluta e casuale, apparentemente non costruita, ma in realtà contenente «la più ferrea costruzione» dentro questa sua impalpabilità, come espressione del Mistero: è nella bellezza che l'immagine ha una sua metafisica, come dice Tarkovskij riferendosi alle icone russe. Si fa avanti ovviamente il tema della libertà – differente dai diritti, che in un contesto come quello della società russa possono essere tolti – laddove libertà è qualità interiore e peculiare dell'uomo in quanto «creatura spirituale», come l'opera artistica stessa *senza libertà* non è che un insuccesso. Si partecipa a un bel riflettere sull'opera d'arte nel Ventesimo secolo e quindi anche nel nostro tempo: l'opera d'arte che dovrebbe essere l'unica cosa percepibile dal lettore o spettatore, laddove *oggi* (l'oggi in cui parlava Tarkovskij) prevale l'orma dell'autore, il suo gesto: che diventa dunque anche l'oggi di noi spettatori. Concetto dell'autore che Tarkovskij applica anche a se stesso, autoimponendosi un'esigenza a essere meno visibile e a rendere il film più "ascetico", considerando il suo stesso lavoro come una pratica religiosa: il cinema appunto come preghiera (eccolo), da applicarsi *in ginocchio* come l'uomo che si rivolge a Dio trovando parole come quelle che Tarkovsky paragona alle immagini che vengono inventate nel lavoro del cinema, pratica intima e spirituale ben oltre le contingenze produttive ed economiche che la caratterizzano esteriormente.

Infine non può non trovare spazio il doloroso tema dell'esilio autoimposto, il dolore e il calvario della distanza della patria espresso con gli ultimi due film e anche qua ritorna il «problema dell'arte e della salvezza» per l'uomo contemporaneo: l'artista e l'arte che non si pongono il problema del significato del passaggio dell'uomo nella vita, dice, non si possono definire tali in quanto non realisti, prima di ogni altra cosa. Così come *Sacrificio* (1986) si tratteggia come opera sulla responsabilità individuale, personale e politica: parla anzi dei «politici, professionisti nel programmare il nostro futuro» ergo, fuori dalla metafora, quelle istituzioni sovietiche che lo hanno «pugnalato alle spalle» (viene menzionato l'invio al



Festival di Cannes 1983 di Bondarchuk, incaricato di sabotare *Nostalghia* in Giuria) e condizionato la sua vita a venire. Non si sottrae in chiusura Tarkovskij dal profetizzare la capacità di una vera rinascita spirituale solo in Russia (e «non nel libero Occidente») in quanto Paese capace di spiritualità e di credere nell'immortalità dell'anima: ancora in una prospettiva di fiducioso umanesimo.

Il cinema come preghiera è quindi una complessiva questione vitale e famigliare per Aleksenij Tarkovskij, con una sua traiettoria lineare di racconto si diceva all'inizio, ma in fine poi *à rebours* (come capita sovente con le migliori cose che si intrecciano con il ricordo e il passato) disegna un arco dalla culla alla morte e viceversa con le fotografie del padre infante-anziano-infante: un'immagine sinottica "da a", come accade al suo cinema che, lo ricordiamo, tra l'inizio di *L'infanzia di Ivan* e l'epilogo di *Sacrificio* si racchiude tra le inquadrature di due alberi; l'albero rifiorito simbolo perdipiù, nella psicoterapia, del ritorno alla memoria delle persone che abbiamo amato e che abbiamo perduto, collocate in uno spazio/tempo virtuale. Ma particolarmente in quello di *Sacrificio*, sui cui rami appare la dedica di Tarkovskij al figlio: «Con speranza e fiducia».