

LO SPECCHIO DI A.A. TARKOVSKIJ: BIOGRAFIA E STORIA

Giulia Marcucci

Un testo autobiografico piacevole non è quel testo che mi permette di sapere qualcosa su un'altra persona, bensì quello che risveglia in me il desiderio di conferire una forma alla mia vita personale e me ne suggerisce i mezzi (Ph. Lejeune).

Lo specchio, opera cinematografica basata sui ricordi personali di Andrej Tarkovskij (1932-1986) relativi agli anni dell'infanzia, ai suoi sogni e agli avvenimenti più recenti della sua vita, non è che il risultato finale di un lungo processo di lavorazione, conclusosi a metà anni '70. L'evoluzione delle principali tappe che hanno condotto a tale risultato non è imputabile solo alla censura ideologica, ma anche a precise scelte dettate al regista dalla propria concezione del mondo. Fino all'ultimo egli apporta modifiche alla sceneggiatura letteraria,¹ e anche del montaggio esistono circa venti varianti differenti. È lo stesso Tarkovskij a chiarire il motivo di un simile lavoro preparatorio: "Dal mio punto di vista, un film non viene creato a tavolino, ma si modifica continuamente ed è la vita stessa a fornirgliene lo spunto, per essere ancora più precisi, bisogna dire che si forma nella vita medesima".²

In questa analisi mi soffermerò innanzitutto su alcuni momenti legati alla genesi del quarto lungometraggio di Tarkovskij e sulle motivazioni che hanno indotto il regista a girare un film fortemente ispirato dal proprio vissuto esistenziale; poi analizzerò alcune sequenze per mettere in evidenza mediante quali procedimenti tale materiale è stato

¹ Per "sceneggiatura letteraria" si intende il testo pubblicato in forma di racconto in "Kinoscenarij" 1994, n. 6. In italiano è stata pubblicata in A.A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, Milano 1994, pp. 5-75.

² O. Surkova, *Na s'emkach 73-go. "Belyj, belyj den"*, in *S Tarkovskim i o Tarkovskom*, Moskva 2005, p. 96.

riorganizzato nel testo filmico in cui per sua natura interagiscono messaggi verbali, sonori e iconici.³

La genesi

L'idea iniziale del regista era quella di girare un *fil'm-anketa*, un film-intervista dal titolo *Confessione*, dedicato interamente alla madre, Marija Ivanovna Višnjakova, "al fine di rendere immortale la sua figura".⁴ Intendeva rivolgere alla donna domande di vario genere e intrecciare questa parte con altre due: una recitata, dove centrali dovevano essere i ricordi dell'autore sull'infanzia, e una documentaristica. L'intervista alla madre sarebbe stata condotta da una psichiatra e il tutto sarebbe stato ripreso da una camera nascosta, in quanto Tarkovskij non voleva che la madre sapesse di essere il personaggio principale della pellicola.⁵ È importante sottolineare che Tarkovskij intendeva comparire sullo schermo, interpretando il ruolo del figlio. Anche se l'intervista non è poi rientrata nel progetto finale, pur comparendo fin nelle ultime varianti della sceneggiatura letteraria, si può notare che il regista seguirà un metodo di lavoro analogo nei riguardi di Margarita Terechova, che interpreta il ruolo della madre da giovane e della moglie del protagonista. All'attrice era concesso di leggere la parte che avrebbero girato solo il giorno delle riprese, di volta in volta. Questo perché Tarkovskij non voleva che l'attrice nell'interpretare i ruoli a lei assegnati fosse condizionata dalla conoscenza di quanto pensato per le sequenze successive.

M. Turovskaja, che collega il progetto del *film-intervista* all'influenza crescente che in quegli anni la televisione aveva cominciato a esercitare sul cinema, esprime al riguardo alcune riserve: se da un lato il genere della confessione spontanea poteva essere considerato tradizionale (vedi le *Confessioni* di J. J. Rousseau), dall'altro i tempi non erano ancora maturi per estorcere ad altri confessioni non volute.⁶

³ Cf. Ju. M. Lotman, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, in *Ob isskustve*. SPb. 1998, pp. 288-372; Ju. N. Tynjanov, *Kino-slovo-muzyka*, in *Literaturnaja evolucija: izbrannye trudy*, Moskva 2002, pp. 466-470; U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, p. 149.

⁴ Cf. M. Turovskaja, *7 s 1/2 i fil'my Andreja Tarkovskogo*, Moskva 1991, p. 100.

⁵ Cf. A. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano 2002, pp. 131-132.

⁶ Cf. M. Turovskaja, *7 s 1/2 i fil'my Andreja Tarkovskogo*, cit., p. 100.

L'approvazione nel 1967 del progetto di Tarkovskij rappresenta nella storia del cinema sovietico un risultato significativo, in quanto è il primo esempio di film, in cui l'autore può parlare di sé. In quest'ottica eloquenti sono le immagini iniziali,⁷ quelle del prologo (Balbuzie) che assumono il valore di metafora della condizione interiore del regista: vi si vede infatti un giovane balbuziente che grazie all'aiuto di una terapeuta supera il trauma della balbuzie e pronuncia la frase "Ja mogu govorit'" [Io posso parlare]. Il motivo autobiografico di tale sequenza è confermato dalla sorella, Marina Tarkovskaja, che a tale proposito non esita a tirare in ballo il rapporto col padre:

Per me significava che finalmente Andrej si era liberato da quel tabù che io e lui, spontaneamente e senza esserci messi d'accordo, avevamo osservato per molti anni, senza mai raccontare niente di quello che avevamo sofferto durante l'infanzia [...]. Nostro padre, che amavamo fortemente, ci aveva abbandonato".⁸

Il carattere in controtendenza del progetto è rafforzato dal contesto in cui Tarkovskij si trova a operare, mentre si dedica ad un lavoro incentrato sul "suo mondo interiore":⁹ si stava affermando in quegli anni uno stile tendenzialmente documentaristico con una generazione di giovani registi come V. Šukšin, O. Ioseliani, N. Michalkov, L. Šepitko, K. Muratova, A. German e E. Rjazanov, che sceglievano come soggetto per i propri film la vita quotidiana, la realtà storica e sociale del passato e del presente e non il proprio vissuto personale.

Nel 1968 Tarkovskij e A. Mišarin si ritirano per due mesi a Repino dove trascorrono un primo periodo in lunghe conversazioni, in compagnia di amici, a diretto contatto con la natura.¹⁰ In un secondo momento vengono fissati i 28 episodi che costituiranno la "sceneggiatura letteraria" di *Belyj den'* (Una bianca giornata), titolo che rimanda

⁷ Ci atteniamo alla suddivisione del film nelle seguenti sequenze: 1. Balbuzie 2. La madre 3. Incendio 4. Telefonata 5. In tipografia 6. Errori 7. La moglie 8. Lo spagnolo 9. Puškin 10. Istruttore di guerra 11. La guerra 12. Mao 13. Il figlio 14. Sogno 15. Lo specchio 16. L'anima 17. La coscienza 18. Tramonto Cf. *Lo specchio*, DVD. General Video Recording 2002.

⁸ M. Tarkovskaja, *Ja mogu govorit'*, "Isskustvo kino" 1989, n. 2, p. 101.

⁹ V. Golovskoj, *Meždu otpepel'ju i glasnost'ju. Kinematograf 70-eh*, Moskva 2004, p. 354.

¹⁰ Cf. A. Mišarin, *Rabotat' bylo radostno i interesno*, <http://mirror.nyrainbow.com/mishar.htm>

alla poesia *Belyj, belyj den'* (Una bianca, bianca giornata), scritta nel 1942 dal padre del regista, il poeta-traduttore Arsenij Tarkovskij.¹¹

Dalla prima seduta del Goskino, a cui presero parte noti attori, registi, burocrati e sceneggiatori, risultò che la coppia Tarkovskij – Mišarin avrebbe dovuto scrivere una seconda versione, apportando le modifiche consigliate. Tra gli elementi più criticati c'è il rapporto che emerge tra la madre e il figlio, nonché l'eccessivo peso attribuito alle questioni intime, malgrado il regista si fosse precedentemente impegnato a non calcare la mano sugli aspetti autobiografici.¹²

Anche la seconda variante è ritenuta inaccettabile e i lavori sono interrotti per un paio d'anni, durante i quali Tarkovskij si dedica a *Soljaris* (1972), che non a caso attinge dall'opera lasciata in sospeso i temi della memoria, dell'infanzia, della famiglia e dunque si può considerare successivo solo da un punto di vista cronologico.

I lavori di rielaborazione del testo letterario riprendono nel 1970, mentre al testo tecnico il regista si dedicherà dal marzo 1973. Gli appunti di diario datati dicembre 1972 confermano i numerosi dubbi e le preoccupazioni che accompagnano Tarkovskij perfino nella scelta del titolo: “Sembra che mi diano il via per *Un bianco giorno* che ho reintitolato *Il ruscello pazzo*. Non passerà probabilmente, peccato!”¹³ Alcuni mesi dopo, nel febbraio del 1973 scrive:

Il titolo *Un bianco giorno* non mi piace. Manca di energia. *Martirologio* sarebbe un buon titolo, ma è una parola che non conosce nessuno e quando loro sapranno cosa significa lo vieteranno. *Redenzione* è piatto, alla Vera Panovna. *Confessione* è pretenzioso, *Perché resti in disparte?* va meglio, ma è poco chiaro.¹⁴

Il 27 aprile 1973 la sceneggiatura tecnica sottoposta al vaglio del Goskino è assai criticata: viene ritenuta “una mancanza di tatto” che l'autore e il personaggio sullo schermo coincidano, mentre il voler riprendere la madre con una macchina da presa nascosta suscita un problema “etico” ancor più che “estetico”; alcuni episodi sono accusati di eccessivo sentimentalismo e di manierismo. Secondo il regista Alek-

¹¹ Arsenij Tarkovskij, *Poesie e racconti*, a cura di P. Pedicone, Pescara 1991, p. 105.

¹² Cf. N. Synessios, *Mirror*, London-New York 2001, pp.17-18.

¹³ A. A. Tarkovskij, *Diari (Martirologio) 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Firenze 2002, p. 100.

¹⁴ Ivi, p. 109.

sandr Alov, ad esempio, il carattere indubbiamente autobiografico che Fellini aveva conferito a *8 e 1/2* non aveva implicato alcuna necessità che il regista apparisse sullo schermo.¹⁵

Questi dati sono indicativi degli ostacoli incontrati da Tarkovskij nel corso della realizzazione di un'opera di chiaro impianto sperimentale, che a differenza di quelle precedenti – *L'infanzia di Ivan* (1962) e *Solaris* (1972) – non attingeva il materiale da opere letterarie,¹⁶ bensì direttamente dalla memoria del suo autore, anche se la scrittura a quattro mani fa pensare più a una “cobiografia” o ad un “autobiografismo alterato”; è impossibile tuttavia approfondire il grado di collaborazione tra i due autori per l'assenza di documenti che indichino la paternità dei singoli episodi. Sono stati gli autori stessi a concordare di non rivelare l'appartenenza delle sequenze, ad eccezione di quella della vendita degli orecchini, scritta e pubblicata da Tarkovskij anni prima in forma di racconto.¹⁷ Mišarin dal canto suo precisa che sia lui sia il regista conoscevano molto bene le rispettive famiglie e il destino delle loro madri era inquadrabile in una medesima cornice storica.¹⁸

La sequenza presso la tipografia, quella con l'istruttore militare e l'episodio della vendita degli orecchini (accanto ad altri episodi più brevi come quello dell'attesa della madre, del ritorno del padre dal fronte, delle reminiscenze dell'autore e della conversazione telefonica con la madre), si caratterizzano per la forte affinità con il vissuto di Tarkovskij, come risulta da un confronto con le testimonianze della sorella e di alcuni conoscenti.¹⁹ Lo stesso Tarkovskij definisce *Lo specchio* un

¹⁵ Cf. *Obsuždenie režisserskogo scenarija "Belyj, belyj den'..." chudožestvennym sovetom ob'edinenija studii*, in O. Surkova, *Na s'emkach 73-go. "Belyj, belyj den'"*, cit., pp. 115-121.

¹⁶ *L'Infanzia di Ivan* è la trasposizione cinematografica del racconto di V. Bogomolov *Ivan. Solaris* del romanzo omonimo di Stanislaw Lem.

¹⁷ Cf. A. Tarkovskij, *Belyj den'*, "Iskusstvo kino" 1970, n. 6, pp. 109-114. Nel racconto, che merita indubbiamente un'analisi a parte, l'autore rievoca un episodio dell'infanzia, quando nei difficili anni di guerra si recò insieme alla madre a casa del medico Solov'ev, per barattare un paio di orecchini in cambio di viveri. Nella trasposizione cinematografica sono taciuti alcuni particolari, come la storia romantica della provenienza del gioiello.

¹⁸ Cf. A. Mišarin, *Na krovi, kul'ture i istorii...*, in M. A. Tarkovskaja (a cura di), *O Tarkovskom. Vospominanija v 2-ch knigach*, Moskva 2002, p. 39.

¹⁹ Cf. M. A. Tarkovskaja, *Ja mogu govorit'*, cit., pp. 101-108; M. A. Tarkovskaja, *O Tarkovskom. Vospominanija v 2-ch knigach*.

film in cui tutti gli episodi si ispirano a fatti che hanno avuto un ruolo importante nella sua vita e nella vita della sua famiglia; un film basato su un “materiale molto semplice”, ovvero “l’infanzia dell’autore, la sua biografia, il suo sentirsi in debito e la sensazione dell’impossibilità di ripagare questo debito”.²⁰

Il titolo

V. P. Rudnev vede nello *specchio* “il mitologema, il simbolo principale del film di Tarkovskij”²¹ e propone un parallelo interessante, anche se discutibile, tra l’opera cinematografica e la poesia di V. F. Chodasevič *Pered zerkalom* (Davanti allo specchio): “Io, io e io. Selvaggia parola! / Che sia davvero io – costui? / È questo che amava mia madre”; Rudnev cita solo i primi tre versi e omette di completare la strofa, in cui il poeta descrive così la propria immagine: “cinereo, incanutito / e come un serpe – onnisciente?”.²² Guardandosi allo specchio, Chodasevič esprime una serie di dubbi esistenziali nel quesito: “Chi era il vero soggetto dell’amore di mia madre?”.

Nel caso dello *specchio* di Tarkovskij siamo di fronte a una situazione analoga, giustamente definita da Evlampiev di “raccolgimento”,²³ ma – e non è differenza da poco – lo *specchio* di Chodasevič rivela la sua immagine “cinerea” e “incanutita”, mentre quello di Tar-

²⁰ Cf. E. Ilg, L. Nojger, *Vstat' na put'*, “Iskusstvo kino” 1989, n. 2, p. 110; O. Surkova (a cura di), *Beseda ob izmenenijach, namečennyh v processe raboty nad fil'mom*, cit., pp. 133-134.

²¹ V. P. Rudnev, *Slovar' kul'tury XX veka. Ključevye ponjatija i teksty*, <http://mirror.nyrainbow.com/rudnev.htm>

²² F. Chodasevič, *Allo specchio*, in V. F. Chodasevič, *La notte europea e altre poesie*, a cura di C. Graziadei, Parma 1992, p. 209. I versi furono scritti dal poeta nel 1924, quando aveva abbandonato la Russia da due anni. Secondo J. Malmstad, lontano dalla patria, Chodasevič osserva con sguardo spietato la realtà che lo circonda, senza risparmiare neppure se stesso: infatti non lesina alla propria persona amaro sarcasmo e ironia. Se nella temperie simbolista di inizio secolo per il poeta l’arte era uno strumento di trasformazione della realtà, ora al poeta non si offre più alcuna speranza di cambiamento (Cf. F. Chodasevič, *Stichotvorenija*, a cura di J. Malmstad, SPb 2001, p. 25).

²³ Cf. I. Evlampiev, *Zerkalo: ličnost' vo vremeni i v večnosti*, in *Chudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo*, SPb. 2001, p. 138.

kovskij rivelerà solo la sua immagine da bambino e da adolescente.

Nel periodo di lavorazione al film il regista sta attraversando una fase delicata della propria vita, sia dal punto di vista professionale (sempre maggiori ostacoli si frappongono sul suo cammino artistico), sia da quello privato: ha da poco lasciato la prima moglie e il figlio per unirsi a Irma Rauš, riproponendo così a suo figlio quello che nel 1935 aveva vissuto in prima persona, quando il padre se ne era andato di casa. Leggendo le pagine del *Martirologio*,²⁴ scritte dopo la separazione, si avverte il crescente senso di disagio del regista: agli slanci di entusiasmo e amore verso la nuova famiglia si alternano riflessioni legate al primo nucleo domestico, al desiderio, non ricambiato, di instaurare un dialogo sereno con la prima moglie. A queste riflessioni dolenti si accompagna la descrizione dei propri complessi rapporti coi genitori, del senso di oppressione provato per le loro aspettative e del conseguente allontanamento.

A proposito del film Tarkovskij scrive di volerlo incentrare su un protagonista che un giorno, guardandosi allo specchio, si spaventa al pensiero che il tempo e la sua vita sono trascorsi invano. Si accorge di aver cessato di comprendere cosa sia l'eternità e di aver perso la fede in Dio, così concepisce l'arte come unico mezzo per fissare "l'eternità" nella forma illusoria dell'immagine.²⁵ Il testo filmico diventa dunque, in un momento di crisi, una sorta di 'strumento', per rendere omaggio a tutti coloro che hanno popolato la sua infanzia e il passato recente, per 'espiare' il senso di colpa personale. Mi sembra opportuno in proposito notare che nella quarta sequenza – la telefonata alla madre di Aleksej,²⁶ *alter ego* cinematografico di Tarkovskij che da adulto non compare sullo schermo fisicamente, ma solo come voce fuori campo – il dialogo tra i due si chiude così: "Senti mamma, perché dobbiamo sempre litigare? E va bene, se è *colpa* mia perdonami". Il tema della colpa ritorna, in particolare, nei due dialoghi di Aleksej con la moglie, Natalija, e nella penultima sequenza, profondamente

²⁴ Cf. A. A. Tarkovskij, *Diari (Martirologio) 1970-1986*, cit., pp. 48-51.

²⁵ Cf. O. Surkova, *Beseda ob izmenenijach, namčennyh v processe raboty nad fil'mom*, cit., p. 133.

²⁶ G. Graffy ritiene che uno dei tratti distintivi dei film di Tarkovskij sia appunto l'autobiografismo. A riprova di tale affermazione lo studioso anglosassone analizza i nomi dei suoi personaggi: quando non si chiamano "Andrej", come in *Nostalgia* e *Andrej Rublev*, condividono con il nome proprio dell'autore l'iniziale. Cf. G. Graffy, *Tarkovsky, the weight of the world*, "Sight and Sound", January 1997, 1, p. 20.

autobiografica, ambientata nell'appartamento: un medico e due donne assistono Aleksej costretto a letto da una misteriosa malattia. Nell'inquadratura iniziale il letto si intravede dietro un paravento. I tre discutono sulle condizioni di salute dell'uomo, alternando i loro pareri:

- Un po' di angina porta queste conseguenze? (una delle due donne)
- Cosa c'entra l'angina? È un caso molto comune (il medico)
- Comune? (la stessa donna)
- Vedete, a qualcuno muore la madre, la moglie o...un figlio. E per un po' è come se anche lui non esistesse. Eppure è sano (il medico)
- Ma a lui non è morto nessuno (la stessa donna)
- Beh, c'è sempre la *coscienza*, il *ricordo* (il medico)
- Che c'entra il ricordo? Pensate che lui sia *colpevole*? (la stessa donna).

Mentre la macchina da presa si sofferma sul volto della donna più anziana, dopo che quest'ultima ha pronunciato la frase: “No, no: è *lui che crede di esserlo*”,²⁷ la voce fuori campo di Aleksej ribatte: “Lasciatemi in pace...”. Il medico gli domanda se ha detto qualcosa, il volto della donna anziana è sostituito dal corpo del malato: la sua faccia, che nella versione precedente corrispondeva a quella di Tarkovskij, rimane fuori campo. Si ode la voce off ripetere: “Lasciatemi in pace...In fin dei conti volevo solo...essere felice”. Nella pagina del diario datata 14 settembre 1970, in riferimento ai suoi cari, leggiamo: “Forse vorrei solo che mi lasciassero in pace, che persino mi dimenticassero”.²⁸

È qui importante notare che nel testo filmico la condizione di malattia o di crisi personale da cui scaturisce l'esame di coscienza, la rievocazione di situazioni passate e l'opera autobiografica sono spostate alla fine con la sequenza appena esaminata, mentre nella sceneggiatura letteraria si trovano – come la logica temporale presupporrebbe – all'inizio: la sceneggiatura si apre infatti con la descrizione di un cimitero, l'autore assiste a un funerale e l'episodio stimola in lui riflessioni legate alla morte e ad un riesame del proprio passato.²⁹

Lo straniamento

Lo specchio sembra portare al massimo grado di complessità quei problemi di percezione cinematografica descritti da B. Ejchenbaum nel

²⁷ Il corsivo è mio.

²⁸ A. A. Tarkovskij, *Diari (Martirologio) 1970-1986*, cit., p. 51.

²⁹ Cf. A.A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, cit., p. 7.

saggio *Problemy kinostilistiki* (Problemi di stilistica cinematografica).³⁰ Lo spettatore infatti si trova di fronte, sin dall'inizio, a una sfasatura continua di rapporti spazio-temporali. Si passa, ad esempio, dalle prime sequenze ambientate nella casa dell'infanzia dell'autore, ricostruita con grande precisione filologica grazie alle foto scattate allora dall'amico di famiglia Lev Gornung, al presente della quarta sequenza in un appartamento di città. A tale discontinuità *cronotopica* si affianca un altro elemento 'disturbante', personaggi differenti sono interpretati dallo stesso attore. E lo specchio rivela solo il volto dell'autore bambino e adolescente, che coincide con quello di Ignat, il figlio di Aleksej. Lo stesso procedimento viene adoperato per la figura della madre da giovane e della moglie. Il ruolo della madre anziana è interpretato proprio da Marija Ivanovna Višnjakova, nel film Marija Nikolaevna che appare nella terza sequenza, quella dell'incendio: dalle immagini a colori del fienile in fiamme si passa a quelle in bianco e nero di una foresta mossa dal vento. Il piccolo Aleksej nel sonno chiama "papà". La madre giovane si sta lavando i capelli aiutata da un uomo. Grossi pezzi di intonaco si staccano dal soffitto. In uno specchio si riflette l'immagine di un'altra donna, anziana, che è appunto Marija Ivanovna Višnjakova.

Soffermandoci sul nome proprio notiamo l'assenza di corrispondenza tra il patronimico (Ivanovna) della madre di Tarkovskij e quello della sua proiezione cinematografica (Nikolaevna). Tuttavia, nella scelta del patronimico d'arte emerge il rimando di una reale vicenda familiare: il patrigno di Marija Ivanovna Višnjakova, a cui si allude nella sequenza della vendita degli orecchini, si chiamava Nikolaj Matvevič Petrov. A quest'uomo, che di professione faceva il medico, Marija Ivanovna era molto legata, senza considerare che fu lui ad assistere la donna durante il parto dello stesso Tarkovskij.

Dinnanzi a questo gioco e continuo scambio delle parti, come può lo spettatore riuscire a orientarsi? La quarta sequenza, quella della telefonata di Aleksej a Marija Nikolaevna è a mio avviso la sequenza-tramite, la chiave di lettura di quanto fino a quel momento sembra ancora sconnesso: la macchina da presa si muove lentamente, mostrandoci una stanza vuota. Sulle pareti si vedono due immagini espressamente autobiografiche: la prima è la locandina francese del film "An-

³⁰ Cf. B. Ejchenbaum, *Problemy kinostilistiki*, in *Poetika kino. Perečityvaja "poetica kino"*, SPb 2001, pp. 13-38.

drej Rublev” con la scritta “Andrei Rublev. Le film de Tarkovsky”, locandina che sembra alludere a una compensazione dell’assenza fisica del regista sullo schermo; l’altra è la fotografia di Marija Ivanovna Višnjakova, il cui volto coincide con quello riflesso allo specchio nella sequenza dell’incendio. Fuori campo sentiamo due voci. Quella di un uomo che risponde appunto al nome di Aleksej e quella femminile della madre. La loro conversazione rappresenta un elemento dominante di orientamento in questa intricata opera polifonica e intertestuale, in cui si intrecciano citazioni poetiche, letterarie e pittoriche. Il dialogo verte prima sull’incomunicabilità, poi, mentre la camera avanza sempre lentamente, il figlio dice alla donna di averla appena sognata e che nel sogno era bambino. Le chiede informazioni sugli eventi visti nelle prime sequenze: l’abbandono del padre e l’incendio al fienile. L’attesa del marito da parte della giovane donna nelle immagini iniziali è infatti risultata tanto vana quanto fugace è stata l’apparizione dell’uomo che la aiutava a lavarsi i capelli. La voce femminile colloca l’avvenimento nel ‘35, glissando velocemente su un altro argomento: la morte di Lisa Pavlovna, la collega della tipografia.

Lo spettatore, immerso sin dall’inizio in differenti situazioni spazio-temporali, situazioni dai confini vaghi tra il ricordo e il sogno, può ora riconoscere nella voce off di Aleksej il bambino delle prime sequenze, può cominciare a costruire i rapporti tra i personaggi e – se a conoscenza dell’album fotografico della famiglia Tarkovskij – *intuire* il valore autobiografico alla base del film. Tuttavia le sequenze successive rimescolano nuovamente le carte: lo spettatore è disorientato dalla successione di spezzoni documentaristici, dall’altalenare continua tra il passato e il presente, dallo *straniamento* (procedimento dominante cui il regista ricorre, intendendo con questo termine la sistematica distruzione di ogni nesso temporale e/o causale tra gli avvenimenti), dalla evocazione di stati d’animo estremamente personale. A ciò si aggiunga il continuo cambiamento inaspettato di argomento nei dialoghi che, come nota Ju. Micheeva, non sono mai “dialoghi in cui si stabilisce uno scambio reciproco tra gli occhi dei parlanti”.³¹ A mio avviso, dunque, la conoscenza preliminare di alcuni dati della biografia di Tarkovskij costituisce uno strumento indispensabile per orientarsi in quest’opera, in cui gli accostamenti bizzarri tra una sequenza e l’altra sono attribuibili alle associazioni interiori del regista, ad un parallelo

³¹ Ju. Micheeva, *Molčanie. Pauza. Tišina. Svet*, “Kinovedčeskie zapiski” 2002, n. 56, p. 287.

tra la situazione privata passata e quella presente. Questo vale ad esempio anche per alcuni suoni, fortemente connotati dal punto di vista della biografia e delle reminiscenze del regista. Mi riferisco in particolare a quello del tram, suono fuori campo, che sentiamo la prima volta a conclusione della conversazione telefonica tra madre e figlio, quindi nella sequenza numero 9 ambientata nell'appartamento di Aleksej e infine nella sequenza numero 13, incentrata sul dialogo tra quest'ultimo e la moglie. Se nel primo caso vi è perlomeno un legame logico tra l'immagine che rende il rumore (la macchina da presa si sofferma su una finestra coperta da una tenda scura) e quella successiva in cui si vede la madre che di corsa dal tram si affretta verso la tipografia, ciò non vale per gli altri due esempi citati. Nella sequenza 9 infatti il rumore del tram è udibile quando Ignat, intento a guardare fuori da una finestra, al richiamo della madre si volta verso di lei; nella sequenza 13 si sostituisce inaspettatamente alle parole di Aleksej e Natalija, mentre la macchina da presa restringe il campo di nuovo su una finestra. Il legame rumore del tram/finestra è presente anche nella sceneggiatura letteraria, nella descrizioni di episodi che non sono stati filmati. Tarkovskij descrive infatti in questo modo lo stato d'animo che lo accompagna nel viaggio di ritorno a Mosca dopo l'evacuazione:

Adesso me ne stavo seduto in un misto di confusione e di felicità e, per quanto fossi lì, in carne e ossa, come si dice in questi casi, a vedere i palazzi che balenavano *oltre il finestrino*. [...], continuavo a sentirmi estraneo a quei luoghi.³²

Alcune pagine dopo l'autore rievoca un altro viaggio in treno, sempre dopo la guerra, ma questa volta verso la campagna: "Intorno a noi gridavano, ridevano, cantavano. Attraverso il *rombo del treno* si sentiva qualcuno che, nell'angolo in fondo al vagone, tormentava una armonica con desolante testardaggine". Segue la descrizione dettagliata del suo stato di salute, della forte nausea che lo accompagna per tutto il tragitto, fino a quando si conclude l'incubo del viaggio e l'aria salutare della campagna sembra produrre un effetto rigenerante:

Rimanemmo a lungo sulla piattaforma di legno dopo essere scesi, ascoltando il *frastuono del treno* farsi sempre più fiavole. Alla fine rimase solo un grande silenzio, mentre ondate di ossigeno pulito e odoroso di catrame mi riempivano i polmoni.³³

³² A. A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, cit., p. 48 (Il corsivo è mio).

³³ *Ivi*, pp. 56-57 (Il corsivo è mio).



4. Margarita Terechova

“Il rombo del treno” che si ode nel testo filmico, apparentemente non collegato alle immagini, assume per Tarkovskij un forte valore emotivo e può essere interpretato come simbolo di una serie di associazioni mentali e stati d’animo del regista legati, in particolare, alla conclusione della guerra, al passaggio dalla campagna salutare alla città per lui claustrofobica.

La citazione poetica biografica

In che modo viene rielaborata nel film la figura di Arsenij Tarkovskij che con la sua poesia e il suo modo di rapportarsi all’arte ha fortemente influenzato il figlio Andrej?³⁴ Il procedimento cui Tarkovskij ricorre è quello dello sdoppiamento tra una presenza fisica, reale, visibile e una presenza solo sonora (voce fuori campo). Un esempio della figura paterna come presenza fisica (l’attore è O. J. Jankovskij) è quello della sequenza del ritorno dal fronte: Aleksej adolescente e la sorella Marina (in questo caso si ha la corrispondenza tra il nome del personaggio cinematografico e quello autobiografico della sorella del regista) sono nel boschetto attorno alla casa. Si ode la voce del padre gridare il nome della bambina. I due fratelli si precipitano incontro all’uomo. La macchina da presa si sofferma sul volto della madre sofferente e rassegnata. A questa inquadratura si sostituisce quella dei due figli stretti al padre. Indicativo, da un punto di vista biografico, è il suo abbigliamento: divisa militare su cui spicca l’Ordine della Stella Rossa. In effetti Arsenij Tarkovskij nel 1943 era stato insignito di tale ordine per il suo eroismo di guerra. Nella sceneggiatura letteraria leggiamo:

Io corro con tutte le mie forze, senza nemmeno guardare la strada, finché non sentii qualcosa rompermi nel petto, incespicaì, caddi, e gli occhi mi si inondarono di lacrime.³⁵

Marina Tarkovskaja conferma che questo episodio si verificò davvero, probabilmente nel 1943, due mesi prima che Arsenij Tarkovskij fosse ferito alla gamba.³⁶ Tuttavia la presenza paterna più auten-

³⁴ Cf. A. A. Tarkovskij, *Dlja celej ličnosti vysokich*, “Iskusstvo kino” 1992, n. 4, p. 119.

³⁵ A. A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, cit., p. 51.

³⁶ M. A. Tarkovskaja, *Rasskazy iz knigi Oskolki zerkala*, in *O Tarkovskom. Vospomnaniya v 2-ch knigach*, cit., p. 322.

tica e profonda viene espressa con l'introduzione nel testo filmico di 4 poesie scritte e recitate (nella versione originale) dallo stesso Arsenij Tarkovskij.³⁷

Anche se non posso qui sviluppare l'argomento del rapporto citazione poetica – cinema e considerare le diverse modalità e funzioni con cui la poesia può essere inserita nel testo filmico,³⁸ mi sembra importante citare almeno due esempi di tale sincretismo artistico che nell'opera di Tarkovskij diviene al tempo stesso biografico. Il primo si trova nella sequenza citata dell'attesa. Quando la donna rientra sconsolata nella propria abitazione, dopo essere stata tratta in inganno dall'arrivo di un medico sconosciuto, una voce fuori campo recita *Pervye svidanija* (I primi incontri, 1962), una poesia che rientra nel novero dei versi dedicati da Arsenij Tarkovskij al suo primo amore, M. G. Fal'c, e non alla prima moglie:³⁹

Dei nostri incontri ogni momento noi
festeggiavamo come epifania,
soli nell'universo tutto. Tu
più ardita e lieve di un battito d'ala
su per la scala, come un capogiro
volavi sulla soglia, conducendomi
tra l'umido lilla, dentro il tuo regno
che sta dall'altra parte dello *specchio*.⁴⁰

La poesia si sostituisce alla voce femminile, dialoga con l'immagine filmica, trasformando l'assenza fisica del marito e del padre in una presenza spirituale molto profonda. Lo stesso può essere detto in relazione alla seconda poesia che viene recitata alla fine della prima parte della sequenza alla tipografia, dove si intrecciano verità e finzione biografica. In questo episodio assistiamo ad una scena di terrore di Marija Nikolaevna che, convinta di aver lasciato un refuso in un'edizione speciale, si precipita sotto la pioggia, a notte tarda, sul posto di lavoro per verificare l'errore. Sono questi gli anni delle purghe staliniane (sulle

³⁷ *Pervye svidanija* [I primi incontri, 1962]; *S utra ja tebja dožidalsja včera* [Fin dal mattino ieri ti attesi con ansia, 1941]; *Žizn', žizn'* [Vita, vita, 1965]; *Evrídika* [Euridice, 1961].

³⁸ Cf. I. Sepman, *Kino i poezija*, SPb 1994; L. Pompeo, *I due Tarkovskij. La poesia di Arsenij e il cinema di Andrej*, <http://www.controluce.it/giornali/a08n11/idue.htm>.

³⁹ Cf. <http://a88.narod.ru/ars00.htm>.

⁴⁰ Arsenij Tarkovskij, *I primi incontri*, cit., p.79 (Il corsivo è mio).

pareti della tipografia sono appesi i ritratti di Stalin e M. I. Kalinin, presidente dell'Urss staliniana che aveva sanzionato le repressioni di massa degli anni '30), quando una svista poteva costare la vita. Lo stato d'animo di Marija Nikolaevna è reso perfettamente attraverso procedimenti cinematografici, come la camminata accelerata della madre e di Liza Pavlovna o grazie ai dialoghi. Ad esempio, Marija Nikolaevna impegnata nella ricerca frenetica del possibile refuso è infastidita dalla presenza asfissiante di un collega che non la perde di vista un attimo. Lei allora gli domanda: – Pensate che abbia paura? E lui: – Ma lo so che non hai paura. È che sono gli altri ad averla. Diciamo così, c'è chi lavora e basta e c'è chi ha paura. Altrettanto tipico è il personaggio della ragazza a cui Marija Nikolaevna chiede inizialmente le bozze: in preda al panico, incomincia a piangere scagionandosi con un sommesso “è da poco che lavoro qui”.

Dopo aver constatato di non aver commesso alcuno sbaglio la madre cammina per il corridoio che la condurrà al suo ufficio. Il ritmo della camminata della donna è accompagnato da quello della voce fuori campo di Arsenij Tarkovskij che recita *S utra ja tebja dožidalsja včera* (Fin dal mattino ieri ti attesi con ansia, 1941):

Fin dal mattino ieri ti attesi con ansia,
avevano previsto che tu non saresti venuta,
ti ricordi che bella giornata che era?
Come di festa! E io ero uscito senza cappotto.
Oggi tu sei venuta, e quale uggiosa
uggiosa giornata ci hanno allestito,
e la pioggia, e l'ora molto, molto tarda,
e corrono le gocce lungo i rami freddi.
Né con parole si placa, né col fazzoletto si asciuga...⁴¹

Sepman ritiene che sarebbe inutile cercare in questi versi un legame che spieghi perché proprio “Fin dal mattino ieri ti attesi con ansia” sia recitata proprio alla fine di questa scena, quando l'eroina appare in un momento tragico dell'esistenza e in una situazione non connotata in senso personale, ma di significato fortemente storico.⁴² Ciò che è importante sottolineare in questo caso è il crearsi di una rete di rimandi accomunati dal tema del ricordo: il regista rievoca un episodio dell'in-

⁴¹ Ivi, p. 23.

⁴² I. Sepman, *Kino i poezija*, cit., pp. 99-100.

fanzia di cui è protagonista la madre; la madre, a sua volta, liberatasi dal pesante fardello che fino a qualche istante prima l'aveva oppressa, rievoca i versi del marito che invitano a loro volta a ricordare. Per precisare la definizione proposta di "intreccio fra realtà e finzione biografica" ricordo che, anche se Marija Ivanovna Višnjakova aveva realmente lavorato in una tipografia, la questione del refuso non l'aveva mai riguardata personalmente. L'elemento biografico diviene pertanto uno *stimolo* per elaborare un discorso più ampio della rievocazione di una situazione familiare. Partendo da una realtà che conosce bene, Tarkovskij usa l'elemento biografico, per descrivere quei terribili stati d'animo ben noti non solo a lui, ma a tutta una generazione vittima del terrore. I confini della biografia travalicano allora le esperienze individuali vissute dalla madre e ne assumono la figura come emblematica di una intera generazione. La vicenda filmica di Tarkovskij è dunque specchio di una vicenda esistenziale, è "uno scambio intimo tra passato e presente", il cui significato "sta più nella rivelazione della situazione presente che nella ricostruzione del passato",⁴³ una vicenda filmica autobiografica come percorso di liberazione dal complesso di colpa, legato alla sfera materna- femminile, e ricongiungimento con il padre identificato nell'armonia universale.

Illustrazioni

1. Madre e figlio (Archivio Tarkovskij)
2. Andrej (Archivio Tarkovskij)
3. Arsenij (Archivio Tarkovskij)
4. Margarita Terechova

⁴³ R. Pascal, *Cos'è un'autobiografia?*, in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di B. Anglani, Bari 1996, p. 25.