



Andrej Tarkovskij sul set di «Nostalghia». Sotto, a sinistra, un'altra immagine del regista. Al centro, dall'alto, tre immagini da «L'infanzia di Ivan», «Andrej Rubljev» e «Nostalghia»

## La scomparsa a Parigi di Andrej Tarkovskij

Nostro servizio

PARIGI — Andrej Tarkovskij, uno dei più grandi cineasti sovietici, è morto nella notte tra domenica e lunedì, all'età di 54 anni, di un cancro polmonare, in un ospedale parigino. Malato da molti mesi aveva dovuto rinunciare, nella primavera scorsa, a recarsi a Cannes dove gli era stato assegnato il gran premio speciale della giuria per il suo ultimo film girato in Svezia, «Sacrificio». Nella sua lunga agonia Tarkovskij è stato assistito dalla moglie e dal figlio Andrej, che aveva potuto raggiungerlo nel suo esilio nel mese di gennaio, dopo tre anni di separazione ed una lunga battaglia per ottenerne l'espatrio dall'Unione Sovietica.

Il nome di Andrej Tarkovskij, in Occidente almeno, è legato alla sua opera maggiore, «Nostalghia», che lo fece conoscere nel 1983 come uno dei grandi cineasti del nostro tempo proprio nell'Urss quel film, terminato tre anni prima, contestato dalle autorità, colpito da un divieto di circolazione nelle sale cinematografiche, doveva segnare l'inizio di un lungo e drammatico conflitto politico-culturale conclusosi nel 1981 in Italia con la decisione di Tarkovskij di restare in Occidente.

Legato da grande amicizia ad un altro giovane cineasta, Andrej Michajkov-Konfalovskij, Andrej Tarkovskij si lancia allora, assieme all'amico, nella scrittura della sceneggiatura di «Andrej Rubljev», la storia del monaco-pittore del XV secolo, certamente il più grande del «rinascimento» russo, nel contesto dell'invasione dei Tartari e di una Russia devastata che si salva nella fede; e ne esce quel film impregnato di violenza, di misticismo, di amore della terra che arriva, dopo mille difficoltà a Cannes soltanto nel 1969 e fuori concorso.

Opera girata con grandi mezzi, che poi le autorità rimpiangeranno di avere profuso per un film giudicato «un passo indietro» nella cinematografia sovietica, «Andrej Rubljev» unisce momenti di lenta e faticosa elaborazione a slanci di straordinaria poesia cinematografica come l'indimenticabile episodio della fusione della campana.

Ma è l'inizio della rottura. Dopo «Solaris» del 1972, film di fantascienza, gran premio della giuria a Cannes, «Lo Specchio» e le critiche che lo accolgono e la difficilissima produzione del successivo «Stalker», con i suoi Tarkovskij a cercare all'estero la possibilità di continuare in una ricerca ormai impossibile nell'Urss brezneviana. In Italia il regista crea «Nostalghia» nel 1982, poema dell'esilio, premiato ancora al Festival di Cannes un anno dopo. E nel 1984 matura la sua decisione di non rientrare nell'Unione Sovietica e la richiesta di essere raggiunto in Italia dal figlio.

Dopo un soggiorno a Berlino Tarkovskij realizza il suo ultimo film in Svezia, «Sacrificio»: ma la maggior parte del suo tempo è dedicata a chiedere aiuto per ottenere dalle autorità sovietiche la possibilità di riabbracciare i familiari. Il figlio, come dicevamo all'inizio, lo raggiunge finalmente a Parigi all'inizio di quest'anno: per vivere con lui gli ultimi mesi della sua vita tormentata.

Augusto Pancaldi



Da «Andrej Rubljev» a «Solaris» e a «Sacrificio» l'arduo rapporto dell'uomo con il mondo si è tradotto in un cinema che evoca una spiritualità in grado di recuperare l'amore e la fratellanza. La sua fu una ricerca scomoda, che lo portò ad abbandonare l'Unione Sovietica. Ma neppure l'Occidente lo ha mai accettato fino in fondo

# Con la luce dell'anima

## Nostalghia di una patria che non c'è



Quando nel luglio di due anni fa Andrej Tarkovskij rilasciava le sue prime dichiarazioni di emigrato, quel che colpiva in alcune di esse era un'indifendibile, addirittura ingenua tendenza a strafare, nell'elenco dei motivi che lo avevano spinto a scegliere l'Occidente. Affermando per esempio (v. Avvenire, 11 luglio 1984) di aver compiuto queste dichiarazioni «per assicurare la possibilità di realizzare i suoi film senza dover rendere conto alla censura, teneva a precisare che il governo sovietico ha un livello culturale così basso, da non sopportare nulla che sia superiore al proprio livello». Frase che gettava il discredito sull'opera di registi come Rajzman, Michajkov e altri, che, pur lavorando in Urss, avevano dato prova di coraggio e originalità artistica notevole. Oppure, descrivendo le sue condizioni di vita in Urss, ribadiva d'essersi trovato spesso a non avere neppure i soldi per il biglietto dell'autobus (circa 100 lire, al cambio attuale) il che ha deciso di rinunciare a tutto — anche alla propria famiglia e alla propria casa — viene diagnosticato pazzo, e rinchiuso in un manicomio — perché al mondo sia risparmiata un'imminente distruzione nucleare. La rinuncia e la follia sono il suo voto, in un atto segreto tra lui e Dio. È una intensa paragono a un regime che si è fatto di granitica nel valore della coscienza individuale, contrapposta a un mondo in cui tutto — tanto all'Est che all'Ovest — tende irrimediabilmente a ignorare e a soffocare questa coscienza, o dell'inerzia. È in un luogo simile, che l'uomo può trovare se stesso, ed è in un luogo interiore simile a questo, che diviene possibile il dialogo con Dio del protagonista di «Sacrificio».

Per Tarkovskij, come per tanti altri esuli e profughi, è la scelta dell'esilio che è stata un modo per condurre ancora oltre la scoperta di questa terra sconosciuta che ciascuno porta in sé, e per rendere più piena la propria dedizione ad essa — ovvero la propria autentica libertà, la cui unica possibilità di «propaganda» era l'arte, ovunque di difficile ascolto.

«Non toglietemi questo luogo», diceva il protagonista di un altro film di Tarkovskij, «Stalker», indicando ai suoi compagni di viaggio il territorio fantastico e desolato in cui lui faceva loro da guida. Questo luogo interiore, infinitamente prezioso esiste in ogni uomo, di ogni paese; e comincia al di là di quei confini che l'individuo accetta di porre a se stesso, sotto la pressione delle convenzioni sociali, della necessità economica, o dell'inerzia. È in un luogo simile, che l'uomo può trovare se stesso, ed è in un luogo interiore simile a questo, che diviene possibile il dialogo con Dio del protagonista di «Sacrificio».

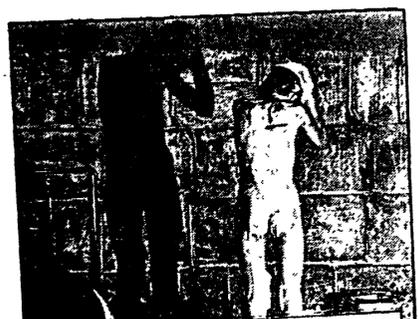
Igor Sibaldi

Parlare di Andrej Tarkovskij oggi è compito molto duro. Anzitutto per la pena di dover scrivere al passato di un uomo ancor giovane che, in tutto il suo travagliato percorso artistico, è stato a modo suo un messaggero d'amore, un messaggero che veniva dall'Est. Si sa che nell'Urss il suo lavoro ha trovato anche opposizione, e che comunque cinque film, spesso di forte impegno produttivo, egli riuscì a portarsi a termine. Ma nel Tarkovskij ha bensì incontrato amicizia anche strumentali, ma forse che il nostro occidentale contemporaneo, con l'uso e l'abuso di parametri mentali consumistici e gretatamente materialistici, può sentirsi più autorizzato a capire un autore di cinema la cui cifra naturale e irrinunciabile è la moralità offerta col linguaggio della poesia?

Una moralità così severamente, così asceticamente perseguita, da parere perfino innocenza. Rispettando nel profondo l'infanzia (il suo primo film fu «L'infanzia di Ivan»), egli creava il suo cinema per uomini adulti, ma tentando di esportare da essi la memoria, sempre più tragicamente sepolta, di un mondo meravigliosamente bambino. Ogni sua opera, in questo senso, è una fiaba sapiente, e per ciò stesso crudele, dell'essere uomo nella storia, la storia di ieri, quella di oggi, e quella di un futuro forse anche più cieco.

Tarkovskij inoltre aveva il culto della sua terra, da figlio che ama la madre. Era russo, insomma. Impacato, lavorava come un pane di mani rosse, e levitato al calore di quegli artisti che, in coro secolare, hanno cantato la fedeltà al proprio suolo. Noi occidentali che del nostro suolo, e delle intelligenze che lo popolano, stiamo facendo mercato, quale salto gigantesco dovremmo compiere per intendere Tarkovskij e solidarizzare con lui? Sì, il compito è davvero duro.

Dov'è il più grande per Tarkovskij? Tarkovskij il più grande per Bergman? Due dichiarazioni di stima che contano. Il russo motivò la propria in una conferenza della primavera '83 a Milano, commentando il classico La terra del 1930. Il maestro svedese spiegò la sua accompagnando per iscritto nella primavera '86, a Cannes, il sacrificio, il film «svedese» del collega sovietico, il suo ultimo film.



«Non lo so», diceva il protagonista di un altro film di Tarkovskij, «Stalker», indicando ai suoi compagni di viaggio il territorio fantastico e desolato in cui lui faceva loro da guida. Questo luogo interiore, infinitamente prezioso esiste in ogni uomo, di ogni paese; e comincia al di là di quei confini che l'individuo accetta di porre a se stesso, sotto la pressione delle convenzioni sociali, della necessità economica, o dell'inerzia. È in un luogo simile, che l'uomo può trovare se stesso, ed è in un luogo interiore simile a questo, che diviene possibile il dialogo con Dio del protagonista di «Sacrificio».

tragedia di quel fanciullo distrutto «in vita» dalla guerra, quella «perduta secca» della Storia di cui parlava Sartre, non veniva recuperata da nessuna consolazione.

Andrej Rubljev rese Tarkovskij famoso in Europa, ma in seguito alle vicissitudini del film prima ancora che per il suo valore. L'opera era pronta nel 1966 ma uscì in Urss solo nel 1972, dopo aver vinto un premio a Cannes nel 1969. Le accuse rivolte in patria di infedeltà storica e di eccessi di violenza rievocavano quelle che, sul finire della guerra, avevano colpito per anni la congiura del bolare, secondo parte di Ivan il Terribile di Eisenstein. Si pensò infatti all'epos eisensteiniano quando Andrej Rubljev (anch'esso di tre ore, anch'esso in bianco e nero salvo una sequenza a colori) approdò sugli schermi italiani nel 1975. Anche il Rubljev, sebbene ambientato nel tormentato medioevo in cui visse il pittore di icona era intensamente contemporaneo nei problemi dell'arte, della religiosità e del potere. L'arte è ridotta al silenzio dal potere, ma la comunione col popolo, esemplificata nella fusione della campana su iniziativa di un fanciullo, segna la vittoria della creatività, individuale e collettiva.

Quanto uscì in Italia il Rubljev, già si conosceva il terzo film di Tarkovskij, Solaris, datato 1972. Ma lo si conosceva assai male come la «risposta sovietica» a 2001, ed essa, nello spazio, c'era solo una formula pubblicitaria occidentale, tra l'altro vanificata sui nostri schermi da un doppiaggio dialettale e da tagli non meno inconsueti. Nella sua integrità originale Solaris è uno dei film più belli di Tarkovskij. Si tratta, come poi più decisamente in Stalker (1979), di fantascienza «rovesciata» in esplorazione iniziatica: il cuore dell'avventura diventa il ritorno ai valori dell'uomo ormai calpestati dalla civiltà tecnologica, il discorso sulla sua missione nell'universo, che non è di esplorare lo spazio cosmico, quanto di far luce nella coscienza. È infatti sia Solaris che Stalker si risolvono in interiore hominis e il pianeta terra, raffigurato con dolcissima nostalgia patriarcale o quale metafora di un futuro spaventosamente imminente, continua a essere la mèta di un'utopia più ideale che scientifica.

I protagonisti di Tarkovskij sono, in questo, tremendamente russi: sono i «puri di cuore» della grande eredità letteraria, ai quali il cineasta ricorre nel disperato, ma anche lucido tentativo di fermare la corsa odierna all'autodistruzione. Che cosa ha maggiormente colpito coloro che hanno visto a Cannes il sacrificio, se non il presagio della tragedia di Chernobyl?

Senza dubbio le difficoltà crescenti incontrate in Urss con Lo specchio e con Stalker, accusati entrambi di ermetismo (l'unico successo pieno lo ottenne nel 1976 dirigendo in teatro l'Amleto), hanno contribuito ad accentuare la desolazione e ad acuire nell'artista il ripiegamento in se stesso. Se il «sogno» di Dovzhenko esplosiva da una passione tutta umana, sociale e politica che liberava l'ottimismo, quello di Tarkovskij sempre più tendeva, col procedere del generale degrado sia nel mondo morale che nel mondo fisico, a rinchiudersi nei meandri della coscienza e negli abissi della spiritualità. Perciò il suo cinema si è fatto col tempo più segreto e misterioso, più aristocratico e talvolta indecifrabile, le ambiguità, le oscurità si sono accumulate, solcate però da una verità sconvincente, da esplosioni solari ardite e fantastiche, di in-traducibile profondità e bellezza pittorica.

Nel due film dell'esilio, Tarkovskij miracolosamente ha conservato intera la sua poetica russa. Il tema, così dostoevskiano, della purificazione dalla cecità e dall'orrore attraverso una prova sacrificale, già si evidenzia nell'italiano Nostalghia (1983). E sarebbe retorico con drasticità lucida nella parabola il sacrificio. Simbolicamente, ma anche con concretezza di intento e di immagini, qui si chiede al fuoco di mandare il peccato della superbia umana. Il sacrificio, appunto, di questo presente in cambio di un futuro fraterno. Resta sempre la memoria di una terra che li ha dato il sangue, della dacia nel cui seno i padri fortemente l'hanno nutriti perché avessero a trasmettere negli spazi e nei tempi (Solaris, Lo specchio); e resta il rifiuto, l'atto immolatorio di sé, di uno sviluppo le cui tecniche razzionalizzano quel sangue avvelenato.

No, il suo cinema non piaceva a tutti, e tanto meno ai dirigenti e burocrati messi ora sotto accusa all'ultimo congresso del cinema sovietico. Dicevano che il suo realismo non era realismo, che il suo cinema non era mai stato un cinema. E questo formulato si sbarazzavano del loro regista più originale e sincero. Dicevano anche che il suo linguaggio non era popolare, e non si accorgevano (o forse sì?) di considerare il popolo alla stregua di mandria, di «pubblico medio», proprio come si fa qui in Occidente. Ma la fascinazione poetica, l'intensità dei suoi «quadri-sequenza», la coerenza imperterrita di una ricerca artistica senza eguali nel cinema contemporaneo, tutto ciò approda, secondo Ingmar Bergman, a un nuovo linguaggio che gli consente di catturare la vita come apparenza, la vita come sogno.

Il sogno di Andrej Tarkovskij era diverso da quello di Dovzhenko e, ancor più, da quello di Bergman, ma è l'eredità preziosa, insostituibile che ci ha lasciato della sua imperturbabile ricerca artistica, della sua dolorosa vicenda umana. E va custodito fermamente, appunto come un messaggio d'amore tra i più sofferiti, implacabili e puri di un'epoca accata dal culto del successo, della ferocia e della morte.

Ugo Casiraghi

## Josephson: «Ci capivamo tacendo»

Anatolij Solonichyn era stato il suo interprete del periodo sovietico: protagonista di Andrej Rubljev, ruoli di contorno (ma di grande rilievo) in Solaris e nello Specchio, altro ruolo di co-protagonista in Stalker. Eriand Josephson, invece, è stato per Andrej Tarkovskij l'attore dell'esilio: una figura a latere in Nostalghia, un ruolo a tutto tondo in Sacrificio. Ed è proprio dal film che Josephson, attore serio e scrupoloso, vuole partire.

«Mi sono reso conto che Sacrificio suscita sensazioni diverse in ogni persona, ma non lascia indifferente nessuno. Qualcuno pensa al padre morto. Altri vanno con la memoria alla catastrofe di Chernobyl. Il fatto è che un grande artista sa o intuisce molte cose in anticipo sugli altri. C'è una cosa, nel film, che mi ha molto impressionato, e che ora mi colpisce ancor di più. Avete presente la scena dell'incubo, la gente che corre in quella strada desolata? Ebbene, quello è esattamente il luogo dove — dopo che noi vi abbiamo girato — è stato assassinato Olof Palme. È una coincidenza che ancora mi angoscia».

«Com'era durante le riprese? Sapeva di essere malato?». «Non lo sapeva. Stava già male ma rifiutava di farsi visitare, forse temeva che i medici gli impedissero di concludere il lavoro. È stato un contatto profondissimo nonostante non potessimo comunicare: io non parlavo russo, lui non capiva né lo svedese né l'inglese, quelle quattro parole di italiano che entrambi sapevamo era l'unico mezzo per capirci senza l'interprete. Eppure parlavamo tanto, tantissimo. Soprattutto quando sbagliaamo. Andrej non era certo uno di quei registi che trattano male gli attori per spingerli a dare il meglio di sé. E lui set, nonostante recitissimo in svedese, capiva tutto. Aveva un orecchio meraviglioso. Capiva subito quando un attore suonava «falso» anche senza comprendere le parole».

Alberto Crespi