

Cinema di Paolo Mereghetti

Tarkovskij e la **genes**i delle cose

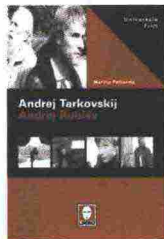
Il regista sovietico, morto trent'anni fa, raccontato attraverso il suo successo più grande, *Andrej Rublëv*, espressione del pianosequenza

Trent'anni fa ieri, il 29 dicembre 1986, moriva a soli 49 anni, a Parigi, Andrej Tarkovskij: aveva scelto l'esilio e i suoi ultimi due film – *Nostalghia* (1980) e *Sacrificio* (1982) – li aveva girati in Italia e in Svezia, inseguendo quella libertà che in Urss gli era stata negata (la perestrojka era di là da venire), ma smarrendo anche quel legame profondo con la sua terra che aveva innervato – e vivificato – le opere precedenti, cinque lungometraggi che hanno fatto versare fiumi di inchiostro e di censure.

In anni di violento scontro politico e ideologico i suoi film, che dalla Politica volevano stare lontani, erano rimasti come stritolati nel braccio di ferro tra Est e Ovest, finendo spesso per essere letti in maniera molto distante dalle intenzioni del suo autore: il Leone d'oro attribuito a Venezia nel 1961 alla sua opera prima, *L'infanzia di Ivan*, scatenò le proteste della stampa comunista che accusò il regista sovietico di essere «fatalisticamente prigioniero della tragicità della Storia»; la proiezione in concorso a Cannes, nel 1969, di *Andrej Rublëv* infiammò la reazione censoria in patria – dove pure avevano dato il permesso di portare il film sulla Croisette – accusando il regista di non rispettare le esigenze del popolo in fatto di arte; e la deriva sempre più indirizzata su se stesso, in forme che diventano apertamente autobiografiche in *Lo specchio* (1974) dopo che con *Solaris* (1972), aveva piegato la fantascienza a una riflessione sul ruolo del "sé" e il rifiuto dell'"altro", lo condannarono definitivamente a un ostracismo e a una solitudine che trovò una rappresentazione appena velata dalla metafora in *Stalker* (1979). Tutte opere dal forte valore morale e dalle indubbie valenze simboliche che però rischierebbero di essere sminuite da una lettura solamente "contenutistica", attenta a ritrovare i possibili punti di attrito con l'ufficialità sovietica o le consonanze con pericolose tentazioni misticheggianti, esaltate da troppi esegeti interessati.

A guidarci al meglio nell'universo così particolare e così affascinante di questo regista può essere utile allora il libro di Marina Pellanda *Andrej Tarkovskij Andrej Rublëv* (edizioni Lindau) che si concentra soprattutto sul suo film più famoso ma che offre gli strumenti di analisi – estetica prima che ideologica – per apprezzare lo straordinario lavoro alla base dei suoi film. A cominciare dall'importanza data dal regista al pianosequenza, l'unico modo di filmare capace di restituire «i fatti della vita nel tempo», perché compito del cinema dev'essere per prima cosa quello di saper trasmettere allo spettatore la complessità che solo il tempo sa dare

alle azioni umane. Su una barricata opposta a quella difesa da Ejzenštejn, che trovava il senso più profondo del cinema nel montaggio, Tarkovskij sceglie la continuità temporale non per l'ambizione di riunire in un'unica lunga scena quanti più elementi possibili ma per cercare di fissare sulla pellicola le «sensazioni» che sono all'origine delle azioni filmate. «Non si tratta di riprodurre ciò che è visibile ma di rendere visibile la genesi delle cose» scrive l'autrice, scavando poi negli otto episodi di cui si compone il *Rublëv* per mostrare come la maestria dell'inquadratura e la dilatazione del tempo riescano insieme a restituire quella verità dell'arte che il monaco russo inseguiva con le sue icone e che il regista sovietico cercava testardamente di trasmettere con i suoi film.



Omaggio postumo

A destra, una scena di *Solaris*, film del 1972 di Andrej Tarkovskij (in basso). Al regista sovietico, Marina Pellanda ha dedicato un libro (in alto la copertina).

