

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE COGNITIVE

XXXIII CICLO

Tesi di Dottorato

La Nostalgia di Andrej Tarkovskij

Dottorando: Gabriele Lovecchio

Tutor: Prof. Federico Vitella

INDICE

4 INTRODUZIONE

PARTE PRIMA

CAP. I

11 Il film

15 Le riprese

20 La produzione

CAP. II

25 La storia

41 Il soggetto

46 La sceneggiatura

CAP. III

51 La segmentazione in sequenze

68 Una sequenza in particolare

77 La struttura del film

PARTE SECONDA

CAP. I

87 Il cinema lento e Tarkovskij

97 Il piano-sequenza e il realismo baziniano

104 La de-drammatizzazione e i “tempi morti”

CAP. II

111 La metodologia

121 Narrazione ed emozione

139 *Mood*, estetica e atmosfera

CAP. III

150 L'estetica della noia

160 Le “pause descrittive” e i “tempi morti”

170 La poetica tarkovskiana e la forma del tempo

179 ALCUNE NOTE CONCLUSIVE

182 BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Nostalghia fu il primo film di Tarkovskij ad essere girato interamente fuori dall'Unione Sovietica, in Italia, ed essere prodotto in collaborazione con la RAI. Il 20 maggio del 1983 *Nostalghia* venne presentato al Festival di Cannes ottenendo tre premi: il *Grand Prix* della Giuria, il Premio Fipresci e quello ecumenico.

L'esigenza di dedicare una tesi di dottorato ad un film del grande regista russo nasce dal profondo convincimento che *Nostalghia* rivesta un ruolo molto importante in tutta la filmografia di Tarkovskij e, nonostante la letteratura critica sul film sia imponente, non si è mai confrontata direttamente con le fonti, e raramente ha sviluppato strumenti metodologici e scientifici aggiornati. Questa tesi intende fornire un contributo per la comprensione del film, con l'obiettivo di proporre una interpretazione sul coinvolgimento emotivo a partire dalla teoria cognitivista del film.

La complessità del testo filmico necessita di un lavoro preventivo di critica genetica, in grado di documentarne l'intero processo di costruzione, dall'ideazione narrativa alla redazione della sceneggiatura. Tanto più che il film nasconde una produzione tortuosa e articolata¹. Si pensi alle drammatiche condizioni di lavoro per mancanza di fondi e ai rapporti difficili con le autorità del regime sovietico.

L'attività di ricerca si è caratterizzata per lo studio della consistente letteratura critica sul film e per il lavoro negli archivi attraverso un confronto diretto con le fonti inedite. Una tappa fondamentale di tale attività è stata la ricerca all'Istituto Internazionale Tarkovskij di Firenze presso il quale è stato possibile consultare l'archivio personale del regista. Nell'archivio sono conservate le lettere personali di Tarkovskij e le moltissime lettere inviate al regista da amici e ammiratori; gli originali dei moltissimi premi conseguiti dal regista nel corso della sua carriera; i contratti e documentazione varia di carattere amministrativo; i manoscritti di racconti, poesie e scritti di Tarkovskij; le sceneggiature, con i materiali sui film ma anche i materiali di

¹ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010, p. 8.

lavoro (le cc. dd. Idee per i film). Inoltre vi sono custoditi i quaderni giovanili contenenti note, idee, disegni a partire dalla seconda metà degli anni quaranta; i diari dal 1970 al 1986, i diari di lavoro e le agende; i testi delle dispense dei corsi di cinematografia tenuti da Tarkovskij, le interviste e i testi delle conferenze; le raccolte di materiale bibliografico, di giornali e riviste; le fotografie delle riprese e varie; i video di seminari, interviste e conferenze; e la biblioteca del regista costituita da oltre trecento volumi.

Successivamente si sono condotte ulteriori ricerche presso l'Archivio centrale dello Stato in Roma, dove è stato consultato il faldone CF 8517 della sezione «Cinema» del fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo all'interno del quale è presente un fascicolo dedicato a *Nostalghia*, contenente la sceneggiatura del film e varia documentazione relativa per lo più alla produzione tra cui: il piano di lavorazione del film, la domanda di nazionalità presentata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo dalla RAI Spa, la domanda di revisione, la denuncia di inizio della lavorazione del film, l'istanza per l'iscrizione nel pubblico registro cinematografico da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo alla SIAE, il contratto tra la RAI e la Opera Film Produzione Srl di Roma (in qualità di organizzatore generale per la realizzazione di *Nostalghia*).

Si è ritenuto, inoltre, consultare la letteratura critica su Tarkovskij in lingua russa inedita in Italia. Negli ultimi anni in Russia è cresciuto molto l'interesse nei confronti del regista attraverso la pubblicazione di studi, l'organizzazione di retrospettive sui suoi film e l'allestimento di numerose mostre dedicate a Tarkovskij. La ricerca bibliografica si è svolta soprattutto presso la Biblioteca di Stato Russa in Mosca. I contributi dedicati al regista sono molto diversi, ma si possono raggruppare sostanzialmente in due grandi categorie: i contributi di carattere storico-biografico (ved. Filimonov, Gordon, Surkova, Turovskaja e Volkova) e i contributi di carattere ermeneutico-filosofico (ved. Evlampiev, Salynskij, Staševskaja, Nažmudinov, Zagrebin).

Il materiale d'archivio costituirà la fonte principale per la redazione della prima parte della tesi, quella cosiddetta di critica genetica e di natura descrittiva, che sarà suddivisa in tre capitoli: il primo sulla produzione (cioè il lavoro di preparazione del film, dalla programmazione delle riprese alla previsione delle spese di produzione, dal reperimento dei finanziamenti al

reperimento dei principali collaboratori del regista e dei principali interpreti); il secondo sul soggetto (ossia sulle circostanze in cui nacque l'idea del film); e il terzo sulla sceneggiatura desunta (ossia la segmentazione in sequenze del film) e sulla struttura del film (cioè sulla suddivisione in inquadrature e sequenze del film).

Il lavoro filologico della prima parte si avvale della sceneggiatura desunta che consiste nella descrizione di un film intero o solo di una o più sequenze. La sceneggiatura desunta è uno strumento che consente una comprensione profonda delle strategie narrative di un testo filmico, senza trascurare il contatto diretto con l'oggetto fisico. La sceneggiatura desunta si pone, quindi, come premessa necessaria all'analisi testuale del film per una comprensione che va dalle particelle più piccole fino alla struttura architettonica. Infatti l'interpretazione di un film presuppone una conoscenza dettagliata del testo che non può avvenire a prescindere da una sua trascrizione sulla carta. La sceneggiatura desunta orienta il livello ermeneutico e a sua volta il livello ermeneutico orienta la sceneggiatura desunta, in quanto particolari che uno studioso ritiene trascurabili, per un altro sono invece importanti, a seconda della sensibilità di ogni analista.

Una conseguenza che deriva dallo studio analitico di un film è la possibilità di individuare delle sequenze, ossia dei segmenti autonomi dal punto di vista narrativo. La sequenza è, appunto, una porzione autonoma del racconto caratterizzata da unità d'azione e che al suo interno può contemplare anche microfratture spazio-temporali ed essere spezzata a sua volta in ulteriori sottosequenze che non sono autonome dal punto di vista narrativo. Non sempre gli estremi di una sequenza sono oggettivati e per questo la segmentazione in sequenze di un film può diventare un atto di interpretazione dello stesso studioso².

La seconda parte della tesi è dedicata alle emozioni come fondamento dell'esperienza spettatoriale: si concentra in particolare sulla partecipazione emozionale che un film è in grado di attivare. A questo tipo di esperienza ci

² David Bruni, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 15 e ss.

riferiamo parlando di coinvolgimento: lo spettatore è implicato nella vicenda avendo stabilito un legame affettivo con i personaggi e gli eventi narrati.

Il coinvolgimento spettatoriale è innescato innanzitutto dall'intreccio tra dinamiche emozionali. Ogni elemento della forma filmica, narrativo o tecnico-stilistico, può contribuire a questo innesco, nell'intreccio tra materiali percettivi e dinamiche narrative; una volta innescato, il coinvolgimento può esaurirsi, rimanendo limitato a specifiche situazioni, oppure estendendosi a segmenti più ampi, a seconda delle opzioni narrative e stilistiche.

Una narrazione, infatti, forte o debole che sia, costituisce il principale vettore del nostro coinvolgimento. L'emozione è il principale mezzo di connessione tra spettatore e film. Se esiste una dimensione immersiva dell'esperienza cinematografica, infatti, essa ha luogo innanzitutto sul piano delle emozioni; e anzi il coinvolgimento si spiega esclusivamente prendendo in considerazione l'esperienza emotiva dello spettatore. In questa prospettiva, la narrazione costituisce il principio che stabilisce e gestisce le situazioni emotive, gli stati d'animo o le tonalità affettive.

Come abbiamo accennato, ci occuperemo del coinvolgimento al cinema, cioè delle dinamiche emozionali. Tenteremo di offrirne una visione aggiornata, facendo riferimento a ipotesi e modelli provenienti dalla filosofia della mente che include le riflessioni sulla spettatorialità emerse, nel corso dei decenni, nell'ambito degli studi sul cinema³.

Ognuno dei capitoli che compongono la seconda parte di questa tesi si concentra su un aspetto del coinvolgimento emotivo. Nel primo capitolo si offre un breve *excursus* sul cinema lento, una tendenza stilistica all'interno del cinema d'arte. Le sue caratteristiche distintive riguardano la narrazione: film, dallo stile minimalista, il ritmo narrativo ritardato e l'eliminazione della causalità. In particolare, le sue caratteristiche estetiche includono un uso della ripresa lunga e una risoluta enfasi sui tempi morti; dispositivi che favoriscono una modalità di narrazione che inizialmente appare criptica, e offre soprattutto un'esperienza della durata sullo schermo. A questo proposito, cominciamo a delineare la funzione del piano-sequenza e la sua centralità nel

³ Enrico Carocci, *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Bulzoni, Roma 2018, pp. 261 e ss.

realismo baziniano. Anche il tempo morto come tecnica di dedrammatizzazione riceve una lunga trattazione in questo capitolo. La combinazione della ripresa lunga e del tempo morto porta a una modalità unica di spettatore. Questa tesi, quindi, indaga gli aspetti formali del film e la loro funzione nel raggiungimento di una modalità contemplativa di spettatore.

Il secondo e il terzo capitolo sono di natura analitica e interpretativa: utilizzano diverse teorie dell'emozione spettatoriale per offrire una lettura particolare del film, un'interpretazione che emerge attraverso un'attenzione focalizzata sul tema della risposta emotiva. In questa tesi l'analisi del film è informata dall'approccio neoformalista di David Bordwell. Il secondo capitolo affronta il tema più studiato a proposito dell'esperienza spettatoriale, quello dell'empatia; poiché si tratta di un termine che possiede diversi significati, e poiché si tratta di un fenomeno che include un'ampia gamma di reazioni, dedicheremo uno spazio al confronto tra ipotesi diverse, ispirate dalla filosofia delle emozioni, con particolare riferimento alle componenti cognitive. Nell'ultima sezione, il capitolo affronta la questione cruciale del *mood*, che è tipicamente evocato dalle configurazioni audiovisive e dalla messa in scena, e che facilita il coinvolgimento secondo modalità che non dipendono direttamente dai personaggi e dalle loro azioni.

Attraverso una lettura attenta del film, l'obiettivo principale di questa tesi è di esaminare le diverse strategie estetiche, attraverso le quali vengono utilizzati i dispositivi cinematografici al fine di ottenere effetti emotivi, come la noia. Il film rispecchia questo stato d'animo al loro pubblico enfatizzando l'ozio e la noia come uno stato mentale produttivo e ricettivo. A tal proposito, questa tesi sostiene che il cinema lento trasforma la noia in un'esperienza produttiva. La principale strategia estetica di Tarkovskij è il trattamento della noia a vari livelli nel film. Nel terzo capitolo, infine, esploreremo la noia come un'esperienza che il film trasforma in un'esperienza esteticamente gratificante. Si sostiene che la noia è per molti versi una virtù estetica che consente la partecipazione attiva e la sua natura oziosa spesso porta ad una modalità contemplativa e meditativa del film.

Ne è uscito un percorso a due tappe, sostenuto da altrettante metodologie di lavoro. La prima parte della tesi, essenzialmente descrittiva e genetica, si alimenta di strumenti analitici (sceneggiatura desunta, segmentazione in

sequenze ecc.) e documentari (sceneggiatura ecc.), per studiare struttura e drammaturgia del film, e per ricostruire la sua produzione. La seconda parte, essenzialmente interpretativa, si alimenta di strumenti analitici (derivanti dagli studi di Murray Smith e Carl Plantinga sulle emozioni cinematografiche) per rendere conto del coinvolgimento spettatoriale di *Nostalghia*. Questa lettura filmica muove dal tentativo di conciliare approccio storico e approccio estetico-cognitivo, nella convinzione che la duplice prospettiva di lavoro possa essere reciprocamente produttiva: se, da un lato, le tracce storiche del film possono indirizzare l'analisi estetico-cognitiva, dall'altro, l'analisi estetico-cognitiva può illuminare il funzionamento pragmatico del testo⁴.

⁴ Cfr. Federico Vitella, *Il piacere del piangere. Il ferroviere (Germi, 1956) come male weepy*, in L. Malavasi-E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Fondazione centro sperimentale di cinematografia, Edizioni Sabinae, Roma 2015, pp. 107-116.

PARTE PRIMA

CAP. I

Il film

Riporto i titoli di testa come appaiono all'inizio del film e integrati con ulteriori dati, tratti dai documenti di produzione originali, a cui segue un elenco dettagliato dei siti in cui il film è stato girato⁵.

Titolo: Nostalghia

Regia: Andrej Tarkovskij

Interpreti e personaggi: Oleg Jankovskij (Gorchakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (Moglie di Gorchakov), Laura De Marchi (Donna con asciugamano), Delia Boccardo (Moglie di Domenico), Milena Vukotic (Operaia comunale), Raffaele Di Mario (Cliente del bagno), Rate Furlan (Cliente del bagno), Livio Galassi (Mimo), Elena Magoia (Albergatrice), Piero Vida (Cliente del bagno), Alberto Canepa (Contadino del paese abbandonato), Isa Gallinelli (Amica cliente di Vittorio), Mondo Mari (Operaio comunale), Maria Quasimodo Cumani (Contadina del paese abbandonato), Roberto Stavola (Cliente del bagno).

Sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra

Delegato RAI alla produzione: Lorenzo Ostuni

Aiuti regista: Norman Mozzato, Larissa Tarkovskij

Operatore della macchina: Giuseppe De Biasi

Fotografo: Bruno Bruni

Fonico: Remo Ugolinelli

Arredatore: Mauro Passi

⁵ Si è consultato il faldone con la documentazione originale sulla produzione del film della sezione «Cinema» del fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

Ispettori di produzione: Filippo Campus, Valentino Signoretti

Segretario di produzione: Eutizio Di Salvatore

Segretaria di edizione: Ilde Muscio

Amministratore: Nestore Daratella

Capo truccatore: Giulio Mastrantonio

Capo parrucchiera: Iole Cecchini

Assistente al montaggio: Roberto Puglisi

Costumi: ANNAMODE 68 s.r.l.

Cane Zoi fornito dal centro cinefilo “LA VALLETTA” addestrato da:

Massimo Perla

Teatri di posa: De Paolis INCIR

Pellicola: KODAK

Colore: TECHNICOLOR

Titoli: STUDIO 4

Ufficio stampa: Raffaele Striano

Direttore del doppiaggio: Filippo Ottoni

Assistente al doppiaggio: Ivana Fedele

Consulente al doppiaggio: Denis Pekarev

Consulenza musicale: Gino Peguri

Fonico del mixage: Danilo Moroni

Effetti sonori: Massimo e Luciano Anzellotti

Registrazione sonora eseguita presso la C.D.S. con la partecipazione della S.A.S.

Le voci

Eugenia: Lia Tanzi

Domenico: Sergio Fiorentini

Direttore della fotografia: Giuseppe Lanci

Scenografia: Andrea Crisanti

Costumi: Lina Neri Taviani

Direttore di produzione: Francesco Casati

Montaggio: Erminia Marani, Amedeo Salfa

Edizione italiana a cura di Cesare Noia

**Una produzione della RETE 2 TV RAI in collaborazione con la SOVIN
FILM – URSS**

**Realizzata da Renzo Rossellini e Manolo Bolognini per la Opera Film
Produzione s.r.l.**

Una esclusività SACIS

Altre informazioni

Titolo provvisorio: *Viaggio in Italia*

Soggetto: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra

Durata: 120'

Genere: Drammatico

Nazionalità: Italiana

Anno di produzione: 1983

Formato: 35/mm

Musica: Canto russo *Kumushki*, la *Nona sinfonia* di Beethoven, il *Requiem*
di Verdi.

Riprese: Dal 28/09/1982 al 28/10/1982

Lunghezza versione integrale: 3600 metri

Visto di censura: n° 78854 del 13/05/83

Prima proiezione pubblica: Festival Internazionale del film di Cannes, 16
maggio 1983

Premi principali: Primo premio *ex aequo* con *L'argent* di Robert Bresson, Premio FIPRESCI, Premio ecumenico.

I set del film

La campagna russa (Parco archeologico di Otriculum, in Otricoli, provincia di Terni).

La Madonna del Parto (Podere Settevene, in Nepi, provincia di Viterbo; Cripta di San Pietro, in Tuscania, provincia di Viterbo).

L'albergo di Bagno Vignoni (sede degli Studios in via Tiburtina, Roma).

La piscina di Bagno Vignoni (Piazza delle sorgenti, in Bagno Vignoni, provincia di Siena).

La casa di Domenico (Badia di Santa Maria della Gloria, in Anagni, provincia di Frosinone; Piazza della Collegiata, in Faleria, provincia di Viterbo; Calcata, provincia di Viterbo).

Le chiese (Santa Maria di San Vittorino, in Cittaducale, provincia di Rieti; Abbazia di San Galgano, in Chiusdino, provincia di Siena).

Il sogno dello specchio (Vicolo della Campanella, Roma).

L'hotel di Gorchakov (Albergo Capuano, via Condotti n. 61, Roma).

Il comizio di Domenico (Piazza del Campidoglio, Roma).

Le riprese

Le riprese del film incominciarono in data 28 settembre 1982 per concludersi il 28 ottobre dello stesso anno. *Nostalghia* è girato interamente in Italia. Tra la Toscana, l'Umbria e il Lazio la troupe gira in interni ed esterni reali nei comuni di Otricoli (Terni), Bagno Vignoni, Chiusdino (Siena), Nepi, Tuscania, Faleria, Calcata (Viterbo), Anagni (Frosinone), Cittaducale (Rieti) e Roma⁶. Il sito più famoso del film è senz'altro Bagno Vignoni nella Val D'Orcia, in Toscana, dove si trova la cosiddetta piscina di Santa Caterina da Siena. Così come noti sono anche i siti della cattedrale scoperchiata di San Galgano nel senese, della Piazza del Campidoglio in Roma, della chiesa allagata di San Vittorino nel reatino e dei borghi di Faleria e Calcata nella Tuscia.

La campagna russa. Il film si apre con delle immagini in bianco e nero di un paesaggio di campagna avvolto nella nebbia, dove si vedono delle figure umane e un cane che si muovono verso una valle, in fondo alla quale si scorge un cavallo e l'ansa di un fiume. Il villaggio è quello di Andrej Gorchakov, un poeta arrivato dalla Russia in Italia per scrivere la biografia di Pavel Sosnovskij, un compositore russo del settecento che si era trasferito a Bologna per studiare musica, e che torna a più riprese nel corso del film quando ricorda con nostalgia la sua terra e la sua famiglia. Secondo la finzione narrativa sarebbe dunque un posto della Russia, ma di fatto la casa di Gorchakov è un'accurata riproduzione della casa di campagna del regista, in una valletta nei pressi del parco archeologico di Otriculum a Otricoli, in provincia di Terni.

La Madonna del Parto. Gorchakov è in compagnia di Eugenia, una interprete di russo, che accompagna il poeta a visitare le bellezze artistiche in giro per l'Italia. Eugenia vuole portarlo a vedere la Madonna del Parto, il celebre dipinto rinascimentale di Piero della Francesca, a Monterchi. I due si fermano con l'automobile nel bel mezzo di una pianura, coperta da leggeri banchi di nebbia, e si incamminano a piedi lungo un sentiero appena tracciato che

⁶ Per identificare le location incerte sono state decisive le ricerche effettuate da Filippo Schillaci.

conduce a una piccola chiesa, e che si trova al di là di una staccionata in legno. In realtà gli esterni non sono stati girati a Monterchi, in provincia di Arezzo, come si potrebbe pensare, ma a Podere Settevene a Nepi, in provincia di Viterbo. Successivamente dentro la chiesetta, Eugenia ammira la bellezza del dipinto all'interno di una cripta, e assiste ad alcune donne che portano in processione la statua della Madonna del Parto. Gli interni sono invece quelli della cripta di San Pietro a Tuscania in provincia di Viterbo, mentre il dipinto che visita l'interprete è una copia della Madonna del Parto che viene custodita in un museo di Monterchi, e che in precedenza si trovava nella cappella cimiteriale di Santa Maria di Momentanea sempre in Monterchi. Quindi anche se nel film si fa riferimento al dipinto della Madonna del Parto, effettivamente a Monterchi non è stata girata nessuna scena del film, ma si sono scelte due diverse località, l'una per gli esterni a Podere Settevene, e l'altra per gli interni a Tuscania, entrambe in provincia di Viterbo.

L'albergo di Bagno Vignoni. Eugenia e Gorchakov, dopo aver viaggiato per mezza Italia, si fermano in un albergo a Bagno Vignoni perché il musicista di cui il poeta sta scrivendo la biografia aveva frequentato verso la fine del settecento le terme di quel posto. Qui i due discutono sull'impossibilità di tradurre la poesia, e sulla nostalgia attraverso la storia di una domestica che a Milano diede fuoco alla casa dei propri padroni per poter ritornare in Calabria e sulla stessa fine di Sosnovskij che, una volta tornato in Russia, morì suicida. Eugenia è innamorata del poeta che però non ricambia i suoi sentimenti, rimproverandolo di non aprirsi abbastanza con lei, e sentendosi sempre più delusa dal suo comportamento. Intanto arriva l'albergatrice che consegna loro le chiavi delle camere, e qui si svolge la famosa scena della camera d'albergo in cui Gorchakov si addormenta sul letto e sogna la moglie che aspetta il suo ritorno a casa. La narrazione fa pensare che l'albergo si trovi a Bagno Vignoni, ma le riprese della hall e della camera sono state girate presso la sede degli Studios sulla via Tiburtina in Roma.

La piscina di Bagno Vignoni. Usciti dall'albergo, Gorchakov ed Eugenia vanno a visitare una piazza con al centro una vasca termale dove si racconta che Santa Caterina da Siena era solita fare il bagno. Qui incontrano Domenico, un uomo considerato pazzo dalla gente perché ha rinchiuso in casa tutta la sua famiglia per sette anni, pensando di proteggerla dalla fine del

mondo. Il set è quello della famosissima vasca termale in Piazza delle sorgenti a Bagno Vignoni, in provincia di Siena, dove si svolge anche la scena finale del film in cui il poeta asseconda la volontà di Domenico che gli chiede di attraversare la piscina prosciugata con una candela accesa.

La casa di Domenico. Gorchakov ed Eugenia, dopo l'incontro nella piazza di Bagno Vignoni, decidono di far visita a Domenico nella sua casa. Il casolare in cui vive il pazzo è sperduto in mezzo alla campagna, circondato da una folta sterpaglia che copre gran parte dell'abitazione, ed è in un evidente stato di decadenza. All'interno si trova una grande stanza senza i muri divisorii, che forse un tempo erano presenti, illuminata dalla luce delle finestre, e il cui pavimento è cosparso di bottiglie che servono a raccogliere l'acqua piovana che cade abbondantemente dal soffitto. La camera da letto è ricavata da un angolo della stanza in cui il letto è riparato da un telo di plastica ed è arredata da un vecchio mobilio. Nel dialogo tra l'interprete e i bagnanti della piscina, si dice che la casa di Domenico è ubicata sopra Bagno Vignoni, sulla piazza vicino la chiesetta. Quindi secondo la narrazione il set sarebbe la Val D'Orcia, in Toscana, ma in realtà la scena è stata girata in un casolare nella badia di Santa Maria della Gloria ad Anagni, in provincia di Frosinone. Quando il pazzo, alla fine della visita, saluta il poeta fuori del casolare dove un taxi lo stava aspettando, viene inquadrata una piazzetta che secondo la narrazione corrisponderebbe alla parte esterna del casolare in cui sono stati girati gli interni. In realtà gli esterni sono quelli della Piazza della Collegiata a Faleria, in provincia di Viterbo, che tra l'altro sono gli stessi della scena in cui attraverso un flashback Domenico ripercorre i momenti della liberazione di tutta la sua famiglia, dopo sette anni di prigionia. Il borgo che viene ripreso dall'alto prima che Gorchakov saluti per l'ultima volta il pazzo, promettendogli di mantenere la promessa di attraversare la piscina di Santa Caterina con la candela accesa, è invece una veduta aerea di Calcata, sempre in provincia di Viterbo.

Le chiese. Gorchakov ha bisogno di riflettere e di scendere nel profondo di sé stesso prima di abbracciare la causa di Domenico. Per questo motivo sceglie di appartarsi in un luogo che favorisce la meditazione stando in mezzo all'acqua: si tratta della chiesa "sommersa" di Santa Maria in San Vittorino a Cittaducale, in provincia di Rieti. La chiesa è costruita su una sorgente

naturale dal cui pavimento sgorga acqua che, secondo una credenza popolare, è miracolosa. La chiesa è un ambiente umido dove cresce una ricca vegetazione e la pioggia cadendo all'interno crea delle scintille di luce sulla superficie dell'acqua. Attraverso l'acqua, limpida e trasparente, si vede il fondale in cui emerge qualche ciuffo d'erba e varie macerie. L'acqua riflette come uno specchio la luce sulle pareti che risultano alcune illuminate mentre altre rimangono in penombra. Il poeta, addormentatosi sul bordo della chiesa a causa dell'ebbrezza da vodka, fa un sogno in cui attraversa le navate di una grande cattedrale in rovina, erbosa e senza il soffitto, che ritorna nell'inquadratura finale del film, alla ricerca di una voce dall'Alto. Questa affascinante cornice è la famosissima cattedrale scoperchiata di San Galgano in Chiusdino, nella provincia senese.

Il sogno dello specchio. Gorchakov, all'interno della chiesa "allagata", si è addormentato, mentre il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij brucia a causa del fuocherello che aveva acceso per riscaldarsi. Nella visione onirica in bianco e nero, il poeta viene mostrato nell'atto di alzarsi da terra, lungo un vicolo disseminato di oggetti vari e di mobili divelti. La sensazione è quella di un evento apocalittico che ha spopolato il borgo e ha fermato il normale scorrere del tempo. Gorchakov passa vicino ad un vecchio armadio con l'anta a specchio abbandonato sul marciapiede e, appena si volta per guardarsi, scopre che l'immagine riflessa non è la sua, ma quella di un giovane Domenico. Quando, molto turbato, subito dopo richiude l'anta, torna la sua immagine. La sovrapposizione delle due immagini segna la completa immedesimazione del pazzo con il poeta. E adesso Gorchakov è pronto per compiere il rito della candela nella piscina di Bagno Vignoni. Le riprese sono state girate nel Vicolo della Campanella in Roma.

L'albergo di Roma. Gorchakov è fuori un albergo di Roma che sta aspettando l'autista per accompagnarlo all'aeroporto e tornare dalla sua famiglia a Mosca. Ad un certo punto riceve una telefonata da Eugenia in cui lo informa che Domenico stava organizzando a Roma una grande manifestazione insieme ad altri pazzi, e gli ricorda di attraversare la piscina di Santa Caterina con la candela accesa, come aveva promesso al pazzo; così il poeta rimanda la partenza e parte subito alla volta di Bagno Vignoni. L'albergo che si vede

dal cortile di un elegante stabile è nell'esclusiva Via Condotti n. 61 in Roma, dove a quel tempo aveva realmente sede l'Hotel Capuano.

Il comizio di Domenico. Domenico tiene il suo comizio dall'alto della statua equestre di Marco Aurelio nella Piazza del Campidoglio in Roma. Ad ascoltarlo sono presenti alcuni pazzi che, grazie alla legge Basaglia, sono usciti dal manicomio. Il pazzo si rivolge ai cosiddetti "sani" che con la loro ipocrisia hanno portato il mondo sull'orlo della catastrofe; e, secondo Domenico, l'unica speranza che ha l'umanità di salvarsi è tornare unita e riappropriarsi dei valori che sono alla base della vita. Alla fine del comizio, attraverso un gesto plateale, Domenico si cosparge il corpo di benzina e si dà fuoco mentre muore a terra avvolto dalle fiamme nell'indifferenza assoluta della gente. A nulla è servita la corsa di Eugenia che, dopo la telefonata con Gorchakov, era andata dal pazzo ad avvertirlo che anche la missione della candela era stata compiuta.

La produzione del film

Nostalghia fu il primo film di un regista russo ad essere girato all'estero. La realizzazione apparve subito complicata, da una parte, dai rapporti difficili che Tarkovskij aveva con le autorità sovietiche e, dall'altra, dalle difficili condizioni in cui versava il cinema italiano⁷. Il film fu prodotto dalla Rai in collaborazione con Sovinfilm⁸ e ci vollero circa tre anni di complesse trattative tra Roma e Mosca prima che il regista russo potesse iniziare a lavorare. In alcune interviste, Tarkovskij parla delle difficoltà incontrate lavorando in Italia, che sono principalmente di natura finanziaria⁹. Il budget messo a disposizione dalla Rai non fu sufficiente, e questo comportò la decisione di rivedere alcune scene per abbassare i costi.

⁷ Tutte le informazioni presenti in questa sezione sono state ricavate dai diari di Andrej Tarkovskij.

⁸ Sovinfilm fu un organismo di produzione cinematografica dell'Unione Sovietica con i paesi esteri.

⁹ «Non è solo la prima volta che faccio un film all'estero, ma è anche la prima volta che lavoro in condizioni straniere. Suppongo che sia difficile girare un film ovunque tu vada nel mondo, ma noto che la natura delle difficoltà varia molto da un luogo all'altro. Qui, il più grande ostacolo si è rivelato essere la costante mancanza di tempo e denaro. Soprattutto la mancanza di denaro ostacola la creatività e la mancanza di fondi si traduce anche in una mancanza di tempo. Più tempo devo lavorare sul film, più costa. Qui in Occidente, le regole del denaro. Nell'Unione Sovietica non devo mai pensare a cosa costano le cose. Non mi devo mai preoccupare di questo. È proprio vero che la compagnia televisiva italiana RAI è stata molto generosa e mi ha invitato qui per realizzare questo film, ma il budget che hanno assegnato è ovviamente insufficiente. Dato che non ho esperienze precedenti di lavoro all'estero, alcune di queste potrebbero essere presunzioni da parte mia. L'attuale progetto è in realtà etichettato come 'iniziativa culturale' e non come impresa commerciale. D'altra parte, è stata un'esperienza estremamente gratificante lavorare a fianco della squadra cinematografica italiana e del loro staff tecnico. Sono estremamente professionali e altamente competenti e sembrano apprezzare il loro lavoro. Tutti sembrano amare ciò che stanno facendo. Ma non voglio fare confronti tra i nostri metodi e i loro. È complicato e straziante fare un film ovunque tu vada, qualunque sia la ragione. Quello che considero più degno di critica qui è la totale dipendenza da fattori puramente economici, questo ha il potenziale di compromettere il futuro stesso del cinema come forma d'arte» (G. Bachmann, *Per viaggiare dentro*, in "Chaplin", n. 193, 1994).

Tarkovskij parte per Roma per firmare il contratto preliminare con la Sovinfilm e la Rai. Prima di partire si reca alla Sovinfilm dove parla con Boris Pavlov e con Sizov della Mosfilm¹⁰ che gli danno il permesso di partire per Roma per firmare il contratto preliminare e iniziare a lavorare. L'11 aprile del 1980 Tarkovskij arriva a Roma e si reca in Rai dove non sono disponibili a firmare un contratto preliminare e perciò il regista si mette subito in contatto con le autorità russe per informare della situazione. Tuttavia la Rai concorda con Tarkovskij la cifra di 30.000.000 di lire per lui, 300.000 a settimana per Larisa (la moglie) e altre 300.000 al giorno per Solonicyn che dovrà interpretare la parte del protagonista. Le trattative proseguono a fatica e le autorità russe chiedono ai funzionari della Rai di recarsi a Mosca per discutere del contratto. Tarkovskij a Roma discute i dettagli del contratto con Fichera¹¹ direttore di Rai due, Renzo Rosso, Canepari e altri. La Rai allora decide di inviare Enrico Colombino a Mosca con le condizioni del contratto, il quale ritornerà a Roma per farlo firmare a Paolo Grassi, Presidente della Rai, e poi ripartire per Mosca con il contratto definitivo.

Dalla Russia arrivano Pavlov ed Erovsin della Sovinfilm i quali vanno in Rai da Fichera per dire che il contratto si firmi a Mosca e discutere dei costi. La Rai e la Sovinfilm sembrano trovare un accordo e firmano un contratto preliminare che dia agli italiani la garanzia che si farà il film. A giugno i funzionari della Rai si dovranno recare a Mosca per firmare il contratto definitivo.

Per poter restare in Italia e lavorare al film, il Goskino¹² concede a Tarkovskij un visto valido solo per tre mesi e rinnovabile, che non gli consentirebbe di ricongiungersi con il figlioletto Andrej, acuendo i rapporti già difficili con le autorità russe. Tarkovskij dubita di poter ottenere un visto di 14 mesi, che copre tutto il periodo di lavorazione del film, prima che sia firmato il contratto

¹⁰ Mosfilm con sede a Mosca erano i più importanti studi cinematografici dell'Unione Sovietica.

¹¹ Massimo Fichera (1929-2012) fu il direttore di Rai due. Carlo Canepari e Lorenzo Ostuni erano dei funzionari.

¹² Il Goskino ossia il Comitato Statale per la Cinematografia controllava la produzione, la distribuzione e lo sfruttamento dei film in Unione Sovietica.

definitivo. Cristaldi¹³ ha intenzione di produrre il film e la Gaumont è interessata alla distribuzione di *Nostalghia*. Tarkovskij calcola che le scenografie si aggireranno intorno ai 70-80.000.000 di lire. La cifra finale sarà intorno a 1.200.000.000 contro un budget di 870.000.000 e superando così la cifra disponibile di 300.000.000 di lire. Per poter ridurre i costi di 270.000.000 di lire Tarkovskij deve rivedere alcune scene e accorciare la durata delle riprese di 12 giorni.

Dopo un incontro in Rai, la cifra massima messa a disposizione è di 1.200.000.000 di lire, comunque molto poco, considerato che le scene da girare a Mosca costano 300.000.000, i compensi delle maestranze altri 400.000.000 e quindi per il film non restano che 500.000.000 di lire. D'accordo con Guerra viene tagliata la scena del "Cavallo" e sono accorciati i tempi per le riprese a 8 settimane. Anche se mancherebbero altri 250.000.000 di lire per realizzare tutto il film.

Tarkovskij ottiene la proroga del permesso di soggiorno fino a luglio. Per firmare il contratto deve andare a Mosca insieme a Fichera. Klaus Helwig, un produttore, vorrebbe partecipare con un investimento di capitali alla lavorazione di *Nostalghia*.

Della difficile trattazione viene informato anche Andreotti che si dimostra indignato per il fatto che la Rai non si è ancora decisa di realizzare il film e per questo è disposto a informare il parlamento. Alla Vides continuano i provini per trovare gli attori che interpreteranno i personaggi del film. Il 17 luglio Tarkovskij provina un'attrice di 23 anni che può andar bene per il ruolo di Eugenia. Mentre l'attore che si presenta per interpretare il ruolo di Domenico non è all'altezza e potrà interpretare il contadino che pulisce la piscina durante la scena della candela.

Fichera parte per Mosca per firmare il contratto, ma cerca ancora investimenti da parte di qualche produttore. Il consiglio di amministrazione della Rai acconsente alla realizzazione del film, purché si trovino dei capitali. Tutti insieme partono per Mosca per firmare il contratto e chiedere il permesso di far ritornare Tarkovskij in Italia per lavorare con la Gaumont.

¹³ Franco Cristaldi (1924-1992) fu presidente della Vides, una società di produzione cinematografica.

Tuttavia la Sovinfilm non intende iniziare i lavori prima della firma del contratto: pare che le autorità russe non siano più interessate alla realizzazione del film. A marzo del 1981 Zavoli e Guerra partiranno per Mosca e continuare le trattative su *Nostalghia*. Zavoli, il nuovo presidente della Rai, invia un telegramma alla Sovinfilm indirizzato a Ermas¹⁴, Sizov e Tarkovskij in cui esprime le sue intenzioni di realizzare il film. Anche il nuovo direttore di Rai due intende perfezionare il contratto. Il consiglio di amministrazione della Rai approva definitivamente la realizzazione di *Nostalghia* e la Sovinfilm è d'accordo nel firmare il contratto definitivo con gli italiani. Si cerca di realizzare il film con un miliardo e vengono eliminate le scene in Russia. La preparazione è prevista per novembre e per la durata di 4 mesi, mentre per marzo-aprile sono previste le riprese.

De Berti, Canepari e Casati sono disposti ad accettare le ultime pretese del Goskino. Surikov chiede 230.000 rubli per la collaborazione tecnica e la Rai ne potrebbe dare solo 75.000. Per andare incontro alle richieste della Sovinfilm si riducono le scenografie. Gli italiani per dimostrare la loro serietà propongono di versare una penale di 25 milioni di lire alla Sovinfilm nel caso in cui il progetto non si farà per colpa della Rai. Infatti la Rai trasferisce il 16 ottobre del 1981 sul conto della Sovinfilm 25 milioni come garanzia della sua serietà. Il 5 marzo finalmente il contratto viene firmato e l'8 marzo Tarkovskij arriva in Italia per lavorare al film¹⁵.

Il regista pensò a Luciano Tovoli come direttore della fotografia, che però lo vedeva impegnato in un film di Michelangelo Antonioni e al suo posto venne contattato Giuseppe Rotunno come direttore della fotografia e Luigi Schiaccianoci come scenografo. Tarkovskij, vedendo *Salto nel vuoto* di

¹⁴ Filipp Timofeevic Ermas (1923-2002) fu il capo della cinematografia presso il Dipartimento della cultura del Partito comunista dell'Unione Sovietica. Dal 1972 al 1986 divenne presidente del Goskino.

¹⁵ “La *Nostalghia* di Andrei Tarkovsky, sceneggiata da Tonino Guerra, collaboratore abituale con Antonioni e più recentemente con Rosi, è finalmente in corso. Usando una troupe italiana e gli attori Oleg Yankovsky, che era in *Specchio*, Erland Josephson e Domiziana Giordano, il film è il primo di un regista russo ad essere realizzato per la televisione europea. Il costo sarà di circa 1.200.000.000 di lire e verrà girato a colori [...]. Nel 1984 è previsto un rilascio primaverile con proiezioni televisive” (T. Mitchell, *Tarkovsky in Italia*, in “Sight and Sound”, 1982-1983, pp. 54-56).

Bellocchio, decise di scegliere tra Rotunno e Giuseppe Lanci¹⁶, il direttore della fotografia del film. Tra Tovoli e Giuseppe Lanci, Tarkovskij alla fine scelse quest'ultimo. Come aiuto alla regia Tarkovskij si avvale della collaborazione di Norman Mozzato¹⁷.

Tarkovskij notò Jilly Clayburgh in *Una donna tutta sola* di Paul Mazursky e pensò che fosse perfetta per *Nostalghia*, ma la Rai fu contraria a far interpretare il ruolo della protagonista femminile ad un'attrice americana. Propose di dare la parte della protagonista femminile anche a Isabelle Huppert, la moglie di Toscan du Plantier, uno dei direttori della Gaumont, ma fu scelta l'attrice italiana Domiziana Giordana nel ruolo dell'interprete.

La parte di Gorchakov doveva essere interpretata dall'attore russo Solonicyn, protagonista di *Stalker*, e attore preferito da Tarkovskij. Ma Solonicyn si ammalò di cancro ai polmoni e Tarkovskij propose la parte del protagonista a Sasha Kajdanovskij che accettò. Tuttavia Sizov disse che Kajdanovskij non poteva uscire dal paese e fu scelto Jankovskij¹⁸. Mentre il ruolo di Domenico venne interpretato dall'attore svedese Josephson¹⁹.

¹⁶ Giuseppe Lanci è un direttore della fotografia. Ha lavorato con Marco Bellocchio, Paolo e Vittorio Taviani, Nanni Moretti, Margarethe von Trotta, Francesca Archibugi.

¹⁷ Norman Mozzato è un regista e attore italiano, diplomato presso l'Istituto Statale Panrusso di Cinematografia (VGIK) di Mosca, nella classe di Mikhail Romm.

¹⁸ Oleg Jankovskij (1944-2009) fu un attore di teatro e di cinema. Lavorò nello *Specchio* e in *Nostalghia*.

¹⁹ Erland Josephson (1923-2012) fu un attore svedese. Ha lavorato in molti film di Ingmar Bergman e fu il protagonista di *Sacrificio*.

CAP. II

La storia

Andrej Gorchakov è un poeta russo, arrivato in Italia per scrivere la biografia di Pavel Sosnovskij, un compositore del 1700 che, schiavo in Russia, venne inviato dal suo Maestro al Conservatorio di Bologna per studiare musica con Giambattista Martini, diventando successivamente un famoso compositore e vivendo da uomo libero. Gorchakov è accompagnato nel suo viaggio da Eugenia, una bella e provocante interprete di russo, alla ricerca delle tracce lasciate dal musicista durante la sua permanenza in Italia. Eugenia è innamorata del poeta e desiderosa di intraprendere una relazione stabile con lui, ma senza essere corrisposta da Gorchakov, il quale sembra estraniato dalla realtà e immerso in un sentimento di malinconia. Le immagini in bianco e nero che introducono il film ritraggono un paesaggio della campagna russa e sono caratterizzate da un'atmosfera malinconica e luttuosa, in cui la famiglia di Gorchakov appare in attesa del poeta che non farà più ritorno, preannunciandone la morte.

Prima di arrivare a Bagno Vignoni, dove il musicista aveva frequentato le terme, i due decidono di fermarsi a Monterchi per visitare il dipinto della Madonna del Parto di Piero della Francesca. Giunti presso la chiesetta, Eugenia scende dall'automobile e, ammirando il paesaggio avvolto dalla nebbia, simile per certi aspetti a quelli in Russia, insiste perché il poeta la segua dentro la chiesetta, dicendogli che si tratta di un quadro bellissimo e confessandogli di aver pianto la prima volta che lo aveva visto. Ma Gorchakov decide di rimanere fuori ad aspettarla, essendosi assuefatto alle bellezze dell'Italia e sentendo il bisogno di non pensare più solo a sé stesso, ma di fare qualcosa anche per gli altri, piuttosto che stare ad ammirare quadri chiese e monumenti, assumendo un atteggiamento pensieroso e introspettivo. All'interno della chiesetta, Eugenia non riesce a inginocchiarsi davanti al dipinto della Madonna del Parto e, dal colloquio con il sacrestano, emerge che l'interprete non ha la stessa fede di tutte le altre donne che sono presenti a pregare. Anzi ritiene che le donne non servano solamente a fare dei figli, dimostrando così di essere una donna egoista e priva di compassione verso il

prossimo. Nella chiesetta Eugenia assiste alla processione di un gruppo di donne che portano sulla spalla la statua della Madonna del Parto e ad alcune devote che tengono tra le mani delle candele accese. Posta la portantina ai piedi dell'altare, una di loro si inginocchia davanti alla statua, iniziando a pregare insieme alle altre donne e chiedendo la grazia per avere un figlio. Alla fine della preghiera, la devota apre le vesti della statua, facendo spiccare il volo a dei piccoli passeri, il cui cinguettio assordante spezza il silenzio della chiesetta.

A differenza di Eugenia che non prova alcun sentimento nonostante si trovi davanti alla Madonna del Parto, Gorchakov vive invece, come in un sogno ad occhi aperti, un'esperienza che lo riporta al mondo della sua famiglia e del suo passato. Il poeta si ritrova tra i paesaggi della sua terra dove sono presenti oggetti e situazioni a lui familiari come la sua casa e sua moglie vestita da angelo mentre dal cielo cade una piuma che si adagia ai suoi piedi. Arrivati a Bagno Vignoni, troviamo Gorchakov ed Eugenia seduti nella piccola hall di un albergo, in cui il poeta ha assunto un atteggiamento pensieroso. L'interprete rimprovera Gorchakov che, dopo aver insistito tanto per vedere il dipinto della Madonna del Parto, non sia entrato nella chiesetta, nonostante avessero fatto molta strada in mezzo alla nebbia per vederlo. Il poeta si desta dai suoi pensieri senza dare una risposta a Eugenia, ma concentrando la sua attenzione su un piccolo libro che l'interprete sfoglia tra le mani. Si tratta delle poesie di Arsenij Tarkovskij tradotte in italiano. Gorchakov appare subito irritato da quella vista, tanto da ordinare a Eugenia di buttarlo via perché secondo il poeta la poesia e in generale tutta l'arte è impossibile da tradurre. L'interprete sostiene invece che se anche la poesia non si può tradurre, non tutta l'arte è intraducibile, come la musica che è un'arte universale, inoltre senza la traduzione sarebbe difficile conoscere i grandi scrittori russi e la stessa Russia. Per Gorchakov l'unica possibilità perché i popoli si conoscano veramente è abbattere le frontiere degli Stati. Mentre Eugenia sta parlando, il poeta pensa ancora al suo passato e i suoi pensieri vanno alla moglie che in una visione si vede sorridere al marito intenta a lustrare un bicchiere di cristallo. La conversazione è interrotta dal passaggio nella sala di una villeggiante delle terme che porta al guinzaglio un cagnolino. E quando il discorso si sposta sulla storia di una domestica che a Milano, per

nostalgia di ritornare dalla sua famiglia in Calabria, bruciò la casa dei suoi padroni che le impediva di realizzare questo desiderio, Gorchakov sembra sentirsi disturbato da questo episodio e, allora, Eugenia riprende a parlare di Sosnovskij che, attraverso una lettera del Conservatorio di Bologna, si scopre che il musicista volle tornare in Russia sapendo che sarebbe ridiventato schiavo, incominciando a bere molto e suicidandosi in seguito. Intanto arriva l'albergatrice che consegna le chiavi delle camere ai due ospiti e accompagna l'interprete al piano superiore che, nella breve conversazione con Eugenia, scambia il poeta per il suo fidanzato, dicendole che Gorchakov ha un'aria triste perché sicuramente sarà innamorato di lei, e che quello è un posto magico perché ha fatto innamorare molte coppie. Il poeta custodisce gelosamente le chiavi di casa sua pensando ancora alla sua terra e alla sua famiglia che, in un'altra visione, appare con la moglie sorridente insieme ai figli che inseguono il cane nella campagna russa.

Quando nella camera il poeta apre le imposte della finestra e si accorge che oltre non si vede il paesaggio, ma la vista è occlusa da un muro, richiude le persiane e inizia a perlustrare tutta la stanza, entrando nel bagnetto della camera per bere un sorso d'acqua direttamente dal rubinetto del lavandino e assumere una pasticca che tira fuori dalla giacca. L'armadio della camera è completamente vuoto e l'unico oggetto che attira la sua attenzione è un vecchio volume della Bibbia poggiato sulla pettiniera tra le cui pagine trova una ciocca di lunghi capelli bianchi attorcigliati ad un piccolo pettine. Solo il rumore di una briglia che cade sul pavimento rompe il silenzio della stanza. Sentendo la presenza di qualcuno nel corridoio ad aspettarlo, apre la porta della sua camera e vede Eugenia con il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij tra le mani e con uno sguardo languido, rispondendo a Gorchakov che non aveva ancora bussato, e che probabilmente se l'era immaginato. L'interprete è preoccupata perché da due giorni il poeta non si faceva sentire con la sua famiglia a Mosca, ma Gorchakov rifiuta l'aiuto di Eugenia che, molto nervosa e delusa dal comportamento del poeta, prende la rincorsa per rientrare nella sua stanza cadendo buffamente a terra. Prima di rientrare in camera, il poeta toglie dalle mani dell'interprete il libro delle poesie e, chiusa la porta, getta quel volume che lo infastidisce in un angolo della stanza, convinto che le traduzioni non possono che alterare il senso più recondito di una poesia.

Chiuse tutte le luci della camera, Gorchakov apre le imposte della finestra, mentre fuori è in corso un temporale, e si distende sul letto, estraniandosi dalla realtà e cadendo in un sonno intenso. L'inizio del sogno è dato dalla materializzazione del suo cane che, non appena si accuccia ai piedi del letto, il poeta gli allunga una mano per accarezzarlo, e dal rumore di un barattolo di vetro che scivola sul pavimento. Nel sogno in bianco e nero la moglie di Gorchakov avanza lentamente mentre accenna un materno sorriso verso Eugenia, che appare con il viso rigato dalle lacrime, e alla quale poggia dolcemente una mano sulla spalla, abbracciandola e accarezzandole i capelli. Eugenia è poi mostrata col pugno chiuso sopra il corpo del poeta che ancora dorme sul letto. Di nuovo si vedono le due donne che si baciano e si accarezzano in modo sensuale. Poi viene mostrata la moglie in gravidanza di Gorchakov sdraiata sul letto mentre il marito si alza dal letto che, non vedendolo accanto a lei, lo chiama. La voce di Eugenia, che sollecita il poeta ad alzarsi vista l'ora tardi e invitandolo a visitare un posto stupendo dove andava anche Santa Caterina, segna il lento risveglio di Gorchakov dalla dimensione onirica a quella della realtà.

Un uomo di nome Domenico si aggira in compagnia del suo cane per i portici che circondano la vasca termale di Bagno Vignoni, mentre Eugenia si intrattiene con alcuni bagnanti parlando di Gorchakov, che si trova in Italia per scrivere la biografia di Sosnovskij, un musicista russo che verso la fine del Settecento si era trasferito a Bologna per studiare musica ed aveva frequentato anche quelle terme. Ma una volta tornato in Russia morì a causa del suo amore per una schiava russa. Intanto Domenico ascolta i futili discorsi dei bagnanti e, rivolgendosi al fedele cane che sta sempre con lui, ma in realtà parlando a sé stesso, dice che nella vita bisogna essere diversi da quelle persone. Domenico è considerato pazzo dalla gente perché ha rinchiuso in casa tutta la sua famiglia per sette anni in attesa di una imminente fine del mondo. C'è chi sostiene che Domenico è diventato matto a causa di una crisi religiosa, chi per gelosia verso la giovane moglie che, dopo quell'episodio, lo ha lasciato ed è scappata con i figli a Genova, chi per paura, chi infine per troppa fede. Gorchakov segue il pazzo che si è seduto sull'altro bordo della piscina con le gambe immerse nell'acqua fino alle ginocchia. Quando Domenico si sposta verso Eugenia per chiedere una sigaretta, il pazzo si

congeda pronunciando delle parole misteriose in cui invita l'interprete a non dimenticare il messaggio del Signore a Santa Caterina, e cioè che la verità è solo in Dio. I bagnanti si guardano bene dal prendersi burla di Domenico che a detta di alcune persone non è per niente stupido ed è anche laureato in matematica. Gorchakov avverte da subito che ciò che dagli altri viene scambiato per la pazzia di Domenico in realtà è una profonda fede. In Italia hanno da poco aperto i manicomi e i pazzi sono tutti in libertà, ma molti familiari non li rinvogliono in casa, pensando che i diversi debbano tornare a rinchiuersi. Domenico è considerato pazzo anche perché vuole entrare nella piscina con una candela accesa senza che nessuno sappia il motivo, e per questo lo tirano fuori pensando che voglia affogarsi. Gorchakov sente che Domenico è mosso da un forte senso della fede e capisce che parlandogli può trovare delle risposte a molti suoi interrogativi e anche una guida nella sua ricerca spirituale. Per questo il poeta decide di andare a trovare il pazzo nella sua casa di Bagno Vignoni. Prima, però, passano dall'hotel in cui alloggiano i due e nella hall Gorchakov si lascia andare ad alcuni apprezzamenti nei confronti di Eugenia, facendole intendere di provare dei sentimenti per lei, ma che alla fine si rivelano un malinteso, provocando nell'interprete un'altra delusione, sottolineata dal repentino cambiamento dell'espressione del suo viso.

La casa di Domenico è un vecchio casolare di pietre in completo stato di decadenza, con finestre e porte sbarrate, isolato e circondato da una fitta sterpaglia. Eugenia e Gorchakov chiedono informazioni a un contadino che indica loro dove abita il pazzo. Domenico sta pedalando su una bicicletta sospesa sopra due cavalletti bassi di ferro, le cui ruote girano a vuoto, e con lo sguardo rivolto davanti a sé. L'interprete si avvicina per cercare di convincerlo a parlare della sua esperienza con il poeta che, in disparte, segue con estremo interesse gli sviluppi del dialogo. Ma non si convince neanche quando Eugenia gli dice che Gorchakov era venuto da Mosca per parlare con lui. L'interprete resta ancora un po' in attesa che il pazzo si ravveda, ma poi si rende conto che è inutile e allora si avvia sconsolata verso il poeta, il quale rendendosi conto di quello che è successo, chiede a Eugenia di fare un altro tentativo. L'interprete quindi ritorna da Domenico il quale le fa un segno deciso per essere lasciato in pace. Allora Eugenia si avvicina a Gorchakov

che attribuisce la colpa del fallimento e poco convincente tentativo all'incapacità dell'interprete di mettere in contatto i due uomini e, molto irritata dalle parole del poeta, decide di lasciare l'incarico e di ritornare a Roma. Gorchakov si avvicina a Domenico che sta pedalando indifferente e con impaccio gli dice di capire il motivo per cui ha rinchiuso in casa la sua famiglia. Il poeta segue il pazzo all'interno del casolare ritrovandosi dapprima in un'anticamera buia e poi al di là di una porta nel mezzo di un paesaggio di campagna in bianco e nero dove l'erba, i fiumi, i laghi e le montagne sembrano unirsi al paesaggio esterno che si scorge dalle finestre. Domenico invita Gorchakov a proseguire oltre nel cammino accogliendolo con l'*Inno alla gioia* di Beethoven. La stanza dove si viene a trovare è molto decadente e arredata con un povero mobilio: le pareti sono umide e annerite dal fumo, la pioggia filtra dal tetto formando delle grandi pozzanghere che allagano il pavimento, il letto è riparato dall'acqua da un telo di fortuna, alcuni oggetti di uso quotidiano sono sparsi a terra per raccogliere l'acqua piovana. Guardandosi allo specchio Gorchakov riflette su sé stesso e inizia a capire che qualcosa dentro di sé sta cambiando. L'immagine di un bambolotto in bianco e nero affissa ad una parete che esprime il dolore e la sofferenza degli esseri più deboli, primi tra tutti i bambini, suggerisce l'ipotesi che il poeta sta prendendo coscienza della necessità di fare qualcosa anche per gli altri.

Domenico afferra dalla mensola una bocchetta di olio e, versando sul palmo della mano una goccia e poi un'altra goccia, dimostra che il risultato non è due gocce, ma una goccia più grande. Il poeta incantato per la profondità del pensiero, non sapendo cosa dire, chiede una sigaretta al pazzo che lo sprona a smettere di fumare e a fare delle cose importanti. I due restano in silenzio con i volti riflessivi e il pensiero rivolto alla propria interiorità. A suggellare questo momento di condivisione degli stessi valori, Domenico offre a Gorchakov un tozzo di pane e un bicchiere di vino, che non beve tutto e che appoggia su una mensola. Il pazzo dopo essersi visto allo specchio e aver tirato un respiro profondo, decide di confidarsi con il poeta, dicendogli che quando voleva salvare la sua famiglia era semplicemente un egoista e che invece bisogna salvare tutto il mondo, attraversando la piscina di Santa Caterina con una candela accesa. Domenico chiede l'aiuto di Gorchakov perché quando lui prova ad entrare in acqua con la candela accesa lo tirano

fuori pensando che voglia suicidarsi. Il poeta prende in consegna il mozzicone di candela che, prima di raggiungere il taxi che lo sta spettando fuori, lo ripone sulla mensola, per riprenderlo subito dopo, non convinto di trattenere quella candela per non tradire un uomo così dolce e sensibile.

Gorchakov vuole sapere perché proprio a lui è stata affidata la missione di compiere il rito della candela, dimostrando tutta la sua titubanza e il suo scetticismo. Il pazzo, passando nella stanza attraverso una porta invisibile, in cui sopra una parete si legge la formula $1+1=1$, irrazionale matematicamente ma non spiritualmente, che richiama il messaggio dell'esperimento delle gocce di olio, risponde di farlo per amore di sua moglie e dei suoi figli, e che a Roma sta preparando qualcosa di grande insieme ad altri pazzi usciti dal manicomio. Domenico, sentendosi solo, cerca la compagnia del suo cane Zoi, al quale dice di non pensare sempre alle stesse cose, ma che in realtà rivolge sempre a sé stesso. Attraverso un flashback in bianco e nero, dove il presente si alterna al passato, il pazzo ripercorre tutte le fasi della liberazione della sua famiglia dopo un lungo tempo di prigionia. Nella prima immagine in bianco e nero un soccorritore schioda le finestre del casolare e dal quel buio esce una famigliola composta da Domenico, dalla sua giovane moglie e dal figlioletto. Alla vista della luce si riparano gli occhi e davanti a loro, oltre un'autoambulanza, una massa di curiosi. La giovane moglie si inginocchia per baciare i piedi del suo salvatore, dove si vede anche una bottiglia di latte versato, mentre il figlioletto che fugge a ralenti, viene inseguito da Domenico tra le ali della folla, chiedendo al padre se la fine del mondo fosse arrivata. Queste immagini si alternano a quelle a colori di un sofferente Domenico, che nel presente compie gli stessi passi verso l'uscita del casolare e a una panoramica dall'alto del piccolo borgo antico in cui abita, arroccato sulla roccia e circondato da una rigogliosa vegetazione in mezzo a leggeri banchi di nebbia. Fuori del casolare il pazzo e Gorchakov si abbracciano per l'ultima volta in modo fraterno, mentre nella parte finale del flashback ritornano le immagini del salvataggio, in cui si sente la voce di un poliziotto che ordina alla folla di non accalcarsi, insieme a un'altra voce di bambino che dice di aver scoperto da tanto tempo la presenza di qualcuno in quella casa.

Tornato in albergo, Gorchakov apre la porta della sua camera e trova Eugenia seduta al centro del letto mentre si asciuga i capelli, con la scusa che nel suo

bagno era finita l'acqua. Il poeta pensava che l'interprete fosse partita per Roma, come gli era stato promesso davanti al casolare di Domenico, quando non riuscendo a far incontrare i due uomini, Eugenia decise di lasciare l'incarico, sentendosi umiliata dalle sue parole. Appena il poeta si avvicina all'interprete per mostrarle il mozzicone di candela, che il pazzo gli aveva consegnato per portare a termine la missione di attraversare la piscina di Santa Caterina con la candela accesa, Eugenia scoppia in una scenata di gelosia perché delusa per l'ennesima volta dal comportamento di Gorchakov che continua a dare retta a un povero malato di mente. L'interprete non capisce perché il poeta è pieno di complessi, perché non è libero di amare, perché in Italia non riesce a trovare l'uomo giusto, rimpiangendo gli uomini straordinari che aveva incontrato a Mosca. Gli uomini vogliono da lei solo una cosa e anche Gorchakov che sembra un santo, facendosi passare per un intellettuale che si interessa di Madonne, non è tanto diverso dagli altri, anzi è il peggiore di tutti: uno pieno di noia fino alle scarpe. Eugenia è convinta di trovare l'uomo giusto e infatti un uomo la sta già aspettando a Roma. L'interprete ricorda il primo giorno in cui ha conosciuto il poeta e nella stessa notte ha sognato un verme morbido, con tante zampe, che le era caduto sulla testa e le aveva punto fra i capelli. Era un essere velenoso che cercava di toglierselo da dosso scuotendo la testa da tutte le parti fino a far cadere l'animale a terra e provando a schiacciarlo con i piedi prima che si nascondesse sotto l'armadio, ma inutilmente perché colpiva sempre vicino e non riusciva a centrarlo. Da quella notte non ha smesso di toccarsi i capelli. Gorchakov rimane incredulo e completamente sorpreso dalla reazione isterica di Eugenia perché non pensava a nessuna avventura con l'interprete e che solamente lei si era innamorata di lui. Il poeta esce dalla camera sbattendo la porta, seguito da Eugenia che lo ingiuria dicendogli di non aver portato rispetto verso sua moglie, che tra l'altro stava per tradire. Gorchakov profondamente risentito da queste parole, dà una pacca sul sedere dell'interprete, che molto nervosa se ne torna nella sua camera. Le pesanti ingiurie feriscono il poeta che comincia a perdere sangue dal naso e che cerca di tamponare con un fazzoletto bianco che si tinge di rosso non appena si china per pulire il pavimento dallo sgocciolamento. Questa furiosa lite ha richiamato l'attenzione di alcuni ospiti dell'albergo, che una volta accertatisi dell'accaduto, sono rientrati nelle loro camere.

Prima di andarsene dall'albergo e di rientrare a Roma, Eugenia si ferma con le valigie davanti la porta della camera di Gorchakov per lasciargli la lettera di Pavel Sosnovskij del Conservatorio di Bologna, che custodiva fra le sue cose. Come emerge dalla lettura dell'interprete, la lettera è indirizzata a un amico del musicista in cui fa sapere che i due anni trascorsi in Italia sono stati molto importanti, sia per la sua professione di compositore, sia per la libertà di cui gode tutti i giorni. Il musicista racconta inoltre di aver fatto un sogno angoscioso: doveva preparare una grande opera da rappresentare nel teatro del suo signore. Il primo atto si svolgeva in un grande parco pieno di statue, che in realtà erano uomini nudi dipinti di bianco, e obbligati a restare immobili per lungo tempo. Anche il musicista stava recitando la parte di una di queste statue e sapeva che se si fosse mosso sarebbe andato incontro a gravi punizioni da parte del suo signore che li stava osservando personalmente. Sentiva il freddo che saliva dai piedi che poggiavano sul marmo gelido del piedistallo mentre le foglie autunnali si posavano sul braccio che teneva sollevato dal corpo. Quando, però, ormai sfinito, sentiva che stava per cedere, si svegliò. Era molto impaurito perché capì che non era semplicemente un sogno ma una metafora della sua condizione reale. Il pensiero di non poter più tornare in Russia prima di morire per rivedere la sua terra e i luoghi della sua giovinezza lo stava tormentando fino ad ucciderlo²⁰.

²⁰ «Molto caro Pëtr Nikolaevič. 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 signor 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. Anch'io stavo recitando la parte di una di queste statue, e sapevo che se mi fossi mosso ci sarebbero state delle grandissime punizioni. Perché c'era il nostro proprietario, il signore, che ci stava osservando personalmente. Sentivo il freddo che saliva dai piedi che poggiavano sul marmo gelido dei piedistalli mentre le foglie autunnali si posavano sul braccio sollevato dal corpo. Eppure non mi muovevo. Quando però, ormai sfinito, sentivo che stavo per cedere, mi sono svegliato. Ero pieno di paura, 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 povero amico abbandonato Pavel Sosnovskij».

Quando Eugenia legge le ultime parole della lettera di Sosnovskij, il poeta è disteso su una poltroncina della hall, mentre si tampona ancora il sangue che fuoriesce dal naso con il fazzoletto tinto di rosso. Questa posizione orizzontale suggerisce un nuovo presagio della morte di Gorchakov, che si presenta sotto forma di sogno, attraverso il ritorno delle immagini malinconiche e luttuose in bianco e nero del prologo, e in cui la moglie, che si chiama Maria, svegliata dal sussurro del suo nome, cerca il marito in tutta la casa senza trovarlo. Anche il resto della famiglia si sveglia per cercarlo invano fuori della casa guardando intorno la campagna e le mani di Maria sulle spalle del figlioletto rappresentano un gesto di conforto, ma anche di rassegnazione. Dopo uno squillo di tromba, dietro la casa circondata da una leggera foschia, sorge la luna. Il sogno termina in modo speculare a come è iniziato, cioè con la moglie che risponde al richiamo del marito, sussurrando il suo nome. Gorchakov si sveglia e si gira a guardare dietro come se ci fosse qualcuno vicino a lui che lo stesse chiamando sottovoce senza trovare nessuno.

Per accettare definitivamente la missione di Domenico, il poeta sceglie di appartarsi in una chiesa allagata, in cui poter riflettere e immergersi nel profondo di sé stesso in mezzo all'acqua come in certi paesaggi in Russia. All'entrata della chiesa si trova la statua sommersa di un angelo adagiata su un tappeto di felci verdissime. L'interno della chiesa è un ambiente in penombra, molto umido e muschioso, dove la vegetazione è rigogliosa e la pioggia cade dentro. Gorchakov è immerso fino alla cintola nell'acqua mentre recita in russo tra sé e sé una poesia dal titolo "Da bambino mi ammalai" di Arsenij Tarkovskij²¹. In questa poesia l'autore racconta l'abbandono e la

²¹ «Ja v detstve zabolet // Ot goloda i stracha. Korku s gub // Sderu – i guby obliznu; zapomnil // Prochladnyj i solonovatyj vkus. // A vse idu, a vse idu, idu, // Sižu na lestnice v paradnom, grejus', // Idu sebe v bredu, kak pod dudu // Žarko // Mne stalo, rasstegnul ja vorot, leg, - // Tut zatrubili trubny, svet po vekam // Udaril, koni poskakali, mat' // Nad mostovoj letit, rukoju manit - // I uletela... uletela. A teper' mne snitsja // Pod jablonjami belaja bol'nica // Ja v detstve zabolet. Nado že otca povidat'. U menja tam, v škafu pidžak tri goda uže visit. Priedu v Moskvu srazu odenu. Nikuda ne chožu, nikogo ne vižu» (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 scaldo // Vado col delirio addosso, come al suono di un piffero // Dietro al

solitudine di un bambino orfano e ammalato che vaga per le strade di una città, entra negli ingressi delle case, ma non si può scaldare in nessun modo. D'improvviso vede sua madre che vola sopra il selciato e lo chiama con un gesto della mano. Quando il bambino le si avvicina, la madre si allontana, volando nel cielo. Come si evince dal testo, la poesia trasmette una sensazione di malattia e di morte, e parole che evocano una situazione dolorosa e luttuosa. Il poeta poggia il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij, proprio quello che all'inizio Eugenia portava sempre con sé, su un costone della chiesa e, in preda all'ebbrezza da vodka, inizia a fare un discorso che più che diretto ad una bambina che si trova seduta di fronte a lui, è rivolto a sé stesso. Per non farla scappare, dice alla bambina che deve aver paura più di suo padre che di lui, visto che in Italia tutti sparano. In questo monologo Gorchakov critica la società moderna che pensa solo a comprare cose inutili, come delle costose scarpe, mentre la grandezza dell'amore si misura attraverso la purezza dei suoi sentimenti. La storia che il poeta racconta in russo di un uomo che salva un'altra persona da una grande pozzanghera, mettendo a rischio la propria vita, e che alla fine viene rimproverato dalla persona salvata perché in quella pozzanghera ci viveva, insegna che l'umanità è cieca e che non vuole essere salvata dal precipizio da cui sta per cadere. Angela, la bambina che sta ascoltando il discorso di Gorchakov, dice di essere contenta della vita; lancia un sasso e non appena cade in acqua si sente una voce recitare un'altra poesia intitolata "Si oscura la vista" di Arsenij Tarkovskij²². La poesia si riferisce

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 // 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); cfr. Arsenij Aleksandrovic Tarkovskij, *Zimnij den'*, (Giornata d'inverno), trad. it. di Gario Zappi, in A. A. Tarkovskij, *Poesie scelte*, Milano 1989.

²² «Si oscura la vista. La mia forza sono due occulti dardi adamantini. Si confonde l'udito per il tuono lontano della casa paterna che respira. Dei duri muscoli i gambi si infiacchiscono come bovi canuti all'aratura e non quando è notte. Alle mie spalle splendono due ali. Nella

alla morte del poeta che, come una candela, si è consumato nel fiore della vita e, negli ultimi versi, invita il prossimo a raccogliere l'eredità delle sue opere e a seguire il suo esempio. Gorchakov, addormentatosi sul bordo della chiesa, mentre il libro delle poesie brucia tra le fiamme di un fuocherello che aveva appiccato per riscaldarsi, ha una nuova visione onirica. Nelle immagini in bianco e nero il poeta viene mostrato nell'atto di rialzarsi da terra e di camminare lungo un vicolo che di tanto in tanto si imbatte in mobili e in cose posate fuori sui marciapiedi. Tutto ciò trasmette un grande senso di abbandono e di vuoto. A un certo punto Gorchakov si ferma davanti a un armadio abbandonato sulla strada con l'anta a specchio. A testa bassa sta davanti allo specchio opaco, screpolato e incrinato senza la forza di guardarsi. I suoi pensieri sono gli stessi di quelli del pazzo e questo segna la completa immedesimazione di lui in Domenico e nella sua missione. Alla fine si decide di aprire lentamente l'anta a specchio e, invece di vedere il suo volto, scopre che l'immagine riflessa è quella di Domenico. Quando spaventato richiude velocemente l'armadio compare riflesso nello specchio il suo volto impaurito. In un'altra scena del sogno, ancora in bianco e nero, Gorchakov attraversa lentamente le navate della cattedrale scoperchiata di San Galgano mentre guarda verso l'alto. Una voce femminile invoca il Signore per fargli sentire la sua presenza, mentre una voce maschile le risponde che il Signore è sempre presente, ma è lui che non se ne accorge. Gorchakov finora non era riuscito a sentire questa presenza anche se era già presente dentro di sé. Adesso non è da solo e finalmente ha trovato la forza di cui aveva bisogno. Un fruscio d'ali segna il ritorno alla realtà a colori della chiesa allagata mentre una piuma cade dall'alto adagiandosi dolcemente sull'acqua. Una lacrima solca il viso del poeta che si trova disteso sul costone della chiesa vicino al volume delle poesie di Arsenij Tarkovskij completamente bruciato e ridotto in cenere.

Gorchakov è nella piccola hall di un albergo di Roma pronto per rientrare a Mosca. Il poeta esce sul marciapiedi per disporsi già nell'attesa che arrivi l'autista per accompagnarlo con la macchina all'aeroporto quando si affaccia

fešta, candela, mi sono consumato. All'alba raccogliete la mia disciolta cera, e li leggete chi piangere. Di cosa andare superbi? Come, donando l'ultima porzione di letizia. Morire in levità. E arrivare a un tetto di fortuna»; Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij, *La mia vista si offusca, la mia forza*, trad. it. di Gario Zappi, in A. A. Tarkovskij, *Poesie scelte*, Milano 1989.

il portiere per avvertirlo che qualcuno lo sta cercando al telefono. Gorchakov rientra nella hall e alza il ricevitore ancora incredulo che sia proprio lui la persona cercata. Appena mette il ricevitore all'orecchio lo raggiunge la voce di Eugenia che lo vuole salutare. Ha telefonato anche perché Domenico, il pazzo di Bagno Vignoni, è da tre giorni a Roma per una manifestazione insieme ad altri pazzi usciti dal manicomio; l'ha pregata di ricordare a Gorchakov la promessa che gli aveva fatto e di andare subito a dirglielo perché aspettava sue notizie. L'interprete sta di fronte al suo uomo, di nome Vittorio, appartenente a una illustre famiglia di Orvieto, con il quale è in procinto di partire per una vacanza in India, e che al contrario di quello che riferisce a Gorchakov, non si occupa di problemi spirituali, ma appare un personaggio ambiguo. L'uomo è seduto dietro una grande scrivania intento a leggere una lettera mentre fuma un sigaro. La domestica gli versa un po' d'acqua in un bicchiere di cristallo ed è attenta a tenere in ordine la casa. Nel frattempo una coppia di giovani rimane in piedi ad aspettare che Vittorio finisca di leggere la loro lettera. Eugenia saluta per l'ultima volta Gorchakov che non sta molto bene di salute ed esprime il desiderio di tornare a Mosca dalla sua famiglia. La scusa dell'interprete di andare a comprare le sigarette denota una presa di distanza nei confronti di Vittorio che resta impassibile dietro la sua scrivania. Il poeta torna all'ingresso dell'albergo e avverte l'autista, che lo ha aiutato a sbrigare le sue faccende per il rientro a Mosca, di rimandare la partenza di due giorni e di accompagnarlo subito a Bagno Vignoni. La telefonata di Eugenia è stato l'ultimo stimolo che Gorchakov aveva bisogno per convincersi di portare a termine la sua missione e adesso è finalmente pronto a svolgere il rito della candela nella piscina di Santa Caterina. La mano che porta al cuore e la sigaretta che gli cade dalle mani sono i sintomi di un malessere che si sta facendo sempre più pressante.

Domenico fa il suo comizio dall'alto della statua equestre di Marco Aurelio in Piazza del Campidoglio, davanti a un manipolo di "pazzi" e del suo fedelissimo cane che stanno immobili lungo i portici, sopra i quali è appeso un manifesto sul quale è scritto a lettere grandi: "non siamo matti, siamo seri". Lungo la scalinata adiacente alla piazza sostano in piedi altri "pazzi" che ascoltano assorti il discorso del vecchio di Bagno Vignoni mentre dall'impalcatura in ferro lancia dei volantini sulla folla sottostante. Nel suo

discorso il pazzo dice che il male vero del nostro tempo è che non ci sono più i grandi maestri. Bisogna ascoltare le voci che sembrano inutili perché possono rappresentare una luce nel nostro cammino che si presenta molto buio. Bisogna alimentare il nostro desiderio e credere ancora ai sogni anche se alla fine non si potranno realizzare. Domenico si rivolge ai cosiddetti sani che con la loro ipocrisia hanno portato il mondo sull'orlo della catastrofe. Per salvare il mondo dal burrone in cui sta precipitando sotto gli occhi di tutti, la società, dice il pazzo, deve tornare unita. Bisogna tornare al punto in cui l'umanità ha imboccato la strada sbagliata e alle basi principali della vita; basterebbe osservare la natura per capire che la vita è semplice perché le cose grandi finiscono mentre sono quelle piccole che durano²³. Al termine del comizio un uomo solleva sotto la statua un recipiente di latta che porge a Domenico il quale, dopo aver controllato il foglio degli appunti per accertarsi di non aver dimenticato nulla, invoca in una preghiera la Madonna, e si versa addosso la benzina con un gesto solenne. Il liquido esce gorgogliando dal

²³ «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 un'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, dai muri delle scuole, dalle pratiche assistenziali, entri dall'asfalto il ronzio degli insetti. Bisogna riempire gli orecchi 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! Che 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 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 con il 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 tornare alle basi principali della vita senza sporcare l'acqua. Che razza di mondo è questo se è un pazzo che vi dice che dovete vergognarvi?».

recipiente e scivolando giù dalla testa si precipita a bagnare il corpo e i vestiti. Al grido di mettere la musica, un altro uomo aziona l'impianto stereofonico che stenta a partire e, sulle note dell'*Inno alla gioia* di Beethoven, il pazzo prende l'accendino e si dà fuoco. Un dimostrante che si trova alla base dell'impalcatura in ferro, incita Domenico ad accendere la fiamma dell'accendino, che proprio come il pazzo si dimena per terra e imita la sua dolorosa morte. Intanto la corsa di Eugenia in Campidoglio, per avvisare Domenico che Gorchakov sta per compiere il rito della candela nella piscina di Bagno Vignoni, è ormai inutile, e tuttavia il suo viso sembra colpito da quel gesto plateale. Il pazzo è caduto dalla statua e si rotola a terra coperto dalle fiamme. La musica giubilante e solenne che accompagna gli ultimi istanti della morte di Domenico, all'improvviso si blocca come un disco rotto, non appena il pazzo giace esanime al centro della piazza nell'indifferenza della gente.

Intanto Gorchakov arriva a Bagno Vignoni accompagnato dal suo autista che con l'automobile si fermano nei pressi della piscina. Sceso dalla macchina, il poeta dice all'autista di aspettarlo sulla strada principale, mentre un contadino che passava da quel lato lo saluta con reverenza. La stagione termale è ormai finita e la vasca è vuota per permettere ad un operaio comunale di pulire il fondo; accanto a lui c'è anche sua moglie, una donna dal viso buono e rugoso. Sul fondo gorgogliano le bolle d'acqua e i vapori caldi attraversano tutta la piscina. L'operaio raschia e spazza le creste di calcare e zolfo depositato dall'acqua mentre sua moglie è piegata per raccogliere gli oggetti caduti nella vasca dalle mani di turisti e passanti. La donna raccoglie una monetina che posa sul parapetto della vasca accanto a una lampadina, chiaramente fulminata, due bottiglie, un guanto, un vecchio lucchetto con la chiave infissa e un bicchiere: tutte cose che la donna, man mano, ha raccolto sul fondo. Gorchakov cerca di trovare un punto facile per scendere anche lui nella vasca e, prima di dare inizio al rito, assume una medicina che tira fuori dal cappotto, mentre tiene la testa appoggiata ad un muretto, il che trasmette un precario stato di salute. A questo punto accende la candela e si accinge ad attraversare la vasca seguendo il desiderio di Domenico. Si sposta verso il fondo della vasca quasi cercasse il punto di partenza indicatogli dal pazzo per soddisfare la sua volontà. Gorchakov, man mano che procede lungo il percorso, si

accorge che mantenere accesa la fiamma della candela non è una cosa facile e così si affretta a ripararla con una mano. Purtroppo un soffio d'aria spegne la fiamma e il poeta torna al punto di partenza. Riaccende di nuovo la candela e tocca il muro che segna l'inizio del secondo tentativo. Adesso porta la candela al riparo del cappotto tenuto aperto con una mano. Gorchakov avanza raggomitolato sulla mano che regge al centro del palmo il piccolo mozzicone ormai sciupato dai tanti tentativi fatti da Domenico. La fiamma della candela ha dei fremiti al centro della vasca e anche questa volta si spegne nonostante gli accorgimenti del poeta per proteggerla. Gorchakov compie a ritroso i passi verso l'altra estremità della vasca, riaccende la candela e tocca il muro che segna il terzo tentativo. Il poeta avanza sempre più lentamente, appare molto sofferente, perde l'equilibrio, suda e inciampa, ma riesce a portare a termine la sua missione. Nel momento in cui Gorchakov poggia il mozzicone della candela ancora acceso sul bordo della piscina, parte il *Requiem* di Verdi durante il quale il poeta si accascia a terra e muore di infarto, mentre la luce della candela continua a risplendere davanti alla gente che assisteva attonita.

Il film si chiude con le immagini in bianco e nero dall'atmosfera luttuosa, come quelle del prologo, del figlioletto di Gorchakov che, con lo sguardo perso nel vuoto, esprime tutto il dolore per la morte del padre e le mani della madre poggiate sulle sue spalle trasmettono un senso di grande conforto. Nell'immagine finale, sempre in bianco e nero, Gorchakov è seduto in mezzo alla campagna russa insieme al suo fedele cane, e alle cui spalle si vede la sua casa. A fare da cornice è la cattedrale scoperchiata di San Galgano, le cui colonne, come delle grandi candele, sono riflesse nel laghetto che gli sta di fronte. Tutto il paesaggio viene coperto dalla neve che cade delicata e silenziosa dalla volta della chiesa. La scritta posta alla fine è la dedica di Tarkovskij del film alla memoria di sua madre.

Il soggetto

Il progetto del film nacque dall'incontro avvenuto a Mosca nel 1976 tra Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra. Anche se il soggetto del film subirà nel corso del tempo alcune modifiche, tuttavia il nucleo essenziale della storia resterà inalterato.

Già in una lettera di quello stesso anno inviata a Guerra, Tarkovskij ha in mente di realizzare un film che abbia come protagonista un intellettuale russo, anche se ancora non è dettagliato, che giunge in Italia per ammirare le sue bellezze²⁴. Per questo motivo il film avrebbe dovuto chiamarsi *Viaggio in Italia* ma, ben presto, il titolo venne modificato in *Nostalghia*, che è una parola russa simile a quella italiana. La modifica del titolo che, come si evince dai suoi diari, avvenne nel corso del 1979 è dovuto al fatto che non lo si voleva confondere con quello di Roberto Rossellini²⁵.

Il film sarebbe stato realizzato in collaborazione con la RAI e perciò il regista venne invitato a trascorrere alcuni giorni in Italia alla ricerca dei luoghi in cui fare le riprese. Questo invito non venne visto favorevolmente dalle autorità sovietiche, visti i rapporti di conflitto che si erano instaurati con il regista russo; un artista refrattario all'omologazione del regime comunista, e che

²⁴ «Sarà un film, scriveva Tarkovskij già nel 1976 in una lettera con dedica autografa a Tonino Guerra, sul viaggio in Italia di un intellettuale sovietico, forse un pittore, o uno scrittore, o forse addirittura un cineasta, che prende conoscenza del paese visitandolo da nord a sud e imbattendosi nelle circostanze, a prima vista incomprensibili, della vita delle sue varie regioni. In ultima analisi il viaggio lo aiuta persino in un certo senso a comprendere molte delle cose che accadono nella sua patria, a casa sua» (F. Vigni, *Tempo di viaggio. Gli itinerari italiani di Tarkovskij*, in "Bianco & Nero", n. 3, 2001, p. 65).

²⁵ «Inizialmente avevamo considerato *Viaggio in Italia*, ma poiché c'era già il film di Rossellini, con Ingrid Bergman, che portava quel titolo, cercammo qualcos'altro. Il titolo che abbiamo deciso è *Nostalghia*, una parola che è simile sia in russo che in italiano, l'unica differenza è che in russo è pronunciato con una "g" dura» (G. L. Rondi, *A Talk with Tarkovsky*, in *Il Cinema dei Maestri*, Rusconi Editore, Roma 1980).

dovette farsi carico di numerose mediazioni prima che gli venisse dato il permesso di andare all'estero²⁶.

Tarkovskij lavorò nuovamente al soggetto del film durante un secondo incontro con Guerra a Mosca nel 1979. Il soggetto incomincia a prendere forma e il protagonista del film diventa un professore universitario di architettura italiana del rinascimento, molto apprezzato dai suoi studenti, il quale ha costruito tutto il suo sapere sui libri, senza mettere mai piede in Italia. Per ovviare a tale mancanza, decide di vedere e toccare le bellezze di cui si è sempre occupato, accompagnato da una interprete italiana che lo segue per tutto il viaggio. Appena arrivato in Italia, il professore si accorge che tutto quello che lui insegnava ai suoi studenti non aveva più alcun senso, perché le sue erano solo parole vuote che non riuscivano a cogliere l'anima di cui tutte quelle bellezze erano espressione²⁷. Il professore entra in una crisi profonda

²⁶ «È stato qui fino a poco tempo fa Tonino Guerra, venuto dall'Italia. Laggiù vorrebbero che realizzassi un film per loro (ma a dire il vero i nostri dirigenti non vedono la cosa di buon occhio). Oppure vorrebbero che realizzassi qualcosa per la loro televisione (Viaggio in Italia). A questo scopo hanno intenzione di invitarmi per due mesi in Italia [...] perché io possa visitare il paese» (20 gennaio 1976) A. Tarkovskij, *Martirologio. Diari 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, traduzione di N. Mozzato, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze 2014, p. 155.

²⁷ «Il protagonista è un intellettuale russo. A Mosca, Tonino Guerra e io non abbiamo ancora specificato questo punto, insegna storia dell'architettura italiana del Rinascimento in un'università. È un grande specialista, apprezzato da tutti, anche se non ha mai messo piede in Italia perché ha costruito la sua scienza, la sua cultura, esclusivamente attraverso i libri. Un giorno, a scopo di ricerca, decide di venire in Italia, assistito da un'interprete che deve accompagnarlo a tutte le ispezioni di palazzi e monumenti che intende realizzare. Inizia le sue visite, guarda, studia, e molto presto dopo entra in crisi. Tutto quello che sapeva, infatti, sembra non avere più alcun senso per lui, sembra morto, vuoto. Contenuto in quei monumenti, in quei palazzi, è il cuore e l'anima di chi li ha creati, chi li ha concepiti, e intorno a loro sono le persone che non li vedono in modo astratto ma in termini concreti, perché vivono lì, perché fanno parte dei loro panorami, dei ritmi della loro esistenza. E così tutti i significati cambiano, tutto intorno, come se rivelasse temi e misure differenti. Che cosa sapeva il professore di tutto questo? Niente. Così non conosceva l'essenziale, il vero succo di quei monumenti, di quell'arte di cui aveva letto nei libri, che aveva visto solo nelle fotografie» (G. L. Rondi, *A Talk with Tarkovsky*, cit.).

perché scopre di non sapere nulla e adesso il suo insegnamento appare privo dell'essenziale, e perciò inutile²⁸.

Nel 1979 Tarkovskij finalmente riesce a partire per l'Italia e qui lo aspetta Guerra, con il quale intraprende un viaggio in alcuni territori del centro-sud, il quale diventerà un documentario dal titolo *Tempo di viaggio*, trasmesso successivamente in televisione. Il soggetto si arricchisce di nuovi particolari e viene aggiunto in seguito un terzo personaggio, oltre al professore e all'interprete, che rappresenterà un *alter ego* del protagonista. Come spiega Tarkovskij in un'intervista, il personaggio di Domenico (un vecchio che ha rinchiuso la sua famiglia in casa per molto tempo allo scopo di proteggerla dalla fine del mondo, che pensava fosse vicina, e per questo molti lo consideravano pazzo) venne in mente a Guerra leggendo un giornale²⁹. La figura di Domenico è ricalcata probabilmente sul personaggio di un'idea che Tarkovskij scrisse nel suo diario nel 1979 quando pensava ad un soggetto da proporre a Guerra per il film che dovevano fare insieme e che si sarebbe dovuto chiamare *La fine del mondo*, proprio come uno degli episodi centrali di *Nostalghia*³⁰.

Il soggetto che ufficialmente viene presentato alla RAI vede come protagonista un giovane professore universitario di architettura italiana, di

²⁸ «In Italia, il professore è solo. Ovviamente, non ha la sua famiglia con lui, non ha i suoi studenti con lui. Le scoperte che egli fa, iniziando soprattutto con la scoperta che non sa nulla e che quindi il suo insegnamento è inutile, sono utili solo a sé stesso perché non sono sensazioni, esperienze, che possono essere trasmesse in classe o, peggio, stampate in libri, perché è assolutamente necessario sperimentarli e sperimentarli insieme» (G. L. Rondi, *A Talk with Tarkovskij*, cit.).

²⁹ «Il personaggio di Domenico è stato ispirato da una storia di un giornale che Guerra ha incontrato dopo aver già parzialmente redatto la sceneggiatura» (T. Mitchell, *Tarkovsky in Italia*, cit.).

³⁰ «Un uomo che mette i piedi a mollo, ma con le scarpe ai piedi (è il cieco al quale raccontano il film). Una camera con una finestra che dà su un pozzo, dove il protagonista ha un attacco di cuore. Il protagonista è uno scrittore al quale qualcuno consiglia di andare a N. dove è ricoverato in ospedale il padre (o il figlio) de *La fine del mondo*. Ha un hobby, l'architettura, che però è diversa da quella che aveva immaginato» (24 luglio 1979) A. Tarkovskij, *Martirologio. Diari 1979-1986*, cit.

nome Gorchakov, che arriva in Italia per visitare di persona le bellezze artistiche che conosceva solo per averle studiate sui libri, e viene accompagnato nel suo lungo viaggio da una bella interprete italiana. La donna, molto insoddisfatta dalla vita, cerca di sedurre il professore che non si lascia coinvolgere dalla passione, perché si accorge che l'arte non si può studiare solo sui libri, ma vive anche delle emozioni che si respirano, e per questo cade in una profonda crisi esistenziale. Durante gli ultimi giorni del loro viaggio, decidono di visitare il piccolo borgo di Bagno Vignoni, in Toscana, nella cui piazza si trova una vasca termale, e nella quale si dice che andava a fare il bagno anche Santa Caterina da Siena. Qui fanno la conoscenza di uno strano personaggio di nome Domenico, considerato pazzo dalla gente perché si era chiuso in casa pensando di salvarsi da una fine del mondo, e che adesso pensa di salvare l'umanità attraversando la vasca con una candela accesa. Gorchakov è colpito da questo strano personaggio, credendo che fosse l'unico in grado di capirlo, e la fine di questi due uomini si legherà in un inesorabile tragico destino.

Questa versione, tuttavia, non è quella definitiva, perché subirà ulteriori aggiustamenti fino alle riprese del film. È noto che Tarkovskij modificasse la sceneggiatura anche durante le riprese, come ha detto nel corso di varie interviste che ha rilasciato in occasione della realizzazione del film, per rispondere meglio all'ispirazione del momento. Gorchakov, il protagonista del film diventa adesso uno scrittore che viene in Italia alla ricerca delle tracce di un suo connazionale, il musicista Sosnovskij, personaggio realmente esistito nel 1700 e il cui nome era Berezovskij, che fu schiavo dal talento musicale straordinario, e per questo venne mandato dal suo padrone a studiare con il famoso musicista italiano Giambattista Martini presso il Conservatorio di Bologna. In Italia il musicista russo divenne un illustre maestro di corte e per questo si guadagnò la libertà³¹.

³¹ «Così viene in Italia per tracciare le orme di un compositore poco noto del 1700, uno che era stato originariamente uno schiavo russo inviato in Italia dal suo Maestro per essere educato come musicista di corte. Studiò al Conservatorio di Bologna con Giambattista Martini e divenne un famoso compositore e successivamente visse in Italia come uomo libero» (G. Bachmann, *Per viaggiare dentro*, cit.).

Nel suo viaggio Gorchakov scopre una lettera scritta da Sosnovskij in cui esprime la nostalgia per la sua terra e, una volta tornato in Russia, divenne un alcolizzato e morto suicida³². Quando fa la conoscenza di Domenico, un vecchio insegnante di matematica, in un villaggio della Toscana, lo scrittore decide di abbandonare il lavoro per cui era venuto in Italia, cioè scrivere la biografia di Sosnovskij, e di conoscere meglio quel personaggio italiano, che ha tenuto nascosti la moglie e i figli per salvarli dalla catastrofe. Domenico, un uomo di grande fede, vuole attraversare la vasca termale di Bagno Vignoni con una candela in mano, e Gorchakov si offre di compiere questo rito, mentre il vecchio, volendo fare una dimostrazione eclatante, si dà fuoco sulla statua di Marco Aurelio in Piazza del Campidoglio in Roma.

³² «Una scena importante nel film è quando Gorchakov mostra alla sua interprete e compagna italiana, una giovane donna, una lettera scritta dal compositore e inviata in Russia, in cui esprime la sua nostalgia. Le indicazioni sono che quest'uomo è effettivamente tornato in Russia, ma che è diventato alcolizzato e successivamente si è suicidato» (G. Bachmann, *Per viaggiare dentro*, cit.).

La sceneggiatura

Tarkovskij lavorò alla sceneggiatura con Tonino Guerra dal 1979 al 1982. Se la tessitura della *story* conoscerà successivamente diverse e significative variazioni (nel progetto originario sono elencati singoli episodi, di cui nel film non è rimasta alcuna traccia, ambientati in varie città italiane) e varie fasi di elaborazione (dall'iniziale intuizione narrativa alla stesura, tra il 1978 e il 1982, del "racconto cinematografico"³³, fino alla realizzazione del film), il nucleo originario appare già ben delineato: il viaggiatore, giunto in Italia, cade preda di un "senso di solitudine", sentendosi "quasi uno spettro incorporeo, cosa che lo turba e lo opprime grandemente", scivolando vieppiù in uno stato d'animo di nostalgia (che dà il titolo a uno degli episodi) e in una irrazionale dimensione in cui spazi diversi, l'Italia e la Russia, "si intersecano" e si inglobano³⁴. La sceneggiatura presenta qualche variazione e sostituzioni di alcune scene rispetto al film, perché come dice Tarkovskij: «L'"azione" del film, la sequenza degli eventi stessi, è stata modificata più volte, in parte durante i preparativi mentre stavamo scrivendo la sceneggiatura, e anche durante le riprese stesse»³⁵.

Attraverso la sceneggiatura (formata da 80 pagine dattiloscritte suddivise in 18 scene) è possibile procedere ad un esame comparato delle fasi inventive del film, a partire dal soggetto. Dal confronto tra il soggetto e la sceneggiatura non emergono radicali differenze oltre alla costitutiva differenza dei due testi. Lo sviluppo del materiale narrativo del soggetto nella sceneggiatura è stata l'occasione per intervenire tanto sulla caratterizzazione dei personaggi, quanto sull'ambientazione della storia e sullo sviluppo dell'intreccio. Tutti e tre i caratteri principali raccontati dal soggetto si trovano in sceneggiatura in modo coerente rispetto ai caratteri tratteggiati, ma non mancano alcune piccole divergenze. Gorchakov risponde ancora al profilo di un uomo che

³³ A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, traduzione dal russo di Cristina Moroni e di Norman Mozzato, Garzanti, 1994, pp. 233-268.

³⁴ F. Vigni, *Tempo di viaggio. Gli itinerari italiani di Tarkovskij*, cit., p. 65 e ss.

³⁵ G. Bachmann, *Per viaggiare dentro*, cit.

prova nostalgia per il proprio paese e la propria famiglia, e per questo cade in una crisi profonda perché non può condividere le emozioni che prova quando ammira le bellezze artistiche dell'Italia con i suoi cari. La sceneggiatura, a differenza del soggetto in cui Gorchakov è un professore universitario di architettura italiana, disegna invece la figura di uno scrittore che arriva in Italia per scrivere la biografia di un compositore russo del 1700 che aveva studiato a Bologna, e che rappresenta un *alter ego* del protagonista. La bellezza dell'Italia e la sua storia fanno una grande impressione sulla sua anima, e soffre perché non riesce a riconciliare interiormente la propria cultura con la cultura occidentale. Nonostante le sue esperienze in Italia inizialmente abbiano solo un carattere di essere puramente esteriore, presto si rende conto che quando tornerà in Unione Sovietica comporterà la fine di qualcosa. Questo fa sì che si senta depresso, poiché sa che non potrà mai dimenticare o mettere dietro di sé ciò che ha vissuto in Italia. Sa bene che non potendo fare uso delle sue esperienze italiane aumenta il suo dolore interiore, la nostalgia, che include la consapevolezza del fatto che è totalmente incapace di condividere le sue esperienze con i suoi cari. Questa consapevolezza di non essere in grado di condividere con gli altri le sue impressioni ed esperienze rende la sua permanenza piuttosto dolorosa. È tormentato, ma allo stesso tempo si agita la necessità di trovare un'anima gemella, qualcuno che possa capirlo e condividere le sue esperienze. Gorchakov abbandona la sua intenzione originaria di scrivere un libro sulle sue esperienze e decide piuttosto di trasmettere, o provare a trasmettere, le esperienze che ha avuto nell'incontrare un italiano, un insegnante di matematica di un villaggio in Toscana.

Anche Domenico viene tratteggiato secondo il profilo disegnato dal soggetto. Per sette anni questo italiano ha impedito a sua moglie e ai suoi figli di uscire di casa per salvarli dal disastro che teme di più: la fine del mondo. Questo fanatico un po' folle e misterioso diventa una sorta di *alter ego* per Gorchakov, che riconosce in lui i propri sentimenti e dubbi. L'insegnante, Domenico, potrebbe essere considerato un'influenza positiva nel film, poiché il suo personaggio rappresenta una condizione necessaria per il futuro. Diventa il principale interlocutore di Gorchakov e rappresenta un caso estremo di agitazione spirituale che Gorchakov sente emergere dentro di sé.

Domenico rappresenta anche la costante ricerca del senso della vita, un significato ai concetti di libertà e follia. È ossessionato dal pensiero di commettere un atto di fede, come camminare dritto attraverso la piscina di Bagno Vignoni con una candela accesa in mano. Gorchakov tenta di farlo, ma Domenico, che ritiene necessario un sacrificio ancora maggiore, va a Roma e si brucia vivo sulla statua di Marco Aurelio in Campidoglio.

Infine Eugenia come nel soggetto è tratteggiata da Tarkovskij al negativo, non tanto perché personaggio in qualche modo poco influente sull'azione di Gorchakov, ma in quanto figura ai margini dell'esperienza dell'uomo e sostanzialmente estranea ai suoi sentimenti. Manifesta l'impossibilità ad essere capita (le sue vicende d'amore nervose, complicate, irrisolte e strane come il losco amante di Roma, il racconto del sogno, i rapporti inconsistenti con Gorchakov), ma soprattutto a capire, lei, cosa sta succedendo. 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. A Monterchi non riesce ad inginocchiarsi come tutte le altre donne perché non ha 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); dalle poesie di Arsenij Tarkovskij non ricava alcun elemento di avvicinamento, di intimità col poeta Gorchakov; è quella delle decisioni improvvise (il fallimentare tentativo di salire le scale) e aggressivamente spregiudicate ("un noioso è uno con cui preferisci andarci a letto piuttosto che spiegargli perché non ti va"). Dice di saper migliorare le parole degli uomini però poi non trova la giusta lunghezza d'onda per far interessare Domenico perché è più angosciata di fare il giusto incontro della sua vita che motivata a leggere la condizione del matto come difforme dal troppo superficiale modello del problema sociale dei malati di mente. Alla fine telefona a Gorchakov e vede Domenico darsi fuoco³⁶.

Procedendo con l'analisi comparativa, si può osservare che le 18 scene in cui è suddiviso il film non sempre sono corrispondenti alle scene in cui si articola la sceneggiatura. Questo perché, come ha affermato il regista, l'"azione" di *Nostalghia* ha subito delle variazioni fino al giorno delle riprese. Dallo

³⁶ F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Milano 2014, p. 212.

schema che segue emerge come il film può essere diviso in due parti. Mentre la prima parte (dalla 1 alla scena numero 9) ricalca sostanzialmente le sequenze della sceneggiatura, anche se alcune scene sono state raggruppate in una (come *La Madonna del Parto* che comprende tre scene diverse) e altre sono state divise in due (come *La casa di Domenico* sulla parte di Fiumicino che ha dato origine a *La promessa* e *La fine del mondo*), nella seconda parte si può notare invece una diversa successione degli episodi. Da notare come la scena numero 11 (*Il sogno della Russia*) nella sceneggiatura è collocata subito dopo il sacrificio di Domenico in piazza del Campidoglio, mentre nel film segue *La crisi di Eugenia*; e la scena numero 17 (*La candela*) nella sceneggiatura è collocata subito dopo il monologo di Gorchakov nella chiesa sommersa di San Vittorino, mentre nel film è la scena che precede il finale. Nella tabella che segue si riportano nella colonna di destra l'ordine delle scene come si presentano nella sceneggiatura; e nella colonna di sinistra le scene come sono state montate nel film.

	1 Titoli
Chiesetta isolata (Madonna del Parto) – Esterno giorno Chiesetta isolata – Interno giorno Chiesetta isolata – Esterno giorno	2 La Madonna del Parto
Bagno Vignoni – Albergo Due Palme – Interno notte	3 Arrivo a Bagno Vignoni
Hotel Due Palme – Corridoio e stanza Gorciakov – Interno notte	4 La camera d'albergo
Piazzetta di Bagno Vignoni – Esterno giorno	5 L'incontro con Domenico
Strada di campagna fuori Bagno Vignoni – Esterno pomeriggio	6 La casa di Domenico
Casa di Domenico sulla parte di Fiumicino – Esterno interno giorno	7 La promessa 8 La fine del mondo
Hotel Due Palme – Stanza di Eugenia – Interno notte	9 La crisi di Eugenia

Casone diroccato – Interno giorno Cattedrale di Chiusdino – Interno giorno	12 La confessione
Piazzetta di Bagno Vignoni – Interno giorno	17 La candela
Piccolo albergo di Roma – Interno Esterno mattino	13 Partenza rinviata

Hall del piccolo albergo e trattoria – Interno mattino	
Grande Piazza di Roma – Esterno mattino	14 Il comizio di Roma 16 Il sacrificio di Domenico
Piccolo albergo di Roma – Esterno mattino Casa di campagna russa – Interno notte	11 Il sogno della Russia
Chiusdino – Esterno Interno giorno	18 Finale

Alla sceneggiatura, oltre i *Titoli* che fungono da prologo, sono state aggiunte la scena numero 10 (*La lettera di Sosnovskij*) e la scena numero 15 (*Ritorno a Bagno Vignoni*) che nella sceneggiatura, collocandosi prima della telefonata di Eugenia da Roma, non aveva ragione d'essere.

CAP. III

La segmentazione in sequenze

La segmentazione in sequenze è uno dei principali strumenti descrittivi di analisi testuale. L'operazione si fonda sul concetto di sequenza come porzione autonoma del racconto, caratterizzata cioè da unità d'azione. Una sequenza particolarmente articolata può accogliere al suo interno anche discontinuità spazio-temporali ed essere a sua volta segmentata in sottosequenze, ovvero in porzioni narrative non autosufficienti. Dal momento che gli estremi di una sequenza non sono sempre oggettivati come tali, la segmentazione di un film è innanzitutto un atto di interpretazione soggetto all'arbitrio dello stesso analista³⁷.

A mio giudizio, è opportuno suddividere *Nostalghia* in 17 sequenze, 6 delle quali articolabili ulteriormente in sottosequenze. Questa segmentazione prende in considerazione le dissolvenze e i cambiamenti spazio-temporali. Ho poi ritenuto utile nominare ogni sintagma e segnalare gli interventi di musica diegetica ed extradiegetica.

TITOLI (inq. 1)

Esterno giorno. La campagna russa (inq. 1). Il prologo, sul quale scorrono i titoli di testa, si apre con delle immagini in bianco e nero. Un canto lamentoso russo accompagna la visione di un paesaggio della campagna russa avvolto dalla nebbia. Al centro del paesaggio si erge un palo della luce e, in lontananza, a sinistra, si nota un cavallo di colore bianco. I familiari del poeta Gorchakov - il figlioletto, la figlia, la moglie e la madre - seguiti dal fedele pastore tedesco, si inoltrano lungo un sentiero, appena tracciato, che conduce in fondo ad un laghetto nelle cui acque si riflette la folta vegetazione circostante. I componenti della famiglia Gorchakov si muovono guardandosi intorno come preoccupati in cerca di qualcosa o qualcuno. Il quadro si chiude

³⁷ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 32. Per approfondire, cfr. David Bruni, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Bulzoni, Roma 2006.

con un fermo immagine che ritrae la famiglia raccolta intorno al palo elettrico e in sottofondo il *Requiem* di Verdi.

Dissolvenza in apertura da cartello nero

Sequenza I. LA MADONNA DEL PARTO (inqq. 2-15)

• *Ia. Esterno giorno. Le campagne senesi (inq. 2).* Il paesaggio è quello delle campagne senesi, immerso nella nebbia, con al centro un piccolo albero e sulla destra un palo della luce. Una Maggiolino di color nero percorre da destra verso sinistra il paesaggio, per scomparire dall'inquadratura e rientrare da sinistra verso destra con un'inversione di marcia, arrestandosi nei pressi di uno steccato in legno. Dal posto di guida dell'automobile esce una donna giovane, dai capelli biondi e la pelle chiara, mentre un uomo rimane dentro il veicolo. Eugenia, bella interprete di russo, che accompagna l'uomo in giro per l'Italia, esprime il desiderio di visitare il dipinto della Madonna del Parto di Piero della Francesca. L'uomo scende dall'automobile, ma non segue la donna, nonostante le sue insistenze, restando fuori e appoggiandosi allo sportello della macchina. Gorchakov, nei suoi pensieri, lamenta tra sé e sé di essere stufo di vedere le bellezze dell'Italia e di non voler più pensare solo a sé stesso. Quindi chiude lo sportello e con le mani in tasca si incammina verso la nebbia mentre guarda la donna incamminarsi per un sentiero che porta nella chiesetta di Monterchi. Gli unici suoni che si sentono sono il latrato di alcuni cani e il rombo della macchina in movimento.

• *Ib. Interno giorno. La chiesetta di Monterchi (inqq. 3-15).* Eugenia, entrata nella chiesetta, si aggira tra le navate in cui delle donne, vestite di scuro e col capo coperto, sono intente a pregare, tenendo fra le dita un rosario e il viso rivolto verso l'altare. La donna si avvicina per ammirare il dipinto della madonna, che si trova collocato in una piccola cripta, ai piedi della quale sono disposte delle candele a forma di triangolo, alcune delle quali consumate dallo scorrere del tempo. Ma Eugenia non riesce a inginocchiarsi perché, come emerge dalla discussione con il sacrestano della chiesetta, non ha fede come tutte le altre donne. E non comprende neanche perché le donne sono più devote degli uomini, non riuscendo a trovare risposta nemmeno nelle parole del sacrestano. Intanto un corteo di donne, con le candele in mano, entra nella

chiesetta portando in processione la statua della madonna, accompagnato dal rumore dei tacchi risonante nelle volte delle navate, preceduto da alcune devote che sorreggono sul capo delle candele disposte in forma piramidale. Adagiata la statua ai piedi dell'altare, si avvicina una ragazza vestita di bianco e, inginocchiata davanti alla madonna, incomincia a recitare una preghiera, chiedendo la grazia per avere un figlio. La ragazza, finito di pregare, apre le vesti della statua e dal suo interno spiccano il volo dei piccoli passerini il cui cinguettio assordante rompe il silenzio della chiesetta. Un'immagine della madonna, illuminata dalla luce delle candele, chiude l'episodio.

Sequenza II. ARRIVO A BAGNO VIGNONI (inqq. 16-25)

• *Ia. Interno notte. Il primo sogno ad occhi aperti (inqq. 16-17).* Le immagini tornano in bianco e nero. Gorchakov si trova nella campagna russa, quando una piuma bianca cadendo dal cielo si adagia al suolo. L'uomo si china lentamente per afferrarla e ai suoi piedi si notano un velo di color bianco ricamato a mano e un bicchiere appena immerso in una piccola fanghiglia nella quale spuntano anche alcune monetine. L'uomo, sollevatosi con la piuma in mano, si volta verso destra e scorge in fondo ad un sentiero una donna con delle grandi ali bianche, come un angelo, mentre si dirige verso la casetta di legno, circondata da alcuni alberelli, e voltandosi in direzione dell'uomo prima di entrarvi. Ad accompagnare le immagini uno scampanello, il suono dello scorrere dell'acqua e delle voci in lontananza.

• *Iib. Interno notte. L'arrivo in albergo (inqq. 18-25).* Gorchakov ed Eugenia arrivano a Bagno Vignoni. Entrambi sono seduti dandosi le spalle in una sala dell'albergo dove alloggiano. L'uomo appare in un atteggiamento pensieroso, tenendosi la testa con una mano e fumando una sigaretta con l'altra. Mentre la donna si lamenta ancora della decisione dell'uomo di non aver voluto visitare la Madonna del Parto. La discussione tra i due prosegue sull'impossibilità di tradurre tutta l'arte quando l'uomo vede la donna leggere delle poesie di Arsenij Tarkovskij, tradotte in italiano da un poeta non meglio precisato, sostenendo che l'unica possibilità per i popoli di conoscersi veramente è di abbattere le frontiere dello stato. Gorchakov si gira indietro ma il suo sguardo non è rivolto verso la donna. Il poeta pensa ancora al suo passato e ha una visione in bianco e nero della moglie che appare di spalle

intenta a pulire un bicchiere con un fazzoletto bianco. A fare da sottofondo è ancora il suono dell'acqua che scorre. Il sogno viene improvvisamente interrotto dal passaggio nella sala di una signora con un cane al guinzaglio. In fondo al corridoio, dal quale è arrivata la signora, si nota una statua bianca dentro una nicchia dipinta di scuro, posta al centro di due porte ad arco e illuminata dalla luce. Ma quando Eugenia racconta la storia di una domestica calabrese che mette a fuoco la casa dei padroni per tornare a casa, l'uomo si alza e si avvicina ad uno specchio della sala. La conversazione della donna adesso si sposta su Sosnovskij, il musicista russo sul quale l'uomo è arrivato in Italia per scrivere la biografia. Gorchakov consegna ad Eugenia una lettera del Conservatorio di Bologna presso il quale nel 1700 il musicista condusse i suoi studi per poi tornare in Patria. E per la seconda volta la conversazione viene interrotta dall'arrivo dell'albergatrice che consegna ai due ospiti le chiavi delle rispettive camere. Prima che Gorchakov raggiunga la camera con le valigie in mano, si abbandona ad una visione della moglie che sorride all'uomo, mentre i suoi figli corrono dietro il cane fino a raggiungere il piccolo stagno vicino la loro casetta. Le immagini, sempre in bianco e nero, sono accompagnate da un suono di campane e dal suono dell'acqua che scorre.

Sequenza III. LA CAMERA D'ALBERGO (inqq. 26-35)

• *IIIa. Interno notte. La camera d'albergo (inqq. 26-29).* Gorchakov, entrato nella camera da letto dell'albergo, apre le imposte della finestra e si accorge che il panorama è occluso dalla presenza di un muro. Un gocciolio di acqua intanto scandisce il tempo che passa. Chiusa la finestra, accende la luce da un interruttore appeso alla testata del letto per gettare uno sguardo intorno alla stanza e chiuderla subito dopo. Il poeta si aggira per la camera al centro della quale si trova un grande letto in ferro e a lato un tavolino sul quale sono appoggiati una lampada, che l'uomo avvicinandosi accende, e un telefono. Sulla destra del letto appare un piccolo bagno nel quale il poeta entra, dopo alcuni maldestri tentativi di trovare l'interruttore della luce, per bere dell'acqua direttamente dal rubinetto del lavandino e assumere alcune pasticche. La perlustrazione continua rovistando all'interno di un armadio che si rivela completamente vuoto. Ma l'unico oggetto che cattura la sua

attenzione è un volume della Bibbia poggiato sul marmo bianco di una pettiniera tra le cui pagine il poeta trova dei capelli bianchi arrotolati ad un pettine. A rompere il silenzio della camera è il rumore di una briglia che cade sul pavimento. Lasciato il libro aperto, il poeta apre la porta della stanza dietro alla quale ad attenderlo c'era l'interprete con il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij custodito gelosamente tra le sue braccia. Allo squillo di un telefono la donna chiede all'uomo se volesse parlare con la moglie che vive a Mosca, ma il poeta respinge le richieste di Eugenia, strappandogli le poesie dalle mani e chiudendogli la porta della camera in faccia. La donna sentendosi respinta dall'uomo se ne torna nella sua stanza cadendo buffamente dopo un fallito tentativo di rincorsa.

• *IIIb. Interno notte. Il primo sogno di Gorchakov* (inqq. 30-35). La cornice entro la quale si svolge il primo sogno del poeta è quella della camera d'albergo. La stanza è molto grande e presenta un mobilio piuttosto scarno. Il grande letto in ferro si trova al centro di una parete bianca tra una finestra con le imposte di legno e un bagnetto, la cui porta spalancata permette di scorgere il lavandino sormontato da uno specchio circolare e accanto una vecchia sedia. Gorchakov, rientrato nella stanza, con un gesto di stizza, getta il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij e chiude tutte le luci. Aperta la finestra, il poeta si distende sul letto e il rumore della pioggia lo accompagna dolcemente in un sonno profondo. A fare da trasporto è l'apparizione del suo cane, che si accuccia ai piedi del letto, e il rumore di un barattolo di vetro che rotola sul pavimento. Nel sogno, sempre in bianco e nero, la moglie di Gorchakov avanza lentamente accennando un materno sorriso verso la bella Eugenia che si trova di spalle. Le due donne si lasciano andare ad un abbraccio affettuoso mentre il volto di Eugenia appare rigato dalle lacrime. Poi Eugenia è mostrata col pugno chiuso sopra il corpo di Gorchakov che si trova disteso sul letto a fianco della moglie in stato di gravidanza. Ma quando la moglie si sveglia, chiamando il marito, l'uomo non era più al suo fianco. A fare da sottofondo all'intero sogno è il gocciolio dell'acqua e un canto russo. Il sogno viene interrotto da Eugenia che bussa alla porta della stanza per invitarlo a visitare un posto stupendo dove andava anche Santa Caterina da Siena.

Sequenza IV. L'INCONTRO CON DOMENICO (inqq. 36-39)

• *IVa. Esterno giorno. La piscina di Bagno Vignoni* (inqq. 36-38). Un uomo, di nome Domenico, si aggira, insieme al suo cane Zoi, tra i portici della piscina di Bagno Vignoni, avvolti dai vapori caldi che risalgono dalla sua acqua termale. Intanto Eugenia si intrattiene con i bagnanti della piscina parlando di Gorchakov, un poeta russo, arrivato in Italia con l'intenzione di scrivere la biografia del musicista russo Sosnovskij, che verso la fine del 1700 si era trasferito nella città di Bologna per studiare musica ed aveva frequentato anche quelle terme. Ma, una volta tornato in Patria, il musicista morì a causa del suo amore per una schiava russa. Domenico, mentre si muove intorno alla piscina, ascolta i futili discorsi dei bagnanti e rivolgendosi al suo cane, ma in realtà parlando a sé stesso, esprime tutta la sua diversità rispetto all'ipocrisia di quella gente. L'uomo, un matematico, è considerato pazzo perché aveva rinchiuso in casa la sua famiglia per sette anni in attesa di una imminente fine del mondo. Avvicinatosi ad Eugenia per chiedere una sigaretta, raccomanda alla donna di non dimenticare mai le parole di Santa Caterina verso Dio. Gorchakov pensa invece che Domenico non sia pazzo, ma un uomo di grande fede e i cosiddetti pazzi, anche se soli, sono i più vicini alla verità. Il poeta, incuriosito da questo strano personaggio, che a detta di Eugenia vorrebbe attraversare la piscina con una candela accesa in mano, le confessa il desiderio di andare a trovarlo nella sua abitazione.

• *IVb. Interno giorno. Il rientro in albergo* (inq. 39). Il poeta, rientrato nella hall dell'albergo, appare pensieroso mentre si muove azionando nervosamente un accendino con una mano e tenendo dentro la tasca del lungo cappotto l'altra. Quando Eugenia lo raggiunge, l'uomo si lascia andare ad alcuni apprezzamenti nei riguardi della donna, ammirandone la bellezza, e illudendola di un possibile interesse da parte sua. Ma appena la donna si accorge che il poeta sta ancora pensando alla storia di Domenico, cambia espressione del volto, e se ne va delusa per l'ennesima volta. Gorchakov, rimasto solo, si abbassa per sedersi, scomparendo dall'inquadratura, e riapparendo di fronte a lui il lungo corridoio dell'albergo con la statua bianca in fondo. L'episodio si chiude con il suono delle campane.

Sequenza V. LA CASA DI DOMENICO (inqq. 40-45)

• *Va. Esterno giorno. La visita di Gorchakov* (inqq. 40). Un uomo indica a Gorchakov ed Eugenia la casa di Domenico. Il casolare appare in stato di decadenza e circondato da abbondanti sterpaglie. La donna si avvicina a Domenico, che si trova davanti l'ingresso dell'abitazione in compagnia del suo cane, mentre pedala da fermo una bicicletta. Eugenia cerca di mettere in contatto l'uomo con il poeta, che attende in disparte, senza riuscirci. Su insistenza di Gorchakov, la donna ritorna da Domenico per convincerlo a parlare con il poeta, ma anche quest'ulteriore tentativo si rivela fallimentare. Eugenia, sentendosi incompresa da Gorchakov per l'ennesima volta, decide di rinunciare a seguire il poeta nel suo viaggio e di ritornare a Roma. Quindi il poeta raggiunge l'uomo, al quale confida la sua comprensione, seguendolo all'interno del casolare.

• *Vb. Interno giorno. La casa di Domenico* (inqq. 41-45). Gorchakov, entrato nel casolare, si vede di spalle nell'atto di alzarsi da terra, in una anticamera buia, e dirigersi verso un portone di legno ancora chiuso. L'entrata del poeta è accompagnata dal suono di alcuni campanelli e dal rombo dei tuoni di un temporale. Gorchakov scopre al di là del portone un paesaggio naturale in miniatura, al centro del quale scorre un ruscello, circondato da una rigogliosa vegetazione, sul cui sfondo si elevano le montagne e che ricorda al poeta la campagna russa. Il paesaggio, mostrato in bianco e nero, ha come sottofondo il cinguettio di alcuni uccelli. Lo sguardo di Gorchakov appare completamente assorto nella contemplazione della scena quando viene destato dal rumore di una sega elettrica e dall'invito di Domenico a raggiungerlo dentro l'abitazione. Il poeta viene accolto dall'*Inno alla gioia* di Beethoven e l'ambiente che si trova davanti mostra tutta la semplicità di Domenico. Una stanza spartana dalle pareti annerite dal fumo nella quale si nota una giacca da lavoro appesa ad una parete, una dispensa sulle cui mensole è adagiato un tozzo di pane, una bottiglia d'acqua e una scaletta di legno alla quale è appeso un ombrello ormai logoro. Gorchakov si avvicina ad uno specchio posto in un angolo della stanza quando, attraverso uno scavalco, ritroviamo il poeta nell'angolo opposto della parete mentre osserva l'immagine in bianco e nero di un bambolotto affissa alla parete.

Sequenza VI. LA PROMESSA (inqq. 46-59)

Interno giorno. Il rito della candela (inqq. 46-59). Domenico accoglie il poeta con una boccettina di olio in mano per mezzo della quale dimostra che, facendo cadere una goccia più una goccia di olio, il risultato non sono due gocce ma solo una goccia più grande. Gorchakov, stranito da quel gesto, chiede all'uomo il permesso di poter fumare una sigaretta, sentendosi rispondere che bisogna smettere di fumare e imparare a fare delle cose importanti. Il poeta, aspettando di conoscere da Domenico a cosa si riferisse con quelle parole misteriose, si avvicina ad una vecchia finestra, ancora coperta da una candida tendina, dalla quale contempla la pioggia che cade sul casolare mentre, in sottofondo, continua a sentirsi il ronzio di una sega elettrica. Gorchakov continua la sua perlustrazione del casolare che appare adesso molto spazioso e luminoso. In un angolo della stanza si trova il letto di Domenico che viene riparato dalla pioggia attraverso un telo di fortuna e arredato con un povero mobilio. La pioggia penetra dal soffitto formando delle grandi pozzanghere che allagano tutto il pavimento e nelle quali si riflette la luce delle finestre. Alcune bottiglie di vetro sparse per la stanza sono colpite dalle scintille di luce provocate dalla pioggia che zampilla sul pavimento. Il cane di Domenico, appena vede il poeta, gli va incontro per poi accucciarsi in un angolino della stanza. Intanto Domenico prende una bottiglia di vino dalla dispensa, ne versa un po' in un bicchiere e, insieme ad un tozzo di pane, lo offre a Gorchakov. Domenico, guardandosi allo specchio, dopo aver tirato un profondo respiro, confida al poeta di essere stato egoista nell'aver pensato solo alla sua famiglia, e non a tutto il mondo. Per fare questo l'uomo affida a Gorchakov la missione di attraversare la piscina di Santa Caterina con una candela accesa, essendo impedito lui stesso di compiere il rito dalla gente che tutte le volte lo tira fuori dall'acqua considerandolo pazzo. Il poeta prende in consegna la candela e si dirige verso l'uscita dove lo sta aspettando un taxi per riportarlo a Bagno Vignoni. Domenico segue l'uomo, passando attraverso una porta collocata nel mezzo della casa, priva dei muri divisorii, raccomandandosi di compiere la missione per i suoi figli e rivelando di stare preparando a Roma qualcosa di grande.

Sequenza VII. “LA FINE DEL MONDO” (inqq. 59-70)

Interno giorno. La sofferenza di Domenico (inqq. 59-70). In una parete della grande stanza compare la formula $1+1=1$ che rievoca il concetto espresso poco prima da Domenico con le gocce di olio. L'uomo, addolorato per la separazione dalla sua famiglia, cerca disperatamente conforto nel suo cane. Un flashback in bianco e nero riporta la mente dell'uomo al momento del salvataggio della sua famiglia dopo una prigionia durata sette lunghi anni. La prima immagine è quella del viso angelico del figlioletto di Domenico che viene portato sulla spalla dalla giovane madre oltre la soglia del casolare. Ad attendere la liberazione della famiglia è presente una folla di curiosi. Queste immagini si alternano a quelle di Domenico che nel presente ripercorre gli stessi passi verso l'uscita del casolare. Nel flashback la moglie dell'uomo si prostra ai piedi dei suoi salvatori, dove viene inquadrata anche una bottiglia di latte versato, mentre un Domenico impaurito e con delle valigie in mano, si fa largo tra la folla per inseguire il figlioletto, la cui fuga viene ripresa a rallenti. Il flashback si alterna ad un'immagine a colori del borgo in cui vive Domenico, abbarbicato su una rocca tra il verde e una leggera nebbia, dove l'unico movimento è dato da un'automobile che percorre la strada intorno al borgo. L'eco della domanda del figlioletto a Domenico sulla fine del mondo arriva fino al presente attraverso l'immagine a colori del volto del bambino seduto sugli scalini del casolare. Intanto Domenico, giunto nel cortile dove si trova il taxi, saluta Gorchakov, lasciandosi andare ad un abbraccio fraterno. La voce di un bambino che si eleva da una folla chiassosa, rivelando di essersi accorto da tempo della presenza di quella famiglia nascosta all'interno del casolare, chiude l'episodio.

Sequenza VIII. LA CRISI DI EUGENIA (inqq. 71-77)

Interno notte. Il rientro in albergo (inqq. 71-77). Gorchakov viene mostrato di spalle mentre arriva in albergo e spalancare la grande porta di vetro che si apre sul lungo corridoio, facendo impigliare una manica del cappotto nella maniglia, a causa della fretta di raggiungere la sua camera. Il poeta, aperta la porta, trova Eugenia seduta nel mezzo del grande letto, mentre con il fon si asciuga i lunghi capelli biondi. La donna, accortasi dello stupore di Gorchakov, che pensava fosse partita per Roma, come sentito in seguito al

litigio avvenuto fuori dalla casa di Domenico, giustifica la sua intrusione con la scusa di non avere acqua in camera. Gorchakov si siede in un angolino del letto e mostra alla donna la candela che Domenico gli ha consegnato per compiere il rito. Eugenia, delusa ancora una volta dal poeta, che dimostra interesse solo per gli altri, si alza dal letto e dà sfogo alla propria indignazione. La donna si lamenta dell'incapacità di Gorchakov di essere un uomo libero e di rimpiangere gli uomini straordinari che aveva incontrato a Mosca. Anzi, dice al poeta di aver trovato già l'uomo giusto e che la sta aspettando a Roma. Eugenia confessa a Gorchakov di aver sognato, proprio nella stessa notte del loro primo incontro, un verme morbido che le era caduto sui capelli. E, sbattendo la testa da tutte le parti per far cadere il verme a terra, cercava di schiacciarlo inutilmente perché non riusciva a centrarlo. La donna, da quella notte, non ha smesso di toccarsi i capelli. Ma quando si rivolge a Gorchakov, accusandolo di aver tentato di tradire la moglie e apostrofandolo con parole ingiuriose, il poeta le dà una pacca sul sedere. Eugenia, raccolte le proprie cose, esce dalla camera e sale al piano superiore per andare nella sua camera. Le pesanti parole che rivolge a Gorchakov lo feriscono così profondamente che il poeta incomincia a perdere sangue dal naso, mentre con un fazzoletto pulisce il sangue caduto sul pavimento, che nel frattempo si tinge di un rosso acceso.

Sequenza IX. LA LETTERA DI SOSNOVSKIJ (inq. 77)

Interno notte. La partenza di Eugenia (inq. 77). Eugenia scende le scale con le valigie in mano e, prima di andarsene, fa un passo indietro, fermandosi davanti la porta della camera di Gorchakov. Aperta la borsa, tira fuori la lettera di Sosnovskij, il musicista sul quale il poeta era arrivato in Italia per scriverne la biografia, che il Conservatorio di Bologna aveva fatto recapitare alla donna, e incomincia a leggerla. Nella lettera Sosnovskij si rivolge ad un amico raccontandogli di aver fatto un sogno angoscioso. Il musicista doveva preparare una grande opera da rappresentare nel teatro del suo signore dove recitava la parte di una statua senza avere la possibilità di muoversi. Sentiva il freddo salire dai piedi che poggiavano sul marmo gelido del piedistallo mentre le foglie autunnali si poggiavano sul braccio. Quando, ormai sfinito, sentiva che stava per cedere, si svegliò impaurito perché capì che non era

semplicemente un sogno, ma la metafora della sua condizione reale. Il pensiero di non tornare in Russia e rivedere il paese della sua infanzia lo uccideva. Mentre Eugenia finisce di leggere le ultime parole di Sosnovskij, Gorchakov si vede passare attraverso l'inquadratura e sedersi su una poltroncina nella hall dell'albergo, inclinando la testa indietro e tamponandosi il naso con il fazzoletto insanguinato. Il sottofondo dell'intera scena è dato da un canto orientale proveniente dalla camera di uno degli ospiti dell'albergo.

Sequenza X. IL SOGNO DELLA RUSSIA (inqq. 78-82)

Interno notte. La campagna russa (inqq. 78-82). Gorchakov, seduto sulla poltroncina, sussurra il nome della moglie che si chiama Maria. Questo richiamo si appalesa sotto forma di sogno dalle immagini in bianco e nero nel quale la moglie, distesa sul letto, viene svegliata a distanza dalla chiamata del marito. La donna cerca il poeta nella casa, aprendo le tende delle finestre per vedere meglio con la luce, sul cui davanzale si è appollaiato un piccione che tenta di spiccare il volo, ma della presenza di Gorchakov non c'è nessuna traccia. Aperto il portone di casa, il paesaggio è quello malinconico del prologo, in cui il figlioletto, con addosso una giacca visibilmente grande per la sua età, insieme al fedele pastore tedesco, accompagnati dalla sorella che indossa uno scialle nero e dalla madre di Gorchakov, seguono Maria alla ricerca del marito. La moglie viene ripresa con le mani sulle spalle del figlioletto a fianco della figlia e della madre che, immobili fuori dalla casa, si guardano intorno ad aspettare l'arrivo del poeta. Ad un certo punto, dopo uno squillo di tromba, sullo sfondo del paesaggio sorge la luna. Il sogno si conclude con la moglie che risponde al richiamo del marito. Gorchakov, adesso sveglio, si gira a guardare dietro non trovando che solo il suo passato. Il sogno è accompagnato dalla musica di una canzone russa.

Sequenza XI. LA CONFESIONE (inqq. 83-96)

• *XIa. Esterno giorno. La chiesa allagata (inqq. 83-92).* Il gorgoglio dell'acqua introduce la scena che si svolge all'interno di una chiesa allagata. All'entrata della chiesa, in mezzo a delle felci verdi, si trova la statua sommersa di un angelo. La chiesa è un ambiente umido e muschioso dove è

presente della vegetazione. La pioggia, cadendo all'interno, crea un effetto di luccichio sull'acqua. Nella chiesa, a loro volta, dei fasci di luce danno origine a delle zone illuminate. Anche il fondale appare molto limpido e luminoso. Gorchakov, immerso fino alla cintola nell'acqua, recita tra sé e sé in russo una poesia di Arsenij Tarkovskij, "Da bambino mi ammalai" che, come si evince dal testo, esprime una sensazione di dolore e di morte. A evocare la sensazione di morte e di sofferenza sono le parole paura, delirio, brividi, ospedale, lenzuolo, dottore e infermiera. Sono tutte immagini che evocano una situazione luttuosa o comunque dolorosa. Gorchakov, in preda all'ebbrezza da vodka, parla ad una bambina che si trova seduta davanti a lui. Nel monologo il poeta prende le distanze dalla violenza e dal consumismo della società nella quale tutti sono preoccupati a comprare cose inutili mentre la cosa importante è amare in modo purissimo. Gorchakov continua raccontando la storia di un uomo che viene salvato prima di affogare in una grande pozzanghera. L'uomo, una volta tirato fuori, rimprovera il suo salvatore di non essersi accorto che quella pozzanghera era la sua casa. A differenza di Gorchakov, la piccola Angela, una bambina che sta ascoltando il poeta, dice di essere contenta della vita e, dopo aver accavallato le gambe, lancia un sasso in acqua. Non appena il sasso cade in acqua, si sente una voce maschile recitare la seconda poesia di Arsenij Tarkovskij, "Si oscura la vista", in cui il poeta fa riferimento alla propria morte che, simile ad una candela ormai consumata, lascia in eredità al prossimo affinché continui ad ardere come parola. Durante la recita della poesia viene mostrato il fondale della chiesa che, grazie alla limpidezza dell'acqua, si notano tra qualche ciuffo d'erba dei cocci di terracotta, della ferraglia e varie macerie. L'intera scena è accompagnata soltanto dall'eco persistente del gocciolio dell'acqua.

• *XIb. Esterno giorno. Il nuovo sogno di Gorchakov* (inqq. 93-96). Il sogno di Gorchakov inizia mentre il libro di poesie di Arsenij Tarkovskij viene bruciato dal fuoco. Nel sogno in bianco e nero si vede il vicolo di un borgo completamente deserto, cosparso di stracci e vari oggetti divelti, mentre il poeta viene inquadrato nell'atto di alzarsi da terra. La visione onirica fa pensare ad un evento apocalittico che ha fermato lo scorrere del tempo. L'unico rumore che si sente in sottofondo è il solito ronzio di una sega elettrica. Gorchakov lungo il cammino nota un vecchio armadio abbandonato

in un angolo della strada e, incuriosito da ciò che potrebbe contenere, allunga lentamente la sua mano per aprire l'anta a specchio. Il poeta vede che l'immagine riflessa sullo specchio è quella di Domenico. E quando spaventato richiude velocemente l'anta dell'armadio, si vede che l'immagine riflessa è adesso la sua. Intanto si sente la voce di Gorchakov che, attraverso un monologo interiore, decide di portare a termine la missione che gli è stata affidata. Un passaggio repentino porta direttamente all'interno di un'altra scena del sogno. Le immagini, sempre in bianco e nero, sono quelle suggestive della cattedrale di San Galgano in Chiusdino, accompagnate dalla preghiera di alcune donne, in cui il poeta si vede attraversare lentamente le navate della chiesa. Gorchakov appare molto piccolo e intento a contemplare l'immensità del posto. Ad un certo punto intervengono delle voci che invocano il Signore affinché faccia sentire la sua presenza sul poeta. Il suono di un fruscio d'ali riporta alla realtà dove una piuma cade dal soffitto della chiesa e si adagia lievemente sull'acqua. Il poeta, disteso su un muretto della chiesa, viene inquadrato mentre una lacrima solca il suo viso.

Sequenza XII. PARTENZA RINVIATA (inqq. 97-103)

Esterno giorno. La chiamata da Roma (inqq. 97-103). La scena si apre con una veduta panoramica di Roma dove è riconoscibile la Cupola della Basilica di San Pietro e alcuni camini delle case della città fumanti. In sottofondo si sente il rombo di un aereo che sta sorvolando la città. Gorchakov è davanti l'ingresso dell'Hotel Capuano con le valigie pronto per partire. Nell'attesa che passi l'autista, si siede su una panchina dalla quale, attraverso il grande androne ad arco, si scorge un giardiniere che annaffia delle piante. Nel frattempo viene raggiunto dal portiere che gli comunica di essere desiderato al telefono, invitandolo a spostarsi nella hall dell'albergo. Al di là della cornetta si trova Eugenia che appare con i capelli raccolti e con un viso angelico. La donna chiama il poeta per informarlo della presenza a Roma di Domenico, impegnato in una manifestazione insieme ad altri "pazzi", e per ricordargli di mantenere la promessa fatta all'uomo, che avrebbe subito raggiunto per rassicurarlo. A differenza di ciò che dice la donna, Vittorio, il suo uomo, non si occupa di problemi spirituali, ma risulta un personaggio

ambiguo. L'uomo è seduto dietro una scrivania, al centro di una grande stanza dal mobilio essenziale, ricoperta da una tovaglietta bianca sulla quale si notano dei bicchieri raffinati colmi di vino, occupato a leggere una lettera, mentre la servitù mantiene in ordine la casa. Una coppia è ferma in piedi ad aspettare un cenno da parte dell'uomo, prima di uscire dalla stanza. Gorchakov confida a Eugenia di non sentirsi bene e di voler tornare a Mosca, salutandosi per l'ultima volta. La donna, visibilmente delusa dal comportamento di Vittorio, si allontana con la scusa di comprare delle sigarette, scomparendo di spalle mentre attraversa le arcate del corridoio. Gorchakov, tornato all'ingresso dell'Hotel, avvisa l'autista di voler rimandare la partenza e chiede di essere accompagnato a Bagno Vignoni. Il poeta appare sofferente a causa del suo malessere. Segno ne è la mano che porta al cuore e la sigaretta che cade lentamente dalle dita mentre il suo sguardo fissa il vuoto.

Sequenza XIII. IL COMIZIO DI ROMA (inqq. 104-105)

Esterno giorno. L'appello di Domenico (inqq. 104-105). Domenico tiene il suo comizio dall'alto della statua equestre di Marco Aurelio nella bellissima Piazza del Campidoglio in Roma. Nella piazza si sono raccolti alcuni dei cosiddetti "pazzi" che dopo la chiusura dei manicomi sono tornati liberi. Tra di essi è anche presente il fedele pastore tedesco di Domenico. Per pubblicizzare la manifestazione vi è un manifesto affisso su una colonna della piazza. Anche lungo la vicina scalinata alcune persone sostano in piedi per ascoltare assorto l'appello di Domenico. Solo due di loro si spostano, un uomo sale mentre una donna scende i gradini, costituendo ciò l'unico movimento dell'immagine. Il discorso pronunciato da Domenico si rivolge ai cosiddetti "sani" che con la loro ipocrisia hanno portato il mondo sull'orlo del baratro. Domenico incita ad ascoltare le voci che sono differenti, a sgomberare le menti dalle cose inutili e ad alimentare il desiderio con quelle cose che sono l'inizio di un grande sogno. Il mondo si può salvare solo se gli uomini sono educati ai valori della fratellanza. Per salvare il mondo, dice Domenico, è necessario unire le forze e non dividerle. Gli uomini devono imparare ad ascoltarsi dentro perché solo la verità può salvare il mondo. Ad un certo punto l'uomo tira fuori dalla tasca del cappotto dei volantini che sparge sulla folla

sottostante. Su un lato della piazza uno striscione di telo bianco sdrucito appeso sopra il colonnato ricorda a tutti che “non siamo matti, siamo seri”.

Sequenza XIV. RITORNO A BAGNO VIGNONI (inqq. 106-108)

Esterno giorno. La piscina di Bagno Vignoni (inqq. 106-108). Gorchakov giunge a Bagno Vignoni accompagnato dall'autista. L'automobile fa un giro intorno alla piscina fermandosi sul lato opposto dal quale era arrivata. Il poeta, sceso dalla macchina, sale sul muretto che costeggia la vasca, dicendo all'autista di aspettarlo a poca distanza da quel luogo. Gorchakov, dopo aver salutato un passante, scende nella piscina attraverso una piccola scala di legno. All'interno della vasca prosciugata, tra i vapori sulfurei che rendono l'atmosfera molto fumosa e le bolle d'acqua calda che gorgogliano sul fondo, alcuni addetti comunali procedono alla pulizia del fondale. Tra gli oggetti macchiati dal fango che la donna sta raccogliendo dalla piscina si nota una piccola statua capovolta senza testa, una vecchia lampada a olio, uno scialle e, semisommerso dall'acqua, lo scheletro di una bicicletta. Gorchakov, appoggiato con la testa su un costone della vasca, prima di dare inizio al rito della candela, assume una medicina che tira fuori dalla tasca, apparendo visibilmente molto sofferente.

Sequenza XV. IL SACRIFICIO DI DOMENICO (inqq. 109-119)

Esterno giorno. La fine di Domenico (inqq. 109-119). Nel suo comizio Domenico urla alla società di restare unita e di tornare al punto in cui ha imboccato la strada sbagliata. La società deve riappropriarsi dei valori fondamentali che sono alla base della vita e ispirarsi alla semplicità della natura perché a durare sono le piccole cose. All'accenno di far avviare la musica, due dimostranti salgono sulla statua di Marco Aurelio per consegnare a Domenico una tanica di benzina e, dopo aver controllato un'ultima volta gli appunti per accertarsi di non aver dimenticato nulla, il vecchio invocando la Madonna si cosparge il corpo di benzina. Domenico, preso un accendino dalla tasca del cappotto, dopo una piccola attesa dovuta alla musica che tardava ad arrivare, si dà fuoco. Un uomo che sta alla base della statua imita Domenico nel gesto di azionare più volte l'accendino. Successivamente il doppio di

Domenico si dimena per terra rappresentando la dolorosa morte dell'uomo. Solo in seguito si vede Domenico che rotola a terra avvolto dalle fiamme. Intanto arriva Eugenia seguita dai Carabinieri che non fa in tempo a comunicare all'uomo la notizia che Gorchakov stava per compiere il rito della candela nella piscina di Bagno Vignoni. La musica dell'*Inno alla gioia* di Beethoven accompagna la morte di Domenico e si blocca come un disco rotto non appena l'uomo giace esanime a terra nell'indifferenza assoluta della gente che rimane ferma.

Sequenza XVI. LA CANDELA (inqq. 120-122)

Esterno giorno. Il rito della candela (inqq. 120-122). Gorchakov, all'interno della piscina di Bagno Vignoni, in mezzo a leggeri banchi di nebbia, dà inizio alla missione affidatagli da Domenico con l'accensione della candela. Il poeta segna l'inizio del rito toccando il muro della piscina e, man mano che procede lentamente verso l'altra estremità, si accorge che non è facile mantenere accesa la fiamma. Le correnti d'aria minacciano di spegnere la candela e nonostante le mani del poeta cerchino di proteggerla, dopo qualche passo la fiamma si spegne. Gorchakov torna al punto di partenza e, riaccesa la candela con l'accendino, dà inizio al secondo tentativo toccando nuovamente il muro. Questa volta il poeta usa il cappotto come scudo per non far spegnere la fiamma ma, giunto quasi alla fine del percorso, anche il secondo tentativo fallisce. Gorchakov, nel compiere a ritroso i passi per un altro tentativo, appare visibilmente sofferente, inciampa, barcolla, scivola e suda. Il poeta avvia il terzo tentativo accendendo la candela e toccando ancora il muro. Gorchakov riesce ad attraversare la piscina anche se sperimenta durante il percorso attimi di cedimento fisico. Il cammino è accompagnato dal respiro pesante del poeta, dal rumore dei suoi passi sul fondo fangoso, dal soffio del vento e dal gocciolio persistente dell'acqua. Nel momento in cui le mani di Gorchakov vengono mostrate mentre poggiano la candela accesa sul muretto parte il *Requiem* di Verdi che accompagna la morte del poeta. Quando Gorchakov si accascia a terra ciò che rimane è la candela con la fiamma che continua ad ardere. La morte di Gorchakov avviene tra gli sguardi indifferenti della gente.

Sequenza XVII. FINALE (inqq. 123-124)

Epilogo. La ritrovata unità (inqq. 123-124). Il film si chiude con l'immagine in bianco e nero del figlioletto di Gorchakov, dal viso triste e dallo sguardo perso nel vuoto, con le mani della madre poggiate sulle sue spalle. Attraverso uno stacco si passa all'inquadratura finale, sempre in bianco e nero, dove il poeta viene mostrato seduto su un prato insieme al fedele pastore tedesco. Alle sue spalle si trova la casa russa, che è collocata all'interno della cattedrale scoperchiata di San Galgano in Chiusdino, le cui colonne vengono riflesse dalla pozzanghera che si estende ai suoi piedi. Nel finale tutti i rumori scompaiono lasciando spazio al canto malinconico del prologo. A questo punto la neve cade silenziosa e delicata su ogni cosa adagiandosi dolcemente al suolo. La scritta in sovrimpressione con cui si chiude il film è la dedica di Tarkovskij alla memoria della madre.

Una sequenza in particolare

La sceneggiatura desunta è una sorta di trascrizione analitica del film su carta, che permette allo studioso di coglierne valori espressivi, principi compositivi e soluzioni tecnico-linguistiche³⁸. Riporto qui la sceneggiatura desunta della sequenza IV (inqq. 36-39): quattro inquadrature dalla durata complessiva di 10 minuti e 35 secondi, articolate nelle sottosequenze IVa (inqq. 36-38) e IVb (inqq. 39). Per ogni inquadratura, fornisco le seguenti informazioni: numero progressivo e durata; spostamento dei personaggi; angolazione, distanza e dinamica della macchina da presa; materiali sonori.

Sequenza IV. L'INCONTRO CON DOMENICO (inqq. 36-39)

Esterno giorno. La piscina di Bagno Vignoni (inq. 36, 2'81'') CAMPO MEDIO. Un uomo di nome Domenico, sui cinquant'anni, dall'aspetto grassoccio e dai modi gentili, indossa un paio di scarpe logore, dei pantaloni chiari, un cappotto scuro sotto il quale si nota una camicia chiara e un berretto in testa. L'uomo, ripreso in FIGURA INTERA, accompagnato da Zoi, il suo fedele pastore tedesco, che richiama per non farlo allontanare da sé, cammina con le mani dentro le tasche del cappotto sotto i portici della piscina di Bagno Vignoni, dirigendosi verso la macchina da presa che rimane statica tra l'asse centrale della galleria e l'angolo della piscina. Dietro di lui arriva frettolosamente Gorchakov in FIGURA INTERA, mentre si mette il cappotto sopra un elegante vestito scuro, per raggiungere Eugenia che si trovava già lì ad aspettarlo e a fargli visitare quel posto dove un tempo viveva anche Santa Caterina da Siena. Nel frattempo si sente la voce FUORI CAMPO dell'interprete intrattenersi con alcuni bagnanti, che sono immersi nella piscina, le cui acque sono ritenute curative per tutti i mali delle ossa, parlando del poeta che è arrivato dalla Russia per scrivere la biografia di Sosnovskij, un musicista russo che, verso la fine del settecento, si trasferì in Italia per studiare musica presso il Conservatorio di Bologna, frequentando per un

³⁸ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 49. Per approfondire, cfr. ancora David Bruni, *Il cinema trascritto*, cit., pp. 15-29.

periodo anche Bagno Vignoni, e una volta ritornato in Patria, morì a causa del suo amore per una schiava russa.

DONNA: Scusi, signorina, ma questo russo, che cosa fa?

EUGENIA: Il poeta.

UOMO: Scrive sull'Italia?

EUGENIA: Sta scrivendo la biografia di un musicista russo.

UOMO: E come mai è venuto qui?

EUGENIA: Perché quel musicista che studiava a Bologna ha frequentato questi bagni.

UOMO: Quando

EUGENIA: Verso la fine del settecento.

UOMO: Chi è? Čajkovskij?

EUGENIA: No, si chiamava Sosnovskij.

UOMO: Ah, è quello che ha sposato una ragazza di qui?

EUGENIA: Non credo. Sosnovskij era innamorato di una schiava russa. È morto per causa di quella.

Domenico parla a sé stesso o al suo fedele cane e non sembra interessato né al discorso dei bagnanti né a curarsi delle persone che gli stanno intorno. Appena si avvicina alla macchina da presa, che lo riprende in MEZZA FIGURA, ruota di 90° e si sposta lungo il bordo della piscina verso la sinistra dell'inquadratura. Passa davanti a Eugenia in MEZZA FIGURA che si trova appoggiata sul muro di cinta, con le braccia conserte e con le spalle rivolte ai bagnanti, senza fare attenzione alla sua presenza e proseguendo il suo cammino a testa bassa. La macchina da presa, attraverso un movimento di CARRELLO da destra a sinistra, prima poco percettibile e poi un po' più veloce, inquadra la piscina vera e propria. La piazzetta del paese è occupata interamente da una vasca rettangolare di fattura medioevale, che contiene dell'acqua in ebollizione che sgorga dal fondo attraverso delle piccole aperture, che permettono ai calori della terra di sfogarsi con fuoriuscite di acqua calda. Dalla superficie dell'acqua si alzano verso il cielo spirali di

vapore che si espandono fino ad annebbiare le case che delimitano la vecchia piazzetta. Una stradina gira attorno al muro che racchiude la vasca in modo da permettere agli abitanti di uscire ed entrare in casa. In primo piano ancora il muro di cinta sul quale siede un cane bianco e nero di razza Cocker Spaniel, sette bottiglie di vetro semivuote e un accappatoio: tutti oggetti appartenenti ai bagnanti che si trovano all'interno della piscina. Adesso sono immerse quattro persone: tre uomini e una donna che guardano in direzione della macchina da presa con l'acqua che gli arriva al petto e coperti da costumi per il bagno. I bagnanti della piscina si sentono fare discorsi tra di loro e la voce FUORI CAMPO di Domenico, rivolgendosi al suo cane, ma in realtà parlando a sé stesso, gli dice di far finta che non ci sia nessuno e di camminare per la propria strada, senza immischiarsi con quella gente ed essere diverso.

UOMO: Generale, ma che cos'è quella strana musica che ci fa sentire tutti i giorni?

GENERALE: 'Na musica stupenda. Cento volte meglio di Verdi.

DONNA: Per carità, non mi tocchi Verdi! Queste sono cineserie.

GENERALE: Un'altra civiltà senza lamenti sentimentali. La voce di Dio, della natura.

DONNA: Ai. Mi è arrivata in bocca. Muovetevi piano.

UOMO: Che sapore ha?

DONNA: Zolfo liquido.

UOMO: E per questo fa bene alla pelle.

DONNA: Che schifo!

UOMO: Ma io sto benissimo. Sto per addormentarmi... Nel sessanta tre, ne hanno trovato uno che si era affogato.

DONNA: Non fate questi discorsi. Altrimenti mi spavento.

GENERALE: In guerra, ne ho visto mille di soldati morti...

DONNA: Ho fatto un viaggio a Parigi. Ho visto il Moulin Rouge.

Ad un certo punto la macchina da presa si ferma e compie una CORREZIONE PANORAMICA da destra a sinistra che inquadra Domenico in FIGURA INTERA, insieme al suo cane, vicino il bordo della piscina che in quella parte

è più basso, nell'atto di guardare e ascoltare i bagnanti. Domenico, quindi, si arrampica sul muretto e si siede su uno scalone all'interno della piscina in modo che i suoi piedi siano nell'acqua mentre il suo cane si accuccia sulla stradina. Solo in questo momento i bagnanti si accorgono della presenza di Domenico nella piazzetta. EFFETTO RUMORE: in sottofondo i passi di Domenico e Gorchakov, caduta di gocce e spruzzi nell'acqua.

(inq. 37, 1'38'') CAMPO MEDIO. Attraverso un TOTALE la macchina da presa inquadra la piscina fumante e i bagnanti che si muovono e si rigirano nell'acqua. L'uomo con la testa pelata, il Generale, chiede agli altri bagnanti un accendino perché con i vapori della piscina il sigaro si spegne spesso. La conversazione si sposta su Domenico che viene deriso dalla gente perché qualche anno prima si era rinchiuso in casa con tutta la sua famiglia per sette anni pensando che la fine del mondo fosse vicina. Le opinioni dei bagnanti sulle ragioni che portarono Domenico a compiere un gesto così clamoroso sono molto diverse: c'è chi, come la donna sui trent'anni che ha il capo avvolto in un asciugamano, pensa che Domenico sia un uomo di grande fede e che abbia avuto una crisi spirituale, c'è chi come l'uomo brizzolato pensa che sia colpa della gelosia nei confronti della moglie che dopo il fatto lo ha lasciato ed è scappata con i due figli a Genova, c'è chi come il Generale molto semplicisticamente pensa che sia un pazzo. Un movimento lento della macchina da presa verso sinistra segue la donna con l'asciugamano in testa che si allontana dal Generale e dall'uomo brizzolato per avvicinarsi all'altro uomo poco distante, che ha un cappello per ripararsi dall'umidità del vapore che a folate si alza dalla superficie calda, e che invece crede che sia solo paura. EFFETTO RUMORE: gocce d'acqua.

GENERALE: Mi si è spento di nuovo il sigaro. Passatemi l'accendino, per favore.

UOMO: Signor Generale...

DONNA: Ma perché lo deridono tanto?

GENERALE: Quello che qualche anno fa si è chiuso in casa con tutta la sua famiglia per aspettare la fine del mondo. Sette anni sono rimasti dentro.

DONNA: Dicono che sia stata una crisi religiosa.

UOMO: Balle! È per gelosia. Tutta la vita è stato geloso della moglie. Lei infatti lo ha lasciato ed è scappata con i due figli a Genova.

GENERALE: Ma quale gelosia! Quello è matto e basta. Lo si vede a occhio nudo.

UOMO CON IL CAPPELLO: Non è così. È paura. Quella è soltanto paura.

DONNA: Ma di che cosa deve avere paura lui?

UOMO: Di tutto, no? È chiaro.

DONNA: Vi sbagliate. È solo un uomo di grande fede.

UOMO: Troppa fede. Ha tenuto chiusa la sua famiglia sette anni.

(inq. 38, 4'90'') CAMPO MEDIO. Un CARRELLO molto lento da destra verso sinistra, sotto i portici della piazzetta, inquadra Gorchakov, a MEZZA FIGURA, prima di spalle e poi di profilo, mentre guarda i bagnanti nella piscina che parlano di Domenico, a proposito del quale l'uomo con il berretto racconta che quando la sua famiglia venne liberata, il figlioletto scappò di casa come un topo e il pazzo si mise a inseguirlo, facendo pensare alla gente che volesse ucciderlo. Solo adesso la donna con l'asciugamano in testa si accorge per prima del poeta che li sta osservando dal porticato. La macchina da presa si arresta sull'asse centrale della stradina mentre Gorchakov appare di spalle in MEZZA FIGURA e segue Eugenia che in fondo alla piazzetta si avvicina al posto in cui si trova Domenico seduto sul bordo della piscina e con le gambe immerse nell'acqua fino alle ginocchia. A questo punto il pazzo solleva le gambe e si sposta verso l'interprete, alla quale chiede una sigaretta, anche se il pazzo non fuma, mentre perde acqua dal fondo dei pantaloni e dalle grosse scarpe di foggia militare. Entrambi cercano di accendere la sigaretta, che a causa dei vapori caldi che risalgono dall'acqua della piscina, si spegne facilmente. Il poeta si ferma a metà stradina, in FIGURA INTERA, appoggiandosi con le spalle al muro di una vecchia casa e osservando i due che sembrano parlarsi. Dopo la prima boccata, Domenico si congeda da Eugenia con delle parole misteriose e a voce alta, che lasciano l'interprete basita: «Non dimentichi mai quello che Lui ha detto a Lei!». Intanto il pazzo supera il poeta e si dirige dritto verso la macchina da presa seguito da Gorchakov ed Eugenia che, incuriosita da quel messaggio enigmatico, domanda: «Chi è Lui?», e Domenico risponde alzando l'indice della mano

sinistra che indica il cielo. Non contenta, l'interprete vuole sapere ancora «E Lei?» e il pazzo, un po' infastidito da tanta ottusità, risponde «Santa Caterina». Appena Domenico è in MEZZA FIGURA davanti la macchina da presa, si gira di 90° verso destra e un CARRELLO da sinistra verso destra inquadra i bagnanti nella piscina e poi lo riprende sotto i portici della piazzetta nel momento in cui, per rispondere a Eugenia che vuole sapere cosa disse il Signore a Santa Caterina, si ferma e si gira indietro aggiungendo: «Tu sei quella che non è. Io invece colui che sono». Ciò scatena l'ilarità dei bagnanti che comunque stanno attenti a non prendere in giro il pazzo perché non è affatto stupido ed è anche laureato in matematica. Domenico esce dall'inquadratura della macchina da presa che rimane statica, andando a destra, mentre l'interprete in MEZZA FIGURA arriva nel posto in cui il pazzo si era fermato per risponderle. Intanto la raggiunge Gorchakov in MEZZA FIGURA che, mettendosi schiena a schiena con Eugenia, pensa che, al contrario di molta gente, non sia un pazzo ma un uomo che ha molta fede. Da poco in Italia, grazie alla legge Basaglia, hanno aperto i manicomi e molti pazzi sono tornati in libertà, ma molte famiglie non li rinvogliono in casa pensando, come l'interprete, che debbano tornare ad essere rinchiusi. I pazzi, invece secondo il poeta, sono scomodi perché, anche se nessuno sa che cos'è la follia, sono comunque più vicini alla verità e per questo nessuno vuole capirli lasciandoli soli.

GORCHAKOV: Non capisco “la fede”. Che cos'è?

EUGENIA: Anche in italiano non andiamo tanto bene. Quando sei arrivato in Italia parlavi meglio.

GORCHAKOV: E allora, che cos'è “fede”?

EUGENIA: Fede vuol dire “vjera”.

GORCHAKOV: Ma perché loro dicono, lui pazzo? Non è pazzo, lui ha fede.

EUGENIA: Ce ne sono molti di questi pazzi qui in Italia. Hanno aperto i manicomi, ma molti famigliari non li rinvogliono in casa. I diversi devono tornare a rinchiusersi.

GORCHAKOV: Non si sa, cos'è follia. Loro ci disturbano, sono scomodi. Noi non vogliamo capirli. Loro sono molto soli. Ma di sicuro sono più vicini alla verità...

Gorchakov riprende a camminare sotto i portici verso l'uscita della piazzetta e un CARRELLO da sinistra verso destra lo segue lateralmente, mentre la voce FUORI CAMPO di Eugenia gli dice che Domenico è considerato pazzo anche perché vuole attraversare la piscina di Santa Caterina con una candela accesa, ma la gente lo tira subito fuori pensando che voglia affogarsi. Il poeta sente che parlandogli può trovare molte risposte a tutti gli interrogativi che lo assillano da tempo e così avverte il bisogno di invitarlo a pranzo ma, vista l'ora mattutina, decide invece di andare a fargli visita nella sua casa che, a quanto dicono i bagnanti all'interprete, si trova nella piazza sopra Bagno Vignoni vicino alla chiesetta. Intanto Gorchakov viene raggiunto da Eugenia in MEZZA FIGURA che insieme rientrano in albergo. EFFETTO RUMORE: gocce d'acqua, passi, latrato di un cane e battito di mani.

EUGENIA: Dicono che adesso gli è venuta un'altra fissazione.

GORCHAKOV: Ah, sì? Quale?

EUGENIA: Mah, mi pare che lui deve entrare nella piscina con una candela accesa. Non si capisce perché. Naturalmente tutti pensano che voglia affogarsi. Allora lo buttano fuori. Insomma lo salvano.

GORCHAKOV: Io non ci credo.

EUGENIA: Chiedilo a loro.

GORCHAKOV: È possibile invitarlo a pranzo con noi?

EUGENIA: Quando?

GORCHAKOV: Subito.

EUGENIA: Adesso? Ma lo sai che ore sono?

GORCHAKOV: Che ora è?

EUGENIA: Saranno le sette del mattino.

GORCHAKOV: Cosa? Mattina?

EUGENIA: Senta! Quell'uomo con le scarpe bagnate viene spesso?

DONNA: Chi? Domenico?

EUGENIA: Sì.

DONNA: Dipende. Qualche volta viene, qualche volta no.

EUGENIA: E dove vive?

UOMO: Sopra Bagno Vignoni.

DONNA: Sulla piazza, vicino alla chiesetta.

Interno giorno. Il rientro in albergo (inq. 39, 1'26'') CAMPO MEDIO. Attraverso una dissolvenza sonora si passa all'ultima inquadratura della sequenza. Gorchakov è nella hall dell'albergo in MEZZA FIGURA, davanti la macchina da presa, mentre accende e spegne nervosamente un accendino, in attesa che arrivi Eugenia. L'interprete appena entra in albergo chiama il poeta con il suo nome che lo trova nella hall ad aspettarla. Gorchakov si gira verso di lei che, in MEZZA FIGURA, lo raggiunge davanti la macchina da presa, che con un movimento lentissimo si avvicina inquadrando in PRIMO PIANO il suo volto. Il poeta si lascia andare ad un complimento nei confronti di Eugenia che, colpita da un raggio di luce, appare molto più bella, dicendole che forse stava incominciando a capire qualcosa. Ma quando l'interprete capisce che Gorchakov stava invece pensando a Domenico, che aveva rinchiuso la sua famiglia per sette anni, nel suo viso si legge tutta la delusione per aver frainteso le intenzioni del poeta, che non si era affatto innamorato di lei. Quindi torna nella sua stanza, uscendo dall'inquadratura, mentre Gorchakov si abbassa di spalle per sedersi sulla poltroncina, lasciando così libero il campo della macchina da presa che, restando ferma, può mostrare qualcosa in più della sala. In fondo al corridoio, illuminato da una luce al neon, da dove è entrata Eugenia, si vede una nicchia dentro la quale è collocata una statua bianca in stile neoclassico, al centro di due porte in legno scuro e ad arco, che creano una perfetta simmetria di forme e che si riflettono sul pavimento lucido di marmo bianco. EFFETTO RUMORE: risata e il trillo di un telefono.

GORCHAKOV: Fermati.

EUGENIA: Perché?

GORCHAKOV: Sei così bella... con questa luce. Ryžaja... ryžaja!

EUGENIA: Dici?

GORCHAKOV: Sai, mi sembra di cominciare a capire.

EUGENIA: Che cosa?

GORCHAKOV: Perché pensi che ha chiuso la sua famiglia per sette anni?

EUGENIA: Ma che ne so!

La struttura del film

Nostalgia è costituito da 124 inquadrature distribuite in 17 sequenze, tra microsintagmi semplici (non articolabili in sottosequenze) e complessi (ulteriormente articolabili in sottosequenze). La suddivisione sequenziale è basata in larga maggioranza su fratture significative, tali cioè da indicare chiaramente il confine tra due sintagmi narrativi, che, in deroga al principio dominante, non sono demarcate da alcun segno di interpunzione ottico, né forte (doppia dissolvenza) né debole (dissolvenza incrociata); ma non manca l'intervento separatore di una dissolvenza in apertura da nero. La divisione intersequenziale per semplici stacchi viene enfatizzata in modo assai efficace da un montaggio qualificabile come "contrastivo". I confini sintagmatici tra inquadrature contigue vengono cioè evidenziati, in assenza di dissolvenze, per contrasto³⁹:

di grandezza scalare, secondo una dialettica piano ravvicinato-piano distanziato (seqq. XI-XII, inqq. 96-97);

di angolazione di ripresa, secondo una dialettica ripresa frontale-ripresa di profilo (seqq. V-VI, inqq. 45-46; seqq. VI-VII, inq. 59; seqq. VIII-IX, inqq. 77; seqq. IX-X, inqq. 77-78);

di dinamica filmica, secondo una dialettica inquadratura statica-inquadratura in movimento (seqq. I-II, inqq. 15-16; seqq. XIII-XIV, inqq. 105-106, seqq. XIV-XV, inqq. 108-109; seqq. XV-XVI, inqq. 119-120; seqq. XVI-XVII, inqq. 122-123);

di ambientazione profilmica, secondo una dialettica ripresa in interni-ripresa in esterni (seqq. II-III, inqq. 25-26; seqq. III-IV, inqq. 35-36; seqq. IV-V, inqq. 39-40; seqq. VII-VIII, inqq. 70-71; seqq. X-XI, inqq. 82-83; seqq. XII-XIII, inqq. 103-104).

³⁹ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni, L'avventura*, cit., pp. 55 e ss.

Di seguito si trascrive schematicamente la scansione microsintagmatica del film, segnalando tutti gli interventi interpuntivi costituiti dalla dissolvenza in apertura da nero (*) e dallo stacco netto con montaggio contrastivo (␣)⁴⁰:

[Titoli di testa 1] */ 2-15 _ 16-25 _ 26-35 _ 36-39 _ 40-45 _ 46-59 _ 59-70 _ 71-77 _ 77 _ 78-82 _ 83-96 _ 97-103 _ 104-105 _ 106-108 _ 109-119 _ 120-122 _ 123-124.

Gli interventi interpuntivi costituiti dalla dissolvenza in apertura da nero e dai 16 stacchi netti con montaggio contrastivo segnalano allo spettatore spostamenti di ordine spaziale o temporale e in alcuni casi sembrano assolvere una funzione di tipo metaforico sulla diegesi.

Anche se l'assenza di interpunzioni non conferisce al film quella forte portata strutturante che gli attribuisce la tradizione cinematografica classica, tuttavia è possibile disegnare una linea narrativa che si sviluppa attraverso un percorso progressivo. L'obiettivo è di individuare comunque una struttura minima che non si allontani molto dalle convenzioni di una narrazione classica. Può essere utile a questo proposito la struttura in quattro atti della narrazione elaborata da Kristin Thompson⁴¹, la quale sostiene che i film classici hollywoodiani consistono di quattro atti (inizio, complicazione dell'azione, sviluppo e climax) e di un epilogo. La maggiore difficoltà è che in *Nostalgia* gli atti non sono definiti in modo chiaro, ma è comunque possibile incontrare una struttura narrativa.

Come detto, i quattro atti sono l'inizio (in cui una situazione è stabilita), una complicazione dell'azione (in cui l'azione prende una nuova direzione), lo sviluppo (in cui accadono nuovi ostacoli che impediscono al protagonista di raggiungere i propri scopi) e il culmine (in cui tutte le azione portano dritti alla soluzione finale; e la storia si conclude con un epilogo. Il passaggio da un atto all'altro è determinato dai "punti di svolta" che sono i momenti più significativi di una narrazione. Secondo Thompson essi sono gli eventi cruciali o i cambiamenti che accadono nel corso di una storia. I punti di svolta

⁴⁰ Utilizzo lo stesso codice impiegato da Lino Micciché. Cfr. Lino Micciché, *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 30.

⁴¹ Cfr. Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, Mass., 1999, pp. 28 e ss.

possono trovarsi alla fine o all'inizio di ciascun atto. Ma, al contrario di una narrazione classica in cui i personaggi e i loro cambiamenti sono per Thompson un criterio per analizzare la struttura dei film, nel cinema d'autore i personaggi non rappresentano sempre il fattore cruciale della storia, e i loro scopi e le loro motivazioni non sono sempre definiti.

Il film può essere diviso in quattro atti secondo il modello di Thompson. Si apre con un prologo (1 inq., 2'22'') che introduce il primo atto e che va dalla I alla III sequenza (34 inqq., 28'29''), il secondo atto va dalla IV alla VII sequenza (36 inqq., 33'56''), il terzo atto va dall'VIII alla XII sequenza (33 inqq., 35'10''), il quarto atto va dalla XIII alla XVI sequenza (19 inqq., 18'93'') e l'epilogo (2 inqq., 3'21'').

Il prologo, che funge da introduzione al film, si apre con la famiglia di Gorchakov che aspetta il suo arrivo, mentre lo cerca nei dintorni della loro casa nella campagna russa. L'atmosfera lugubre del paesaggio, sottolineata da un canto lamentoso, fa pensare ad un presagio di morte del protagonista, che si disegna nei volti angosciati dei suoi famigliari.

Il primo atto è ambientato nel senese e ha la funzione di presentare la coppia Gorchakov-Eugenia. Il russo è arrivato in Italia per fare delle ricerche su un musicista connazionale del settecento, ed è accompagnato nel suo viaggio da una bella e giovane interprete italiana. Dopo alcuni giorni in giro per visitare le bellezze artistiche dell'Italia, i due decidono di andare a Monterchi per visitare la Madonna del Parto di Piero della Francesca. Quando arrivano in macchina vicino la chiesetta, il russo decide di restare fuori, mentre l'interprete va da sola a visitare il quadro. I due personaggi appaiono subito molto diversi: a differenza del russo che si sente angosciato perché non può condividere le proprie emozioni con la sua famiglia e perciò prova una profonda nostalgia dei suoi affetti, la sua guida all'interno della chiesetta non riesce ad inginocchiarsi davanti la madonna perché non ha fede, e dai suoi discorsi con il sacrestano appare una donna egoista e superficiale. Giunti in un albergo a Bagno Vignoni per passare la notte, il russo è molto angosciato perché continua a pensare alla propria famiglia, mentre la sua guida, volendo intraprendere una relazione con lui, cerca di sedurlo, ma senza riuscirci.

Il secondo atto ha la funzione di introdurre un terzo personaggio che complicherà la relazione molto tesa della coppia e cambierà per sempre le

sorti del russo. Nella piazza di Bagno Vignoni incontrano un vecchio di nome Domenico, considerato pazzo dalla gente perché si è rinchiuso in casa per sette anni con la propria famiglia pensando di salvarla da una catastrofe che avrebbe causato la fine del mondo e anche perché vorrebbe salvare l'umanità attraversando la piscina vuota con una candela accesa in mano. Gorchakov sente che ciò che dalla gente viene considerato follia, in realtà è una grande fede e un grande amore verso l'umanità, e pensa che solo in lui può trovare un compagno che lo capisca fino in fondo, mentre la sua guida si dimostra con i suoi discorsi nuovamente una donna superficiale e cinica che pensa solo a sé stessa. Il russo decide così di andarlo a trovare nella sua casa. Dopo un fallimentare tentativo di Eugenia di comunicare con il vecchio, il russo viene accolto in casa perché non lo considera pazzo ed è in grado di comprendere il suo messaggio morale. Domenico gli affida la missione di attraversare la piscina vuota di Bagno Vignoni con la luce di una candela in mano e anche lui, volendo fare qualcosa di eclatante, sta preparando una grande manifestazione in Campidoglio con i pazzi che sono usciti dal manicomio.

Il terzo atto vede la crescita spirituale di Gorchakov che arriva ad abbracciare la causa di Domenico, e ciò avviene attraverso delle visioni oniriche. Per poter riflettere, il russo decide di appartarsi in una chiesa allagata e pensare in mezzo all'acqua. Gorchakov ritiene che non sia facile accettare la missione di Domenico perché l'umanità non vuole essere salvata da una catastrofe che non riesce a vedere. In una visione dal sapore apocalittico, Gorchakov si trova da solo in un vicolo deserto, ed è una premonizione di quello che potrebbe succedere se l'umanità non venisse aiutata. Questo sogno lo avvicina alla visione di Domenico e segna la sua completa immedesimazione con il vecchio che viene raffigurata tramite il riflesso dell'immagine di Gorchakov con quella di Domenico. Il sogno si conclude con il russo che attraversa una cattedrale scoperchiata in cui sente la voce di Dio che non lo fa sentire solo. Adesso il russo ha preso coscienza del dovere di salvare l'umanità ed è pronto a compiere la missione affidatagli da Domenico.

Il quarto atto mostra in parallelo i gesti finali dei due protagonisti. Il primo è il tragico suicidio di Domenico che si dà fuoco in Piazza del Campidoglio a Roma 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.

L'altro è il gesto simbolico di Gorchakov che muore proteggendo la luce della candela alla fine della traversata della piscina termale di Bagno Vignoni.

Il film si chiude con l'immagine di Gorchakov seduto sul prato della sua casa russa che si trova all'interno della cattedrale scoperchiata di San Galgano. Dunque nella morte Gorchakov è riuscito ad unire la terra dei suoi affetti con quella che ha visto la sua crescita spirituale.

Il prologo non è paragonabile per estensione agli atti che lo seguono, ma gli stessi atti divergono in modo considerevole tra loro sia per numero di inquadrature che per durata complessiva. Il materiale narrativo del secondo atto è infatti ampiamente sovrabbondante se confrontato a quello del primo, logica conseguenza del progressivo spostamento di interesse dell'istanza narrante dal personaggio-protagonista Eugenia a quello del comprimario Domenico.

Oltre alla divisione microsintagmatica (sequenze) e a quella macrosintagmatica (atti), è poi possibile procedere a un'ulteriore scansione del film sulla base delle scarse e confuse indicazioni di ordine cronologico. La scansione cronologica è stata condotta sulla sceneggiatura per quanto concerne il primo e il secondo atto, mentre per il terzo e il quarto atto, in quanto differiscono dalla sceneggiatura, sono state prese in considerazione le indicazioni cronologiche presenti nei dialoghi che suggeriscono l'evoluzione temporale del racconto, integrandole con quanto deducibile dal profilmico.

Il racconto si distende in modo realistico lungo cinque giornate. E a ciascun giorno è possibile far corrispondere una partizione filmica di durata ed estensione variabile di cui si rende conto in relazione alla materia narrativa. Nello schema seguente si riportano nella colonna di sinistra il numero dei giorni in cui è stato diviso il film, e sulla destra le sequenze che probabilmente sono riconducibili al giorno indicato.

Giorno 1	La Madonna del Parto Arrivo a Bagno Vignoni La camera d'albergo
Giorno 2	L'incontro con Domenico La casa di Domenico La promessa La fine del mondo

	La crisi di Eugenia La lettera di Sosnovskij Il sogno della Russia
Giorno 3	La confessione
Giorno 4	
Giorno 5	Partenza rinviata Il comizio di Roma Ritorno a Bagno Vignoni Il sacrificio di Domenico La candela Finale

Il primo giorno, che corrisponde interamente al primo atto del film (seqq. I-III), comprende i seguenti episodi: i due protagonisti arrivano a Monterchi per visitare la Madonna del Parto di Piero della Francesca; all'interno della chiesetta, la guida non riesce ad inginocchiarsi perché, come emerge dal colloquio con il sacrestano, non ha la fede di tutte le altre donne che supplicano la madonna per avere la grazia; il viaggio prosegue a Bagno Vignoni dove in albergo discutono dell'impossibilità di far comunicare due culture diverse; Gorchakov parla di Sosnovskij, un musicista del 1700, sul quale sta scrivendo la biografia; la guida cerca di sedurlo, ma il russo ha nostalgia della propria famiglia; nella camera d'albergo si addormenta sognando la propria moglie che lo aspetta in Russia.

La prima parte del secondo giorno corrisponde al secondo atto del film (seqq. IV-VII), mentre nella seconda parte del secondo giorno, che si svolge durante la notte, inizia il terzo atto (seqq. VIII-X) che si conclude il giorno seguente con l'XI sequenza. La prima parte del giorno comprende i seguenti episodi: la coppia incontra nella piazzetta di Bagno Vignoni un vecchio considerato pazzo perché ha rinchiuso la sua famiglia in casa per sette anni in attesa della fine del mondo; il russo pensa che Domenico non sia pazzo, ma soltanto un uomo di grande fede e decide di fargli visita a casa sua; Domenico gli affida la missione di attraversare la piscina vuota di Santa Caterina tenendo in mano una candela accesa. La seconda parte del giorno comprende i seguenti episodi: il russo rientra in albergo di notte e trova l'interprete in camera sua che gli fa una scenata di gelosia; la guida decide di lasciare il russo e di rientrare a Roma dove l'aspetta un nuovo compagno; Gorchakov sogna la sua famiglia che lo aspetta in Russia.

Il terzo giorno è la continuazione del terzo atto che, come detto, è iniziato la sera precedente. Nel terzo giorno si svolge l'XI sequenza che riguarda il seguente episodio: Gorchakov ha bisogno di riflettere e di trovare la fede per portare a termine la missione affidatagli da Domenico; nella chiesa allagata ha una visione onirica in cui si identifica con il vecchio.

Il quinto giorno corrisponde al quarto atto del film (seqq. XII-XVII), mentre per quanto riguarda il quarto giorno, la storia non dà nessuna notizia, dal momento che nell'inq. 100, quando l'interprete telefona al russo per salutarlo, gli dice che il vecchio si trovava a Roma da tre giorni, e quindi facendo una ricostruzione retrospettiva, dopo che Domenico saluta il russo nella sua casa passano tre giorni, prima che lo si ritrova in Piazza del Campidoglio a fare una manifestazione. La narrazione in sostanza si ferma al giorno dopo la visita di Gorchakov al vecchio, e quindi non si sa cosa sia successo nel giorno tra la confessione nella chiesa allagata (il terzo giorno) e quando si vede il russo a Roma pronto per rientrare in Russia (quinto giorno). L'ultimo giorno comprende i seguenti episodi: Gorchakov poco prima di partire per Mosca riceve una telefonata da Eugenia che gli dice che Domenico è a Roma e gli ricorda di compiere il rito della candela; il vecchio è sulla statua di Marco Aurelio in Campidoglio che tiene un discorso contro la società che ha portato il mondo sull'orlo della catastrofe; Domenico si cosparge il corpo di benzina e si dà fuoco morendo avvolto dalle fiamme; Gorchakov arriva a Bagno Vignoni dove, dopo tanti tentativi, riesce ad attraversare la piscina vuota di Santa Caterina, morendo di infarto mentre tiene la candela in mano; il film si conclude con l'immagine di Gorchakov seduto sul prato della sua casa russa che si trova all'interno della cattedrale scopercchiata di San Galgano.

La scansione cronologica in cinque tappe permette di cogliere ulteriori caratteristiche di ordine strutturale, come il primo e l'ultimo giorno che, paragonabili per personaggi coinvolti, contornano in modo significativo il film. Oppure, l'alternanza di giorni brevi (primo, terzo e quarto) e di giorni lunghi (secondo), con il primato del terzo tra i primi (giorno più corto) e del secondo giorno tra i secondi (giorno più lungo), quello dell'incontro di Gorchakov ed Eugenia con Domenico a Bagno Vignoni. La suddivisione del racconto in unità cronologiche sembra soprattutto presentare in modo incisivo l'evoluzione del rapporto tra Gorchakov ed Eugenia che, dal momento

dell'arrivo a Monterchi (primo giorno), si ritroveranno in tre giorni come perfetti estranei (quinto giorno); e l'evoluzione del rapporto tra Gorchakov-Domenico che, da perfetti estranei al momento del loro incontro a Bagno Vignoni, si ritroveranno in quattro giorni a condividere lo stesso destino.

La divisione microsintagmatica fondata sull'unità d'azione delle sequenze, la divisione macrosintagmatica fondata sull'unità di luogo degli atti e la divisione cronologica fondata sull'unità di tempo delle giornate non sono reciprocamente incompatibili. Anzi, sequenze, atti e giorni permettono di ripartire agevolmente il racconto filmico su tre livelli gerarchici a complessità crescente, secondo quanto segue:

prologo, 1 inq., (2'22'');

primo giorno, primo atto, seqq. I-III, 34 inqq., (28'29'');

secondo giorno, secondo atto, seqq. IV-VII, 36 inqq., (33'56'');

secondo giorno, terzo atto, seqq. VIII-X, 19 inqq., (22'07'');

terzo giorno, terzo atto, seq. XI, 14 inqq., (13'03'');

quinto giorno, quarto atto, seqq. XII-XVI, 19 inqq., (18'93'');

epilogo, 2 inqq., (3'21'').

La distribuzione strategica del materiale narrativo in sequenze, giorni e atti attesta la presenza di una struttura narrativa, che diviene particolarmente funzionale alla compensazione dell'andamento, a tratti ellittico, a tratti prolisso, della narrazione modernista. Il film è caratterizzato dall'attenuarsi di quella rigida consequenzialità che governa il passaggio tra una sequenza e l'altra nel racconto classico, in favore, da un lato, di vistose ridondanze (eventi proposti ma inutili al progresso e alla comprensione dell'intreccio), dall'altro, di brusche omissioni (eventi taciuti ma rilevanti per il progresso e la comprensione dell'intreccio). Si pensi, per un verso, alla conduzione dell'intero primo atto ambientato a Bagno Vignoni, caratterizzato da vistose ridondanze che sono inutili al progresso della storia; per l'altro, alla rilevante mancanza di preparazione con la quale lo spettatore viene trasportato per esempio da Bagno Vignoni a Roma, tra terzo e quarto atto (seqq. XII-XII). Una visione di *Nostalghia* condotta sulla base della triplice scansione proposta mostrerebbe come le molteplici ed eterogenee articolazioni

separatrici (microsintagmatiche, macrosintagmatiche, cronologiche)
disciplinino la materia narrativa e partecipino attivamente alla produzione di
senso del film.

PARTE SECONDA

Cap. I

Il cinema lento e Tarkovskij

In questa tesi collochiamo il cinema lento all'interno del cinema d'arte che evita gli aspetti convenzionali dell'azione narrativa, e invece si concentra sulla creazione di stati d'animo e atmosfera attraverso la stilizzazione dell'immagine filmica e della temporalità. In questa modalità di narrazione, il ruolo dello stile mantiene uno status elevato rispetto ad altri aspetti del film: alcuni elementi di stile, come i *temps mort*, un modo particolare di mettere in scena l'azione profilmica, o uno specifico effetto sonoro, acquisiscono rilevanza e sono spesso strutturati in schemi, acquisendo significati specifici attraverso la ripetizione e dettando il tono emotivo del film. In altre parole, prevalgono come principi organizzativi e unificanti che sostituiscono la mancanza di azione narrativa e causalità. Dove i film resistono alla nostra naturale narrativizzazione, abbiamo bisogno di schemi, per usare un termine cognitivista, per dare un senso a questi film. In quanto tale, il cinema lento, come modalità di narrazione, favorisce un'estetica minimalista, e i film richiedono un diverso tipo di coinvolgimento emotivo e intellettuale da parte del suo pubblico.

Gli articoli che esplorano il cinema lento e la sua somiglianza con i film d'arte modernisti degli anni '60 abbondano nella critica cinematografica contemporanea. All'interno di questo discorso critico, l'uso della parola cinema d'arte funge da incentivo per elencare i giganti del cinema d'arte modernista, come Antonioni, Tarkovskij, Bresson, Ozu e Anghelopoulos. Come attestano la maggior parte delle opere accademiche, c'è un consenso nel vedere il cinema lento come parte di un quadro di cinema d'arte.

Secondo David Bordwell, il cinema d'arte può essere definito come un contrasto estetico contro il paradigma del cinema narrativo classico. Il cinema di Hollywood, in questo caso, è motivato da principi che accentuano la coerenza e la chiarezza delle sue storie, quindi, il paradigma classico include tratti formali come un legame causa-effetto tra diversi eventi, personaggi orientati agli obiettivi e, soprattutto, una standardizzazione dello stile cinematografico che fa avanzare intenzionalmente la progressione narrativa

nel modo più chiaro ed efficiente possibile per l'apprezzamento del pubblico cinematografico. Il cinema d'arte, invece, si oppone a tali dispositivi e si organizza invece secondo due principi distintivi: il realismo e l'espressività autoriale. Per Bordwell, il cinema d'arte da un lato ci mostra "luoghi reali e problemi reali", così come "personaggi psicologicamente complessi". I protagonisti del cinema d'arte assomigliano molto alle persone della vita reale; mancano di motivazione, hanno problemi reali, si spostano senza meta da un luogo all'altro e sono spesso interpretati da attori reali e poco professionali. Altri aspetti della narrazione cinematografica spesso sono responsabili di tale soggettività realistica: ad esempio, le convenzioni del realismo documentario, le manipolazioni della temporalità (come *temps mort*) e le narrazioni episodiche accidentali sono spesso impiegate in film che appartengono alla tradizione del cinema d'arte. «In breve», scrive Bordwell, «un impegno per la verosimiglianza sia oggettiva che soggettiva ha distinto il cinema d'arte dalla modalità narrativa classica»⁴². D'altra parte, il cinema d'arte mostra l'espressività autoriale come uno dei suoi principi fondamentali, in cui "l'autore diventa una componente formale, l'intelligenza preponderante che organizza il film per la nostra comprensione". In questo senso, il cinema d'arte non è solo un risultato naturale della critica cinematografica che affiora all'incirca nello stesso periodo (metà degli anni Cinquanta), ma è inoltre un discorso culturale creato attorno a un concetto così centrale e unificante. Ci si aspetta che lo spettatore del cinema d'arte dia un senso ai film in base al suo regista; per esempio, un certo elemento tecnico, uno stile caratteristico o un sottotema potrebbero acquisire un significato specifico sotto un regista, mentre alcuni film hanno senso solo se contestualizzati con altri, ad esempio le varie trilogie o serie realizzate dal regista stesso. Queste complesse variabili e parametri formali spesso rendono i film d'arte difficili da comprendere per un pubblico normalmente abituato al paradigma classico.

Bordwell passa quindi al terzo aspetto unificante del cinema d'arte, il dispositivo dell'ambiguità, che risolve efficacemente la contraddizione tra l'estetica opposta del realismo e l'espressione autoriale. Poiché il cinema d'arte evita le narrazioni coerenti e chiare del cinema classico, presta al suo

⁴² Ved. David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", *Film Criticism*, 4 (1), 1979, pp. 56-64; *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1989.

spettatore alcune “lacune e problemi” o domande a cui si risponde tramite “il realismo (nella vita le cose accadono in questo modo) o commenti autoriali (l’ambiguità è simbolica)”. In breve, di fronte all’ambiguità in un film d’arte, lo spettatore del cinema d’arte si cimenta inizialmente in una lettura realistica, chiedendosi se tali incertezze siano rappresentative di una rappresentazione soggettiva o di un particolare ambiente culturale in cui si svolge il film. Se tale lettura non è applicabile, lo spettatore del cinema d’arte passa alla ricerca della motivazione autoriale, o in altre parole tenta di decifrare ciò che esattamente viene “detto” dall’autore-regista attraverso un’analisi delle circostanze correlate. Un tipico esempio dell’uso dell’ambiguità nel cinema d’arte è la narrativa aperta, in cui “la mancanza di una risoluzione netta” è illuminante della “struttura episodica del film e della minimizzazione degli obiettivi dei personaggi”.

Con l’indagine di Bordwell, possiamo già stabilire il cinema d’arte come una modalità distintiva del cinema con un proprio insieme di principi formali e aspettative del pubblico. Facendo riferimento a uno dei più grandi teorici del cinema, André Bazin, possiamo dire che gran parte del cinema d’arte è spesso caratterizzato da riprese lunghe, manipolazioni temporali che rendono la causalità e le strutture narrative ambigue, una riservata modalità di narrazione e un coinvolgimento percettivo dello spettatore. Il cinema lento rivisita molte di queste caratteristiche, anche se in maniera molto più intensiva, esagerata e abbellita, a tal punto che i tratti narrativi vengono eclissati a favore dell’innovazione stilistica. Il concetto di ambiguità, quindi, resta un aspetto fondamentale del cinema lento. In altre, lo spettatore del cinema d’arte è spesso sfidato e invitato a domande autoriflessive sulla natura della rappresentazione e della narrazione cinematografica.

Tuttavia, il cinema lento non è tutto stile, tempi lunghi e tempi morti. Sebbene gli aspetti formali prendano il sopravvento sull’azione della storia, molti film sono modellati attorno a particolari emozioni, temi e tropi narrativi. Il tono emotivo nel cinema lento è spesso incentrato su una visione pessimistica del mondo: sentimenti di ansia, depressione, disperazione, noia, alienazione, crisi spirituale, rivelazione e monotonia spesso emergono come suoi caratteri peculiari.

La letteratura tratta il cinema lento come una reazione contro la cultura mainstream contemporanea. Questi film hanno proliferato all'inizio degli anni 2000 culminando in un movimento globale. Sosteniamo che anche se il cinema lento è spesso visto come un fenomeno del XXI secolo, è in molti aspetti la rinascita del film d'arte modernista degli anni '60 e in particolare dei suoi usi della ripresa e della durata. La ripresa lunga diventa il dispositivo centrale per suscitare un'esperienza estetica basata sulle emozioni che, anche se si svolgono in altri ambiti del cinema, sono accompagnate da scelte stilistiche diverse, in circostanze diverse e con un effetto diverso. Qui l'uso della lunga durata ha la precedenza su altri elementi di stile, riportandoci alle vecchie battaglie etiche tra il montaggio ejzenstejniano e il realismo baziniano, la fedeltà alla realtà e la fedeltà all'immagine, espressionismo e realismo.

Nel numero di aprile del 2010 di *Sight and Sound*, l'editore Nick James ha inaugurato quello che in seguito è stato chiamato il dibattito sul cinema lento. Nel suo articolo editoriale, James dubitava dell'estetica minimalista in questi film, ed esitava ad attribuire un valore ai film per le loro funzioni passive. La seconda parte dell'editoriale mette in primo piano i modi in cui la noia, sia come esperienza quotidiana che come valore estetico, si riferisca al cinema e alla cultura contemporanea, e James sottolinea come i difensori del cinema d'arte considerino l'uso della parola con antipatia. Le questioni teoriche che nascono dal dibattito sul cinema lento sono molteplici. In primo luogo, il dibattito stesso pone la questione se questi film siano esteticamente avvincenti, o se siano solo opere d'arte compiacenti.

Anche quando il dibattito era al culmine, molti studiosi e appassionati di cinema erano perplessi sul significato di cinema lento. Jonathan Romney coniò per primo il termine in un articolo pubblicato come parte di *Sight and Sound* su una tendenza al cinema lento che è emersa apertamente durante gli anni 2000. La sua missione primaria, secondo Romney era «una certa intensità rarefatta nello sguardo artistico, [...] un cinema che minimizza l'evento a favore dell'umore, dell'evocatività e di un senso di temporalità rafforzato»⁴³. Riferendosi ad autori contemporanei come Béla Tarr, Pedro

⁴³ Jonathan Romney, "In Search of Lost Time", *Sight & Sound*, 20 (2), 2010, pp. 43-44.

Costa, Lisandro Alonso, Tsai Ming-liang e Carlos Reygadas, Romney individua il cinema lento come una particolare branca del cinema d'arte.

Sebbene il dibattito sul cinema lento sia emerso nel 2010, i termini del dibattito sono antichi quanto la storia del cinema d'arte. In altre parole, l'estetica della lentezza emerge da una specifica genealogia cinematografica che solo di recente si è intensificata a causa di fattori esterni come i cambiamenti industriali, i cambiamenti tecnologici e i cambiamenti culturali e artistici. In altre parole, la durata estesa che normalmente troviamo nel cinema lento è per molti versi una revisione di ciò che il cinema d'arte moderna ha eseguito abitualmente dagli anni '60. Per molti versi le opere dei primi anni Sessanta di Antonioni, la cosiddetta grande tetralogia tra cui *L'Avventura*, *La notte* (1961), *L'Eclisse* (1962) e *Deserto rosso* (1964) rappresentano i prototipi chiave del cinema lento con il loro persistente uso del tempo morto e messa in primo piano della composizione visiva. Nella storia del cinema d'arte, tuttavia, ci sono molti altri esempi. Il neorealismo italiano spesso produceva opere che mostravano un ritmo più lento, personaggi alla deriva e una contemplazione della vita quotidiana.

Mentre le nozioni di lentezza e contemplazione sono spesso utilizzate per enfatizzare lo spettatore attivo di cinema lento, studiosi come Tiago de Luca esaminano il fenomeno come una tendenza realista nel cinema d'arte contemporanea al fine di comprendere meglio le caratteristiche formali e il modo ruminativo di spettatore. Questa tendenza, come spiega de Luca, «è intrisa dell'applicazione iperbolica della ripresa lunga, che promuove un'esperienza di visione contemplativa ancorata alla materialità e alla durata»⁴⁴. Simile ad argomenti precedenti, l'«interazione narrativa viene dissipata in favore della contemplazione e della esperienza sensoriale», scrive de Luca, mentre gli spettatori del cinema lento «sono invitati ad adottare il punto di vista della macchina». de Luca sottolinea come la maggior parte di questi film ritrae ossessivamente personaggi e figure che vagano in paesaggi vasti e desolati, mentre la funzione fondamentale della macchina da presa si riduce alla sua incessante registrazione di qualunque realtà si dispieghi davanti al suo punto di vista. In quanto tale, de Luca sostiene che il potere

⁴⁴ Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*, I. B. Tauris, London 2014.

estetico del cinema contemporaneo risiede nella sua dedizione al realismo baziniano, vale a dire la cattura ininterrotta della realtà e la sua trasformazione in una visione esteticamente virtuosa.

Il regista russo Andrej Tarkovskij fu al centro di questo paradigma estetico: comprese che il cinema era fatto di tempo. Tarkovskij diresse sette film dal 1962 al 1986. Il suo interesse fu nella capacità del cinema di evocare poesia e memoria.

Tarkovskij fu un profondo pensatore: i suoi scritti teorici fanno eco al suo viaggio come regista. La sua carriera iniziò nel secondo dopoguerra. Tarkovskij ammirava il piano-sequenza di Mizogouchi, la narrativa dedrammatizzata di Antonioni, l'enfasi sulla realtà mondana di De Sica, l'uso dei suoni da parte di Bergman, e soprattutto, l'unità di teoria e pratica di Robert Bresson. Ma il regista sentì che i segreti dell'artista risiedevano nell'applicazione dello stile oltre il contenuto.

Tarkovskij respinse la scuola sovietica di montaggio a favore de *L'ontologia dell'immagine fotografica* di Bazin⁴⁵ e la sua difesa dei neorealisti italiani. Bazin riteneva che con l'invenzione della fotografia, il desiderio artistico secolare di rappresentare la realtà aveva raggiunto la sua apoteosi: il cinema è un'imitazione il più completa possibile del mondo esterno. Sergej Ejzenstejn riteneva che il potere del cinema fosse nella sua capacità di orchestrare la realtà. Bazin sosteneva esattamente il contrario: il potere del cinema non era manipolare la realtà. Per Bazin il piano-sequenza, favorito dai neorealisti, ha permesso agli spettatori di scegliere ciò che essi stessi volevano vedere, piuttosto ciò che era stato dettato dal montaggio.

Tarkovskij abbracciò Bazin. L'immagine fotografica è l'oggetto stesso: l'oggetto liberato dalle condizioni di tempo e spazio che lo governano. Visto da questa prospettiva, il cinema è oggettività nel tempo: l'immagine delle cose è l'immagine della loro durata. Per Tarkovskij la durata era la *durée* di Henri Bergson: la forza vitale che governa e medita su tutta la vita organica.

Tarkovskij si situa sulla linea dei registi contemplativi: Ophuls, Mizogouchi, Rossellini, Resnais, Dreyer, Bergman, Ozu e Bresson. Tarkovskij usò il

⁴⁵ André Bazin, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, tr. it. di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 2016.

tempo del film per creare un effetto emotivo, spirituale e intellettuale. La manifestazione del tempo nel film è il piano-sequenza. Non il piano-sequenza di Orson Welles che ha una funzione cinematografica diversa. Il piano-sequenza di Tarkovskij è meditativo. L'effetto psicologico del piano-sequenza del cinema lento è diverso da qualsiasi altra tecnica del film. Le tecniche cinematografiche sono al servizio delle strategie narrative (raccontare una storia, spiegare un'azione, evocare un'emozione), mentre il piano-sequenza è vivere il presente. Il cinema lento, in particolare il piano-sequenza, ha cercato di invertire l'impulso della tecnologia a favore del tempo.

Andrej Tarkovskij lavorò ad un cambiamento estetico del cinema. I suoi primi film, *L'infanzia di Ivan* (1962) e *Andrej Rublev* (1966) sebbene avessero un ritmo lento e facessero ricorso ad un immaginario associativo, aderivano ad una narrazione cronologica. Mentre si evolveva come artista, Tarkovskij realizzò che quello che stava veramente cercando era la “pressione del tempo” nell'inquadratura.

Verso la fine della sua vita Tarkovskij organizzò i suoi pensieri in un testo intitolato *Scolpire il tempo*⁴⁶. L'immagine cinematografica, sosteneva il regista, è l'osservazione di un fenomeno che passa attraverso il tempo. Il tempo diventa il vero fondamento del cinema; il tempo esercita una pressione che attraversa l'inquadratura, proprio come una canna tremante può raccontare la pressione dell'acqua di un fiume, allo stesso modo si conosce il movimento del tempo mentre scorre sulle immagini.

Le pause, affermava Theo Angelopoulos, i tempi morti, danno allo spettatore la possibilità di valutare il film razionalmente, ma anche per creare, o completare, i diversi significati di una sequenza. Il piano-sequenza richiede un coinvolgimento degli spettatori. Il tempo morto è basato su uno spettatore attivo: il cinema lento richiede un maggiore coinvolgimento degli spettatori.

Questa è stata una transizione cruciale nel lavoro di Tarkovskij: dalla digressione narrativa a tempo morto. Esiste una differenza fondamentale tra essere lento per creare umore ed essere lento per attivare lo spettatore. Ciò a

⁴⁶ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, tr. it. di Vittorio Nadai, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze 2015.

cui Bresson e Ozu si stavano avvicinando, Tarkovskij lo portò alla risoluzione: i tagli ritardati furono estesi indefinitamente e le immagini di nature morte di Ozu sono diventate intere scene.

L'apertura di *Nostalghia* è un esempio. Un'inquadratura statica di un paesaggio nebbioso. Un'auto entra nello schermo da destra. La cinepresa fa lentamente una panoramica della macchina. L'auto esce dallo schermo a sinistra. La cinepresa si ferma sul paesaggio nebbioso. La macchina rientra. Una coppia esce dalla macchina; parlano, camminano nella nebbia. In quel tempo morto, quando la macchina esce, Tarkovskij crea il cinema lento. Tarkovskij non ha innovato isolatamente (Antonioni, Miklos Jancso, Chantal Akerman, Jean Eustache e altri stavano spingendo i confini del cinema contemplativo), ma fu il successo internazionale dei suoi film che legittimava il cinema lento. Era una presenza regolare ai festival cinematografici di Cannes e Venezia. Ogni anno riceveva nuovi premi. Il successo di Tarkovskij fu il punto di svolta nel movimento verso il cinema lento.

“Cinema lento” è un termine abbastanza recente usato per designare una branca del cinema d'autore che presenta una narrazione minimale, poca azione o movimenti di macchina e tempi lunghi. Harry Tuttle ha elencato quattro caratteristiche del cinema lento: mancanza di trama, assenza di parole, lentezza e alienazione⁴⁷. Sono stati usati molti termini per descrivere questo fenomeno: stasi, contemplativo, austero, astratto, meditativo e trascendentale; ecco perché “cinema lento” è un concetto ricco di sfumature.

Negli ultimi venti anni il cinema lento ha riscosso molto successo. Al cinema lento sono dedicati molti siti web, conferenze, blog, libri e festival cinematografici. La loro diffusione si estende alle scuole di cinema, alle cineteche e ai musei d'arte. Un fenomeno che coinvolge molte nazioni del mondo.

Il cinema lento ha un atteggiamento fondamentale diverso nei confronti del tempo. Il cinema narrativo è subordinato al tempo: il tempo serve alla storia. I film lenti invertono questa relazione: il tempo diventa la storia o almeno la sua componente centrale. Il cinema lento è esperienziale: il tempo diventa la storia.

⁴⁷ Cfr. Harry Tuttle, “Slow Films, Easy Life”, *Sight & Sound*, February 2010.

I film lenti sono esplosi in modo multidirezionale. Non tutto il cinema lento è lo stesso. Ecco perché le discussioni sul cinema lento sono così problematiche. Non tutti i registi usano tecniche “lente” per gli stessi scopi. Sebbene sembra logico discutere di registi come Lav Diaz, Bela Tarr e Tsai Ming-liang⁴⁸ nello stesso contesto perché impiegano uno stile simile, i dispositivi, le loro intenzioni e i film sono in realtà abbastanza diversi.

Tarkovskij scrisse che il tempo diventa tangibile quando ciò che si vede nell'inquadratura non si limita alla sua rappresentazione visiva, ma punta a qualcosa che si estende oltre l'immagine, verso l'infinito. Lo spettatore è operativo: lo spettatore agisce sull'immagine. Le immagini in movimento hanno due qualità essenziali: empatia e azione. Un'immagine in movimento crea empatia nel tempo. I progressi nelle prime riprese cinematografiche sono stati progettati per enfatizzare l'uno o l'altro: Hollywood si è specializzata in azione, mentre i sovietici in empatia (montaggio). Queste furono le innovazioni del primo cinema.

Il cinema lento lavora contro il cinema stesso. Sostituisce l'azione con l'immobilità, l'empatia con la distanza. Le tecniche del cinema lento sono tutte, a vari livelli, dispositivi di distanziamento. Allontanano lo spettatore dall'esperienza cioè dal coinvolgimento emotivo immediato.

Le aspettative sono riposte su sé stesse. Non c'è musica per guidare le emozioni, nessun primo piano per indicare importanza, nessuna recitazione per toccare i sentimenti, nessun movimento veloce per distrarre l'occhio.

Il cinema lento è un'aggressione passiva per eccellenza. Il regista invece di creare un mondo cinematografico in cui lo spettatore deve solo arrendersi, crea un mondo che lo spettatore deve contemplare o respingere.

Il taglio veloce deprezza la partecipazione dello spettatore; il taglio ritardato lo richiede. Dopo il taglio veloce, lo spettatore viene spinto senza pensare attraverso la narrazione in corso. Dopo il taglio ritardato, lo spettatore è portato fuori dalla narrazione; e durante questo tempo morto lo spettatore è

⁴⁸ Cfr. Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2014.

lasciato solo a pensare o riflettere. In quella riflessione vive il concetto di cinema lento. Un nuovo film è stato creato, un film simultaneo: il film dello spettatore. Gli studiosi lo descrivono come la “democrazia dell’occhio”: data l’opportunità, l’occhio esplorerà. Il cineasta ha costretto lo spettatore a ingaggiare la propria narrativa. I due film si sovrappongono: il film del regista e le meditazioni dello spettatore su quel film.

Alcuni film lenti agganciano lo spettatore. Essi usano appositamente la noia come strumento estetico. Secondo Paul Schrader esistono quattro ragioni per cui uno spettatore sceglie di vedere un film lento: il regista di cinema lento, impiegando effetti visivi sorprendenti e trucchi uditivi, tiene lo spettatore appassionato, pensando che ci sia una ricompensa finale; il cinema lento permette di guardarci intorno; la terza ragione ha a che fare con l’atto di andare a teatro: è stato preso un impegno e si assiste alla rappresentazione fino alla fine; la quarta ragione è ciò che Haladyn chiamava la “volontà di noia”: il sì nietzscheano che dura davanti alle insignificanze di un mondo soggettivo nella speranza di creare significato dove non esiste.

Il piano-sequenza e il realismo baziniano

La ripresa lunga è la caratteristica estetica primaria e immediatamente visibile nei film di Andrej Tarkovskij. Mentre la cinematografia di Tarkovskij è spesso elogiata per la sua elaborata scenografia, l'estetica stessa comprende una ricca genealogia all'interno della storia del cinema. Poiché la ripresa lunga rappresenta una parte costitutiva dell'estetica del cinema lento, verranno esaminate attentamente alcune delle sue funzioni, sia dal punto di vista del regista che dello spettatore, prima di tornare a come la teoria del cinema ha visto la ripresa lunga. Per André Bazin, la ripresa lunga funziona come elemento principale di un'estetica della realtà grazie alla sua ininterrotta rappresentazione dell'azione profilmica e in cui lo spettatore si confronta con la realtà nella sua attuale temporalità. Tuttavia, il cinema lento porta il realismo estetico di Bazin all'estremo separando la motivazione narrativa dalla sua rappresentazione, raggiungendo ampi momenti di tempo morto e dedrammatizzando le sequenze. Dopo alcuni esempi da *Nostalghia* di Tarkovskij, la sezione si conclude esaminando i modi in cui l'immagine-tempo di Gilles Deleuze è appropriata per comprendere gli effetti estetici del cinema lento. La sezione seguente elabora quindi la nozione di tempo morto esplorando la relazione tra azione narrativa e ritmo.

Tra i maggiori elementi formali e stilistici proposti dal cinema lento, il piano-sequenza emerge come forse la caratteristica estetica più fondamentale che pervade il film. Per ripresa lunga si intende specificamente le unità di riprese insolitamente lunghe in termini di durata, come semplicemente detto da David Bordwell e Kristin Thompson, in cui l'azione narrativa è ritratta nella sua effettiva temporalità senza l'interruzione delle misure di montaggio⁴⁹. Tuttavia, tale definizione dipende da molte considerazioni che vanno dal periodo storico di produzione del film al contenuto della ripresa. In quanto tale, la definizione della ripresa lunga non è solo determinata da varie convenzioni storiche, ma anche dai modi in cui ottiene una funzione estetica

⁴⁹ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York 2010, p. 213.

percepita attraverso il suo contrasto ad altri elementi formali, come il montaggio e la messa in scena.

Esaminando da vicino le convenzioni di taglio della velocità in diversi periodi della storia, ad esempio, possiamo postulare che un'inquadratura può essere definita come una ripresa lunga solo se supera in modo significativo la durata media di quel periodo storico. In alternativa, una ripresa potrebbe essere riconosciuta come una ripresa lunga quando, ad esempio, la sua lunghezza sia notevolmente eccessiva rispetto alle riprese con velocità di taglio molto più rapide all'interno della stessa pellicola⁵⁰. In altre parole, la percezione della ripresa lunga è in gran parte determinata immediatamente da un più ampio insieme di convenzioni storiche e pratiche cinematografiche a livello macro, nonché a livello più micro. Allo stesso modo, i confronti tra diverse aree dei generi cinematografici (cinema sperimentale e cinema narrativo, cinema d'autore e blockbuster) sono significativi in termini di comprensione delle funzioni della ripresa lunga. In quella che Bordwell chiama "intensificazione delle tecniche consolidate", gran parte del cinema tradizionale mostra una lunghezza media delle inquadrature inferiore a cinque secondi, pur mantenendo la continuità spaziale tra i dialoghi e le scene d'azione⁵¹. Insieme ad altre tattiche stilistiche, Bordwell sostiene che lo stile di "continuità intensificata" è ora diventato "lo stile di base sia per il cinema di mercato internazionale che per una parte considerevole del cinema d'arte esportabile" e come tale indica una tendenza globale nelle forme dominanti la rappresentazione cinematografica⁵².

Il cinema lento in generale e Tarkovskij in particolare, tuttavia, dimostrano un netto contrasto con la continuità intensificata in termini di tassi di taglio. Nel cinema lento il tempo impiegato è molto più importante di un valore statistico o di un espediente tecnologico. È cruciale per l'esperienza estetica che i film offrono e costituisce un aspetto importante della critica, nel senso che molti critici cinematografici hanno iniziato a descrivere il cinema lento

⁵⁰ Brian Henderson, "The Long Take", in *Movies and Methods: An Anthology*, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley 1976, pp. 314-324.

⁵¹ David Bordwell, "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film", *Film Quarterly* 55.3, 2002, p. 16.

⁵² *Ivi*, pp. 21-22.

notando il loro uso di inquadrature lente. Un uso così generale della ripresa lunga corrisponde, in termini neoformalisti, al “dominante”, un principio formale organizzativo che informa altri modelli stilistici e tematici attraverso l’intera opera d’arte. Nell’approccio neoformalista, la dominante fornisce un utile punto di partenza per analizzare i film, come scrive Thompson, «la dominante determina quali dispositivi e funzioni verranno considerati importanti tratti defamiliarizzanti e quali saranno meno importanti»⁵³. Inoltre, «la dominante è una guida per determinare la salienza, sia all’interno dell’opera che nel suo rapporto con la storia. Notando quali dispositivi e funzioni sono in primo piano, otteniamo un mezzo per decidere quali strutture sono le più importanti da discutere»⁵⁴. Come è stato sottolineato, i principali elementi estetici del cinema lento derivano da vari usi della ripresa lunga. In quanto tali, le sequenze che implicano riprese lunghe sono state viste come un segno di virtuosismo tecnico. Poiché la ripresa è fedele alle coordinate spaziali e alla continuità temporale del film, i registi potrebbero scegliere di mettere in scena momenti cruciali (scene iniziali, finali o scene con climax emotivo) con una singola ripresa ininterrotta. In quanto tale, la ripresa lunga nella prospettiva del suo spettatore potrebbe generare una forma di ammirazione o fascino per l’intricata dimostrazione di innovazione estetica del film. Pertanto, agli occhi del pubblico, il piano-sequenza possiede spesso funzioni per suscitare “emozioni artefatto”, che Carl Plantinga descrive come “risposte emotive che possono essere sollecitate direttamente dallo stato artefatto del film in contrasto con il contenuto della finzione”, come «euforia per un movimento della cinepresa particolarmente brillante»⁵⁵. Questo porta particolari registi che usano spesso l’estetica della ripresa lunga in modi complicati (Andrej Tarkovskij appartiene a questo gruppo) a raggiungere uno status più elevato.

La ripresa lunga come caratteristica estetica è significativa nella teoria del cinema perché viene attribuito un senso di realismo per la sua capacità di

⁵³ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988, p. 43.

⁵⁴ *Ivi*, p. 92.

⁵⁵ Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*, University of California Press, Berkeley 2009, p. 74.

ritrarre l'azione narrativa in modo ininterrotto, quindi "oggettivo". Per Bazin, la ripresa è un risultato inevitabile della cinematografia, che per la prima volta nella storia del cinema consente allo spettatore di scegliere ciò che vuole vedere, piuttosto che essere dettato dalla selezione di montaggio⁵⁶. In quanto tale, Bazin sostiene che contro altri registi di Hollywood che dipendevano in gran parte dalle tecniche di montaggio, Orson Welles ha restituito all'illusione cinematografica una qualità fondamentale della sua realtà: la sua continuità⁵⁷. In altre parole, al contrario delle tecniche di montaggio convenzionali che essenzialmente dividono lo spazio diegetico in inquadrature consecutive che appaiono logicamente o psicologicamente connesse alla motivazione narrativa, Bazin sostiene che il piano-sequenza raggiunge una funzione speciale per la sua capacità di preservare il senso temporale della continuità e unità spaziale. Di conseguenza, scrive Bazin: «non è più il montaggio che seleziona ciò che vediamo, dandogli così un significato a priori, è la mente dello spettatore che è costretta a discernere, come in una sorta di parallelepipedo della realtà con lo schermo come sua sezione trasversale, lo spettro drammatico proprio della scena»⁵⁸. Mentre il vantaggio del montaggio è quello di focalizzare l'attenzione dello spettatore su dettagli psicologicamente giustificabili all'interno di una scena, la ripresa lunga rende gli aspetti spaziali e temporali della scena continui e palpabili, creando così una sensazione più vicina alla realtà.

A questo proposito, la ripresa lunga e la profondità di campo mescolate insieme costituiscono due elementi principali di ciò che Bazin vede come il destino ultimo del cinema: un'estetica del realismo, ovvero una forma d'arte che dovrebbe sfruttare la capacità meccanica della cinepresa di registrare la realtà oggettiva senza interferenza, un'abilità tratta dal carattere distintivo e «oggettivo della fotografia»⁵⁹. La ricerca teleologica di Bazin nel definire la storia del cinema attraverso il suo rapporto con la cattura della realtà rivela le

⁵⁶ André Bazin, *What is Cinema? Volume 2*, ed. and trans. Hugh Gray, California University Press, Berkeley 2005, p. 28.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ André Bazin, *What is Cinema? Volume 1*, ed. and trans. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley 2004, p. 13.

distinzioni significative tra alcuni registi e tradizioni cinematografiche⁶⁰. In quanto tale, Bazin divide la storia del cinema in due fazioni separate; da una parte quei registi che ripongono la loro fede nell'immagine e dall'altra quelli che ripongono la loro fede nella realtà⁶¹. Il primo gruppo, che consiste principalmente di espressionisti tedeschi e registi sovietici, è caratterizzato da una dipendenza "plastica" dell'immagine, in altre parole la scena artificiale o le tecniche di montaggio che la modellano. Bazin, invece, ha sostenuto il secondo gruppo, composto dapprima da registi di cinema muto come Murnau ed Eric von Stroheim e in secondo luogo da quelli che emergono dopo l'avvento del suono, Roberto Rossellini, Orson Welles e soprattutto Jean Renoir, che rifiutavano l'imposizione del montaggio e si preoccupavano invece del riflesso della realtà nel cinema⁶². Secondo Bazin, la tradizione del cinema muto iniziata da von Stroheim fu in seguito dominata dallo stile di montaggio di continuità per tutti gli anni '30 e fu successivamente recuperata da una nuova generazione di cineasti all'inizio degli anni '40. Da un lato, registi americani come Orson Welles e William Wyler hanno sfidato il sistema di montaggio della continuità attraverso riprese lunghe approfondite e liberando così gli spettatori dall'imposizione del montaggio. D'altra parte, registi neorealisti italiani come Roberto Rossellini e Vittorio De Sica hanno restituito al cinema il senso dell'ambiguità della realtà, abbandonando gli effetti del montaggio e quindi ogni espressionismo dell'immagine visiva⁶³. In entrambi i casi, tuttavia, il piano-sequenza funge da caratteristica stilistica associata a un'estetica della realtà.

Tuttavia, l'estetica del piano-sequenza di per sé non è del tutto sufficiente a garantire un'estetica della realtà nella misura in cui la sua applicazione in varie sequenze nel cinema tradizionale mostra contraddizioni al realismo baziniano. Sebbene questi film spesso dispieghino la lunga ripresa, difficilmente costituiscono l'effetto di realtà che Bazin ha spiegato nei suoi scritti. In breve, mentre i film tradizionali utilizzano anche il tempo necessario

⁶⁰ David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge 1997, pp. 46-82.

⁶¹ André Bazin, *What is Cinema? Volume 1*, cit., p. 24.

⁶² *Ivi*, p. 27.

⁶³ *Ivi*, p. 37.

per preservare l'unità spaziale ed enfatizzare le varie relazioni dell'inquadratura, il modo in cui l'azione narrativa è condensata nel tempo sullo schermo è per molti versi l'opposto del cinema lento. In quanto tale, oltre a un'applicazione esagerata della ripresa lunga, nel cinema lento altre strategie estetiche come la dedrammatizzazione e il tempo morto assumono un ruolo importante.

Come è stato sottolineato, l'indebolimento degli aspetti del cinema narrativo costituisce una delle principali preoccupazioni estetiche dei film lenti. Allo stesso modo, la valutazione di Bazin del neorealismo italiano era basata sulla dedrammatizzazione della narrazione da parte dei film. Per Bazin, la virtù del cinema neorealista era la sua pura osservazione della realtà così com'è e come tale il principio stesso di un film neorealista come *Ladri di biciclette* è la scomparsa di una storia⁶⁴. In altre parole, per Bazin una rappresentazione accurata e fedele della realtà può essere generalmente determinata solo dalla completa elisione degli eventi drammatici e in questo senso l'estetica della realtà di Bazin si confronta con l'artificialità del cinema come mezzo.

Il cinema lento porta la nozione baziniana di catturare la realtà in modo ininterrotto fino al suo estremo letterale. Le sequenze diventano così allungate che i tagli, se mai ce ne sono, appaiono insoliti. Pur definendo il cinema lento nel suo atteggiamento realista e delineando i suoi numerosi parallelismi con il realismo baziniano, Tiago de Luca trova tuttavia una differenza cruciale tra il cinema lento e la fenomenologia di Bazin, «in relazione al modo in cui questi nuovi realismi estrapolano di gran lunga gli imperativi rappresentativi che informano la visione di Bazin di cinema realista»⁶⁵. Poiché molti film abbandonano completamente la motivazione narrativa e mostrano invece un eccesso stilistico, de Luca sostiene che ciò «contraddice le regole baziniane, poiché l'allungamento temporale dell'inquadratura supera di gran lunga le esigenze della storia, lasciando lo spettatore non guidato su come leggere ermeneuticamente quella scena particolare»⁶⁶. In altre parole, i film lenti

⁶⁴ *Ivi*, p. 58.

⁶⁵ Tiago de Luca, "Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema", in *Theorizing World Cinema*, ed. Lúcia Nagib, Chris Perriam and Rajinder Dudrah, I. B. Tauris, London 2012, p. 192.

⁶⁶ *Ivi*, p. 193.

sfidano le nozioni rudimentali di cinema narrativo rendendo immotivato il suo eccesso stilistico. Questo non vuol dire che, tuttavia, i film lenti non siano film narrativi. Molti di questi film contengono storie, anche se estremamente rarefatte, con personaggi riconoscibili, nonostante la mancanza di obiettivi o tratti chiaramente identificati. Anche se di natura ambigua, i film di Tarkovskij contengono linee di trama separate che si intrecciano tra loro. Tuttavia, molte di queste linee di trama rimangono oscure e in gran parte incomprensibili a causa dell'insistenza di Tarkovskij sulla temporalità sostenuta.

La scena della camera d'albergo di *Nostalghia* illustra questo punto. Come scena tipica dei film di Tarkovskij, questa sequenza descrive precisamente il concetto di "immagine-tempo" di Gilles Deleuze. Prendendo spunto da Bazin, Deleuze considera il cinema d'arte del dopoguerra, in particolare i film neorealisti, come quelli che presentano situazioni puramente ottiche e sonore che prendono il posto delle situazioni sensoriali e motorie⁶⁷. In altre parole, mentre i film che precedettero il Neorealismo italiano erano composti da "immagini-azione" che intrecciavano eventi e indizi fisici e causali, questa nuova generazione di film trascura lo schema sensoriale-motorio in virtù di momenti vuoti come mere descrizioni di situazioni⁶⁸. Per Deleuze, l'immagine-azione consente allo spettatore di percepire gli sviluppi fisici di una scena, determinando un'identificazione con i personaggi del film. Nell'immagine-tempo, tuttavia, l'identificazione è in realtà invertita: il personaggio è diventato una specie di spettatore, portando allo sviluppo personaggi che hanno visto piuttosto che agito⁶⁹. Ciò che è in gioco nell'immagine-tempo è, tuttavia, l'ossessione del cinema moderno di rappresentare la temporalità in modo diretto e non filtrato, cioè attraverso riprese lunghe e tempi morti, in contrapposizione ai metodi indiretti di montaggio e messa in scena.

⁶⁷ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Athlone Press, London 1989, p. 3.

⁶⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Athlone Press, London 1986.

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 3.

La de-drammatizzazione e i “tempi morti”

La dedrammatizzazione nel cinema d'arte si manifesta in molte forme, ma nel contesto del film modernista europeo è stata ampiamente associata ad un uso esteso della ripresa lunga. David Bordwell, ad esempio, osserva che nella dedrammatizzazione del cinema d'arte «il regista poteva trattare situazioni cariche di emozioni in modo soppressivo o obliquo»⁷⁰. Per Bordwell, un film come *Viaggio in Italia* «potrebbe silenziare la sua azione, persino ridefinire ciò che può essere considerato azione, adattando il suo tono alla noia, allo sfinimento e alla stanchezza della coppia»⁷¹. In quanto tali, invece di sfruttare l'intensità drammatica delle scene con potenziale emotivo, questi film d'arte mostrano un atteggiamento moderato nei confronti della narrazione. Nascondere le emozioni o esprimerle attraverso altri dispositivi cinematografici è comune a tutti i film d'arte modernista (ad esempio nel lavoro di Bresson, Dreyer, Antonioni).

I metodi di ripetizione e monotonia sono aspetti centrali della dedrammatizzazione nella storia del cinema d'arte. Per Zavattini, la ripetizione stabilisce e delucida la verità, rivela una struttura più profonda⁷². Mentre i film d'arte tradizionali spesso impiegano la dedrammatizzazione in ultima analisi al servizio della causa ed effetto narrativo, nel cinema lento la dedrammatizzazione avviene a scapito di intensità narrativa e causalità. Questi film portano la dedrammatizzazione a un nuovo estremo in cui l'azione causale è in gran parte respinta a favore di momenti vuoti, *temps mort*, letteralmente tempi morti, in cui praticamente nulla accade sullo schermo, o almeno, nulla per la trama. Per Bordwell, l'uso del tempo morto nel cinema d'arte costituisce la seconda principale forma di dedrammatizzazione, in cui l'azione della storia viene interrotta a favore di momenti di contemplazione, rivelazione o pura ispezione. Le scene di dialogo

⁷⁰ David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley 2005, p. 152.

⁷¹ *Ivi*, p. 153.

⁷² Cesare Zavattini, “A Thesis on Neo-Realism”, in *Springtime in Italy*, ed. and trans. David Overbey, Talisman Books, London 1978, p. 70.

sono state interrotte da pause prolungate, spesso sottolineate da attori congelati sul posto, o scene contenenti il semplice atto di camminare sono diventate il materiale cinematografico principale per interrompere i processi drammatici e coinvolgere il pubblico⁷³. Attraverso il tempo morto, il regista sceglie di mettere in primo piano aspetti diversi della narrazione, chiedendo allo spettatore un coinvolgimento più stretto con lo spazio profilmico.

Il tempo morto ha sviluppato le proprie convenzioni e variazioni. La nozione di tempo morto in questo caso rimane un termine che è stato spesso utilizzato per descrivere i film d'arte. Poiché il tempo morto assume varie forme e vesti, il suo effetto può cambiare non solo a seconda dei modi in cui viene utilizzato in un film, ma anche a seconda del contesto in cui il film viene prodotto (paese di origine, data di produzione, e così via). Il tempo morto può mostrare un'azione monotona o essere completamente privo di tracce umane e soffermarsi su immagini di paesaggi, naturali, urbani o industriali. Può coinvolgere dialoghi apparentemente casuali e incomprensibili o completo silenzio, dove i personaggi rimangono muti e congelati. Il tempo morto può apparire con i suoni ritmici che sostengono il tempo del film o può apparire attraverso lenti movimenti di macchina che esplorano lo spazio profilmico. Può enfatizzare l'eccesso spirituale, il decadimento fisico ed emotivo o semplicemente l'umorismo. Nella maggior parte di questi casi, tuttavia, il tempo morto dovrebbe essere inteso come una relazione temporale tra il tempo sullo schermo del film e il suo tempo narrativo.

Sebbene tali sequenze siano abbondantemente presenti nei film lenti, Tarkovskij spesso porta l'azione non drammatica all'estremo. In molte scene, la progressione narrativa sembra essere messa in pausa o bloccata senza una motivazione immediata o visibile. Parte di questa strategia estetica deriva dai film modernisti, come quelli che si trovano in molti film di Bresson in cui la cinepresa si sofferma sullo spazio dopo la fine dell'azione narrativa (ad esempio, i personaggi che escono dall'inquadratura). Tali scene spesso funzionano come schemi ritmici che consentono allo spettatore di contemplare brevemente la sequenza e una preparazione temporale per la scena successiva.

⁷³ David Bordwell, *Figures Traced in Light*, cit., p. 153.

Nei film di Tarkovskij, tuttavia, tali momenti compaiono spesso nel mezzo delle scene e sono talvolta accompagnati da movimenti della cinepresa indipendenti dall'azione narrativa. O tra i dialoghi o semplicemente all'inizio o alla fine della scena, questi momenti bloccano la progressione della trama e sviano l'attenzione dello spettatore dalla considerazione narrativa.

Un modo per spiegare queste sequenze in termini della loro funzione narrativa sarebbe ricorrere alla categorizzazione di Genette del tempo in letteratura. In generale, si riferisce alle relazioni temporali (o "distorsioni temporali") tra il testo narrativo (il discorso, l'atto di narrare, o ciò che Genette definisce i "discorsi") e la sua storia (la storia, in questo caso la catena reale di eventi inferito), dove questa relazione può essere scomposta nelle componenti di ordine, durata e frequenza⁷⁴. Molto brevemente, l'ordine si riferisce alla successione di unità di eventi e al modo in cui questi eventi si connettono tra loro attraverso parametri spaziali o temporali, mentre la frequenza è per molti versi un resoconto statistico che si occupa della velocità di certi eventi che ricompaiono, e del loro significato per la narrazione generale⁷⁵. A questo punto si possono ignorare i problemi di ordine e frequenza perché molto cinema lento, e in particolare i film di Tarkovskij, spesso opera in un modo lineare senza ripetere lo stesso evento più di una volta (anche se ripetono gruppi simili di azioni o situazioni). Tuttavia è utile soffermarsi sulla durata che può essere approssimativamente definita come il tempo in cui qualcosa, che è l'atto di narrazione o un'unità di azione della storia, si svolge o continua⁷⁶. Secondo Genette, la durata ha quattro tipi principali: puntini di sospensione, riepilogo, scena e pausa descrittiva.

L'ellissi si riferisce all'azione della storia omessa dal discorso narrativo, in altre parole il tipo in cui l'azione della storia continua, ma la narrazione si ferma. L'ellissi è solitamente percepibile in modo retrospettivo nel film poiché lo spettatore si rende conto in seguito che un elemento significativo della storia potrebbe essere stato saltato. Sebbene i puntini di sospensione

⁷⁴ Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca 1980, p. 29.

⁷⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, Abingdon 2008, pp. 64-70 e 77-88.

⁷⁶ Gerard Genette, *Narrative Discourse*, cit., p. 86-89.

siano tipicamente associati al cinema d'arte, in senso stretto è presente praticamente in tutte le narrazioni, nella misura in cui queste narrazioni sono composte da eventi selezionati e condensati da una storia più ampia. Il riepilogo si verifica quando un numero maggiore di eventi della storia viene condensato in un tempo narrativo più breve; un tipico esempio nel cinema classico di Hollywood includerebbe sequenze di montaggio che "riassumono" gli eventi tra due importanti punti della trama. Il cinema d'arte predilige largamente i puntini di sospensione, mentre gli esempi di sintesi sono piuttosto scarsi nel cinema lento. Si sostiene che una scena si verifichi quando il tempo narrativo e il tempo della storia sono simultanei, in altre parole scene con dialoghi continui o una singola ripresa lunga che catturano un'interazione o una situazione piuttosto realistica appartengono a questo tipo. Inoltre, gran parte dei film lenti, che si verificano attraverso continue riprese lunghe, può quindi essere identificata come scena. Infine, la pausa descrittiva è un altro punto estremo in cui mentre la narrazione continua, l'azione della storia si ferma. In altre parole, le informazioni e il flusso d'azione nel film mantengono la loro continuità, mentre la progressione della trama o gli eventi della storia sembrano essere in pausa. Essendo un tipo controintuitivo, la pausa descrittiva ha le sue difficoltà intrinseche, perché suggerisce che c'è un significato attraverso il processo di narrazione nonostante la mancanza di azione reale della storia. In quanto tale, la pausa descrittiva come strategia estetica si rivolge a un cinema d'arte in generale e cinema lento in particolare. Mentre la pausa descrittiva ha un uso estremamente ampio nella letteratura del XIX secolo, in particolare nel romanzo realista in cui l'autore ritrae instancabilmente l'ambiente circostante attraverso lunghe descrizioni ed evitando la progressione della trama, la sua applicazione nel cinema, finora, è stata una questione dibattuta. La difficoltà sta nel fatto che qualsiasi ripresa in qualsiasi film non è solo descrittiva di per sé, ma il più delle volte fornisce anche elementi rudimentali di trama oltre al suo potere descrittivo.

La pausa descrittiva è un tipo di durata che è possibile ottenere nel cinema nonostante il fatto che si confronta con lo scopo narrativo del film. In altre parole, poiché la pausa elimina l'azione e la causalità dalla rappresentazione, rende inintelligibile qualsiasi sequenza narrativa. Tuttavia, ci possono essere

diversi modi in cui anche il cinema mainstream può utilizzare la pausa descrittiva. Ad esempio, è stato spesso utilizzato per la creazione di un particolare stato d'animo: una rappresentazione di un determinato paesaggio senza alcuna azione può parlare di sentimenti ed emozioni in un modo che la causalità narrativa non è in grado di fare. Più frequentemente, tuttavia, la pausa descrittiva è usata puramente come dispositivo estetico e di osservazione nel cinema lento. Esiste un gran numero di film che usano lunghe riprese fisse per rappresentare scene di inattività, ozio e vuoto, sconfiggendo completamente le aspettative narrative. L'uso ricorrente della posizione fissa della cinepresa è un'importante tentativo di ottenere un effetto emotivo sullo spettatore. Il riconoscimento della stasi della macchina da presa, quindi, è parte integrante dell'estetica del film. I film di Tarkovskij, ad esempio, ritraggono paesaggi o spazi nella loro interezza senza interazione umana e insistono per farlo attraverso l'uso della cinepresa fissa. In *Nostalghia* siamo lasciati soli con spazi vuoti con pochissima azione narrativa. Come si è visto, il cinema lento sposa la posizione fissa della cinepresa (o movimento autonomo della macchina da presa) e la stasi contemplativa con una comprensione rudimentale della causalità narrativa. Nonostante la mancanza di dettagli sulla trama, i film lenti sono comunque film narrativi: contengono una serie di azioni, a volte legate da legami di causa-effetto, a volte del tutto irrilevanti.

Nel cinema lento, le scene che spingono il suo spettatore a osservare e contemplare, rappresentano il suo nucleo estetico e svolgono un ruolo importante nel generare una modalità ruminativa di spettatore. In quanto tale, l'impiego della pausa descrittiva, come dispositivo stilistico, in generale consente ai film lenti di essere descritti come ipnotici e contemplativi. I film di Tarkovskij mostrano spesso momenti di pausa descrittiva. Succede molto poco in termini di azione narrativa e Tarkovskij interrompe l'azione numerose volte mentre la cinepresa si ostina a registrare la prolungata immobilità. Ciò che accade durante la scena difficilmente si qualifica per un evento della storia e la sua azione letteralmente si ferma. La presenza del movimento della cinepresa e degli effetti sonori, tuttavia, fa sì che il tempo narrativo o il discorso cinematografico continui senza alcun legame con l'azione della storia, soddisfacendo così i criteri per la pausa descrittiva. Sebbene il cinema

lento sia molto spesso elogiato per il suo talento visivo, i vari modi in cui i registi usano il suono ambientale, il rumore modificato e la musica espressionista contribuiscono in gran parte al loro valore estetico. Nei momenti in cui l'azione rimane immobile, congelata o monotona, queste caratteristiche sonore intervengono nella narrazione e sostengono un ritmo temporale che affascina il pubblico. La sequenza della confessione di *Nostalghia* illustra perfettamente questa affermazione. In quello che sembra essere un altro esempio della pausa descrittiva, la sequenza dipende completamente dal suo uso variabile degli effetti sonori (il vento, le campane ecc.) mentre in termini visivi manca semplicemente di attività causalmente significativa.

Mentre il progresso narrativo viene arrestato dalla pausa dell'azione, la sequenza nel suo insieme dà la priorità allo spazio profilmico, cioè la messa in scena, che a sua volta si presta all'interpretazione. In termini cognitivisti, lo schema narrativo non è in grado di giustificare una spiegazione per la mancanza di indicatori narrativi. In altre parole, a causa della nostra predisposizione a narrativizzare eventi apparentemente sconnessi o non correlati, tali sequenze appaiono, almeno in prima istanza, sconcertanti, criptiche e incomprensibili⁷⁷. Come ha suggerito David Bordwell, uno dei modi per sfuggire a questo vicolo cieco è ricorrere a letture metaforiche o allegoriche e interpretazioni autoriali⁷⁸. Sequenze simili costituiscono la caratteristica fondamentale del fascino estetico del cinema lento. Il cinema lento valorizza la realtà attraverso una modalità di spettatore e di esperienza estetica che ostentano l'assenza di causalità e abbraccia l'aspetto opaco. In quanto tali, i film di Tarkovskij suggeriscono abitualmente al suo spettatore di studiare l'immagine visiva raffigurando scene di quiete. Poiché non ci sono dettagli narrativi, lo spettatore inizia a contemplare gli aspetti visivi dell'immagine (inquadratura, composizione, colore ecc.). L'interrogazione costante della messa in scena e del lavoro della macchina da presa opera attraverso una forma dinamica di spettatore e alla fine rappresenta una realizzazione autoriflessiva del flusso temporale e del ritmo. Per Andrej Tarkovskij, il ritmo del film è determinato non dalla lunghezza dei pezzi

⁷⁷ Cfr. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York 1992.

⁷⁸ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, cit., pp. 280-281.

montati, ma dalla pressione del tempo che li percorre, che viene raggiunta attraverso l'applicazione della ripresa lunga che, in virtù della sua capacità di esprimere una temporalità continua, raggiunge un senso di quiete⁷⁹.

⁷⁹ Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, trans. Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, Austin 1986, p. 117.

Cap. II

La metodologia

Questo capitolo proporrà uno studio orientato alla narrazione, per offrire una discussione della sua narrativa, esplorando il ruolo delle emozioni e della cognizione nella narrazione, e la loro interazione, nel senso in cui la intende David Bordwell: «storytelling – o, più tecnicamente, ‘narrazione’ – è il processo dal quale un’opera d’arte seleziona, organizza e rende la sua informazione narrativa al fine di stimolare il percettore a svolgere attività cognitive»⁸⁰. L’ipotesi principale che testeremo in questo studio è la relazione tra coinvolgimento del personaggio e sviluppo dell’intreccio del film. Descriveremo in particolare la strategia di base utilizzata da Tarkovskij che si riferisce alla caratteristica narrativa del coinvolgimento del personaggio.

La principale strategia utilizzata in questo studio è un’analisi testuale delle strutture narrative del film. Prima di tutto, i concetti che riguardano l’esperienza di guardare un film con attività cognitiva che può essere pertinente nel contesto di film d’arte; in secondo luogo, i concetti forniti dalla teoria della simpatia. Dopo descriviamo il contenuto dei vari momenti selezionati della narrazione e offriamo una concisa presentazione dell’effetto emotivo e cognitivo che attribuiamo a ciascuno, seguendo il modello dell’analisi narrativa del film proposto da David Bordwell e sviluppato da altri autori.

Sebbene studiosi rilevanti della prima e della seconda generazione degli studi cognitivi del film, come David Bordwell, Noel Carroll e Torben Grodal, o Greg Smith, Carl Plantinga e Murray Smith, abbiano dimostrato una conoscenza e un interesse per i film non classici e le narrazioni dei film sperimentali, il cinema di Hollywood ha fornito il principale campo di ricerca per identificare e analizzare il catalogo di base delle risposte emotive e

⁸⁰ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, p. XI.

cognitive legate alla narrazione⁸¹. Al contrario, sembrerebbe che il cinema d'arte e i film sperimentali producano narrazioni distanziate, in cui attrarre emotivamente gli spettatori è lungi dall'essere una priorità, o che i meccanismi chiave della teoria cognitiva del film non siano sufficiente per descrivere tali narrazioni. Questa prospettiva è stata supportata da diversi teorici del cinema, che hanno persino criticato alcuni tentativi cognitivi di esplorare i film d'arte. Prendiamo, ad esempio, Daniel Frampton sul concetto di narrazione parametrica di Bordwell⁸².

Tuttavia, il cinema d'arte è un campo vasto ed eterogeneo, in cui i controesempi ai giudizi di intellettualismo sono facili da trovare. Si consideri, ad esempio, Aleksander Sokurov, uno dei registi più sperimentali, e uno dei suoi film più noti, *Mother and Son*, dove il ruolo dell'impegno emotivo non può essere separato da quello sperimentale e dalle caratteristiche poetiche del film. È vero che, a causa di questa grande varietà, sarà impossibile identificare un approccio globale al modo in cui le emozioni sono suscitate nel cinema d'arte come quelle rilevate, ad esempio, nelle esplorazioni di Plantinga sui prodotti di Hollywood⁸³. Riteniamo che molti film d'arte siano molto bravi a orientare una sequenza di risposte negli spettatori, molte volte con scopi critici, e ciò accade non solo in senso cognitivo, ma anche emotivo. In effetti, sembra che questo punto di vista stia reindirizzando l'interesse verso più complesse narrazioni, e studi recenti mostrano una nuova sensibilità per i film d'arte e la loro capacità di contribuire alla formulazione di nuovi schemi teorici.

Fino ad oggi nessuno studio ha posto l'accento sul rapporto tra la rappresentazione critica di Tarkovskij del personaggio e le strategie che usa per suscitare le emozioni dello spettatore nei suoi film. Poiché la nostra analisi qui è un'analisi orientata all'intreccio, si concentrerà soprattutto sull'esplorazione di come narrazione e coinvolgimento del personaggio sono intrecciate. Al fine di rendere conto del coinvolgimento spettatoriale, metterò

⁸¹ Greg M. Smith, *Film structure and the emotion system*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 58-63.

⁸² Daniel Frampton, *Filmosophy*, Columbia University Press, New York 2006, pp. 108-109.

⁸³ Cfr. Carl Plantinga, *Moving viewers: American film and the spectator's experience*, California University Press, Berkeley 2009.

in campo una strumentazione analitica di approccio estetico-cognitivo, derivante dagli studi di Murray Smith e Carl Plantinga sulle emozioni cinematografiche⁸⁴. Infatti, per quanto i *film studies* si siano confrontati in anni recenti sempre più direttamente con le neuroscienze, sposando prospettive di lavoro più “*embodied*”, le nozioni teorico-analitiche concepite nel quadro del cognitivismo classico statunitense degli anni 90/2000 mantengono una buona operatività⁸⁵. In effetti, crediamo che i processi legati all’empatia siano fondamentali per definire le sfide narrative che *Nostalghia* pone allo spettatore.

La condivisione delle emozioni e del significato situazionale è un importante vettore del coinvolgimento spettatoriale. La principale nozione da tenere in considerazione a questo proposito è quella di empatia che Enrico Carocci definisce come «una forma di condivisione emotiva generata dalla reazione alla situazione in cui si trova un personaggio o agli stati emotivi da lui espressi»⁸⁶. In questa sezione daremo conto di alcune prospettive sull’empatia spettatoriale emerse nell’ambito degli studi cognitivisti sul cinema.

Per ciò che riguarda l’esperienza emozionale dello spettatore cinematografico, il vettore fondamentale del coinvolgimento è costituito dal sistema dei personaggi. I personaggi, in particolare i loro tratti psicologici e le loro azioni, sono infatti il riferimento principale per ciò che riguarda le nostre reazioni. Di norma i personaggi, rispetto ai partner delle interazioni quotidiane, hanno una vita emotiva ridotta o comunque meno prevedibile o mutevole: attraverso la narrazione, infatti, essi ci vengono presentati secondo prospettive emozionali tendenzialmente univoche: la narrazione, a questo

⁸⁴ In lingua italiana, utili indicazioni sugli strumenti di analisi del film di tipo cognitivista per lo studio delle emozioni si trovano in Enrico Carocci, *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Bulzoni, Roma 2018. Alcuni saggi stranieri sono tradotti e raccolti nelle antologie Adriano D’Aloia-Ruggero Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2017; Giorgio De Vincenti-Enrico Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, EDS, Roma 2012.

⁸⁵ Cfr. Federico Vitella, *Il piacere del piangere. Il ferroviere (Germi, 1956) come male weepy*, in L. Malavasi-E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 107-116.

⁸⁶ Enrico Carocci, *Il sistema schermo-mente*, cit., p. 83.

proposito, è un dispositivo di gestione di situazioni ed eventi che facilita l'intensificazione delle emozioni.

Il tema della condivisione emotiva tra spettatore e personaggi è dunque centrale fin dagli anni Dieci; c'è però da dire che, per ragioni che riguardano lo sviluppo degli studi sul cinema, la questione dell'empatia è stata affrontata in maniera più specifica soltanto in anni recenti. Nel corso degli ultimi decenni, in particolare, l'empatia ha guadagnato una rilevanza crescente, che ha accompagnato l'intensificarsi dell'interesse per l'emozione cinematografica⁸⁷, soprattutto negli studi cognitivisti e nelle prospettive fenomenologiche; a partire dagli anni Novanta è aumentato considerevolmente il numero delle riflessioni che a questa nozione hanno assegnato un ruolo più o meno centrale e, come è facile immaginare, con gli studi sono aumentate le sfumature e i significati che il termine ha assunto. In questa sede ci concentreremo, come accennato, sulle prospettive emerse nell'ambito del primo cognitivismo post-teorico.

C'è però da aggiungere che il valore dell'empatia cinematografica è diverso da quello dell'empatia che caratterizza le interazioni quotidiane. In primo luogo perché gli stati emotivi di un personaggio possono essere espressi attraverso la recitazione (espressioni facciali, gesti e posture del corpo) ma anche attraverso elementi stilistico-formali, quali ad esempio il movimento della cinepresa, la fotografia o il ritmo del montaggio. L'empatia cinematografica non è dunque soltanto la reazione a quanto espresso da qualcun altro: è anche la reazione, per così dire, al mondo che lo circonda e che, tipicamente, tende a coagularsi intorno alla situazione narrativa.

Il primo dibattito articolato intorno al tema dell'empatia cinematografica, come accennato, è emerso nell'ambito di approcci cognitivisti che adottavano modelli di mente provenienti soprattutto dalla psicologia cognitiva e dalla filosofia analitica dell'arte. La nozione di empatia, in particolare negli anni Novanta, fu discussa come alternativa a quella allora dominante di identificazione, divenendo così paradigmatica di un netto rifiuto dei modelli

⁸⁷ Come è noto David Bordwell, inizialmente concentrato sui processi di comprensione del film, affidava il discorso sull'emozione alle indagini psicoanalitiche (cfr. *Narration in the Fiction Film*, cit., p. 30).

psicoanalitici i quali, secondo un motivo ricorrente tra i cognitivisti, avrebbero fornito agli studi di cinema strumenti poco precisi, se non confusi o addirittura dannosi. Daremo conto qui di alcune prospettive, ricordando come anche il tentativo di fare chiarezza in ambito analitico-cognitivista sia stato in parte vanificato dalla quantità e varietà degli approcci proposti, che giungono a risultati anche molto diversi a seconda dei presupposti teorici nonché della definizione dei rapporti tra la nozione di empatia e quella affine, ma altrettanto variamente definita, di *sympathy*.

Tra le prospettive cognitiviste quella di Murray Smith ha assegnato all'empatia una posizione di crescente rilievo, all'interno di un sistema del coinvolgimento elaborato per la prima volta negli anni Novanta e ispirato dalla filosofia analitica. Secondo lo studioso la narrazione cinematografica ci consente di amplificare e raffinare soprattutto una capacità particolare: l'immaginazione. L'empatia è per Smith proprio «un tipo di immaginazione, e in particolare è un tipo di immaginazione personale o centrale»⁸⁸: l'immaginare di essere protagonisti, e non testimoni, di un evento. Tramite l'immaginazione, cioè, lo spettatore può “mettersi nei panni” del personaggio, assumendo la sua prospettiva e allontanandosi dalla propria. L'immaginazione era al centro delle elaborazioni di Smith degli anni Novanta, e in particolare dell'importante libro *Engaging Characters*⁸⁹. Qui emerge come le capacità cognitive umane siano considerate da Smith come intrinsecamente immaginative: sebbene riceviamo valori e credenze dalle società in cui viviamo, scrive lo studioso, siamo sempre in grado di espandere i nostri schemi cognitivi attraverso l'esperienza, inclusa l'esperienza immaginativa della finzione. Il coinvolgimento emotivo al cinema, per Smith, è legato a due forme dell'immaginazione, centrale e a-centrale, che Smith riprende inizialmente da Richard Wollheim. La prima è una forma di immaginazione “dall'interno” o “in prima persona”: io immagino di saltare dalla cima di un edificio, con tutte le sensazioni fisiche ed emotive connesse a questo tipo di esperienza. La seconda funziona “dall'esterno” o “in terza

⁸⁸ Murray Smith, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford University Press, Oxford-New York 2017, p. 178.

⁸⁹ Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon, Oxford 1995.

persona”): in questo caso non assumo la prospettiva di alcun personaggio sulla scena, e mi rappresento la situazione dal punto di vista di un osservatore, io immagino che qualcuno salti dalla cima di un edificio. Entrambe possono evidentemente riguardare la situazione emotiva in cui si trova il personaggio in un film narrativo: se l’immaginazione a-centrale porta a una forma di reazione simpatetica, quella dall’interno fonda la possibilità di una reazione propriamente empatica. Come abbiamo accennato, il coinvolgimento con i personaggi sulla capacità immaginativa consentiva a Smith di inserirsi nel programma del primo cognitivismo, che prevedeva la dismissione dello spettatore assoggettato della teoria psicoanalitica, a favore di un modello di spettatore attivo. Smith concepiva l’emozione in termini anti-brechtiani, nei loro aspetti cognitivi e non regressivi: «le emozioni non sono né sensazioni corporee (come nell’argomento di Cartesio) né un’“energia” psichica (come nel modello freudiano): esse sono composte di affetto e cognizione»⁹⁰. Questa sua tendenza è così radicata che, in *Engaging Characters*, l’imitazione involontaria o il trasalimento vengono considerate sotto l’immaginazione centrale⁹¹.

L’empatia era per Smith un processo immaginativo “dall’interno”, processo a cui il film ci invita a partire da elementi percettivi o narrativi in relazione a un personaggio. Se in tempi più recenti la visione delle emozioni proposta da Smith ha assorbito l’influenza di una prospettiva bio-culturalista, la centralità assegnata all’immaginazione non è stata messa in discussione: l’immaginazione rimane «una vivida proiezione mentale di un possibile stato di cose”, cioè un processo in sé incorporeo, e l’empatia “implica l’uso attivo e cosciente dell’immaginazione»⁹², sebbene operi insieme ad “altre reazioni”

⁹⁰ Ivi, pp. 59-60.

⁹¹ In *Engaging Characters* Smith distingue tre tipi di processi empatici: la *emotional simulation*, cioè l’assunzione volontaria e immaginativa della posizione altrui in modo da ipotizzare lo stato emotivo dell’altro; poi l’*affective mimicry*, che è una “registrazione” percettiva cui segue una simulazione involontaria dell’emozione altrui, e le cui origini sono fatte risalire all’*Einfihlung* di Lipps, con riferimenti alle ricerche di Paul Ekman e alla teoria di William James e Carl Lange; infine le reazioni autonome, quali il trasalimento in reazioni a rumori intensi o movimenti improvvisi. Cfr. Murray Smith, *Engaging Characters*, cit., pp. 95-102.

⁹² Murray Smith, *Film, Art, and the Third Culture*, cit., p. 179.

di livello basso come l'imitazione e il contagio⁹³. Queste ultime costituiscono per così dire l'impalcatura sulla quale l'immaginazione empatica lavora.

Inoltre Smith considera empatiche soltanto le reazioni caratterizzate da uno sforzo volontario, in presenza o meno di meccanismi sub-immaginativi, finendo così per restringere il campo d'azione dell'empatia ai momenti in cui lo spettatore, magari in assenza di sufficienti informazioni, condivide l'emozione del personaggio come conseguenza di un atto immaginativo. Questo processo era detto, nel libro del 1995, "simulazione emotiva": lo spettatore si mette nella prospettiva del personaggio per immaginarne le emozioni, senza limitarsi a proiettare le proprie. Uno degli esempi proposti da Smith proviene da *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini: nel momento in cui lo spettatore si trova davanti al soldato nero che barcolla, scrive Smith, deve necessariamente immaginare quali siano le ragioni del bizzarro comportamento di quel personaggio, e dunque quale sia il suo stato mentale, nessun elemento comunicativo del film, infatti, gli consente di condividere in forma più elementare gli stati mentali del personaggio. Lo spettatore deve cioè immaginare sé stesso nei panni del soldato, cercare di vedere e sentire la situazione nel modo in cui la vede e la sente lui: per comprendere la vicenda deve operare appunto una forma di "simulazione emotiva" volontaria e in prima persona (non in terza persona: non può ad esempio provare compassione, dal momento che il vissuto del personaggio è opaco). Ad ogni modo l'immaginazione centrale, scrive Smith, è una forma di simulazione sempre parziale: ci consente di condividere alcuni aspetti dell'esperienza percettiva o emotiva del personaggio, e non la sua condizione *tout court*. Può essere focalizzata su sé (io mi immagino nella situazione in cui si trova il personaggio) o focalizzata sull'altro (immagino cosa significhi essere lui nella situazione in cui si trova). La narrazione cinematografica moderna, variamente dedrammatizzata e dunque più opaca rispetto a motivazioni e sentimenti dei personaggi, richiede, come nell'esempio di *Paisà*, una

⁹³ Nelle prospettive cognitive il contagio emotivo non è annoverato tra le reazioni empatiche, proprio in quanto involontario e non basato sulla distinzione tra sé e altro. Sul contagio si veda ad es. Amy Copland, "Catching Characters' Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film", *Film Studies*, n. 8, 2006, pp. 26-38.

comprensione immaginativa da cui potrà, eventualmente, scaturire una reazione emotiva.

Il dibattito cognitivista sull'empatia è caratterizzato dal confronto con la *sympathy*. Per Smith la *sympathy* è un tipo di immaginazione acentrale, diversa da quella centrale che fonda l'empatia, e dunque la relazione è per lui di discontinuità, sebbene ci siano interazioni tra le due forme. Carl Plantinga, da parte sua, propone di non contrapporre il regime dell'empatia a quello della *sympathy*: la distinzione è per lui arbitraria, e non si accorda né all'uso scientifico dei termini né a quello comune, dunque crea più problemi di quanti non ne risolva. Tuttavia anche Plantinga finisce per riconoscere un primato alla *sympathy*: essa “dipende da casi specifici, emozioni vicarie, *role taking*, e dalla capacità di comprendere la situazione degli altri”, ed è caratterizzata da «uno stato in cui lo spettatore ha a cuore la difficoltà di un personaggio e può sperimentare emozioni che hanno orientamento o valenza simili a quelle dei personaggi e tuttavia raramente, anzi quasi mai, identiche»⁹⁴. Sebbene Plantinga consideri ampiamente le componenti pre-cognitive, le dinamiche corporee, affettive e sinestetiche, dell'esperienza spettatoriale, anche lui finisce per privilegiarne nei fatti gli aspetti percettivo-cognitivi; di conseguenza, anche per lui, l'empatia vera e propria è distinta dalla *mimicry* affettiva e motoria, cioè dalla tendenza automatica a imitare in maniera diretta espressioni e movimenti dei personaggi. Nonostante il fatto che, a questo proposito, Plantinga discuta la rilevanza della scoperta dei neuroni specchio, egli preferisce parlare non di empatia ma di “contagio emotivo”, il fenomeno per cui, senza quasi accorgercene, riusciamo a cogliere e a fare nostre le emozioni dell'ambiente che ci circonda; nell'esperienza spettatoriale il fenomeno è indotto da elementi quali il primo piano, ma il discorso può valere anche per le reazioni del pubblico in sala, che in qualche modo facilitano o rinforzano le nostre reazioni (dalla paura alla commozione alla risata)⁹⁵.

Recuperando le riflessioni di Béla Balazs sul primo piano, Plantinga ricorda come il volto umano sia fondamentale nel sollecitare *facial mimicry* e contagio emotivo (fenomeni involontari che sono parte del fenomeno più

⁹⁴ Carl Plantinga, *Moving Viewers*, cit., p. 101.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 123-129.

ampio, e volontario, dell'empatia). Più in particolare, Plantinga ricorda che quasi tutti i film narrativi presentano delle scene in cui il ritmo dell'azione si rallenta a favore dell'esperienza interiore del personaggio principale: in questo tipo di scena vediamo il volto del personaggio, normalmente in primo piano, all'interno di un'inquadratura più lunga del necessario o come elemento della struttura di una soggettiva. Ebbene, questo volto è lì per indurre imitazione negli spettatori, più che per comunicare informazioni narrative, e si trova spesso nei finali. Il volto esprime stati emotivi e allo stesso tempo suscita reazioni imitative negli spettatori; da notare che "contagio emotivo" e *facial feedback*, secondo Plantinga, non sono però sufficienti a suscitare emozioni: è necessario che sia in atto un qualche altro processo emozionale o cognitivo, e che qualche elemento narrativo consenta una reazione empatica vera e propria.

Esiste poi un tipo di interesse non empatico, cioè non focalizzato sulla situazione del personaggio bensì sul racconto o sullo spettacolo in sé. Carl Plantinga, nel suo articolato lavoro sul coinvolgimento emozionale, si riferisce alla fascinazione come a una delle emozioni "dirette", cioè quelle emozioni che «derivano dal coinvolgimento dello spettatore e del suo interesse per il contenuto della storia che si dipana. Emozioni come attesa, suspense, sorpresa, curiosità, fascinazione ed euforia sono emozioni dirette»⁹⁶. Le emozioni dirette sono «sperimentate insieme alla comprensione della storia [...] nel desiderio di comprendere cosa sia successo, di anticipare cosa succederà, e di mettere in contesto nuovi eventi»⁹⁷. Così intesa, appunto, la fascinazione è un'emozione diretta e non simpatetica (Plantinga parla di emozioni "simpatetiche" a proposito delle reazioni emotive che riguardano le situazioni vissute dai personaggi). La fascinazione può accompagnare, ad esempio, una scoperta fatta da un personaggio, ma non include soltanto le emozioni del personaggio, perché intrecciata a queste c'è la spinta, che lo spettatore percepisce direttamente, ad anticipare il corso degli eventi: si tratta evidentemente, per Plantinga, di un meccanismo cognitivo che si sovrappone ampiamente all'interesse e alla curiosità. Tuttavia, a un altro livello, Plantinga

⁹⁶ Carl Plantinga, *Movies and Emotions*, in Id., *Moving Viewers*, cit.; tr. it. parz. *I film e le emozioni*, in Adriano d'Aloia-Ruggero Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema*, cit., p. 117.

⁹⁷ Carl Plantinga, *Moving Viewers*, cit., pp. 171 e 87.

menziona la fascinazione tra le “*artifact emotions*”, le emozioni che riguardano il film come oggetto d’arte e non l’universo di finzione, con particolare riferimento ai piaceri sinestetici e viscerali dell’esperienza percettiva. La fascinazione, cioè, riguarda tanto l’interesse verso il procedere degli eventi narrativi quanto il piacere offerto dal film come artefatto che organizza l’esperienza sensibile. Si tratta di due livelli del coinvolgimento che, scrive Plantinga, si sperimentano spesso simultaneamente.

Alla radice del coinvolgimento c’è un desiderio di vedere e di conoscere che precede e rinforza l’atto di vedere e la comprensione narrativa. Si consideri questo passaggio tratto dal libro di Plantinga: «Lo spettatore è motivato in parte da un desiderio di comprendere. È curioso dello sviluppo della narrazione, e comprenderà le diverse esperienze sensoriali in relazione agli aspetti che riguardano la narrazione, e che spesso sono percepiti come forti emozioni e marcate simpatie o antipatie verso i personaggi. Questo non significa negare l’“eccesso”, l’ambiguità, il conflitto delle interpretazioni, o gli elementi filmici che semplicemente non possono essere integrati in maniera plausibile. Tuttavia, una teoria cognitivo-percettiva della spettatorialità deve presupporre uno spettatore che tenta di rendere comprensibile una narrazione mettendo in relazione elementi disparati in un tutto coerente, i cui aspetti corporei e cognitivi sono compresi in una sintesi»⁹⁸.

⁹⁸ *Ivi*, p. 148.

Narrazione ed emozione

In ottica cognitivista le procedure costruttive della rappresentazione di un ambiente dotato di senso che lo spettatore mette in atto abitualmente durante la visione di un film fanno perno sul personaggio. Uno snodo iniziale e determinante è dunque costituito dal fatto di cogliere conoscitivamente l'esistenza, il che consiste nell'applicazione dello stesso schema valido per il "riconoscimento" (*recognition*)⁹⁹ di una persona nella vita.

Murray Smith, basandosi sugli studi antropologici di Marcel Mauss e di Clifford Geertz, oltre che sul modello tratteggiato da Bordwell, ritiene i seguenti elementi essenziali allo schema cognitivo corrispondente alla nozione di persona: il cogliimento di un corpo umano discreto, individuato e continuo nel tempo e nello spazio; evidenze di attività percettiva, di presenza autocosciente, di stati intenzionali come desideri e credenze, di emozioni; abilità linguistica; capacità di autodeterminarsi ad azione motivata; potenziale acquisizione di tratti o attributi persistenti¹⁰⁰.

Smith esamina alcune soluzioni rappresentative che cinematograficamente costituiscono un'alterazione dello schema, dando luogo a una rarefazione del personaggio.

Un primo caso è costituito dai personaggi che sono chiaramente ascrivibili a una classe (per esempio un esercito, una falange, un drappello) e che restano percettivamente indiscernibili sintantoché sono ripresi in seno al proprio gruppo. Essi sono individuabili quando se ne separano, ma restano privi di un'identità definita (data per esempio da un volto o da un'inflessione linguistica) che consenta positivamente di caratterizzarli rispetto ad altri agenti umani¹⁰¹.

⁹⁹ Mutuiamo da Murray Smith il termine "riconoscimento", come più avanti quelli di "allineamento" e di "alleanza", per indicare le fasi del coinvolgimento nel personaggio. Cfr. Murray Smith, *Engaging Characters*, cit.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 21.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 110.

Il secondo caso esaminato da Smith è relativo alla sottrazione puramente visiva, usando filtri o sfuocando l'immagine, di una riconoscibile identità del personaggio¹⁰².

In terzo luogo, nota Smith, anche quando l'identità del personaggio è nitidamente riconoscibile, si apre uno spazio di progressiva diradazione dello schema: la riduzione sul profilo di uno stereotipo del soggetto rappresentato risulta nella sua "piattezza", mentre la sua "profondità" aumenta con l'irriducibilità al cliché. Le due configurazioni di piattezza e profondità sono quindi maggiormente funzione, secondo Smith, del lavoro di interpretazione su criteri rappresentativi comunemente accettati e dell'evoluzione evidenziata nel corso di una narrazione, che del numero di tratti caratterizzanti il personaggio¹⁰³.

Smith individua uno stadio successivo a quello di "riconoscimento": egli lo denomina "allineamento" (*alignment*) con il soggetto incontrato nella pellicola¹⁰⁴. La fase in esame, quella dell'allineamento, è importante al fine di stabilizzare il senso di orientamento dello spettatore e di inscrivere verso l'azione e la narrazione. Ancora, Smith¹⁰⁵ cita Truffaut per sostenere l'essenzialità ai fini dell'allineamento dell'inquadratura di primo piano che introduce la soggettiva, così come dei successivi *reaction shot*, cioè delle inquadrature sul personaggio mentre questi risponde agli eventi che gli stanno accadendo.

Una volta che l'interpretazione dello spettatore ha trovato stabilità sulla linea di azione del protagonista, la comprensione del personaggio si perfeziona guadagnando gli elementi per una sanzione valutativa su essa. Smith fa riferimento a questo passaggio con il termine "alleanza" (*allegiance*)¹⁰⁶. È questa la fase in cui la tematica assiologica diventa pertinente per l'impiego

¹⁰² *Ivi*, p. 112.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 114-115.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 156-165.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 158.

¹⁰⁶ Cioè di adesione dello spettatore ai valori di un personaggio. Murray Smith, *Engaging Characters*, cit., p. 188.

cognitivo del pubblico, invitandolo ad aderire o meno alle finalità che animano il personaggio.

La prospettiva cognitivista non offre contributi di rilievo sulla definizione del valore. Il valore vi è ricondotto a una propagazione emozionale positiva che alimenta la cognizione del fine desiderato dal soggetto. La limitazione a questo aspetto fa sì che sia del tutto trascurata l'eventualità di un approfondimento delle condizioni che portano all'assegnazione soggettiva di valore a un contenuto.

La problematica assiologica è pertanto affrontata nell'ottica della percezione più o meno nitida che il pubblico ha di valori condivisibili entro il mondo diegetico rappresentato dal testo¹⁰⁷. Smith¹⁰⁸, che si sofferma sulle assiologie testuali, individua le fondamentali soluzioni destinate a produrre questo effetto.

L'alleanza in primo luogo dipende dalla cognizione relativa che lo spettatore ha della bontà della condotta di un personaggio nel raffronto spontaneo con quella di tutti gli altri. Ad esempio, in un contesto privo di modelli positivi, il protagonista meno deplorabile tende a sollecitare l'apprezzamento dello spettatore. Giocando sul confronto il testo guida lo spettatore nelle sue preferenze¹⁰⁹.

Una seconda soluzione attiene più direttamente alla caratterizzazione del personaggio, in cui vengono inseriti alcuni tratti fortemente positivi che si

¹⁰⁷ I valori diventano un problema di orientamento dello spettatore. Sono in questione soprattutto la chiarezza e l'individuabilità della bontà e della malvagità dei personaggi, ma non livelli di elaborazione più complessa da parte dello spettatore in merito ai valori proposti. Ciò consente alcune valide considerazioni di carattere generale su come il testo caratterizza i personaggi, dando risalto ad alcuni loro tratti per indirizzare lo spettatore all'adesione. Questi tratti, però, non sono assunti nella loro pienezza antropologica; di conseguenza sfugge al cognitivismo come il loro assemblaggio abbia un esito assiologico appunto in virtù della specificità di certe caratteristiche. Non si considera neppure l'aspetto complementare: che la caratterizzazione dei protagonisti può modificare la valutazione esistenziale che di certi valori, considerati in senso assoluto, lo spettatore aveva in partenza.

¹⁰⁸ Murray Smith, *Engaging Characters*, cit., pp. 187-227.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 188. Si pensi a come Don Vito Corleone in *Il Padrino* di Coppola attragga su di sé le simpatie del pubblico anche in virtù della bassezza umana, da una parte, degli altri membri della famiglia e, dall'altra, dei capi delle gang rivali.

riflettono su tutti gli altri tratti, anche negativi, posseduti dal soggetto rappresentato, contaminandoli, agli occhi del pubblico, della propria apprezzabilità¹¹⁰. Questa è per Smith la condizione di alleanze “apparentemente perverse” con personaggi la cui condotta viola i canoni della comune accettabilità¹¹¹. L’autore pone l’esempio dei tipi della *femme fatale*, oppure dell’*hard-boiled*, ma anche di personaggi demoniaci e tuttavia affascinanti come Hannibal Lecter ne *Il silenzio degli innocenti*. In tutti questi casi, acutamente, Smith osserva che sono in realtà i tratti positivi frammisti a quelli negativi a invogliare lo spettatore all’alleanza. I negativi sono narcotizzati da quelli positivi, oculatamente dosati. Così la corruzione della *femme fatale* lascia comunque intuire una vocazione alla redenzione; la violenza del gangster o del poliziotto provati dalla vita non cancella il fondo di bontà che c’è in loro; Hannibal è un cannibale, ma è anche un mentore per la giovane agente Clarice Starling. Lo spettatore, alleandosi, sperimenta dunque l’ebbrezza dei tratti negativi garantito dalla presenza di quelli positivi¹¹².

La terza modalità fondamentale di orientamento assiologico della percezione del pubblico dipende dall’“amalgama” (*amalgam*)¹¹³ di tratti caratterizzanti positivi associati a istanze ideologiche generali. Come nel caso precedente, esse sono attratte nella sfera di desiderabilità o indesiderabilità di quei tratti, ma, anche, vi contribuiscono amplificandola, conferendo loro una patina di generalità. Smith porta l’esempio del film *Sciopero* in cui la caratterizzazione del capitalista conferisce una connotazione di classe ai tratti dell’obesità e della risata eccessiva e deformante.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 209.

¹¹¹ Murray Smith, *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances*, in Plantinga-Smith, *Passionate Viewers. Film, Cognition, and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, pp. 217-238.

¹¹² Smith non si addentra a esaminare le condizioni antropologiche e psicologiche che sostengono la compatibilità di certi tratti entro un alone di comune positività, né egli presta attenzione a come nella competenza esistenziale dello spettatore i tratti possano risentire dell’etto alone.

¹¹³ Murray Smith, *Engaging Characters*, cit., p. 203.

Secondo Smith¹¹⁴, facendo leva su questi tre dispositivi, il sistema testuale può organizzarsi ripartendo le azioni narrate in modo netto in funzione dei riferimenti valoriali positivi e di quelli negativi; si ha in tal caso una struttura “manichea” (*manichaeen*). Il quadro, però, può essere reso più incerto, mediante sovrapposizioni e contaminazioni che sono tipiche di strutture morali “graduate” (*graduated*).

Le coordinate morali di una narrazione, conclude Smith, possono essere instabili, determinate alleanze provvisorie e altalenanti con personaggi diversi.

Secondo Smith l’analogia tra il vissuto emotivo del pubblico e quello del personaggio deve essere pensata come il complemento di una più generale “struttura della simpatia” (*structure of sympathy*). La comprensione del personaggio richiede che si passi per il suo “riconoscimento”, per l’“allineamento” con il suo esser posto in una certa situazione, quindi per l’“alleanza” conseguente all’approvazione delle sue mire assiologiche.

In questi tre passaggi prevale il fatto di cogliere il protagonista dall’esterno, la valutazione a distanza delle circostanze narrate, senza attivazioni emotive di rilievo. Smith insiste sulla non esclusività del rapporto simpatetico, che suppone la messa a confronto della condotta di tutti i personaggi e che può spostarsi da un protagonista all’altro in dipendenza dai momenti della trama e dalle soluzioni retoriche adottate dal testo.

A questa generale comprensione della situazione narrativa si aggiunge l’empatia in senso stretto. Per Smith essa è un vissuto composito: consiste di una tensione muscolare, sia pure nel grado di impercettibile alterazione, speculare a quella del personaggio, di reazioni involontarie come il riso o il pianto e, soprattutto, di una «simulazione emotiva»¹¹⁵, cioè del tentativo di provare intenzionalmente su di sé le emozioni verosimilmente vissute dai protagonisti¹¹⁶.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 95-102.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 96.

¹¹⁶ Rispetto alla simpatia, l’empatia ha funzione di punteggiatura e di indizio. Secondo Smith la simpatia deriva da una consapevolezza narrativa estesa sulla trama del film. Essa consente allo spettatore di riconoscere le emozioni rappresentate e di reagirvi in autonomia dal

Il presente studio intende impostare una lettura di *Nostalghia* come melodramma¹¹⁷ incentrato sulla figura di Gorchakov in linea con le indicazioni metodologiche che Torben Grodal ci ha insegnato in un testo dal titolo *Moving Pictures*, quale macro-categoria riferita a tutte quelle narrazioni cinematografiche che ci spingono a provare *pathos* per personaggi di finzione oppressi da forze più potenti di loro¹¹⁸. Il vero motore della storia è un agente sovraumano (il destino, la natura), un'entità, resa simbolicamente visibile o

personaggio, similmente a quanto sostenuto da Carroll. Si tratta perciò di una struttura sovraordinata rispetto a quella dell'empatia. Quest'ultima, invece, assolve, soprattutto con la simulazione emotiva, a un compito insieme euristico e confermativo: quando mancano indicazioni narrative sufficientemente chiare, lo spettatore prova a immedesimarsi e a verificare l'adeguatezza della sua interpretazione riempiendola di un'emozione che egli vivrebbe in prima persona se si trovasse nelle circostanze proposte. La simulazione emotiva può anche precedere la comprensione, in attesa di informazioni più sicure che consentono al pubblico un atteggiamento più oggettivante. In sostanza, dunque, per Smith l'empatia, che consiste nell'immaginare cosa sta provando un personaggio, tende sempre a risultare nell'ipotesi emotivamente connotata dello spettatore riguardo a cosa lui stesso farebbe nei panni del personaggio stesso.

¹¹⁷ Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, New York 1997, 170-174; pp. 253-277.

¹¹⁸ Secondo Carroll, proprio da questa componente di resistenza derivano ulteriori sfumature dell'emozione melodrammatica. Al di là della comprensione empatica, nel vissuto simpatetico rispetto al personaggio lo spettatore avverte un misto di ammirazione e pietà di fronte all'accettazione da parte del personaggio del suo destino (Noël Carroll, *Film, Emotion and Genre*, in Plantinga-Smith, *Passionate Viewers*, cit., p. 36). Tan e Frijda approfondiscono questa componente dell'emozione melodrammatica per cui essa è definibile come un'"emozione sentimentale" (*sentimental emotion*). La grandiosità tragica della sorte dei personaggi, notano gli autori allineandosi alle osservazioni di Grodal, genera nello spettatore una sintonia centrata sul polo della passività. Lo spettatore, sul piano simpatetico, cioè facendo riferimento a sé dopo aver compreso empaticamente le vicende, è con ciò indotto a una forma di remissiva e compiaciuta autocommiserazione. Questa commiserazione dipende dall'emersione che in lui la visione ha provocato di alcuni bisogni fondamentali su cui, nel buio della sala, sospendendo le sovrastrutture e gli atteggiamenti difensivi che ha assimilato nel quotidiano, egli è disposto a riscoprirsi e perfino a manifestare, per esempio commuovendosi, in comunione con il pubblico. La predisposizione sentimentale, alimentata dalla trama melodrammatica, si trasforma in sentimento quando si presentano temi idonei a suscitarlo.

meno, di proporzioni che oltrepassano la capacità di confronto sul piano individuale e che assurgono a un livello metafisico.

La significazione emotiva si sviluppa perciò, secondo l'autore, in tre fasi. In primo luogo lo spettatore si rende inconsapevolmente conto che il principio metafisico è un riferimento remoto e inadeguato per la condivisione di un'attitudine pratico propositiva. In secondo luogo, la sua attitudine a immedesimarsi non riesce ad ancorarsi attivamente ai personaggi: essi, infatti, sono soverchiati e annichiliti, direttamente, ma anche indirettamente, dato che il principio soprannaturale fagocita e annulla il loro oggetto di desiderio. In terzo luogo, il vissuto emotivo del pubblico sfocia nella condivisione passiva della vulnerabilità e dell'eteronomia dei protagonisti. Ciò suscita impressione empatica di matrice reattiva che può giungere fino al pianto. L'autore nota poi che si aggiungono forti note di melanconia e senso di perdita quando l'accento è posto dal film non sulla mera passività dei personaggi, ma sulla loro resistenza impotente al fato. Tipica del coinvolgimento melodrammatico è poi, in dipendenza da scelte luministiche e scenografiche, l'induzione al senso di uno spazio mentale¹¹⁹. Interni claustrofobici e pareti che precludono vie di fuga prospettica allo sguardo dello spettatore indeboliscono la sua simulazione di schemi motori, stimolando un'elaborazione introiettiva dell'ambiente. Lo stesso effetto è prodotto da piogge scroscianti e da illuminazione contrastata a restringere lo spazio agibile dal personaggio. Essendo inoltre spesso ridotta, mediante montaggio intenzionalmente elusivo, la possibilità di leggerne i lineamenti del volto e di decifrarne dall'esterno lo stato d'animo, questo sarà interpretato alla luce dello stato di perturbazione dell'ambiente, colto come parte di un mondo soggettivo.

Perché si possa essere in qualche modo coinvolti, assorbiti, da un racconto cinematografico si deve arrivare a “provare” qualcosa per i personaggi di finzione che lo popolano¹²⁰. L'esperienza di fruizione “intellettuale” del cinema d'autore, spesso è caratterizzato da personaggi distanti, imperscrutabili, incoerenti. Il protagonista Andrej Gorchakov in *Nostalghia* è stato definito come essere passivo e inattivo. Ad esempio, Christian Braad

¹¹⁹ Torben Grodal, *Moving Pictures*, cit., pp. 257-259.

¹²⁰ Cfr. Federico Vitella, *Il piacere del piangere. Il ferroviere (Germi, 1956) come male weepy*, in L. Malavasi-E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 107-116.

Thomsen lo descrive come passivo e paralizzato, e afferma che non sorprende che sia difficile fare un film su un personaggio del genere¹²¹. V. T. Johnson e G. Petrie nel loro libro intitolato *Andrey Tarkovsky. A Visual Fugue* definiscono Andrej come essere difficile per lo spettatore con cui immedesimarsi perché non è disposto a «superare la sua comprensibile solitudine e nostalgia e i suoi sogni e ricordi sono auto-chiusi, circolari e ripetitivi, e sembrano essere usati come scusa per evitare qualsiasi impegno»¹²². Questi commenti rivelano che l'esperienza visiva è stata meno che soddisfacente a causa della difficoltà nell'identificarsi con il personaggio a causa dell'incertezza nel capire, qual è, se del caso, l'obiettivo del personaggio.

Nella narrazione classica, la nozione di obiettivo del personaggio è solitamente divisa in due, un obiettivo esterno e uno interno. L'obiettivo esterno è concreto e si rivela attraverso l'azione; rappresenta il successo o il fallimento per il protagonista. C'è anche una realtà interna al personaggio in cui il carattere cresce e cambia e questo è chiamato obiettivo interno, che di solito è considerato come il cambiamento effettivo alla fine dell'arco di trasformazione. Quindi, l'obiettivo interno è visto come qualcosa che il personaggio impara su sé stesso o sull'ambiente circostante.

Il raggiungimento di un obiettivo richiama un determinato processo, che viene spesso chiamato 'viaggio' e che può essere anche metaforico. Craig Batty distingue due tipi di viaggio: fisico ed emotivo, e qui 'viaggio' è usato per dare un senso di progressione e sviluppo. Il protagonista subisce un viaggio di sviluppo emozionale accanto a quello dell'azione fisica, ed è questa combinazione che porta a una trasformazione emotiva¹²³. Quindi, il viaggio fisico funziona come un veicolo per realizzare il viaggio emotivo. Considero che il raggiungimento di una meta è il risultato finale della progressione di un

¹²¹ Christian Braad Thomsen, *Restless*, trans. Arvi Tamminen, Like, Helsinki 1989, p. 336.

¹²² V. T. Johnson-G. Petrie, *Andrey Tarkovsky. A Visual Fugue*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994, p. 160.

¹²³ Craig Betty, "The physical and emotional thread of the archetypal hero's journey: Proposing common terminology and re-examining the narrative model", in *Journal Screenplay*, 1:2, pp. 291-308.

viaggio; in primo luogo, c'è una chiara connessione con un obiettivo esterno e un viaggio fisico così come con un obiettivo interno e un viaggio emotivo.

Nella narrazione classica, l'inizio di un film è considerato come una preparazione per eventi futuri; pertanto, di solito trasmette le informazioni necessarie il più rapidamente e il più chiaramente possibile: chi sono i personaggi, quali sono i loro obiettivi e quali sono le loro motivazioni, qual è il loro passato, quali sono le loro relazioni presenti, dove si trovano i personaggi, qual è il tempo durante il quale si svolgono gli eventi. In *Nostalghia*, tuttavia, ci vengono fornite pochissime informazioni sui personaggi e il loro passato. Sappiamo solo che Andrej è russo ed Eugenia è italiana, ma perché sono a Bagno Vignoni, oltre che per dare un'occhiata al dipinto della Madonna del Parto, non è trasmesso. L'unica volta che la ricerca su Sosnovskij è toccata, è nella scena quando Eugenia chiede il perché Sosnovskij tornò in Russia, e se lui sapesse che sarebbe diventato uno schiavo. Tuttavia, Andrej non risponde alla domanda, ma consegna a Eugenia la lettera di Sosnovskij (che verrà letta in seguito), quindi non vengono fornite ulteriori informazioni a questo punto, nemmeno il fatto che Sosnovskij sia la ragione della visita di Andrej in Italia. Le critiche al film affermano che il personaggio sia passivo e inattivo. Lo vediamo nella hall di un hotel sdraiato su una poltrona, mezzo addormentato. Entrando nella sua stanza, si aggira senza meta e alla fine si mette a letto e si addormenta.

La ricerca sul compositore russo Sosnovskij fornisce potenzialmente un potente obiettivo esterno ad Andrej. Se il film fosse composto secondo le convenzioni classiche, lo vedremmo cercare nelle biblioteche, nei musei e, nel farlo, incontrare ostacoli e antagonisti. Dal momento che non vediamo azioni verso questo obiettivo, la ricerca su Sosnovskij non è un obiettivo drammatico perché non genera alcuna azione drammatica, ma funziona semplicemente come motivazione per localizzare Andrej in Italia. Infine, più tardi nel film, l'informazione su Andrej, il suo passato e il suo lavoro è trasmesso. Viene comunicato in modo molto diretto, semplicemente con domande dirette a Eugenia dalla gente in piscina: "Cosa fa questo russo? Che cosa sta scrivendo? Perché in Italia? Al tuo poeta piace l'Italia?" Ascoltiamo la discussione non vedendo i volti delle persone coinvolte e senza alcuna

drammatizzazione, mentre veniamo introdotti visivamente al personaggio di Domenico, il cui passato viene spiegato con la stessa tecnica poco dopo.

La narrazione classica si basa sulla motivazione del personaggio, senza la quale è difficile per lo spettatore immedesimarsi con il protagonista e la sua ricerca dell'obiettivo. La motivazione di solito spiega il significato di ogni evento allo spettatore prima che l'evento abbia luogo; così lo spettatore capisce cosa l'evento significa per il personaggio. Perché lo spettatore è interessato al personaggio, le informazioni sulla sua motivazione, in relazione all'obiettivo, sono importanti nel creare la connessione tra lo spettatore e la narrazione.

All'inizio di *Nostalghia*, allo spettatore vengono fornite informazioni sul personaggio; tuttavia, le informazioni non riguardano la motivazione, l'obiettivo o le condizioni esterne, né riguarda la situazione drammatica come nella narrazione classica, ma piuttosto i sentimenti interiori del protagonista. Una volta che Andrej si rende conto che la chiesa e il dipinto non sono quello che vuole, sembra essere lasciato in uno stato di confusione, come lo vediamo sonnecchiare nella hall dell'hotel o camminare senza meta nella sua stanza. Allo stesso tempo, ci vengono mostrati alcuni estratti dei suoi ricordi e sogni. Pertanto, la narrazione sottolinea l'importanza della vita interiore del personaggio.

Poiché allo spettatore non vengono fornite molte informazioni sulla situazione drammatica o, ad esempio, suggerimenti sugli eventi futuri, il tempo sullo schermo viene utilizzato per esprimere visivamente questa vita interiore attraverso le 'azioni passive' di Andrej e attraverso motivi cinematografici, sonori e visivi con oggetti di scena, colore, scenografia, messa in scena del personaggio, ecc. Queste scelte drammaturgiche, come ritiene Redwood, «dotano il film di un quadro percettivo, un pattern audiovisivo che, una volta riconosciuto, può fornire una pietra angolare per la comprensione narrativa dello spettatore»¹²⁴.

Se confrontiamo il livello di attività di Andrej all'inizio con quello alla fine del film, è evidente che c'è un cambiamento significativo: alla fine, Andrej si

¹²⁴ Thomas Redwood, *Andrey Tarkovsky's Poetics of Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, p. 176.

comporta in modo chiaramente mirato, è attivo e deciso, in altre parole ha un obiettivo. Mentre Andrej conosce Domenico, vuole invitarlo a pranzo. Se consideriamo il precedente comportamento passivo di Andrej, e ora l'improvvisa decisione e azione, è generata un potente contrasto, che sottolinea la decisione del personaggio e l'azione che ne consegue. Dato che durante i primi trenta minuti del film, lo spettatore viene fornito di pochissime informazioni sui motivi del comportamento del personaggio, ora sono date diverse ragioni in un lasso di tempo relativamente breve.

La fede che Andrej crede di avere Domenico e la verità a cui Domenico è più vicino sono cose che sembrano attirare Andrej verso Domenico. Anche la domanda che pone a Eugenia: "Perché pensi che abbia rinchiuso la sua famiglia per sette anni?" rivela il suo interesse per lui. La seconda ragione è espressa nella convinzione di Andrej che russi e italiani, rappresentanti di due separate culture, non sono in grado di capirsi. Tuttavia, dichiara in seguito che capisce la decisione di Domenico e soprattutto perché ha imprigionato la sua famiglia. A questo punto, la storia funziona secondo la narrazione classica: la decisione di Andrej di invitare Domenico a pranzo genera un obiettivo del personaggio esplicitamente dichiarato. Tuttavia, manca qualcosa di essenziale. È ancora difficile per lo spettatore capire le azioni di Andrej. Cosa c'è in gioco per lui? Perché la fede e Domenico sono così importanti per Andrej? Ci vengono fornite le ragioni per le azioni di Andrej a breve termine, ma la vera motivazione del carattere, lo scopo dietro a queste azioni, non è stato ancora comunicato; tuttavia, al personaggio è stato assegnato un obiettivo da raggiungere e lo spettatore ha qualcosa di concreto a cui aggrapparsi.

Finora, dobbiamo accontentarci di un unico obiettivo di carattere chiaro, nonostante il fatto che non ne comprendiamo veramente il vero scopo e la sua motivazione per Andrej. Tuttavia, questo obiettivo è chiaramente indicato e vediamo i passi concreti che Andrej compie per raggiungerlo. Andrej riesce a entrare in contatto con Domenico? Diventa la domanda drammatica con cui lo spettatore è costretto ad anticipare l'esito di questa azione. Mentre era a casa di Domenico, la domanda "Andrej può prendere contatto con Domenico?", ha risposta quando Domenico gli spiega che il motivo per imprigionare la sua famiglia era perché voleva salvarla. Domenico suggerisce

che anche Andrej dovrebbe fare qualcosa di importante e insiste che deve attraversare la piscina tenendo in mano una candela accesa. Ciò che questo pazzo vuole che Andrej faccia è un compito strano; tuttavia, la possibilità che Andrej possa intraprenderlo solleva una nuova domanda nella mente dello spettatore: Andrej lo farà?. È così che l'attenzione dello spettatore è diretta verso un nuovo problema poiché la richiesta di Domenico funge da importante punto di svolta nella storia: Andrej, ora, ha un nuovo obiettivo. Tuttavia, questo obiettivo è fornito da un altro personaggio, non dal protagonista stesso.

C'è anche un altro personaggio, ovvero Eugenia, che svolge la stessa funzione. Quando Andrej torna in albergo, Eugenia non è ancora partita per Roma, come lei aveva minacciato, ma è seduta sul letto di Andrej ad asciugarsi i capelli. Andrej dice che lui è contento che lei non se ne sia andata; tuttavia, questo momento di armonia non dura a lungo. Andrej racconta a Eugenia di Domenico e del compito che gli ha affidato, che funge da catalizzatore per Eugenia per liberare la sua frustrazione in un lungo monologo, rivelando che c'è una certa tensione con connotazioni sessuali tra loro. Eugenia accusa Andrej di essere un uomo pieno di complessi che non capisce cosa sia la libertà e cosa farne. Eugenia è seduta sul letto di Andrej, sensuale e voluttuosa. Ella è chiaramente interessata a lui e Andrej potrebbe averla se lo desiderasse, ma il suo interesse per Domenico funziona come una forza conflittuale contro il desiderio di Eugenia.

È qui che entrambi i personaggi minori, Domenico ed Eugenia, forniscono un obiettivo. Poiché l'obiettivo di Andrej è debole e frammentato, i personaggi minori compensano la passività del protagonista. Usando questa tecnica, la storia guadagna energia narrativa e, allo stesso tempo, è possibile aumentare il focus sulla reazione del protagonista.

Come è già stato discusso, c'è un chiaro cambiamento nel livello di attività di Andrej da passivo ad attivo, che indica l'esistenza di un obiettivo interiore. Quindi, l'arco di trasformazione che è il viaggio emotivo è chiaramente un elemento di *Nostalghia* che funziona secondo la drammaturgia classica. Per comprendere meglio la funzione dell'arco trasformativo in *Nostalghia* e il suo contributo al significato della storia, vale la pena studiarla in dettaglio in relazione ad altri elementi della storia. La decisione di attraversare la piscina

sembra essere principalmente il risultato del processo di pensiero che Andrej attraversa durante la sequenza numero nove. La sequenza inizia con Eugenia che legge la lettera di Sosnovskij, consegnatale in precedenza da Andrej, con le parole: “Eppure morirei se non fossi mai tornato in Russia, se non avessi mai più visto la terra della mia nascita, le betulle, l’aria della mia infanzia”. Andrej si sdraia su un divano chiudendo gli occhi, e queste parole funzionano come una transizione che ci porta indietro ai ricordi di Andrej: chiama sua moglie, Maria, lei si sveglia; i suoi due figli e la nonna sono in piedi davanti a un bellissimo paesaggio ammirando il sole nascente. Nella scena successiva, Andrej è in piedi fino alle caviglie in acqua tra le rovine di una chiesa italiana. Le poesie ci vengono recitate, ci vengono raccontate storie e barzellette, vengono trasmesse opinioni sulla Russia, e noi prendiamo parte ai sogni di Andrej mentre si identifica con Domenico e parla con il Signore e Santa Caterina. Questa sequenza è sorprendentemente descrittiva, con pochissimi elementi drammatici. Non c’è drammatizzazione, nessun funzionamento di causa ed effetto, nessun conflitto in vigore. La narrazione è ellittica e non ci sono scene o dialoghi particolari in cui siamo esplicitamente informati delle motivazioni di Andrej o delle ragioni delle sue azioni. Non c’è un carattere obiettivo che funziona in modo diverso dai ricordi o dai sogni di Andrej.

Se consideriamo che tutti gli eventi della storia culminano nella decisione di Andrej di attraversare la piscina, quindi, la sequenza numero nove, come la sequenza principale prima della sua decisione di attraversare la piscina, dovrebbe riassumere i motivi e lo scopo per farlo. Pertanto, il motivo finale per la decisione di Andrej sembrano essere i suoi ricordi e sogni della Russia. Poiché non solo la famiglia ma anche il mondo intero sono importanti per Domenico, anche Andrej inizia a capire il valore della sua famiglia e della Russia. Inoltre, il fatto che Andrej si identifica fortemente con Domenico (mentre si guarda allo specchio nel suo sogno che vede il riflesso di Domenico, non il suo) supporta questa interpretazione. L’obiettivo interiore di Andrej consiste nella comprensione che la sua famiglia e la Russia sono importanti per lui e, quindi, il viaggio emotivo consiste degli eventi che hanno portato a questa rivelazione. La realizzazione viene quindi manifestata nell’atto rituale attraverso la piscina, mentre Andrej sa finalmente cosa deve essere fatto e perché.

All'inizio della storia, il protagonista è in qualche modo consapevole del suo obiettivo interiore, poiché capisce che gli manca qualcosa di importante. È consapevole che nella sua vita manca una certa qualità, ma non sa esattamente di cosa si tratta. Questa consapevolezza non ne genera necessariamente alcuna motivazione o obiettivo esterno, ma solo una certa reazione agli eventi intorno a lui. Una volta che gli vengono presentate le possibili opzioni, riconosce, per lo più in modo semiosciente e intuitivo, che è giusto sceglierne una. Queste reazioni rivelano gradualmente per lui, così come per lo spettatore, cosa è che gli manca. Il modello mostra che è l'obiettivo interiore del personaggio, il viaggio emotivo della ricerca interiore, che genera la spina dorsale della storia e che esiste una struttura attentamente orchestrata che funziona in *Nostalgia*, anche se per lo spettatore può sembrare invisibile, come casuale, ma è tutt'altro che casuale.

In questo film la comunicatività tipica del racconto classico si intreccia continuamente con elementi di opacità tipici del racconto moderno. Il protagonista Gorchakov è un antieroe: questo significa che non è sempre facile condividere in maniera diretta i suoi stati mentali, e che spesso lo spettatore sarà chiamato a intervenire attraverso modalità cognitive sofisticate.

I sogni di Gorchakov ci consentono di conoscere i suoi pensieri e le sue emozioni; più in generale, la mente di Gorchakov è il filtro attraverso cui lo spettatore percepisce il mondo rappresentato. Ma questo non è tuttavia sufficiente: il protagonista non è in grado di verbalizzare vissuti e intenzioni, né di interpretare sé stesso; sotto molti aspetti, pertanto, è difficile che lo spettatore condivida le sue emozioni entrando con lui in relazione empatica diretta (è uno dei problemi di Gorchakov: il suo sentimento di estraneità, la sua convinzione di vivere in un ambiente ostile, dipendono anche dalla sua capacità di far comprendere agli altri personaggi, oltre che agli spettatori, le sue emozioni).

Un racconto classico è normalmente ridondante: alle parole di un personaggio seguono dei comportamenti, e a questi corrisponde ciò che gli altri pensano di lui; le sue intenzioni all'interno di una situazione sono espresse chiaramente, e magari rinforzate da elementi stilistico-formali quali soggettive o temi musicali. Nulla di tutto questo accade per Gorchakov in

Nostalgia: spesso ai pensieri non corrispondono comportamenti adeguati, alcune azioni e reazioni non sono chiaramente motivate, egli stesso non è in grado di verbalizzare con precisione ciò che sente, le sue soggettive non consentono allo spettatore di passare dalla condivisione del punto di vista percettivo a quella di stati affettivi, e il tema musicale, in molti casi, non evoca più di un *mood* generico.

In molti casi è difficile dare un nome alle emozioni di Gorchakov se con “emozioni” ci riferiamo ai costrutti su cui si concentrano le prospettive cognitive. Il personaggio non giunge a livelli accettabili di autoconsapevolezza, e non è in grado di adeguare le proprie emozioni alle situazioni; e lo spettatore, che non è in grado di condividere immediatamente la prospettiva di un disadattato, non sempre giunge a sperimentare emozioni provviste di un chiaro contenuto cognitivo. Anche quando gli eventi sono mostrati attraverso soggettive di Gorchakov, le sue emozioni rimangono opache: non esiste un punto di vista esterno al mondo percepito da Gorchakov, una posizione oggettiva a partire dalla quale la mente del protagonista sia mostrata nella sua incoerenza. Per comprendere Gorchakov lo spettatore deve decentrarsi, allontanarsi cioè dalla propria prospettiva e da quanto il film comunica in maniera diretta.

È lì che entra in gioco il contributo immaginativo dello spettatore, la sua capacità di giungere alla condivisione empatica a prescindere dalla comunicatività della narrazione. Il film ci chiede di leggere le reazioni di Gorchakov, e di reagire di conseguenza, andando al di là di quanto egli stesso esprime, ma anche oltrepassando il significato delle situazioni in cui egli si trova; ci chiede cioè di giungere, magari dopo una seconda o terza visione, a una vicinanza tale da immaginare ciò che egli sente nella sua prospettiva distorta; e a comprendere, per così dire, le sue condizioni di vita. La condivisione emotiva con questo personaggio richiede uno sforzo, lo sforzo cognitivo dell’empatia. *Nostalgia* è cosparso di momenti comunicativi che consentono un coinvolgimento più intenso. Ad esempio, l’intenzione di conoscere Domenico viene espressa chiaramente, soprattutto nel dialogo tra Gorchakov ed Eugenia nella piazza di Bagno Vignoni: intenzioni ed emozioni del protagonista sono, in questo caso, trasparenti. Da quel momento in poi l’opacità complessiva del personaggio si attutisce, e allo spettatore è

consentita una maggiore possibilità di condivisione empatica o simpatetica. Nella seconda metà del film, insomma, le ambiguità della prima metà sono in parte ricordi lontani: il film procede secondo una dinamica narrativamente più coerente a partire dalle motivazioni del personaggio.

Nostalgia lavora alla costruzione del personaggio di Gorchakov in modo che lo spettatore si possa moralmente alleare con lui¹²⁵. Alla simpatizzazione per il protagonista del film concorrono una caratterizzazione all'insegna di virtù tradizionali come il senso della famiglia, l'amore per la propria terra e la compassione verso gli altri, e alcuni artifici retorici funzionali alla manipolazione del pubblico, a partire dai sogni ricorrenti della propria famiglia, che aspetta il suo ritorno. L'affinità con un personaggio non determina necessariamente l'esito dei meccanismi di alleanza morale, ma la simpatizzazione di alcuni spettatori per Gorchakov sarà certamente agevolata dalla condivisione di alcuni suoi tratti caratterizzanti. D'altra parte, è importante sottolineare come l'alleanza contratta con un personaggio non implichi la totale adesione al suo comportamento. Penso al comportamento tenuto nei confronti di Eugenia dall'arrivo a Monterchi dove, dopo un lungo viaggio in macchina, Gorchakov si rifiuta di visitare la Madonna del Parto, senza fornire una spiegazione; oppure al comportamento ambiguo tenuto nella hall dell'albergo a Bagno Vignoni. Infatti, quello che conta per il mantenimento dell'alleanza morale spettatore-personaggio non è che Gorchakov agisca sempre come lo spettatore si augurerebbe facesse, quanto che in tutte le circostanze narrative gli appaia fundamentalmente integerrimo. Particolarmente importanti nell'economia della caratterizzazione morale del protagonista mi sembrano le sequenze ambientate nella piazza di Bagno Vignoni, il sogno della Russia e la confessione nella chiesa allagata. Si tratta di tre momenti di allineamento soggettivo personaggio-spettatore, funzionali alla comprensione dell'interiorità di Gorchakov: il primo momento svela l'identità del personaggio, il secondo suggerisce il motivo della sua sofferenza e il terzo vede la presa di coscienza della missione che gli è stata affidata. È memorabile soprattutto la prima sequenza, centrale anche

¹²⁵ Cfr. Federico Vitella, *Il piacere del piangere. Il ferroviere (Germi, 1956) come male weepy*, in L. Malavasi-E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 107-116.

nell'economia narrativa del film. Durante la prima mezz'ora del film non ci viene detto nulla su Gorchakov: non sappiamo né che lavoro fa e né il motivo per cui si trova in Italia. Sappiamo solo che si chiama Andrej ed è russo. A partire dalla quarta sequenza scopriamo l'identità di Gorchakov. La sequenza si svolge nella piazza di Bagno Vignoni e, dal colloquio che Eugenia ha con i bagnanti della piscina, scopriamo che Gorchakov è un poeta, arrivato in Italia per scrivere la biografia di un compositore russo del 1700, che si chiamava Sosnovskij e che si era trasferito a Bologna per studiare musica ed aveva frequentato anche le terme di Bagno Vignoni. Gorchakov fa la conoscenza di Domenico, un vecchio deriso dalla gente perché, come dicono i bagnanti, aveva rinchiuso la propria famiglia in casa per sette anni pensando che fosse imminente la fine del mondo. Il russo è subito attratto da questo misterioso personaggio e, al contrario della gente che lo considera un pazzo, capisce che è un uomo di grande fede, e per questo vuole conoscerlo. Gorchakov si dimostra così un uomo diverso da tutti gli altri, non indifferente alla sofferenza del prossimo, verso il quale prova un sentimento di compassione. L'alleanza spettatore-personaggio si fonda infatti su dinamiche in gran parte automatiche e precognitive, che psicologia e filosofia morale descrivono in termini di "intuizionismo morale". Non solo l'intuizione morale precederebbe il ragionamento morale vero e proprio, ma sarebbe molto più influenzabile di quest'ultimo da tutti quegli elementi accessori che fanno appello proprio all'emozione¹²⁶.

Il modo melodrammatico che ho richiamato come chiave di lettura di *Nostalghia*, in particolare, sarebbe caratterizzato dalla dominanza di emozioni finzionali "negative" come tristezza, pietà e compassione, innescate dalla sofferenza di un personaggio simpatico. L'intreccio di *Nostalghia* costruisce, in effetti, un destino tragico del protagonista. Gorchakov soffre per la mancanza della propria famiglia, che lo consuma nel profondo, fino a portarlo alla morte per eccesso di patimento. L'allineamento soggettivo spettatore-personaggio è garantito da un sapiente gioco registico tra punto di vista, distanza della macchina da presa e recitazione, teso a rendere

¹²⁶ Per l'intuizionismo etico, cfr. Silva Vida, *Realismo morale non naturalistico e oggettività. L'intuizionismo etico del Novecento*, in Giorgio Bongiovanni (a cura di), *Oggettività e morale: la riflessione etica del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 92-113.

perfettamente leggibile sul volto di Gorchakov lo sconforto e il senso di colpa. Il *mood* patemico viene poi alimentato significativamente dalla colonna sonora.

Il tipico arco affettivo del modo melodrammatico è funzionale a suscitare profonde emozioni negative sulla base della sofferenza patita da Gorchakov. Il rito della candela è allora funzionale, da un lato, nell'economia morale dell'intreccio, dall'altro, nell'economia patemica del genere. Si prova compassione per il protagonista. Il personaggio è avvertito in posizione di inferiorità e ciò invita il pubblico ad accordargli virtuale protezione. La compassione può, come avviene nel melodramma, facilmente introdurre alla simpatia. Infatti, chi assiste si sente spinto ad approfondire la comprensione del vissuto emotivo del personaggio, alla ricerca di spunti per una rinnovata speranza o per una definitiva rassegnazione agli eventi. Le emozioni sono incoraggiante anche dalle strategie tecnico-linguistiche messe sapientemente in campo dal film, riconducibili nel loro insieme alle tipiche soluzioni stilistiche della "scena empatica" (*scene of empathy*), teorizzata da Carl Plantinga quale luogo testuale deputato all'incoraggiamento della risposta empatica dello spettatore: spinto da processi di mimetismo affettivo (*affective mimicry*) e contagio emotivo (*emotional contagion*), lo spettatore della scena empatica è portato strategicamente a condividere le emozioni del personaggio¹²⁷.

¹²⁷ Carl Plantinga, *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*, in Plantinga-Smith (a cura di), *Passionate Views*, cit., pp. 239-255.

Mood, estetica e atmosfera

Il critico cinematografico britannico Jonathan Romney nella rivista *Sight and Sound* ha evidenziato l'atmosfera come uno degli indicatori più importanti del cinema lento¹²⁸. *Nostalghia* offre un esempio in cui l'atmosfera non solo gioca un ruolo importante nel film, ma costituisce anche il principio strutturante della narrazione. Quindi, nella seconda parte del film, ogni nuova svolta della storia corrisponde a un cambio di tono. Guardare questo film risponde al filo del pensiero descritto dall'esteticista tedesco Gernot Boehme, che affronta le questioni dell'estetica dell'atmosfera.

Poiché questo studio è più interessato alla percezione del film dal punto di vista dell'approccio cognitivo, sembra più appropriato affrontare questo problema utilizzando l'approccio dell'umore sviluppato da Greg Smith e ulteriormente modificato da Carl Plantinga. Il punto più interessante dell'atmosfera nel cinema è se l'atmosfera sia una qualità intrinseca dell'immagine stessa o se lo spettatore la applichi all'inquadratura. Greg Smith e Plantinga offrono un aiuto particolarmente adatto per rispondere a questa domanda. Quello che segue è una panoramica dei concetti di umore e di immersione come effetto di esso, e il suggerimento di come può essere applicato all'analisi di *Nostalghia*.

Come dimostrato sopra, il principale principio costruttivo di *Nostalghia* è basato sull'atmosfera, quasi tutti gli episodi, e soprattutto quelli più duraturi, hanno un tono emotivo particolarmente prevalente. Il suggerimento qui è che il concetto di stati d'animo sviluppato da Greg Smith e ulteriormente adottato da Carl Plantinga offre uno strumento plausibile per affrontare questo problema.

Il primo compito è sottolineare il principale vantaggio della teoria di Greg Smith: la sua definizione di stato d'animo non è necessariamente legata al personaggio sullo schermo, come nel caso della maggior parte degli approcci

¹²⁸ Jonathan Romney, "In Search of Lost Time", in *Sight & Sound*, February 2010, p. 43.

che analizzano il ruolo delle emozioni nel cinema¹²⁹. In effetti, il suo approccio consente anche di attribuire il potere di creare atmosfera alla musica, elementi di messa in scena, colore, suono e illuminazione¹³⁰. In questo modo è possibile attribuire allo stile il ruolo che merita nell'evocare emozioni nello spettatore. Come osserva giustamente Greg Smith, questi approcci standard all'emozione nei film avvantaggiano le azioni, le motivazioni e gli obiettivi di un personaggio, perché queste funzioni sono strettamente legate alla funzione delle emozioni. Vale a dire, contrariamente agli stati d'animo, le emozioni sono solitamente pensate come orientate all'oggetto, all'azione e all'obiettivo¹³¹. Uno stato d'animo, come sostiene Greg Smith: «è uno stato preparatorio in cui si cerca un'opportunità per esprimere un'emozione particolare o un insieme di emozioni. Gli stati d'animo sono aspettative che stiamo per avere un'emozione particolare, che incontreremo segnali che susciteranno particolari emozioni. Gli stati d'animo agiscono come l'equivalente dell'attenzione del sistema emotivo, focalizzandoci su determinati stimoli e non su altri»¹³². Se le emozioni sono stati brevi, gli stati d'animo sono più duraturi e più diffusi¹³³.

Queste due definizioni sono qui al centro della contesa. Come sostiene giustamente Plantinga, la definizione di Greg Smith di emozioni e umore è in realtà molto confusa, perché ci sono stati d'animo che sono di breve durata o di bassa intensità, e ci sono emozioni che non possono essere descritte come brevi e intense¹³⁴. Questo studio concorda con Plantinga affermando che una combinazione di stati d'animo, emozioni e stati fisiologici può servire da “stati emotivi orientativi”. In secondo luogo, un'emozione può anche

¹²⁹ Per esempio, Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, 1990; Ed Tan, *Emotion and Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah, 1996; Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognitions*, Oxford 1999.

¹³⁰ Greg M. Smith, *Local Emotions, Global Moods, and Film Structure*, in Carl Plantinga-Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views*, cit., p. 126.

¹³¹ *Ivi*, pp. 105-106.

¹³² *Ivi*, p. 113.

¹³³ *Ivi*, p. 112-113.

¹³⁴ Carl Plantinga, “Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema”, in *New Literary History*, Vol. 43, Nr. 3, Summer 2012, p. 459.

generare uno stato d'animo¹³⁵. Il compito principale qui, tuttavia, non è quello di risolvere questa controversia riguardante una corretta definizione di emozione e stato d'animo. Per ragioni euristiche questo studio utilizzerà una nozione semplificata di emozione come uno stato breve ma orientato all'obiettivo e considererà l'umore come più duraturo e più nebuloso.

Il punto considerato più importante per l'ulteriore analisi di *Nostalgia* è la distinzione che Plantinga fa tra stati d'animo artistici e stati d'animo umani. La prima nozione, come riconosce Plantinga, è in realtà una metafora, in senso stretto, i film non possono avere stati d'animo. Pertanto, gli stati d'animo dell'arte non sono influenzati da soli, servono semplicemente come elicitatori degli stati d'animo umani (sebbene non sempre)¹³⁶. In confronto, uno stato d'animo umano è «uno stato mentale e corporeo discreto»¹³⁷.

Ancora più interessante e importante per gli scopi qui riportati è il passaggio nell'articolo di Plantinga riguardante l'evocazione degli stati d'animo umani. Nomina almeno tre fattori responsabili di ciò. Questi sono: emozioni, attraverso forme e contenuti associati a particolari stati d'animo e "stile cognitivo" associato a particolari stati d'animo¹³⁸.

È decisiva la seguente osservazione di Greg Smith: «Non possiamo ridurre un film ai suoi elementi narrativamente più significativi (azioni che ostacolano o favoriscono il raggiungimento dell'obiettivo di un personaggio). Dovremmo quindi essere in grado di trovare esplosioni altamente coordinate di segnali emotivi che hanno scarso o nessun effetto sull'obiettivo diegetico manifesto (raggiungimento di un obiettivo)»¹³⁹.

Greg Smith etichetta tali "esplosioni di emozione" come indicatori di emozioni che non hanno altro scopo che quello di suscitare brevi momenti di emozione. Non ha alcun effetto sullo sviluppo narrativo¹⁴⁰. Tuttavia, secondo

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, p. 461.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, p. 464.

¹³⁹ Greg M. Smith, *Local Emotions, Global Moods, and Film Structure*, in Carl Plantinga-Greg. M. Smith (eds.), *Passionate Views*, cit., p. 117.

¹⁴⁰ Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, cit., pp. 44-45.

la definizione di Greg Smith di emozioni e umore, questi indicatori funzionano come una ricompensa per lo spettatore impegnato in uno stato d'animo appropriato¹⁴¹.

Ciò che è molto interessante nel suo approccio è la posizione secondo cui i film possono contenere informazioni più o meno densamente emotive. Mentre un film con una densa informazione emotiva è progettato per suscitare emozioni con grande frequenza e specificità, un film con una narrazione emotiva informativa sparsa fornisce meno spunti ridondanti¹⁴². Greg Smith dimostra in modo convincente che un film come *Raiders of the Lost Ark* che ha un forte orientamento all'obiettivo esprime una grande densità, ma *Local Hero*, un esempio di vari gradi di orientamento all'obiettivo, è anche un film informativo meno densamente emotivo¹⁴³. Esiste un legame tra l'orientamento all'obiettivo dei personaggi e l'informatività emotiva di un film, come lo chiama Greg Smith. *Nostalghia* è un esempio di questo. Come suggerito sopra, sebbene gli obiettivi dei personaggi rimangano poco chiari, *Nostalghia* può ancora essere considerato un film strutturato attorno agli stati d'animo. Va sottolineata ancora una volta la differenza tra emozioni e umore, soprattutto per quanto riguarda la durata. Le emozioni sono stati brevi, ma gli stati d'animo sono duraturi e diffusi. Ciò di cui abbiamo a che fare in *Nostalghia* sono in realtà stati d'animo senza emozioni ben definite come inteso da Greg Smith. Inoltre, gli stati d'animo in questo film non funzionano come uno stato preparatorio per qualsiasi emozione. Quindi, nel caso di *Nostalghia* non possiamo parlare di marcatori emotivi come creatori di brevi emozioni, non c'è niente di simile in questo film. Ci sono vari lunghi episodi senza orientamento all'obiettivo, solo con uno stato d'animo dominante. Quindi, secondo le definizioni di Greg Smith, quello che abbiamo di fronte è un film con un basso livello di testo emotivo informativo. Una delle ragioni di ciò è il fatto che questo film come film d'arte non crea aspettative generiche nello spettatore. Il racconto di Greg Smith ha anche anticipato un caso del genere: «L'approccio basato sull'umore suggerirebbe che se un film non si

¹⁴¹ *Ivi*, p. 45.

¹⁴² Greg M. Smith, *Local Emotions, Global Moods, and Film Structure*, in Carl Plantinga-Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views*, cit., p. 120.

¹⁴³ *Ivi*, p. 121.

avvale di prototipi emotivi associati al genere o agli obiettivi, deve fare affidamento su suggerimenti emotivi organizzati non prototipicamente. Una soluzione potrebbe essere quella di organizzare una rapida serie di segnali più piccoli che sostengono l'umore. Passando a un ritmo di taglio più veloce, il film può fornire un rinforzo per l'orientamento dell'umore, anche se ci sono poche aspettative sugli obiettivi o sul genere per guidare la nostra attesa»¹⁴⁴.

In questa fase, la durata estesa degli episodi di durata sopra menzionati dovrebbe essere sottolineata, perché, come ha osservato Susan Feagin, la durata della ripresa può avere risultati cognitivi e affettivi sul pubblico¹⁴⁵. Spiegando il suo punto di vista utilizzando il film *Stranger than Paradise* di Jim Jarmusch, arriva alla conclusione che questo studio considera anche altamente rilevante per valutare le possibili risposte al cinema lento: «È anche sospettabile pensare che fattori durazionali possano influenzare risposte affettive direttamente, senza produrre intermediari cognitivi. Così, si può collegare la temporalità con la produzione di sentimenti e stati d'animo come malinconia, tensione e rilassamento, gioia o benessere, ansia o noia, che non richiedono una fonte o una componente cognitiva pur essendo lo stato psicologico che sono»¹⁴⁶.

La posizione di Feagin aiuta ad ampliare la possibile portata delle reazioni a un film, che possono essere non solo cognitive, e la durata dell'immagine (o dell'episodio con piccoli cambiamenti) è qui di conseguenza.

Di maggior interesse è l'effetto che gli episodi duraturi con una bassa densità di informazioni emotive hanno sullo spettatore. Dal punto di vista metodologico questo pone un problema inespugnabile, sebbene l'estetica e l'approccio narrativo del film possano essere descritti, le reazioni del pubblico nei casi di cinema lento sono più difficili da tracciare. Jens Eder è stato citato affermando che per lo più il collegamento tra le strutture filmiche e le reazioni affettive che producono sarà, tra l'altro, di materia libera e probabilistica. Feagin sembra seguire una linea di argomentazione simile affermando che «il

¹⁴⁴ Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, cit., pp. 55-56.

¹⁴⁵ Susan L. Feagin, *Time and Timing*, in Carl Plantinga-Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views*, cit., p. 169.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 177.

nostro vocabolario psicologico per identificare e individuare risposte affettive che non sono emozioni è, sfortunatamente, tristemente inadeguato e non sistematico»¹⁴⁷. Da qui la contesa sugli effetti che creano gli episodi carichi di atmosfera in *Nostalghia*. Finora abbiamo imparato che sia le emozioni che gli stati d'animo sono presenti in *Nostalghia*. Come conclude Plantinga, le "qualità" della forma possono produrre risposte corporee automatiche, mentre le emozioni sono accompagnate da vari effetti corporei¹⁴⁸. Basandoci sull'esperienza personale, possiamo esprimere la tesi che uno degli effetti corporei possibili durante la visione del film sia l'immersione nell'immagine. Come verrà mostrato di seguito, l'immersione è un concetto molto espandibile che può e deve essere adattato alle esigenze del cinema lento.

Poiché al cinema i *moods* corrispondono a esperienze non centrate sui personaggi, la teoria cognitivista li ha affrontati relativamente tardi, e soltanto di recente essi hanno cominciato a guadagnare la necessaria attenzione. In linea generale la psicologia cognitiva delle emozioni non distingue tra sentimenti esistenziali, affetti atmosferici e *mood*, e utilizza quest'ultimo termine per indicare stati soggettivi che sperimentano come meno intensi, ma più pervasivi e durevoli, delle emozioni, le quali sono di norma episodi più puntuali e transitori, oltre che più turbolenti. Greg Smith è stato il primo a formulare una teoria cognitivista del coinvolgimento spettatoriale che tiene in considerazione la nozione di *mood*: il suo "*mood-cue approach*" si fonda, anzi, proprio sulla dicotomia emozione-*mood*¹⁴⁹.

Le emozioni sono per Greg Smith stati mentali che hanno cause e oggetti, sono cioè intenzionali, e in un film si basano tipicamente su necessità e dinamiche legate ai personaggi in relazione alle situazioni narrative. I *moods*, più lunghi e meno intensi, hanno cause più difficili da identificare, e non hanno oggetti specifici. Questo costituisce naturalmente un problema per un approccio strettamente cognitivista, soprattutto se pensiamo al cognitivismo cinematografico degli anni Novanta, che tendeva a considerare "emozioni"

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Carl Plantinga, "Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema", in *New Literary History*, cit., p. 466.

¹⁴⁹ Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2003.

soltanto quegli stati che presentano aspetti cognitivo-valutativi, cause e oggetti identificabili, secondo una visione lineare che facilmente si adatta alle costruzioni narrative.

Greg Smith adotta una prospettiva cognitivista “morbida”, che considera gli aspetti cognitivi dell’emozione come aspetto non necessario, sebbene presente, dell’esperienza spettatoriale. Le emozioni funzionano spesso secondo prototipi che, per così dire, organizzano l’esperienza attribuendole un’intenzionalità, cioè cause, oggetti e obiettivi: i prototipi, in breve, «guidano le nostre aspettative»¹⁵⁰. Ora, significativamente, Greg Smith riconosce che alcune esperienze emozionali non funzionano secondo prototipi: una quantità di stimoli percettivi provenienti dall’ambiente (spazi, persone, situazioni) possono però essere associati tra loro e indurre, nel corso dell’esperienza, gli stati emotivi diffusi che chiamiamo stati d’animo o umori (*moods*): ad esempio «una grigia giornata piovosa, una postura incurvata, un’espressione accigliata, un oboe che suona in chiave minore»¹⁵¹ possono evocare un particolare sentimento esistenziale. Dunque il sistema delle emozioni è articolato e complesso, e l’esperienza soggettiva di emozioni e stati d’animo è composta di fattori diversi. L’esperienza emozionale può essere evocata da alcuni, o da molti, dei fattori che ne compongono la struttura; si tratta di un modello associativo che peraltro somiglia, scrive Greg Smith, alla struttura del sistema limbico: «propongo un modello di reti associative del sistema delle emozioni che è coerente con la struttura ampiamente interconnessa del sistema limbico. Nel mio modello le varie componenti del sistema emozionale sono connesse da una serie di reti associative. Le emozioni (i nodi del sistema) sono legate a particolari pensieri e ricordi così come a schemi di reazioni fisiologiche. Pensieri coscienti (ricordi, abitudini sociali, classificazioni emotive ecc.), schemi del sistema nervoso autonomo e centrale, tendenze all’azione, vocalizzazioni, e schemi facciali sono tutti interconnessi»¹⁵².

Non c’è un input privilegiato in grado di innescare da solo l’episodio emotivo: ci sono invece molti modi per giungere all’esperienza emozionale, in maniera

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 21.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 23.

¹⁵² *Ivi*, p. 29.

flessibile ma non causale né del tutto malleabile. L'esperienza e l'espressione delle emozioni, nel quotidiano così come (a maggior ragione) al cinema, richiedono indici ridondanti e "soglie minime" di attivazione: alcuni elementi della struttura susciteranno un'intensa reazione affettiva, altri saranno elaborati in maniera più sofisticata, e comunque la loro connessione darà corpo a un'esperienza soggettiva, con il suo significato, il suo tono, la sua particolare intensità, i suoi aspetti universali e le sue dinamiche particolari.

In questo quadro il *mood* gioca un ruolo fondamentale. Stando alla definizione che ne abbiamo dato, esso corrisponde al tono suggerito da una particolare scena, nell'intreccio degli elementi che la compongono, prima che una eccessiva ridondanza di indici trasformi quella tonalità in emozione in senso proprio. Il livello più semplice è quello dell'atmosfera, un effetto che sembra emanare dall'ambiente; ma a particolari livelli di ridondanza si può giungere a sentimenti soggettivi esistenziali o situazionali. A tutti questi livelli Greg Smith si riferisce quando parla di *mood* ma, ci sembra, un tratto decisivo che appartiene soprattutto al *mood* situazionale. Questo, nella prospettiva di Greg Smith, è uno stato preparatorio: è in grado di creare cioè una sottile tensione anticipatoria, che riguarda il flusso narrativo ma anche quello percettivo. «Un *mood* è uno stato preparatorio in cui si ricerca un'opportunità per esprimere una particolare emozione o un insieme di emozioni. I *moods* sono aspettative sul fatto che stiamo per sperimentare una particolare emozione, che incontreremo indizi che eliciteranno particolari emozioni. Queste aspettative ci orientano verso la nostra situazione, incoraggiandoci a valutare l'ambiente in maniera adeguata al *mood*. [...] I *moods* funzionano come l'equivalente dell'attenzione nel sistema emozionale, focalizzandoci su alcuni stimoli e non su altri. Queste aspettative [...] non sono in sé emozioni, ma tendenze a esprimere emozioni. I *moods* hanno un'inerzia. Tendono a mantenerci orientati verso l'espressione ed esperienza di una stessa emozione. Ci incoraggiano a rivedere lo stimolo più e più volte, ogni volta riaggiornando l'esperienza con una scarica emozionale. E i picchi emotivi a loro volta supportano il *mood*, rendendo più probabile che continueremo a vedere il mondo sotto la lente dell'emozione»¹⁵³.

¹⁵³ *Ivi*, p. 38.

Il *mood* è generato, in un film, soprattutto dall'intreccio di luci, suoni, colori, movimenti. È evidente che in un film narrativo il *mood*, in quanto anticipazione di un'emozione, tenderà a svanire se non supportato da ondate più intense di emozioni vere e proprie. A loro volta le emozioni, se prive di un'anticipazione seppure minima, rischiano di non attivare lo spettatore e dunque di mancare il suo coinvolgimento. Gli episodi emotivi sono dunque dei processi di intensificazione e rilassamento che si alternano rendendo efficace e coinvolgente una narrazione. È importante evidenziare come la natura anticipatoria dei processi affettivo-emotivi costituisca il fondamentale sfondo da cui emergono i picchi emozionali, in un'alternanza continua che modula la tensione sperimentata dallo spettatore. E anche i cambiamenti di tonalità, che evidentemente avvengono spesso nel corso di una narrazione, non possono non tenere in considerazione la persistenza di questi stati affettivi più o meno costanti. Per questo motivo, scrive Greg Smith, la creazione del giusto *mood* è il primo compito di un film, e gli elementi stilistici possono fornire un fondamentale contributo a questo proposito.

Nel libro più volte citato, Carl Plantinga ha riconsiderato e ulteriormente raffinato la prospettiva di Greg Smith. Abbiamo già visto come le emozioni vere e proprie siano, per Plantinga, costrutti “*concern-based*”, cioè basati sulla rilevanza per un individuo, mentre i più semplici affetti, tra cui i *mood*, non lo sono. Se Plantinga condivide la definizione che del *mood* ha dato Greg Smith, è anche vero che quest'ultimo avrebbe affidato troppo significato al *mood*: alla base del significato situazionale c'è infatti sempre, per Plantinga, una valutazione cognitiva (*appraisal*) di ciò che sta accadendo al personaggio. È sempre la traiettoria narrativa, dunque, a dare forma all'esperienza emotiva dello spettatore¹⁵⁴; è sempre una comprensione cognitiva sofisticata a dare senso agli aspetti sensoriali e affettivi. La narrazione, secondo Plantinga, genera emozioni globali e fornisce gli spunti che le tengono vive. L'anticipazione, la sorpresa, la curiosità; quando mancano i centri di interesse emotivo stabiliti dalla narrazione queste emozioni si affievoliscono, e nessun elemento stilistico in sé sarà in grado di riaccendere. Per Plantinga dunque gli elementi stilistici non possono generare *moods* né emozioni: generano invece tonalità affettive generali che si possono

¹⁵⁴ Carl Plantinga, *Moving Viewers*, cit., pp. 141-149.

definire “affetti sinestetici”, i quali dipendono da «un tipo di appropriatezza cross-modale tra immagini, suoni, ritmi»¹⁵⁵ che garantisce la coerenza stilistica, ma nulla più. In linea con i principi del cognitivismo classico, come abbiamo visto, Plantinga definisce “cognitivo-percettiva” la propria teoria.

È particolarmente interessante però il fatto che Plantinga abbia ripreso in seguito la questione del *mood*, offrendo ulteriori precisazioni. In un intervento più recente lo studioso ha distinto, a questo proposito, gli *art moods* dagli *human moods*. Entrambi, scrive innanzitutto, sono difficili da definire perché “i *qualia* o sentimenti associati ai *moods* sono molteplici come lo è l’esperienza umana stessa”, e infatti «è spesso difficile descrivere precisamente i *moods* tramite il linguaggio»¹⁵⁶. Ad ogni modo nel linguaggio corrente si parla spesso del *mood* complessivo di un film, cioè del suo carattere affettivo globale (un film è “noioso”); ma quando ci si riferisce a questo carattere globale si sta parlando del modo in cui un film esprime affetti: a questo livello corrispondono gli *art moods*, gli stati che caratterizzano i mondi narrativi e le esperienze dei personaggi in quanto espresse in un film. Gli *art moods* non coincidono con gli *human moods*, termine che indica invece gli stati effettivamente sperimentati dagli spettatori, e che non coincidono necessariamente con gli stati d’animo espressi dal film, sebbene possano essere innescati da essi. Ci sono tuttavia almeno tre modi attraverso cui gli *art moods* possono elicitare *human moods*: primo, suscitando emozioni, dal momento che, come anche Greg Smith riconosce, nel momento in cui la sua intensità comincia a dissiparsi l’emozione, per così dire, “degrada” in *mood*; secondo, utilizzando lo stile per evidenziare le “qualità” che normalmente si attribuiscono a un *mood*; terzo, incoraggiando “stili cognitivi” che possono colorare la comprensione di un tono umorale, come quando ad esempio si cominciano a capire meglio le condizioni esistenziali di un personaggio. Anche in questo caso, insomma, emozioni, affetti e processi cognitivi sofisticati interagiscono ampiamente, con cause ed effetti che vanno dall’uno all’altro polo senza che si possa stabilire una gerarchia rigida. Plantinga, nell’articolo citato sopra, scrive: “i *moods* sono modi di

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 132.

¹⁵⁶ Carl Plantinga, “Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema”, in *New Literary History*, cit., p. 463.

vedere, modi di sperimentare, modi di percepire; nella misura in cui un cineasta può utilizzare *art moods* per elicitare *human moods*, essi potranno suscitare anche quei modi di fare esperienza del mondo finzionale del film”.

Cap. III

L'estetica della noia

In questo capitolo si sostiene che la principale strategia estetica di Tarkovskij è il suo uso produttivo della noia, uno stato d'animo spesso attribuito al discorso del cinema lento, ma non esaminato in dettaglio in relazione allo spettatore cinematografico. In quanto tale, seguendo la teoria della noia, si discute questo sentimento sfuggente come una virtù estetica che produce uno spettatore partecipativo. Sebbene storicamente considerata un'emozione negativa, la noia spesso emerge nelle critiche sia a favore che contro il cinema lento. Questo capitolo riconfigura la noia e la lentezza come uno stato mentale ricettivo, piuttosto che uno stato mentale che riflette semplicemente il vuoto privo di senso. A questo proposito si sostiene che la noia può essere considerata una virtù estetica o, in altre parole, crea un'opportunità per la mente umana di esercitare un'ispirazione creativa o un'intuizione artistica. La creazione di un tale stato d'animo nel cinema dipende dalle varie strategie estetiche che i registi impiegano cioè i dispositivi stilistici e formali che enfatizzano la quiete, l'ozio e l'inattività. Si sostiene che il concetto di pausa descrittiva, che è stato esplorato in precedenza, fornisce la base per tale strategia estetica. Si applica questo quadro teorico a *Nostalgia* che rappresenta un'applicazione della pausa descrittiva. L'analisi considera i modi in cui interrompere la progressione della storia durante il film, non solo oscura la nostra comprensione dei dettagli della trama, ma attraverso un uso specifico della messa in scena e del lavoro di macchina da presa, rivela intuizioni più profonde dello stato d'animo dei personaggi. In questo senso, la noia raggiunge una funzione rivelatrice e incoraggia la contemplazione da parte dello spettatore, caratterizzando il modo di spettatore del cinema lento.

Il cinema lento trasforma la noia come un semplice stato d'animo quotidiano in un'esperienza esteticamente gratificante. Il fatto che la noia sia un'esperienza coinvolgente o cullante ha segnato gran parte del dibattito sul cinema lento. Sebbene tradizionalmente si considera la noia una condizione negativa, indesiderata e indesiderabile, possiede alcune virtù estetiche. A tal proposito, molti letterati e artisti trovano ispirazione creativa nella noia, e le

recenti ricerche in psicologia suggeriscono che la noia può generare intuizioni creative. Seguendo questi argomenti, nella sezione successiva si esplora come la noia sia usata come strategia estetica in *Nostalghia*. La noia come soggetto narrativo si è diffuso negli anni '60 nell'avanguardia letteraria e ha influenzato le opere dei registi di cinema lento.

Il concetto di noia è legato ai film di Tarkovskij a molti livelli. In primo luogo i personaggi sono annoiati dal loro ambiente. Per molti versi il loro desiderio di cambiamento e la loro incapacità di apportare cambiamenti sono radicati nella loro noia. In secondo luogo, Tarkovskij ritrae con insistenza questi personaggi nel loro stesso momento di noia. Molte scene coinvolgono l'inattività dei personaggi. Infine la situazione di noia vissuta dai personaggi è ulteriormente proiettato sugli spettatori.

La noia è un'esperienza largamente diffusa e occupa tutte le aree dell'interazione umana. In altre parole è universale, sempre presente e utilizzato in contesti diversi per significati diversi, sebbene spesso per condizioni negative e indesiderabili. La noia può costituire una forte emozione, una sensazione temporanea, un senso generale dell'umore o una forma di depressione. Quando viene attribuito a produzioni culturali è spesso inteso in modo degradante, eppure è stato il soggetto principale di innumerevoli opere d'arte. Tuttavia, il rapporto tra la noia, come esperienza quotidiana, e il cinema ha solo recentemente richiesto di attirare un rigoroso esame accademico. Lars Svendsen scrive: “viviamo in una cultura della noia” e «indagare sul problema della noia è cercare di capire chi siamo e come ci adattiamo al mondo in questo particolare momento»¹⁵⁷. Come elemento cruciale della nostra vita quotidiana, lo studio della noia rivela molto sul nostro impegno con il cinema lento, che mira a catturare e riflettere su questa esperienza quotidiana. Sebbene sia ancora un campo fiorente negli studi cinematografici, la noia ha ricevuto per secoli molto interesse da parte di filosofi e artisti¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Lars Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, trans. John Irons, Reaktion Books, London 2005.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 49-106.

La noia diventa un concetto ancora più interessante per le sue origini etimologiche e per il suo utilizzo ambivalente nella cultura quotidiana. Spacks traccia l'uso del verbo "annoarsi" e del sostantivo "noia" nella storia del dizionario inglese e scopre che le loro prime apparizioni furono nel 1750 e nel 1884 rispettivamente. Sebbene queste parole relativamente nuove in lingua inglese siano state precedute in francese, suggerisce che la noia possa in effetti essere un'emozione specifica della modernità, in altre parole, l'emozione si è sviluppata nel tempo e ha formato una parte importante della vita quotidiana solo nelle prime fasi della modernità. Secondo questo punto di vista, le civiltà precedenti all'età moderna non si annoiavano, o almeno, quando lo sentivano, non erano consapevoli di ciò che stavano provando esattamente. In risposta all'affermazione di Spack, Peter Toohey sostiene che la mancanza di un termine specifico non implica che un'intera emozione sia assente nelle parti precedenti della storia, e offre una varietà di parole ed espressioni che sono essenzialmente sinonimo di sensazione di noia¹⁵⁹. Secondo Toohey, il problema alla base di questo disaccordo è semplicemente la confusione tra le diverse forme di noia.

Nonostante i disaccordi, il maggiore accordo tra i vari studiosi nell'affrontare la noia come stato mentale è la sua teorizzazione all'interno di due forme distintive. In quanto tale, un ampio numero di teorici separa la noia in noia semplice, una condizione fugace, temporanea e legata al tempo che deriva dalla mancanza di stimoli in un ambiente, incapacità di attenuazione, impazienza o altre circostanze esterne; e in noia esistenziale, che, simile alla depressione, è caratterizzata da una realizzazione della futilità della vita e corre sempre più a lungo nella psiche umana, il più delle volte etichettata come una condizione maladica o patologica. Reinhard Kuhn, ad esempio, sostiene che la semplice noia "non merita di essere studiata seriamente" perché «è uno stato temporaneo che dipende quasi interamente da circostanze esterne. Quando le condizioni che creano questo stato d'animo cessano, come sempre, termina anche l'attività forzata della mente»¹⁶⁰. Peter Tooney, d'altra

¹⁵⁹ Peter Toohey, *Boredom: A Lively History*, Yale University Press, New Haven 2012, pp. 152-155.

¹⁶⁰ Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton 1976, pp. 6-7.

parte, difende la noia semplice rivendicando il significato della «propria tradizione più fundamentalmente radicata nella psicologia umana rispetto alla noia esistenziale perché è un'emozione che è stata provata in tutti i periodi della storia»¹⁶¹. Chiaramente, tuttavia, v'è una certa quantità di sovrapposizione tra queste forme di noia, la noia semplice può spesso influenzare la noia esistenziale, o viceversa. Lars Svendsen spiega altre tipologie di noia nel suo lavoro e, sebbene alcune di esse siano più dettagliate e specifiche, c'è ancora una grande quantità di sovrapposizione¹⁶².

Teorizzare la noia è proprio per questo difficile. Le sue varie forme e tipologie sembrano sovrapporsi tra loro, fundamentalmente perché alcuni si riferiscono a un'emozione, mentre altri si riferiscono a uno stato d'animo. In generale, le emozioni sono specifiche e sono dirette verso qualcosa. Proprio come quando abbiamo paura, abbiamo paura di qualcosa, allo stesso modo, quando siamo annoiati, di solito siamo annoiati di qualcosa. L'umore, d'altra parte, è più generale, privo di oggetto e si estende per un periodo di tempo più lungo. In altre parole, caratterizza il nostro atteggiamento generale nei confronti del mondo esterno¹⁶³. A questo proposito, la noia può accogliere entrambe le opzioni con le sue varie forme. Toohey, ad esempio, sostiene che poiché la noia esistenziale è una condizione più permanente e più duratura, può essere meglio definita come uno stato d'animo, piuttosto che come un'emozione. Al contrario, la noia semplice dipende da circostanze esterne e può essere rapidamente modificata cambiando la fonte della noia. E come tale è più adatta ad essere etichettata come un'emozione¹⁶⁴. Finora è stata usata la parola noia nel suo senso più ampio, generalmente riferito a uno stato mentale psicologico e comprendente nozioni di emozione e stato d'animo. Le sequenze di *Nostalghia* sono caratterizzate dalla noia come stato d'animo. La noia come emozione, invece, caratterizza l'esperienza estetica vissuta dal singolo spettatore, anche se non in senso negativo. Mentre nel cinema mainstream la noia è una condizione indesiderata, il cinema lento utilizza la noia come una strategia estetica, che Julian Hanich descrive come

¹⁶¹ Peter Toohey, *Boredom*, cit., p. 142.

¹⁶² Lars Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, cit., pp. 41-45.

¹⁶³ *Ivi*, p. 110. Cfr. Carl Plantinga, *Moving Viewers*, cit., pp. 53-64.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 33-34.

l'operazione formale che "mira a produrre l'emozione: si svolge a livello filmico e può quindi essere oggettivamente descritto e analizzato stilisticamente come parte dell'oggetto filmico. Poiché queste strategie estetiche esistono solo per influenzarci", scrive Hanich, «il loro obiettivo implicito è quello di evocare emozioni soggettive (cinematografiche) con lo stesso identico nome»¹⁶⁵. In quanto tale, la noia non è solo un'emozione, ma sono anche gli aspetti formali della struttura narrativa e dello stile cinematografico che hanno una certa somiglianza con le sue caratteristiche psicologiche di base.

Le origini della noia come strategia estetica si trovano nell'opera di Reinhard Kuhn. Come sinonimo di noia esistenziale, Kuhn spiega la noia nella sua duplice accezione: da un lato una sorta di profondo dolore e dall'altro un senso di irritazione. Nel romanzo di Marcel Proust, ad esempio, Kuhn sostiene che la noia è irriducibile a un tema o soggetto narrativo, ma è "anche una parte del tessuto temporale del romanzo e della struttura spaziale". «Quindi», scrive Kuhn, «la noia attraverso la sua inevitabile deformazione del tempo determina il ritmo stesso dello stile di Proust, il modo del suo pensiero e la struttura del suo lavoro»¹⁶⁶. In altre parole, Kuhn considera la noia un dispositivo estetico che, ben oltre la sua funzione di stato mentale estrinseco, modella e manipola l'opera d'arte sotto certi aspetti. In modo simile, nel cinema lento la noia funziona come una strategia estetica, non solo per interessarsi alla noia come soggetto narrativo, ma anche per impiegare particolari caratteristiche stilistiche che sostengono questo stesso stato d'animo, come l'ozio, la monotonia e immobilità. Un tale stato d'animo strutturato attraverso tutto il film, a sua volta, crea un'esperienza meditativa e contemplativa attraverso la visione del film basata sulle suddette strategie estetiche. La noia come strategia estetica può essere impiegata nel cinema nei modi in cui Kuhn suggerisce il suo sviluppo attraverso l'opera d'arte.

Kuhn illustra il concetto di noia in tre fasi. In primo luogo, "è uno stato che colpisce sia l'anima che il corpo", ad esempio in *Nausea* di Sartre, il sintomo non è solo una metafora di "una sorta di repulsione spirituale, ma lo stesso

¹⁶⁵ Julian Hanich, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, Routledge, New York 2010, p. 23.

¹⁶⁶ Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide*, cit., pp. 4-5.

disgusto fisico che porta al vomito”. In secondo luogo, è “del tutto indipendente da qualsiasi circostanza esterna”, sebbene non dipende dal nostro libero arbitrio, poiché nessun fattore esterno può indirizzarci verso la noia. In terzo luogo, la noia “è solitamente caratterizzata dal fenomeno dell’estraniamento”, in altre parole, per la vittima «il mondo è svuotato del suo significato»¹⁶⁷. Sarebbe troppo inverosimile suggerire che la noia sia correlata allo spettatore cinematografico, ma di per sé, la noia è stata una delle ossessioni fondamentali del cinema d’arte moderno e ha goduto di un ampio trattamento come soggetto narrativo preferito in una varietà di esempi. Come tale, un gran numero di registi come Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard si occupano di alienazione moderna, per molti versi una concezione simile alla noia. In tali film, i protagonisti sono spesso estranei e alienati dalla società e si trovano a vagare senza meta attraverso spazi desolati all’interno del film. In effetti, il ritratto della depressione, della noia, dell’ansia e dell’alienazione dell’individuo dalla società sullo sfondo del capitalismo moderno sono stati frequentemente attribuiti al lavoro di Antonioni¹⁶⁸. Le origini di questa ossessione per la noia e le manifestazioni della noia come soggetto narrativo sono in gran parte radicate nella narrativa letteraria moderna, specificamente europea. Nel 20° secolo la noia occupa un aspetto centrale e fondamentale nei romanzi francesi esistenzialisti, come *Nausea* di Jean-Paul Sartre e *Lo straniero* di Albert Camus.

A questo proposito, la noia ha un legame peculiare con la modernità e le forme d’arte moderniste. La noia nella sua manifestazione più semplice rappresenta una resistenza alla modernità perché in sostanza è un rifiuto dell’attenzione: la sua quiete contraddice la progressività e l’efficienza della modernità¹⁶⁹. Il cinema lento prende molto in prestito dalle tradizioni del cinema d’avanguardia e modernista. Nei film di Tarkovskij, ad esempio, la cinepresa segue apparentemente i suoi personaggi alla deriva, creando una forma attiva di impegno dialettico con lo spettatore, mentre lo stato d’animo dei

¹⁶⁷ Ivi, p. 12.

¹⁶⁸ Andrew Sarris, *Confessions of a Cultist: On the Cinema, 1955-1969*, Simon and Schuster, New York 1970, p 280.

¹⁶⁹ Cfr. Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities: Boredom and Modernity*, Stanford University Press, Stanford 2005.

protagonisti può al massimo essere caratterizzato dall'alienazione, dalla depressione, dal vuoto della vita o, in breve, dalla noia. In altre parole, questi film mostrano una specifica stilizzazione della temporalità cinematografica che viene spesso considerata noiosa dagli spettatori tradizionali. Nel caso di Tarkovskij, molti dei suoi protagonisti incarnano la nozione di noia durante le varie crisi che stanno attraversando. Tutti questi esempi sottolineano il modo in cui la noia, o meglio il tipo esistenziale di noia, ha influenzato i personaggi principali. In questi film, il senso di noia esistenziale si manifesta non solo attraverso la caratterizzazione, il dialogo e la messa in scena, ma soprattutto attraverso un uso specifico della durata, delle riprese lunghe e della ripetizione dell'azione, che sono tutti fattori importanti per creare un senso di noia semplice negli spettatori, ma in modo produttivo.

La noia nella sua forma più semplice può dirci molto sulla natura dello spettatore nel cinema lento, perché per molti versi la critica dominante contro questo tipo di cinema enfatizza la sua pigrizia, inattività e banalità. La mancanza di varietà nell'azione e la rappresentazione della vita mondana, monotona e quotidiana definiscono i tropi del cinema lento. Da un lato, alcuni critici hanno accusato il cinema lento di essere noioso e monotono, mentre dall'altro, alcuni critici lo hanno elogiato per essere ipnotico, contemplativo e meditativo. Il tipo di noia sperimentato dallo spettatore al cinema è il tipo di noia semplice; è un'emozione temporanea che inevitabilmente si risolve a seguito del cambiamento o della cessazione di circostanze esterne, in questo caso riferendosi allo schermo. In quanto tali, circostanze esterne portano anche a ripetizioni infinite, quindi lo spettatore sperimenta la noia. Tuttavia, c'è anche un atto di introspezione soggettiva e creatività coinvolto nella noia semplice basata su circostanze esterne, nonostante la sua natura di ozio, vuoto e negatività. Lars Svendsen, ad esempio, sottolinea la produttività insita nella noia: «La noia tira fuori le cose dai loro contesti abituali. Può aprire strade a una nuova configurazione delle cose, e quindi anche a un nuovo significato, in virtù del fatto che ha già privato le cose di significato»¹⁷⁰. In altre parole, poiché la noia svuota la vita dal significato, può portare a uno stato di

¹⁷⁰ Lars Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, cit., p. 142.

ricettività. In quanto tale, la noia di per sé rivela importanti questioni relative al valore estetico e culturale del cinema lento.

Tradizionalmente, tuttavia, come attività ricreativa con pretesa di intrattenimento o stimolo artistico, il cinema è l'antitesi della noia. Pochi spettatori si concedono il cinema per annoiarsi. Al contrario, il cinema sospende la voglia di riempire il tempo, offrendo la fuga perfetta, è una cura per chi è troppo pigro¹⁷¹. È in grado di trasformare vite vuote fornendo una varietà di emozioni. Il cinema è uno strumento potente perché è accurato e persuasivo nella rappresentazione della realtà. In altre parole è realistico, ma non è reale; ci assorbe, ma può rimanere dimenticato una volta che le luci si accendono. Il cinema lento è una reazione all'aumento esponenziale del ritmo nella vita contemporanea, come altri movimenti di controcultura (*slow food* ecc.). Nell'era digitale, tuttavia, la nostra esperienza del mondo è dettato dalla velocità della tecnologia in quanto al momento affermazione come il bene più prezioso. Il ritmo crescente regola anche gli intrattenimenti con cui ci impegniamo: tagli rapidi, scambi di dialoghi rapidi e una crescente dipendenza dal movimento e dall'azione per l'intensificazione della sensazione e della stimolazione che oggigiorno definiscono più o meno il cinema mainstream¹⁷². Una tale cultura della velocità evita deliberatamente produzioni culturali che enfatizzano la lentezza, perché la lentezza è completamente in contrasto con le aspettative della società tradizionale.

In questo contesto la lentezza è diventata una reazione globale e, soprattutto, un indicatore di un gusto culturale più elevato. Tarkovskij è una delle figure che affrontano esplicitamente il ritmo crescente della vita quotidiana contemporanea e difendono la lentezza come un modo più profondo di vivere la realtà. Per dirla semplicemente, Tarkovskij usa la noia come strategia estetica e impegna deliberatamente caratteristiche stilistiche che hanno

¹⁷¹ Richard Misek, "Dead Time: Cinema, Heidegger, and Boredom", in Julia Vassilieva-Constantine Verevis, *After Taste: Cultural Value and the Moving Image*, Routledge, Abingdon 2012, pp. 133-141.

¹⁷² David Bordwell, "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film", in *Film Quarterly*, cit., pp. 16-28; cfr. Steven Shaviro, *Post Cinematic Affect*, Zero Books, Winchester 2010.

un'affinità con la noia per mettere in primo piano la stessa emozione negli spettatori.

Anche altri artisti e studiosi sostengono l'idea che la noia sia una virtù estetica. Reinhard Kuhn sottolinea i modi in cui la noia e l'ozio possano essere vantaggiosi per l'artista. In primo luogo, la noia «costringe l'artista a distrarsi attraverso la creazione. La noia, secondo Goethe, e non la necessità, è la madre di tutte le invenzioni»¹⁷³. Kuhn continua: «La noia fa molto di più che fornire il tempo libero e la tranquillità indispensabili per lo stato di concentrazione richiesto dallo sforzo artistico. In quanto fonte di gioia sensuale, è anche fonte di creazione». Joseph Brodsky scrive: «Quando sei colpito dalla noia, [...] lasciati schiacciare da essa; immergiti, tocca il fondo. In generale, con le cose spiacevoli, la regola è che prima si tocca il fondo, più velocemente si emerge. L'idea qui [...] è quella di dare uno sguardo completo al peggio. La ragione per cui la noia merita un tale controllo è che rappresenta il tempo puro e non diluito in tutto il suo splendore ripetitivo, ridondante e monotono»¹⁷⁴. In riferimento a questa citazione, Peter Toohey sottolinea la capacità della noia di lasciarci essere noi stessi: «La noia intensifica la percezione di sé. In effetti la noia offre un'insolita e rara opportunità forzata di vedere sé stessi come un altro»¹⁷⁵. In altre parole, tale ozio della mente in situazioni temporalmente limitate può essere produttivo fornendo la capacità di creare spazio per la riflessione e la contemplazione portando verso una comprensione più profonda della realtà che ci circonda, come la nostra esperienza nel cinema lento. C'è, quindi, una qualità meditativa nella noia che è legata sia al tempo che alla profondità, per molti versi una miscela tra le forme semplici ed esistenziali di noia.

La noia come emozione che promuove la creatività, la produttività e l'ispirazione artistica è ulteriormente evidenziata nella ricerca psicologica. Un fenomeno chiamato “vagabondaggio della mente”, che è caratterizzato da “uno spostamento dell'attenzione da un compito primario verso l'informazione interna”, è in gran parte responsabile di questa elaborazione

¹⁷³ Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide*, cit., p. 184.

¹⁷⁴ Joseph Brodsky, “In Praise of Boredom”, in *On Grief and Reason: Essays*, Penguin Classics, London 2011, p. 94.

¹⁷⁵ Peter Toohey, *Boredom*, cit., pp. 186-187.

cognitiva¹⁷⁶. Il “vagabondaggio mentale” si verifica frequentemente quando ci impegniamo in un compito poco impegnativo, monotono o semplice che non richiede la nostra piena attenzione o facoltà di ragionamento. In quanto tale, la nostra mente sposta l’attenzione verso l’interno, esplorando questioni personali che potrebbero o non potrebbero essere direttamente correlate alle informazioni sensoriali di fronte a noi. Una caratteristica importante del “vagabondaggio mentale” è che il soggetto spesso non è intenzionale nell’iniziare un “vagabondaggio mentale” ed è inconsapevole che il processo ha iniziato a verificarsi. Smallwood e School scrivono, ad esempio, il vagare della mente «può essere visto come uno stato di attenzione disaccoppiata, perché invece di monitorare le informazioni sensoriali, l’attenzione si sposta verso l’interno e si concentra sui propri pensieri e sentimenti»¹⁷⁷. Il soggetto spesso esegue questo movimento verso l’interno senza intenzione e non è consapevole di farlo. Se alimenta la creatività artistica, tuttavia, rimane una questione sperimentale, sebbene le prove attuali dimostrino che potrebbe essere possibile¹⁷⁸.

Il cinema lento svolge queste funzioni produttive della noia in una varietà di modi. In primo luogo, l’abbandono delle strutture e delle convenzioni narrative tradizionali è un compito poco impegnativo per lo spettatore. In quanto tale, la mancanza di eventi di trama, le motivazioni dei personaggi e i collegamenti causa-effetto, attirano l’attenzione su altre caratteristiche estetiche dei film, come la musica, la fotografia o il lavoro di ripresa, il *sound design* e la scenografia nella messa in scena, tutti stilizzati e spesso ripresi con lentezza. In altre parole, lo stile cinematografico, attraverso la sua manipolazione della temporalità, trasmette un’esperienza estetica sospesa priva di significato narrativo, e come tale crea un tipo di noia che porta aspetti sia di noia semplice che esistenziale.

¹⁷⁶ Jonathan Smallwood-Jonathan W. Schooler, “The Restless Mind”, in *Psychological Bulletin*, 132.6, 2006, p. 946.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 951.

¹⁷⁸ Michael D. Mrazek-Jonathan Smallwood-Jonathan W. Schooler, “Mindfulness and Mind-Wandering: Finding Convergence Through Opposing Constructs”, *Emotions*, 12.3, 1012, pp. 442-448.

Le “pause descrittive” e i “tempi morti”

Questa sezione si propone di corroborare le argomentazioni presentate sopra, concentrandosi sugli aspetti formali del film, con un' enfasi su inquadratura, durata, illuminazione e profondità di fuoco. Lo scopo principale di questa analisi ravvicinata è quello di stabilire la noia come una valida strategia estetica, che Tarkovskij e altri registi di cinema lento attuano frequentemente per stimolare una modalità di spettatore basata sulla contemplazione, l'intuizione, la rivelazione e l'interpretazione creativa. Come il concetto di tempo morto è fondamentale per questo studio, si inizia rivisitando il concetto di pausa descrittiva. Si sostiene qui che la pausa descrittiva e la ripresa lunga sono i principali componenti perché sia attivata la noia come stato mentale ricettivo, in gran parte perché entrambi i dispositivi consentono alla mente di vagare attraverso l'instaurazione dell'ozio. A questo proposito, gli esempi in questa sezione, tratti da *Nostalghia*, sono istanze di pausa descrittiva, ovvero scene in cui l'azione della storia viene abbandonata nonostante la continuità nella narrazione. In questa analisi si sostiene che attraverso un'evidente messa in primo piano dello stile e della durata del film che interrompe temporaneamente la progressione della trama, Tarkovskij distrae i suoi spettatori dalle preoccupazioni abituali della narrazione nel suo insieme, ma invita a un'ispezione più ravvicinata dei suoi parametri formali (l'arredamento, l'ambientazione, i bordi dell'inquadratura), che alla fine svelano verità nascoste e più profonde riguardanti il mondo della storia o la natura della narrazione in generale. In altre parole, si tratta di una modalità di narrazione basata su un'intensificata applicazione dello stile cinematografico, privilegiando l'umore e l'atmosfera rispetto alla trama. Oltre ad un esame delle caratteristiche stilistiche, si indaga anche la forma narrativa e le strutture tematiche dei film al fine di dimostrare le varie incarnazioni dei tipi distintivi di noia.

I film di Tarkovskij inizialmente non hanno avuto successo nella loro accoglienza nazionale perché hanno impiegato strutture narrative e decisioni stilistiche insolite. I suoi film rappresentavano una netta rottura con il cinema russo in termini di sdrammatizzazione della trama come forza principale all'interno della narrazione. Profondamente influenzate da Anton Chekov, le

storie di Tarkovskij ruotano intorno a situazioni, stati d'animo e stati mentali, mentre la progressione degli eventi e i legami di causa-effetto tra di loro sono in gran parte trascurati, se non del tutto abbandonati. Intrecciando situazioni ordinarie e quotidiane, Tarkovskij proietta un senso di turbolenza contemporanea, ma lo fa stabilendo lunghe sequenze di silenzio migliorate dall'uso di montaggio ellittico, effetti sonori, angoli di ripresa fissi, fotogrammi fissi e tempi morti. Queste sequenze, alcune delle quali implicano movimenti lenti e sono aperte all'interpretazione, non fanno avanzare la trama e quindi funzionano in modo simile alla pausa descrittiva. Per ricordare, la pausa descrittiva è una categoria di narrativa tesa a descrivere i momenti del film in cui l'azione della storia si ferma, la narrazione continua. In altre parole, nonostante la pausa negli eventi della storia e la progressione della trama, l'atto del racconto procede principalmente attraverso il suo discorso narrativo. L'azione nei film di Tarkovskij è letteralmente messa in pausa nonostante i lenti movimenti della cinepresa e gli effetti sonori ronzanti. Tuttavia, nei film di Tarkovskij la pausa descrittiva funziona in senso figurato, nel senso che, nonostante la continuazione dell'azione fisica (ad esempio, i personaggi che camminano o stanno in piedi), queste istanze non si riferiscono alla struttura della storia o avanzano nella progressione della trama. Compiono di solito tra due punti significativi della trama, questi momenti morti sono girati, composti, messi in scena il più delle volte accompagnati da una colonna sonora che contiene un dialogo banale (o al contrario girato in totale silenzio) o una miscela ambientale di effetti sonori. Questi momenti vuoti rallentano gli sviluppi della trama e sono invece preoccupati di proiettare gli stati mentali dei personaggi nel pubblico in una sensazione sospesa di tempo. In altre parole, incarnano i tratti tipici del cinema lento: attraverso l'immobilità o il movimento monotono, il dialogo inutile o il silenzio assoluto, l'atmosfera al posto dell'evento e, soprattutto, un'applicazione sistematica e attenta del piano-sequenza allo scopo di ridurre il ritmo narrativo. Queste sequenze usano la composizione per offuscare le azioni e l'orientamento spaziale dei personaggi. In alcune scene vari oggetti occupano il primo piano dell'immagine, eclissando personaggi o momenti importanti sullo sfondo. Per molti versi una rappresentazione così austera dell'azione mette alla prova l'intelligibilità narrativa e l'inattività dei personaggi diventa rivelatrice, nel senso che gli spettatori iniziano a costruire,

sviluppare o immaginare diversi tratti caratteriali e chiedersi se esista un altro significato oltre a quanto vediamo nell'immagine.

Il primo esempio è la scena della *Madonna del Parto* in cui vediamo i due protagonisti arrivare a Monterchi a bordo di un'autovettura. La cinepresa è fissa ad inquadrare le colline toscane fumanti di nebbia. Un'automobile entra in campo da destra, e la cinepresa, panoramizzando lentamente verso sinistra, la segue per un tratto; fermatosi, attende che la stessa, dopo aver fatto una curva, ritorni nell'inquadratura da sinistra. L'autovettura si ferma: esce una donna, che si rivolge al compagno di viaggio, rimasto dentro; la cinepresa, zoomando pian piano, si avvicina loro, mantenendo comunque una certa distanza. Eugenia comincia a parlare in russo, ma Gorchakov la prega di esprimersi in italiano. La donna introduce il compagno alla *Madonna del Parto*, il capolavoro di Piero della Francesca: la prima volta che la vede, confessa Eugenia, si mise a piangere; e aggiunge che la particolare luce di quella campagna le ricorda "certi pomeriggi d'autunno a Mosca". Ma Gorchakov si rifiuta di entrare ad ammirare l'affresco: "Sono stanco di vedere queste bellezze eccessive", mormora tra sé e sé in russo, dopo essere uscito anche lui dalla macchina, mentre Eugenia si sta già dirigendo verso la cappella che custodisce il capolavoro, e Gorchakov si volta verso di lei, "non voglio più niente solo per me. Basta!". Gorchakov chiusa la porta dell'abitacolo, si avvicina alla cappella: la cinepresa, senza staccare, panoramica verso l'alto, a comprendere, all'orizzonte, la costruzione che ospita la Madonna. Questa rimane una delle sequenze più memorabili del film, sia visivamente che sonoramente, e mostra i modi in cui Tarkovskij lavora attorno a immagini visivamente sbalorditive insieme ai suoni ambientali. Il tono emotivo del film esprime improvvisamente una qualità inquietante con particolare enfasi sui suoni di sottofondo. Il film abbandona temporaneamente la progressione della trama in questa sequenza per catturare la campagna senese attraverso immagini insolite. Più tardi, Tarkovskij ritrae i suoi personaggi che si guardano l'un l'altro senza dialoghi o elementi di trama. Queste raffigurazioni effimere rallentano anche il tempo della trama e l'esperienza dello spettatore del film, consentendo la contemplazione invece di costruire legami causali tra ogni momento.

Un altro esempio che resiste alle forme convenzionali di narrativa è la scena della camera d'albergo in cui si svolge il primo sogno di Gorchakov. Le immagini scorrono all'interno di un lungo piano sequenza. È una delle scene preferite dai critici francesi perché il regista ha saputo mostrare con grande maestria la delicata fase dello straniamento da sé stessi durante la quale l'uomo si appresta lentamente a scendere nella sua interiorità. La cinepresa resta fissa ad inquadrarla in tutta la sua ampiezza. Ha cominciato a piovere. Gorchakov spegne l'abat-jour, riapre la finestra, appoggiando di nuovo le mani sul davanzale. Stavolta lascia la finestra aperta. Si siede sul letto matrimoniale, e resta immobile. La stanza si fa più buia. Gorchakov, ormai nell'scurità, si toglie le scarpe; la luce proveniente dal bagno si spegne e la macchina da presa, molto lentamente, comincia ad avvicinarsi a letto. Gorchakov si sdraia. Dal bagno esce un cane, il pastore tedesco di famiglia, che si va ad accucciare vicino a Gorchakov, in prossimità di una pozzanghera formata dalla pioggia sul pavimento. Si sente un bicchiere rotolare sul pavimento. La cinepresa continua la propria avanzata: la finestra e l'ingresso del bagno finiscono fuori campo, l'inquadratura si rabbuia ma, prontamente, la parete cui poggia il letto inizia ad illuminarsi, evidenziando il disegno del ferro battuto. Quando tutto si è fatto di nuovo scuro, una nuova luce fa emergere il volto di Gorchakov addormentato. La cinepresa, ora, si ferma: smette di piovere: si sente solo un gocciolio di sottofondo.

Con uno stacco, Tarkovskij sottolinea l'inizio del sogno vero e proprio tramite l'uso fisso del bianco e nero. La moglie, dopo aver camminato, in primo piano di profilo, seguita dalla cinepresa, da sinistra a destra lungo un muro scrostato, raggiunge alle spalle Eugenia, che si volta verso di lei. Le due donne hanno i capelli raccolti: la moglie di Gorchakov accarezza quelli di Eugenia; avvicinando il proprio capo al suo, le cela il volto, percorso da due righe di lacrime. Stacco: un movimento di macchina verticale dall'alto al basso parte da Eugenia, in primo piano di profilo, la cascata dei lunghi capelli sciolti, che sussurra qualcosa, e raggiunge il primo piano di Gorchakov, disteso a letto. La cinepresa inquadra infine la mano dell'uomo, che stringe il lenzuolo. Stacco: nuovamente l'abbraccio tra la moglie ed Eugenia; stavolta, è la seconda a rivolgere alla cinepresa il viso in lacrime. Stacco: Gorchakov è seduto sul letto ove è distesa la moglie. L'uomo si alza, e ci permette così di

capire che la donna è agli ultimi mesi di gravidanza. Gorchakov si allontana ed esce di campo. La cinepresa allarga: attorno al letto si fa tutto buio; solo la donna resta illuminata, sulle lenzuola candide, pare sospesa in aria: immobile e sola, guarda, da lontano, in macchina. “Andrej”, sussurra Marija: torna la luce, dalla finestra e dal bagno. Qualcuno bussa alla porta: la donna viene inghiottita dall’oscurità.

Tarkovskij è stato elogiato per la sua fotografia, e le sue basi nella composizione e nella natura morta sono evidentemente rivelate in queste sequenze. Il vuoto momento dell’attesa viene ulteriormente enfatizzato con questi primi piani e per molti versi i loro sguardi rimangono sfuggenti e inconcludenti. La scena si conclude con Eugenia, mettendo fine alla scomoda situazione, ma l’intera sequenza enfatizza momenti di natura morta, inattività e tempo morto. L’effetto di questo uso della durata è l’emergere di ciò che Mieke Bal chiama «immagini appiccicose: immagini che trattengono lo spettatore, rafforzando un’esperienza di variazione temporale. Impongono un rallentamento e un’intensificazione dell’esperienza del tempo»¹⁷⁹. In altre parole, mettere in pausa il progresso narrativo avvolge lo spettatore in un diverso stato di percezione, che consente allo spettatore di partecipare alla costruzione del significato e di negoziare il ruolo e la funzione dello stile visivo. Sebbene queste scene dimostrino i modi in cui Tarkovskij usi la pausa descrittiva per ottenere un’esperienza estetica basata sulla noia, evidenzia anche come queste scene stabiliscano casi limite tra forme narrative e non narrative. Eliminando la causalità, la progressione e lo sviluppo, queste scene si muovono verso un diverso coinvolgimento con lo spettatore: non solo i sentimenti esatti dei personaggi sono offuscati dall’occultamento deliberato del film, ma anche le scene cercano di proiettare l’esatta pigrizia degli stati mentali dei personaggi. In altre parole, queste scene riproducono la sensazione di noia dei personaggi sullo spettatore rappresentando i momenti di noia stessi. Nel resto di questa sezione si dimostra questo aspetto della pausa descrittiva, sostenendo la capacità del cinema lento di trasformare la noia, derivante dalla lentezza, dall’ozio ecc., in un accresciuto senso di

¹⁷⁹ Mieke Bal, “Sticky Images: the Foreshortening of Time in an Art of Duration”, in *Time and the Image*, ed. Carolyn Bailey Gill, Manchester University Press, Manchester 2000, p. 80.

percezioni in cui gli eventi naturali e le composizioni rudimentali sollecitano la mente errante. Come tale, la noia, intesa tradizionalmente come emozione negativa e attività che fa perdere tempo, può essere un'emozione produttiva e rivelatrice nel contesto del cinema lento.

La noia è un concetto utile in relazione al film perché si manifesta a vari livelli insieme alle sue due tipologie. A livello narrativo, ad esempio, il film pone una notevole enfasi sui momenti di semplice noia affrontati dai personaggi principali. Particolare importanza rivestono le prime parole dello scrittore quando esce dall'auto: "Sono annoiato di vedere queste bellezze eccessive!". Come si è detto prima, Tarkovskij fa dire a Gorchakov 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. Per questo motivo Gorchakov non segue la sua guida Eugenia nella chiesa di Monterchi per ammirare il dipinto di Piero della Francesca. Gorchakov è angosciato, vorrebbe fare qualcosa di tangibile per cambiare lo stato delle cose più che stare ad ammirare quadri, chiese e monumenti. Questo 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. L'Italia è un paese meraviglioso, con splendide opere d'arte da ammirare, ma comportarsi da turista comincia ad apparire a Gorchakov come un atto di opprimente leggerezza. L'incontro che farà con Domenico sarà molto importante in tal senso perché lo metterà di fronte a una vera guida, una persona capace di darsi la morte come estremo atto di sacrificio per scuotere le coscienze e salvare il mondo dalla catastrofe. Inoltre, entrambi i personaggi incarnano nozioni convenzionali di noia esistenziale.

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 ha notato Fabrizio Borin¹⁸⁰, la cinepresa tratterà una sorta di triangolo rettangolo, posizionandosi prima su di un "cateto" (un bordo della vasca), poi sull' "ipotenusa" (ovvero, a pelo d'acqua), infine sul secondo "cateto" (l'altro bordo). L'obiettivo sarà rivolto sempre verso la piscina. Diversi saranno i

¹⁸⁰ Fabrizio Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 129.

protagonisti delle rispettive tre inquadrature: prima Domenico, accompagnato dal cane Zoi; poi i quattro bagnanti (tre uomini e una donna) immersi nell'acqua fumante; infine Gorchakov, Domenico ed Eugenia. La cinepresa, sistemata sul primo "cateto", attende che Domenico, che ancora cammina sull'altro lato della piscina, lo raggiunga (sullo sfondo, arriva anche Gorchakov): dopo che l'uomo sarà passato accanto ad Eugenia, sull'angolo, mettendosi a percorrere il primo "cateto" (quindi, verso sinistra), la cinepresa carrellerà nello stesso verso, ma lascerà andare avanti Domenico, che uscirà di campo, inquadrando invece il fumo della piscina, il muretto, su cui poggiano il cocker della signora, delle bottiglie e un accappatoio, e i bagnanti immersi nell'acqua termale; ad un certo punto, la macchina da presa panoramicherà verso sinistra, a riprendere Domenico e il suo cane. Eugenia, ancora fuori campo, spiega ai quattro bagnanti chi sia il suo compagno, e chi fosse Sosnovskij, il musicista russo della fine del Settecento del quale Gorchakov sta scrivendo la biografia. I quattro discutono poi tra di loro. Le parole di Eugenia e dei bagnanti fanno da sottofondo a quelle che Domenico rivolge al proprio cane: "Zoi, aspetta! Che fretta c'è? Tu fai finta che loro non ci siano", sussurra Domenico, riferendosi ai bagnanti, "Vai per la tua strada e basta. Stai a sentire perché c'è sempre da imparare. Qualsiasi cosa succeda, non ti devi immischiare, hai capito? A proposito: li hai sentiti i loro discorsi? I loro interessi? Tu nella vita devi essere diverso". Domenico sale sul muretto, lo scavalca, si siede e immerge i piedi nell'acqua termale. I bagnanti si sono accorti della sua presenza e la cinepresa si trasferisce dentro la piscina. Stacco: la cinepresa, ora sul secondo lato della piscina, sotto il porticato che costeggia la vasca, carrella verso sinistra. La cinepresa ritrova Gorchakov: poggiato a una colonna, sta osservando la piscina. Il protagonista comincia a camminare verso sinistra, si ferma ed esce di campo; la carrellata verso sinistra continua. Allorché la cinepresa, superato di poco l'angolo della piscina, si ferma, Gorchakov rientra in campo, ma da sinistra. L'uomo si dirige verso Eugenia, che sta ora camminando lungo il tratto tra il cocker e Domenico. Quest'ultimo, uscito dall'acqua, si avvicina alla donna. Domenico esce di campo sulla destra; e verso destra la cinepresa carrella, facendo uscire di campo anche Eugenia e Gorchakov. La cinepresa ritrova Domenico, sotto il porticato: è in mezzo primo piano di profilo, rivolto verso destra. Domenico continua verso destra ed esce dall'inquadratura. Dalla sinistra, entra in campo

Eugenia. Gorchakov ed Eugenia, entrambi in mezzo primo piano, si voltano reciprocamente le spalle. Gorchakov riprende a camminare verso destra e la cinepresa lo segue carrellando e perdendo Eugenia. La donna rientra nell'inquadratura e fa uscire di campo Gorchakov. Quest'ultimo rientra nell'inquadratura ed esce di campo sulla destra.

Domenico rappresenta una sovrapposizione tra le forme semplici ed esistenziali di noia. In altre parole, è difficile determinare se è principalmente turbato dalla forma semplice o esistenziale, semplicemente perché sembra incarnare entrambe le cose in ogni momento. Inoltre, dall'inizio del film, Domenico è ritratto come un folle, in primo luogo per aver rinchiuso la sua famiglia in casa per sette anni, per proteggerla dalla 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. Gorchakov 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. 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 Zoi, ma in realtà a sé 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, e non i "pazzi" come Domenico. Gorchakov 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, al 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. Domenico risulta uno straniero nella sua propria terra, alienato ed emarginato dallo stesso mondo da cui voleva salvare la sua famiglia. Tuttavia, la sua noia non è solo legata alla vita provinciale. Piuttosto, sembra una sorta di noia che scorre più in profondità, indipendentemente dal tempo e dallo spazio. Ancora, la sua noia è legata alla sua incapacità di mettere in pratica il suo libero arbitrio contro il suo intrappolamento in un ambiente provinciale.

La mancanza di libero arbitrio in questo caso sembra essere il punto cruciale, in cui una semplice forma di noia si evolve nella sua varietà esistenziale. Tuttavia, entrambe le forme di noia esistono in modo sovrapposto in tutto il film.

Ben al di là della sua funzione all'interno del livello narrativo, la noia dovrebbe anche essere vista come un elemento estetico che comporta un effetto simile sullo spettatore. *Nostalghia* ottiene questo effetto attraverso una ripetizione all'interno della sua struttura narrativa e le sue lunghe riprese. Sebbene apprendiamo qualcosa di nuovo su tutti i personaggi in ogni nuova scena, le scene lunghe raffigurano più o meno la stessa azione in circostanze e luoghi differenti. Queste scene interrompono e sospendono anche la progressione della trama. In molti modi questi intermezzi e deviazioni dalla trama indicano che il film è interessato ad altre cose, perché il film impone una narrazione che cerca una sorta di verità al di là delle realtà quotidiane. A questo proposito, il film ci dice che c'è una verità poetica che sta sotto la superficie della realtà, quella che può essere osservata attraverso una narrazione che fa eco alla noia, che sollecita lo sguardo rallentando in osservazioni ripetitive.

La narrazione si concentra su momenti dominati da tempi morti e riprese ripetitive, che distraggono lo spettatore dalla trama reale e nascondono le informazioni sulla storia. Questi fattori stabiliscono una condizione di mente che può meglio essere caratterizzato come noia. Invece di mostrare apertamente i momenti importanti, il sistema narrativo nel film si concentra sui momenti morti evocando la storia attraverso un particolare uso delle immagini. *Nostalghia* celebra i momenti di noia attraverso elementi di stile che ereditano direttamente aspetti specifici dello stesso sentimento, la noia stessa diventa il tessuto stesso del suo modo di narrare. In altre parole, le immagini ripetitive non comportano nello spettatore un senso di noia che sia negativo, distrattivo o scoraggiante; al contrario, il film si presenta attraverso una modalità di narrazione che incoraggia la stessa pigrizia che consente un più stretto coinvolgimento con il film e le sue tematiche particolari. Non accade nulla nelle scene menzionate prima, almeno nel senso tradizionale, ed è proprio per questo che una presenza così poco impegnativa di messa in scena e trama dovrebbe creare il "vagabondaggio della mente". L'uso

sfuggente della messa in scena, quindi, invita lo spettatore a interrogarsi e immaginare cosa potrebbe essere accaduto oltre la superficie dell'immagine, mentre la pausa descrittiva favorisce l'intuizione creativa in un tale pensiero.

I critici descrivono l'esperienza cinematografica come contemplativa, meditativa, ipnotica, sentimenti che condividono un'affinità fondamentale con la noia come stato della mente, semplicemente perché sottolineano un senso sospeso di ozio. La noia non è solo presente nel livello narrativo del film, nel senso che i personaggi sono influenzati da questa particolare emozione, ma i cineasti usano la noia come strategia estetica per creare un tipo di coinvolgimento molto diverso. In questo senso, la noia non è solo un'emozione negativa e può raggiungere diverse funzioni positive. Sebbene possa ancora rimanere una condizione indesiderabile, la noia è per molti versi un'esperienza esteticamente gratificante, principalmente perché la sua natura oziosa offre un'opportunità per il "vagabondaggio mentale" che potrebbe portare a intuizioni creative. A questo proposito, la noia svolge una funzione simile ad altre emozioni avversive, come l'orrore e il disgusto, e la sua applicazione nel cinema lento offre una considerazione radicale e talvolta paradossale del nostro attaccamento emotivo alle immagini in movimento.

La poetica tarkovskiana e la forma del tempo

«Il tempo registrato nelle sue forme e manifestazioni fattuali, ecco in che cosa consiste, secondo me, l'idea fondamentale del cinema e dell'arte cinematografica. Questa idea mi consente di pensare alla ricchezza di possibilità non sfruttate dal cinema, al suo sconfinato futuro. Ed è partendo da essa che costruisco le mie ipotesi di lavoro»¹⁸¹. E ancora: «Il tempo in forma di fatto! Insisto di nuovo su questo. Il cinema ideale per me è rappresentato dal film di attualità (*chronika*): in esso non vedo un metodo di ripresa, ma un metodo di ricostruzione, di ricreazione della vita [...] Il film nasce dall'osservazione diretta della vita, ecco a mio parere la vera via per giungere alla poesia cinematografica. Infatti, nella sua essenza, l'immagine cinematografica è l'osservazione di un fatto che si svolge nel tempo»¹⁸². Questo è il nodo teorico di Tarkovskij: «Il cinema nella sua purezza, nella sua insostituibile forza, si manifesta non nella pregnanza simbolica delle immagini (fosse anche la più audace), bensì nel fatto che queste immagini esprimono la concretezza e l'irripetibilità del fatto reale»¹⁸³. Ciò che spinge quindi lo spettatore al cinema è la ricerca di un'esperienza vitale del tempo: «egli si reca lì alla ricerca del tempo, o di quello perduto, o di quello che finora non ha trovato. L'uomo ci va alla ricerca di un'esperienza vitale del tempo, perché il cinema come nessun'altra forma d'arte, amplia, arricchisce e concentra l'esperienza fattuale dell'uomo [...] Nel cinema autentico lo spettatore non è tanto uno spettatore quanto un testimone»¹⁸⁴.

Per Tarkovskij il cinema è «il mezzo per registrare direttamente il tempo [...], la realtà del tempo [...] nelle sue forme e manifestazioni fattuali»¹⁸⁵. Da ciò l'idea che il lavoro di un regista sia paragonabile a una “scultura nel tempo”, ovvero che: «analogamente a come lo scultore prende un blocco di marmo e, guidato dalla visione interiore della sua futura opera, toglie tutto ciò che è superfluo, così il cineasta dal “blocco del tempo”, che abbraccia l'enorme e

¹⁸¹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 59.

¹⁸² *Ivi*, pp. 60-63.

¹⁸³ *Ivi*, p. 68.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 60. Ved. Alessio Scarlato, *La Zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Aesthetica Preprint, 2005, pp. 14 e ss.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 59

inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve, lasciando solo ciò che deve divenire un elemento del futuro film»¹⁸⁶.

«Il principale elemento formale nel cinema» secondo Tarkovskij è «il ritmo del film» che «nasce dal carattere del tempo che scorre dentro l'inquadratura»¹⁸⁷. Per Tarkovskij la componente peculiare di un'opera cinematografica è il fluire del tempo, al punto che «ci si può facilmente immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e persino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura»¹⁸⁸.

Se la sede naturale del tempo cinematografico è l'interno del piano, ne consegue che «la saldatura delle inquadrature fra loro ne organizza la struttura, ma non crea, come si è soliti credere, il ritmo del film» il quale «viene determinato non dalla lunghezza dei brani montati, bensì dal grado di tensione del tempo che scorre all'interno di essi», tanto da poter affermare che «il tempo nel film scorre non grazie alla saldature, bensì nonostante queste»¹⁸⁹. «Questa consistenza del tempo che scorre nell'inquadratura, la sua concentrazione o, al contrario, la sua "rarefazione" la chiameremo, per esempio, pressione del tempo nell'inquadratura. Allora il montaggio può essere definito un metodo di collegamento dei singoli brani tenendo conto della pressione del tempo all'interno di essi»¹⁹⁰. Tarkovskij si situa così su posizioni teoriche antitetiche rispetto a Ejzenstejn, secondo cui «l'inquadratura è una cellula di montaggio. Esattamente come le cellule danno origine dividendosi a un fenomeno d'altro ordine, l'organismo o embrione, così all'altra estremità del balzo dialettico dall'inquadratura, troviamo il montaggio. Ma che cosa dunque caratterizza il montaggio e quindi la sua cellula, o inquadratura? Lo scontro. Il conflitto di due pezzi opposti l'uno all'altro. [...] l'idea che dallo scontro di due fattori dati nasce un concetto»¹⁹¹.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 110.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 107.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 110.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Sergej Ejzenstejn, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, 1929 (cit. in A. Grasso, *Sergej M. Ejzenstejn*, Il Castoro, Firenze 1995).

«Il montaggio», scrive Tarkovskij, «esiste in qualsiasi arte, come conseguenza della necessità di una scelta e di un collegamento, operati dall'artista, senza i quali non può esistere nessuna arte. Tuttavia la caratteristica del montaggio cinematografico consiste nel fatto che esso congiunge il tempo impresso nei singoli brani girati»¹⁹². «È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo o quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, "non si montano", ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa [...] come non si possono congiungere tra loro due tubi di differente diametro»¹⁹³.

Compito del montaggio è, in altre parole, quello di comporre «le inquadrature già riempite di tempo organizzando la struttura vivente e unitaria del film, dentro i vasi sanguigni del quale pulsa un tempo di varia pressione ritmica che gli dà vita. [...] Montare correttamente un film significa non disturbare l'unione organica delle singole scene e inquadrature poiché esse, per così dire, si montano anticipatamente da sé, dato che dentro di loro agisce la legge in base alla quale esse vengono unite e che occorre soltanto comprendere e avvertire effettuando, in obbedienza a essa, la giunta o il taglio di questo o quel fotogramma»¹⁹⁴.

Tarkovskij però non rifiuta totalmente il montaggio: «Il procedimento di articolazione, il montaggio, turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica», ma tenendo presente che «la congiunzione di inquadrature di tensione temporale deliberatamente diversa deve essere dettata non da considerazioni casuali, ma da una necessità interiore, deve risultare organica al materiale nel suo complesso»¹⁹⁵.

Anche «la congiunzione di brani non equivalenti in senso temporale» dunque può avere un senso. È vero che essa «conduce inevitabilmente a una rottura del ritmo. Tale rottura, tuttavia, se è preparata dalla vita interiore delle

¹⁹² Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 112.

¹⁹³ *Ivi*, p. 110.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 108.

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 114-115.

inquadrature che vengono montate insieme, può divenire indispensabile per articolare il necessario disegno ritmico»¹⁹⁶.

Infatti, «poiché il sentimento del tempo è la percezione della vita propria del regista e questa o quella soluzione di montaggio è dettata dalle pressioni ritmiche nei brani che vengono montati insieme, il montaggio rivela la grafia di questo o quel regista. Attraverso il montaggio si esprime l'atteggiamento del regista nei confronti dell'idea stessa del film, attraverso il montaggio la visione del mondo del regista riceve la sua incarnazione definitiva»¹⁹⁷.

Le idee di Tarkovskij sul montaggio nascono da un preciso atteggiamento etico di fronte all'attività artistica: «L'artista esprime la Verità attraverso la figura della realtà. La ricerca dell'assoluto è la tendenza morale dell'evoluzione dell'umanità, dunque dell'arte. Per me in concetto di realismo è legato analogamente a questa fondamentale tendenza»¹⁹⁸. Il cinema si presta particolarmente al raggiungimento di questi obiettivi perché «il tempo fissato sulla pellicola acquista la forma visibile del reale. Un fenomeno fissato sulla pellicola sarà sempre immancabilmente percepito nella sua immutabile integrità»¹⁹⁹.

Per Tarkovskij il piano-sequenza manifesta la verità del tempo. Qui l'autore cattura una durata reale ed autentica. Si blocca la realtà con un mezzo meccanico e la si manipola temporalmente: questo genera impressione e sconvolgimento emotivo perché sancisce una sorta di fascinazione data dallo scoprire un segreto. L'atteggiamento di Tarkovskij rispetto alla verità del piano-sequenza è della massima acuzione sensoriale accompagnata da fascinazione e stupore. Il piano-sequenza di Tarkovskij non rinuncia al potere rappresentativo dell'immagine, né riduce la sua funzione ad una mera identificazione con l'oggetto, ma «fa sì che il regista rinunci alle possibilità effettistiche del mezzo, ad ogni fumisteria espressiva e che, nello stesso tempo, tutto il suo interesse sia orientato verso la proposta di un segno la cui iconicità non si riduca ad un semplice rapporto figurativo (o ad un rapporto

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 115.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Andrej Tarkovskij, *Sulla figura cinematografica*, in "Circuitocinema", Comune di Venezia, giugno 1987, p. 23 (già *O Kinoobraze*, in "Iskusstvo Kino", n. 3, marzo 1979).

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 27. Ved. Filippo Schillaci, *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej tarkovskij*, Lindau, Torino 2017, pp. 22 e ss.

di appercezioni formali) ma coinvolga anche tutto lo svolgimento spazio-temporale del fenomeno tradotto in immagini o dell'azione inventata come radice drammatica dell'evento schermico. Questa tendenza espressiva può a volte superare il semplice riferimento ad una realtà esterna allo strumento filmico, spontanea o inventata: può cioè implicare delle connotazioni sullo stesso modo di formarsi dell'opera cinematografica, sulle tecniche linguistiche che ne condizionano l'attuazione»²⁰⁰.

Alla luce di questa caratteristica intrinseca di autoespressione sui propri mezzi di costituzione, la verità del piano-sequenza risiede nell'innalzamento del tempo ad una dimensione di massima devozione emotiva. Nel piano-sequenza tarkovskiano non c'è l'obiettivo strumentale; c'è invece il durare, l'emancipazione dalla finalità. La radice del piano è sì interamente drammatica, diretta sull'economia del testo, ma a partire da sé medesima come cellula significante autonoma. L'autore allestisce ogni film come una liturgia ortodossa dove la lentezza del tempo è condizione necessaria per contemplare, partecipare, sentire e vivere l'eternamente durevole.

Durante questi tempi lunghi lo spettatore ha dal punto di vista percettivo la possibilità di istituire nessi con complessi significanti inconsci o coscienti; ed ha anche modo di osservare con la medesima intensità attraverso il piano-sequenza. L'atto di osservare diviene quindi elemento portatore di autopercezione, ossia lo spettatore ha modo di osservarsi come soggetto attivo percepente e quindi di instaurare un tipo di relazione nuova con l'immagine-tempo percepita. Secondo le teorie di Spottiswoode²⁰¹ è possibile rappresentare l'interesse e l'emotività che ogni inquadratura suscita nello spettatore con una curva d'attenzione che, partendo da zero al suo apparire, raggiunge rapidamente un picco di massimo interesse e poi decresce gradatamente per ritornare lentamente a zero. Nelle opere del cinema moderno di tonalità drammatica o psicologica, il taglio dell'inquadratura viene spesso posticipato rispetto al picco di interesse massimo perché ciò risulta più funzionale all'espressività del discorso filmico. Tagliando la scena dopo questo punto c'è il rischio di creare un senso di diradamento narrativo a

²⁰⁰ Gianfranco Bettini, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano 1968, p. 224.

²⁰¹Cfr. Raymond Spottiswoode, *Grammatica del film*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1938.

causa della ridondanza delle informazioni fornite (sempre rispetto ad una logica delle convenzioni narrative del cinema classico); ma eccedendo ulteriormente nella ridondanza (ovvero aumentando la durata dell'inquadratura) si istituisce il cosiddetto "tempo morto", il quale assumerebbe una funzione essenziale per dare allo spettatore il tempo per comprendere sensibilmente l'azione del tempo a fini drammatici.

Il procedimento più usato da Tarkovskij per porre in rilievo l'intensificazione emotiva della durata è il ralenti. Secondo alcune considerazioni di Epstein «(Con il rallentato) si ottiene così un certo genere di effetti, talvolta profondamente estetici e d'importante significato filosofico, che arricchiscono l'immagine di una specie di rilievo del tempo. [...] il cinema divide e moltiplica un ritmo che si credeva unico e intoccabile; al di qua e al di là del solo valore che avevamo ancora come assoluto il cinema fa apparire una scala di tempo tecnicamente limitata da condizioni fotografiche e meccaniche, ma ormai sufficientemente distesa per offrire alla estetica e alla drammaturgia del film nuove possibilità di realizzarsi nel modo forse più originale, più cinematografico. [...] un certo rallentato [...] non solo permette di leggere in dettaglio come attraverso una lente i gesti e le espressioni, ma anche li drammatizza automaticamente, prolungandoli e tenendoli in sospeso in attesa dell'avvenimento. [...] L'attore può fare qualsiasi cosa: entrare, sedersi, aprire un libro, sfogliarlo, ma è la macchina che, con la semplice moltiplicazione di questa recitazione, le fornisce una gravità interiore, la carica di un segreto inesplicabile, ne fa un frammento di tragedia»²⁰².

Ciò che si percepisce dai ralenti di Tarkovskij (nelle sequenze oniriche principalmente) non è primariamente la dilatazione temporale ma la sua indeterminazione. E indeterminazione non circa le coordinate cronologiche entro cui va collocata la scena o il singolo piano, ma piuttosto relativa all'estensione. Il ralenti eleva l'immagine ad uno stato d'animo, di un sentire. La dilatazione dei tempi e l'uso estremamente parco di figure di interpunzione sintattica contribuiscono in modo determinante ad aumentare il senso dell'invisibile. L'aprirsi di una prospettiva temporale in cui il prima e il dopo

²⁰² Jean Epstein, *Spirito del cinema*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1955, p. 140.

subiscono un processo di indifferenziazione comporta una diversa percorribilità cronologica rispetto alla successione contigua.

Tarkovskij indaga la realtà ed in particolare la natura nel suo manifestarsi alla vista, partecipa intensamente ad una pulsione scopica orientata sul paesaggio, inteso come microcosmo (si vedano nella fattispecie le nature morte, i frequenti particolari di suolo e oggetti, i carrelli perpendicolari in dettaglio su elementi casuali e microambienti naturali). Tarkovskij scruta la vita della natura (come, per esempio, attraverso la durata dei piani-sequenza sulla natura morta); i paesaggi in piano fisso e i movimenti di macchina sono organizzati in modo tale da apparire come omaggi alla realtà stessa. Il vedere di Tarkovskij non significa voler capire o chiedere informazioni, significa piuttosto partecipare con stupore estatico delle cose, del mondo, degli uomini.

Lo sguardo del regista comunica l'adesione ad un misticismo panteistico, l'atto di sottoscrizione ad una religione della natura praticata come viatico per varcare le soglie dell'immanente e penetrare gli spazi e i tempi del trascendente. L'autore compie dunque un'esperienza visiva e come tale la trasmette in immagini allo spettatore. L'immagine medesima costituisce la ierofania del visivo. Questo atteggiamento scopico ricopre un ruolo fondante nel complesso della costruzione del testo. L'articolazione di episodi eminentemente visivi manifestano la volizione che il complesso di immagini debba essere fruito come processo di visione in divenire. L'attuazione in immagini in immagine filmica di un'estrema percettività visiva e auditiva tende così a captare il fenomeno in termini di spazialità e durata. L'apparire fenomenico, che la macchina da presa capta e dilata, si configura come un ulteriore reale ma in più dotato del senso profondo della realtà originaria. Questo tipo di immagini ottico-sonore valgono per sé stesse, secondo un riconoscimento allo stimolo percettivo che prima Bergson e poi Deleuze hanno chiamato "riconoscimento attento" dove la percezione non si prolunga in azione come nell'immagine-movimento, ma ritorna invece sull'oggetto: «I miei movimenti fanno ritorno all'oggetto [...] per sottolinearne certi contorni ed estrarne qualche tratto caratteristico»²⁰³.

²⁰³ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 57.

Se in Antonioni (che è stato più volte paragonato al maestro russo per certe scelte stilistiche) la camera interroga la realtà²⁰⁴, in Tarkovskij non si dà una qualche forma di interpellazione del reale poiché questo è immediatamente trasfuso in altra verità. Il regista instaura una dialettica tra la tendenza a rappresentare la natura e la volontà di cogliere e trasmettere quel senso profondo di cui sono portatori. L'acqua in tutte le sue manifestazioni (pioggia, fiume, lago, pozza, rivolo e acquitrino), l'aria (vento e soffio), il fuoco (fiammella e candela), la Terra (limo, prato e palude) sono gli elementi cardine che dal reale trasfondono nell'immaginario.

La natura morta agisce come oggettivazione di articolazioni spazio-temporali mentali. Essa è costituita da piani fissi o in movimento su oggetti, dettagli, ma in questo caso un carrello perpendicolare esplora, perlustra con estrema attenzione la superficie del reale. La natura morta manifesta l'apologia della realtà e la poesia profonda ed evocativa degli oggetti; in essa il filmico si specchia direttamente spogliandosi del motivo narrativo o della direzione causale, senso-motoria per veicolare la contemplazione, l'espressione del tempo. Affini alle nature morte filmiche sono quelli che Deleuze chiama "spazi vuoti" i quali: «raggiungono l'assoluto, come contemplazioni pure, e assicurano immediatamente l'identità tra mentale e fisico, reale e immaginario, soggetto e oggetto, mondo e Io»²⁰⁵. Ma lo spazio vuoto ha valore innanzitutto per l'assenza di un contenuto possibile, mentre la natura morta tarkovskiana si definisce per la presenza e la composizione di oggetti che diventano il loro proprio contenente. «La natura morta è il tempo, perché tutto ciò che cambia è nel tempo, ma il tempo stesso non cambia, non potrebbe cambiare che in un altro tempo, all'infinito. [...] Il tempo è il pieno, cioè la forma inalterabile riempita dal cambiamento. [...] è uno stesso orizzonte che lega il cosmico e il quotidiano, il durevole e il mutevole, un solo e medesimo tempo come forma immutabile di ciò che cambia. [...] La natura o la stasi (è) la forma che lega il quotidiano in 'qualcosa di unificato, di permanente'»²⁰⁶.

²⁰⁴ Cfr. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni Editore, Roma 1973.

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 27-28.

²⁰⁶ *Ibidem*.

In Tarkovskij ogni elemento contenuto nell'inquadratura e nelle nature morte in particolare è mostrato profondamente come per farlo significare più densamente attraverso una specie di cerimoniale. La modalità principale di questa ostensione è l'insistenza temporale, la lentezza del movimento di macchina. Tutto il reale diviene così un macro-motivo significante al di là di sé stesso. Ogni elemento del reale è piegato dal tempo di Tarkovskij ad una significazione in definitiva extra-diegetica. L'autore fa volgere le immagini all'intemporale²⁰⁷.

²⁰⁷ Manuele Cecconello, "La forma del tempo. Tempo e temporalità nel cinema di Andrej Tarkovskij", in *Andrej Tarkovskij*, vol. 1, a cura di Norbert Franz, Potsdam 2016, pp. 273 e ss.

ALCUNE NOTE CONCLUSIVE

Si è cercato di mettere in evidenza l'arco emozionale nel film *Nostalghia* di Andrej Tarkovskij attraverso gli strumenti dell'analisi estetico-cognitiva delle emozioni cinematografiche messa a punto dai principali esponenti della cosiddetta *Philosophy of film* anglo-americana. Il film condivide le strutture portanti del racconto melodrammatico nella sua costruzione di un personaggio simpatetico vessato da un destino infausto, per il quale lo spettatore è spinto a provare compassione: allineamento soggettivo e alleanza morale (accesso non solo agli atti del protagonista ma pure ai suoi pensieri e caratterizzazione virtuosa) e commemorazione finale (la scena della candela) sembrano lavorare proprio a questo scopo²⁰⁸.

Il nostro approccio alla narrazione e al coinvolgimento del personaggio ci ha permesso di identificare vari processi narrativi che suscitano una risposta cognitiva da parte degli spettatori. Abbiamo esplorato come l'intero processo sembra essere progettato per mitigare una valutazione critica di Gorchakov. Questo apre un'opportunità per esplorare il mondo interiore e i sentimenti di Gorchakov in modo più riflessivo. L'evoluzione di Gorchakov avrebbe inevitabilmente spinto gli spettatori a dedurre le proprie ipotesi sulla sua vita emotiva interiore attraverso una strategia per suscitare empatia nei momenti chiave. Il coinvolgimento cognitivo è una componente importante dell'esperienza estetica di guardare questo film. Una ricca esperienza cognitiva può benissimo essere il principale e unico risultato di un film, ma qui, la struttura delle risposte cognitive determinate dalla struttura narrativa può essere considerata di per sé una parte costitutiva dell'esperienza estetica. La narrazione è in grado di provocare, da un lato, importanti riflessioni sulla morale e sulla natura emotiva di Gorchakov e, dall'altro, riflessioni estetiche sul film stesso come meccanismo narrativo. La nostra analisi indica la conclusione che Tarkovskij incita gli spettatori non solo a riflettere su Gorchakov come individuo, ma sulla società nel suo insieme, stabilendo un invito alla riflessione attiva sul mondo emotivo che lo abita, che forse non è

²⁰⁸ Cfr. Federico Vitella, *Il piacere di piangere (Germi, 1956) come male weepy*, in L. Malavasi-E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 107-116.

così diverso dal nostro. I film raggiungono così una interazione tra l'elicitazione della riflessione estetica e l'elicitazione della riflessione filosofica.

Ognuno dei meccanismi discussi in questa tesi ha illustrato almeno un aspetto del coinvolgimento emozionale. Tuttavia, poiché *moods* ed emozioni sono variamente evocati, dobbiamo presupporre che diversi livelli dell'organizzazione narrativa, distinti seppure intrecciati, possono facilitare il coinvolgimento in forme diverse. Quando il coinvolgimento funziona lo spettatore è partecipe, attento ed emotivamente connesso. A questo si aggiungono, naturalmente, le implicazioni affettive legate alla tecnica cinematografica: dai movimenti della cinepresa, alla musica, dai rallentamenti ai dettagli e alla luce.

Questa tesi ha esplorato il lavoro di Tarkovskij, il cui film è dotato dei tratti stilistici distintivi del cinema lento e sostiene che il film rappresenti un'estensione di tecniche moderniste, come il piano-sequenza e il tempo morto. Abbiamo offerto una panoramica teorica della ripresa lunga, in cui non solo gli abbiamo attribuito diverse funzioni dal punto di vista del regista e dello spettatore, ma si è anche esaminato il suo trattamento da parte di teorici del cinema come André Bazin e Gilles Deleuze. Mentre per Bazin il piano-sequenza è uno strumento che libera lo spettatore dalle imposizioni del montaggio, ho sostenuto che il cinema di Tarkovskij in molti modi estende questo verso una pura contemplazione della realtà, e inoltre spoglia il suo spettatore della causalità narrativa. Questo ha motivato l'indagine sulle tecniche di dedrammatizzazione nel cinema di Tarkovskij, che, seguendo un breve abbozzo delle sue varie tipologie, abbiamo esplorato attraverso la tassonomia del tempo narrativo di Gerard Genette. Poiché il film spesso allunga la temporalità al punto da mettere in pausa e bloccare il progresso della trama, si è sostenuto che la pausa descrittiva può funzionare come un contenitore adatto per comprendere queste strategie di ritmo. Attraverso una serie di esempi, quindi, abbiamo esaminato il film di Tarkovskij in relazione alla pausa descrittiva e analizzato il ruolo dei movimenti di macchina da presa e il loro mutevole rapporto con gli attori.

L'elemento centrale è stato, tuttavia, mettere in primo piano la noia come virtù estetica. A questo proposito, abbiamo esplorato la noia come uno stato

della mente attraverso un'attenzione particolare a letterati, filosofi e psicologi, e si è sostenuto che la noia, nelle sue manifestazioni più semplici, potrebbe avere un effetto produttivo sugli spettatori. In altre parole, si è affermato che il cinema di Tarkovskij ha trasformato la noia in un'esperienza esteticamente gratificante, enfatizzando la sua natura oziosa, consentendo una modalità di spettatore meditativa e contemplativa. Abbiamo poi dimostrato queste affermazioni in relazione a *Nostalghia*, che ha rivelato elementi formali e stilistici che incoraggiavano il vagabondaggio della mente e offrivano allo spettatore istanze creative e rivelatrici di fronte a sequenze suggestive. La noia come emozione caratterizza un aspetto centrale di questa tesi. Nonostante la sua abituale indesiderabilità, si è tentato di salvare la noia dalle sue implicazioni negative e di enfatizzare le sue qualità profondamente meditative.

BIBLIOGRAFIA

Scritti di Andrej Tarkovskij

Treize signatures jugent le jeune cinéma français, “Cinéma 65”, 92, gennaio 1965.

Intervista, a cura di Johan Veress, “Filmvilag”, 10, maggio 1969.

L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss moderne, “Positif”, 109, ottobre 1969.

Le temps conservé, “Jeune Cinéma”, 42, novembre-dicembre 1969 (da “Iskusstvo kino”, 4, 1967).

Il tempo fissato, in *Saggi sovietici di estetica del film*, a cura di M. Kovács, Mfifa, Budapest 1971.

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

Propos, “Écran”, 66, febbraio 1978.

Le cinéma soviétique revient de loin, éd. par Marcel Martin, “Écran”, 66-67, febbraio-marzo 1978.

Amarcord d'una neve lontana, a cura di Tonino Guerra, “Panorama”, 676, 3 aprile 1979.

Tarkovskij allo specchio, a cura di Tonino Guerra, “Panorama”, 676, 3 aprile 1979.

Lo specchio: Un'opera per un pubblico maturo, “Avanti!”, suppl., 15 aprile 1979.

Andrei Roublev, “L'Avant-Scène Cinéma”, 238, Juillet 1979.

Intervista a Tarkovskij, “Scena”, febbraio 1980 (anche in “Achab”, 4, 1980).

Stalker Scheda informativa Fogli di montaggio, “Rassegna sovietica”, 6, novembre-dicembre 1980.

Andrej Tarkovskij: Il maestro più giovane, in Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Rusconi, Milano 1980.

È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime, “La Repubblica”, a cura di Aldo Tassone, 9 gennaio 1981.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, “Positif”, éd. par Aldo Tassone, 247, ottobre 1981.

Tarkovskij à Londres, “Positif”, éds. par Ian Christie, Mark Le Fanu, 249, dicembre 1981.

De la figure cinématographique, “Positif”, 249, dicembre 1981 (tratto da *O kinoobraze*, “Iskusstvo kino”, 3, marzo 1979; tradotto anche in “Cinemasessanta”, 1, gennaio-febbraio 1987; e in Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, “Circuito Cinema”, quaderno 30, giugno 1987).

Tarkovskij svela la sua Nostalghia, “Corriere della Sera”, a cura di Giovanna Grassi, 4 giugno 1982.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, “Le film soviétique”, 8, agosto 1982.

Le noire coloris de la nostalgie, “Le Monde”, éd. par Hervé Guibert, 12 maggio 1983.

Tarkovskij: con Bondarciuk non mi batterò in duello, “Corriere della Sera”, a cura di Maurizio Porro, 16 maggio 1983.

Quell'emozione leggera che per noi russi è una malattia mortale, “La Repubblica”, a cura di Natalia Aspesi, 17 maggio 1983.

Entretien à propos de Nostalghia, “Libération”, éd. Michel Chion, 18 maggio 1983.

Interview with Andrei Tarkovsky, “Sight & Sound”, 1, gennaio 1983.

Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro, a cura di V. Jacovino, “Avanti!”, suppl., 8 gennaio 1984.

Rencontre avec le public, “Positif”, 284, ottobre 1984 (anche in *Ladri di cinema*, a cura di Adriano Aprà, Ubulibri, Milano 1983).

Entretien avec Andrej Tarkovskij, “Positif”, éd. par Irena Brezna, 284, ottobre 1984.

Tarkovskij: Ecco il mio cinema, a cura di Maurizio Porro, “Corriere degli spettacoli”, 1, 5 gennaio 1985.

À propos de Sacrifice, “Positif”, 303, maggio 1986.

Andrej Tarkovskij: “Ma la morte non esiste”, “La stampa”, 30 dicembre 1986.

La cinepresa è un prolungamento dell’anima, “Avanti!”, a cura di Velia Iacovino, suppl., 11 gennaio 1987.

Film e propositi e il cinema secondo Tarkovskij, “Cinemasessanta”, 1, gennaio-febbraio 1987.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, “Cahiers du Cinéma”, éd. par Boleslaw Edelhait, 392, febbraio 1987.

Éloge de l’homme faible, “Cahiers du Cinéma”, 392, febbraio 1987.

L’ultimo scritto prima della morte, “L’Altra Europa”, 4 (214), luglio-agosto 1987.

Hoffmanniana (estratto), “Cahiers du Cinéma”, 400, suppl., ottobre 1987 (trad. italiana *Fino alla fine del mondo: Il cinema di Andrej Tarkovskij*, ANCCI, Roma 1990).

Il tempo riprodotto, in Giovanni Buttafava (a cura di), *Aldilà del disgelo: Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1987.

Hoffmanniana: Le sacrifice, Schirmer-Mosel, Paris 1988.

Scolpire il tempo, Ubulibri, Milano 1988.

Le temps scellè, Éditions de l’Étoile-Cahiers du Cinéma, Paris 1989.

Gespräch über die Apokalypse, “Zoom”, 10, maggio 1989.

Andrej Rublëv, Garzanti, Milano 1992.

Racconti cinematografici, Garzanti, Milano 1994.

La creazione, un servizio reso all’Infinito, a cura di Elio Girlanda, “Rivista del Cinematografo”, 67, aprile 1997.

Collected screenplays, “Faber & Faber”, London-Boston, 1999.

Diari: Martirologio 1970-1986, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002.

Luce istantanea, a cura di Andrej A. Tarkovskij e Giovanni Chiaramonte, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002.

L'Apocalisse, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005.

Lo specchio della memoria, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, Firenze 2007.

Andrej Tarkovskij: "Il mio stalker è Don Chisciotte", intervista del luglio 1984 a cura di Roberto Copello, "Avvenire", 28 dicembre 2011.

La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto, a cura di Andrej A. Tarkovskij e Andrea Ulivi, Rizzoli, Milano 2012.

Scritti su Andrej Tarkovskij

Autera Leonardo, "Tarkovskij il ribelle 'girerà' in Italia", *Corriere della Sera*, 2 aprile 1979.

AA. VV., *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, "Quaderni del C. S. C.", Roma 1987.

AA. VV., *Andrej Tarkovskij*, a cura di Fabrizio Borin, "circuito cinema", quaderno n° 30, giugno 1987.

AA. VV., *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo (Il mondo e i film di Andrej Tarkovskij)*, a cura di A. Sandler, Moskva 1991.

AA. VV., *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, a cura di Claudio Siniscalchi, Ente dello Spettacolo, Roma 1996.

Bonneville Léo, "Nostalghia", *Séquences*, 113, luglio 1983.

Borin F., *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 1989.

Buttafava Giovanni, "Nostalghia, Nostalghia...", *Bianco e Nero*, 4 ottobre-dicembre 1983.

Cantelli Alfio, "Nostalghia e Sacrificio", *Il Giornale*, 13 giugno 1983 e 29 maggio 1987.

Caprara Valerio, "Stalker e Nostalghia", *Il Mattino*, 14 marzo 1981 e 18 maggio 1983.

Crespi Alberto, "Nostalghia", *L'Unità*, 8 ottobre 1982.

D'Agostini Paolo, "Storia di un viaggio in Italia", *La Repubblica*, 12 giugno 1982.

De Baecque A., *Andrei Tarkovski*, Paris 1989.

Delli Colli Tonino, "Noi, la Palma, Tarkovskij", *Bianco e Nero*, 2 aprile-giugno 1986.

Frezzato A., *Andrej Tarkovskij*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

Ghezzi Enrico, "Nostalghia", *Il Manifesto*, 18 maggio 1983.

Grazzini Giovanni, "Nostalghia", in *Cinema '83*, Laterza, Bari 1984.

Guerin William Karl, "Nostalghia", *Cinéma*, 85, 319-320, luglio-agosto 1985.

Kezich Tullio, "Malati di nostalgia abbattete le frontiere", *La Repubblica*, 18 maggio 1983.

Kovács B. A. – Szilágyi A., *Les mondes d'Andreï Tarkovski*, Lausanne 1987.

Lasica T., *Tarkovsky's choice*, in "Sight & Sound", vol. 3, n. 3, 1993.

Le Fanu M., *The cinema of Andrej Tarkovskij*, London 1987.

Lefort Gérard, "Nostalghia", *Libération*, 18 maggio 1983.

Martin Marcel, "Nostalghia", *La Revue du Cinéma*, 387, ottobre 1983.

Masoni T. – Vecchi P., *Andrej Tarkovskij*, Il castoro, Milano 1997.

Micciché Lino, "Nostalghia", in *Cinemasessanta*, 5, settembre-ottobre 1983.

Mitchell T., *Tarkovsky in Italy*, in "Sight & Sound", vol. 52, n. 1, 1982-83.

Morandini Morando, "Nostalghia", *Il Giorno*, 10 giugno 1983.

Moravia Alberto, "Nostalghia", *L'Espresso*, 26 giugno 1983.

Musatti Cesare, "Pioggia e acquitrino nella nostalgia di Tarkovskij", *Cinema Nuovo*, 1, febbraio 1985.

Niogret Huberet, "Nostalghia", *Positif*, 269-270, luglio-agosto 1983.

Peling Maurice, "Nostalghia", *Jeune Cinéma*, 152, giugno 1983.

Pompeo L., *I due Tarkovskij. La poesia di Arsenij e il cinema di Andrej*, in "Notizie in... Controluce", anno VIII, n. 11, 1999.

- Pullaine Tim, "Nostalghia", *Films and Filming*, 352, gennaio 1984.
- Quandt J., *The poetry of Apocalypse: The Films of Andrei Tarkovsky*, "Cinématheque Ontario", novembre 2002.
- Rondi Gian Luigi, "Nostalghia", *Il Tempo*, 2 giugno 1983.
- Rosetti R., *Andrej Tarkovskij. La realtà della simmetria*, in "Film-critica", n. 373, aprile 1987.
- Salvestroni S., *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon, Biella 2006.
- Scarrone Carlo, "Nostalghia", *Cineforum*, 226, luglio-agosto 1983.
- Schillaci F., *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Lindau, Torino 2017.
- Sesti M., *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, in "Cinecritica", n. 2, luglio-settembre 1986.
- Socci A., *Obiettivo Tarkovskij. L'opera, la spiritualità, il pensiero di un grande del cinema del '900*, Editoriale italiana, Milano 1987.
- Strada Vittorio, "La mia vita non è soltanto *nostalghia*", *Corriere della Sera*, 7 agosto 1988.
- Strick Philip, "Nostalghia", *Monthly Film Bulletin*, 599, dicembre 1983.
- Tagliabue Carlo, "Nostalghia", *L'Osservatore Romano*, 8 giugno 1983.
- Tassone A., *Entretien avec Andrei Tarkovski*, in "Positif", 247, ottobre 1981.
- Tocci Brunella, "La 'nostalghia' lacerante del suo mondo", *Avanti!*, suppl., 11 gennaio 1987.

Scritti su Andrej Tarkovskij in lingua russa

- J. Anochina, *Tarkovskij: muzykal'nye citaty*, in "Iskusstvo kino", n. 4, 2007, pp. 96-105.
- N. Baldyrev, *Žertvoprinošenie Andreja Tarkovsogo*, Vagrius, Moskva 2004.
- L. Batkin, *Čto takoe nostal'gija?*, in "Iskusstvo kino", n. 7, 1990, pp. 53-60.
- D. Džounz, *Tarkovskij i feminizm*, in "Iskusstvo kino", n. 4, 2007, pp. 24-28.

- J. Ermilov, *Fil'my Andreja Tarkovskogo kak «nekinematograf»*, in *Fenomen Andreja Tarkovskogo v intelektual'noj i chudožestvennoj kil'ture*, Rossijskaja akademija kinematografičeskich iskusstv «NIKA», Moskva 2008, pp. 27-31.
- Evlampiev I. I., *Strasti po Andreju: filosofija žertvennosti (Le passioni di Andrej: la filosofia del sacrificio)*, in “Voprosy filosofii”, 1, 2000, pp. 56-70.
- I. Evlampiev, *Chudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo*, ARC, Ufa 2012.
- V. Filimonov, *Andrej Tarkovskij*, Molodaja gvardija, Moskva 2017.
- C. I. Frejlich, *Teorija kino: Ot Èjzenštejna do Tarkovskogo*, A, 1991.
- D. Gillespi, *Italija kak «drugoj»: «Nostal'gija» Andreja Tarkovskogo*, in *Fenomen Andreja Tarkovskogo v intelektual'noj i chudožestvennoj kil'ture*, Rossijskaja akademija kinematografičeskich iskusstv «NIKA», Moskva 2008, pp. 163-171.
- A. V. Gordon, *Ne utolivšij žaždy: ob Andree Tarkovskom*, Vagrius, Moskva 2007.
- O. Kalmykovaja – V. Šmyrov, *Gde druž'ja, a gde vragi?*, “Sovetskij èkran”, N° 10, 1989, p. 14.
- L. B. Kljueva, *K probleme numinoznogo. O značenii numinoznogo v fil'mach Andreja Tarkovskogo*, “Vestnik VGIK”, N° 3 (33), 2017, pp. 30-44.
- N. Kononenko, *Amorfnoe vremja muzykal'nych introspekcij Andreja Tarkovskogo*, in “Iskusstvoznanie”, n. 1, 2008, pp. 160-175.
- G. Panfilov – A. Tarkovskij – O. Surkova, *Ital'janskij dialog*, in “Iskusstvo kino”, n. 11, 1995, pp. 186-208.
- M. Perepelkin, *Stichotvorenje Arsenija Tarkovskogo «Ja v detstve zabolet...» i ego rol' v apokalipsičeskom sjužete «Nostal'gii» Andreja Tarkovskogo*, Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk, T. 12, N° 3 (2), 2010.
- D. Salynskij, *Kinogermenevtika Tarkovskogo*, Prodžuserskij centr «Kvadriga», Moskva 2009.

- D. Salynskij, *Oživšaja živopis' fil'my Andreja Tarkovskogo*, "Russkoe Iskusstvo", N° 2 (62), 2019, pp. 57-65.
- S. Sarkisjan, *Cvetnoj sluch*, in "Iskusstvo kino", n. 8, 1995, pp. 139-145.
- E. L. Staševskaja – G. M. Nažmudinov, *Bytije čeloveka v chudožestvennoj filozofii (na primere tvorčestva Andreja Tarkovskogo)*, JARGU, Jaroslavl' 2007.
- O. Surkova, *Tarkovskij i ja*, Zebra E, EKSMO, Moskva 2002.
- A. Tarkovskij, «*My delaem fil'my*», "Kino" (Vil'njus), n. 10, 1981.
- A. Tarkovskij, *Čelovek dolžen umet' žit' v pustote*, "Le Monde", 12 maja 1983.
- M. I. Turovskaja, *Sem' s polovinoj, ili Fil'my Andreja Tarkovskogo*, Iskusstvo, Moskva 1991.
- P. Volkova, *Andrej Tarkovskij. Nostal'gija*, Zebra E, Moskva 2008.
- P. Volkova, *Arsenij i Andrej Tarkovskie. Rodoslovnaja kak mif*, Izdatel'stva AST, Moskva 2017.
- S. Zagrebin, *Ètika Tarkovskogo*, Rabota pljus, Čeljabinsk 2012.

Scritti su Scienze cognitive e Cinema

- AA. VV., *Dispositivo*, numero monografico di "Fata Morgana", 24, 2014.
- AA. VV., *Teoria*, numero monografico di "Fata Morgana", 26, 2015.
- AA. VV., *Coscienza*, numero monografico di "Fata Morgana", 31, 2017.
- Albera F. – Tortajada M. (a cura di), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- Albera F. – Tortajada M. (a cura di), *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.
- Allen R., *Projecting Illusion. Film, Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1995.
- Allen R. – Smith M. (a cura di), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford-New York 1997.

- Allen R. – Turvey M. (a cura di), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, Routledge, London-New York 2001.
- Andrew D., *What Cinema Is! Bazin's Quest and Its Charge*, Wiley-Blackwell, Malden (MA)-Oxford-Chichester 2010.
- Aumont J., *A cosa pensano i film*, tr. it. di C. Tognolotti, ETS, Pisa 2007.
- Aumont J., *Matière d'image, redux*, Éditions de la Différence, Paris 2009.
- Badiou A., *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires 2005.
- Badiou A., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009.
- Barker J. M., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2009.
- Bateman J. A. – Schmidt K. H., *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*, Routledge, New York-London 2012.
- Baudry J. L., *Il dispositivo*, tr. it. di G. Avezzù, La Scuola, Brescia 2017.
- Bellour R., *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P. O. L., Paris 2009.
- Bellour R., *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P. O. L., Paris 2012.
- Bennett B. – Furstenau M. – Mackenzie A., *Cinema and Technology. Cultures, Theories, Practises*, Palgrave MacMillan, New York 2008.
- Bertetto P., *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Mimesis, Milano 2016.
- Blandorf S. – Grant B. K. – Hillier J., *The Film Studies Dictionary*, Arnold, London 2001.
- Bogue R., *Deleuze on Cinema*, Routledge, New York-London 2003.
- Bordwell D. – Carroll N. (a cura di), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Wisconsin University Press, Madison 1996.
- Bordwell D., *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in the Movies*, University of California Press, Berkeley 2006.
- Bordwell D., *Poetics of Cinema*, Routledge, New York-London 2008.

- Borwell D. – Thompson K., *Minding Movies. Observation on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2011.
- Branigan E. – Buckland W. (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Routledge, London-New York 2014.
- Branigan E., *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*, Routledge, New York-London 2006.
- Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, letteratura e cinema*, tr. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Bruno G., *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, tr. it. di M. Nadotti, Johan & Levi, Milano 2016.
- Buchanan I. – MacCormack P. (a cura di), *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, Bloomsbury, London-New Delhi 2008.
- Buckland W., *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Buckland W. (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Malden (MA)-Oxford 2009.
- Buckland W., *Film Theory. Rational Reconstructions*, Routledge, London-New York 2012.
- Canova G. (a cura di), *Enciclopedia del cinema*, Garzanti, Milano 2009.
- Carbone M., *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- Cardinal S., *Deleuze ou cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Presses Universitaires de Laval, Laval (Québec) 2010.
- Carel H. – Tuck G. (a cura di), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave MacMillan, New York 2011.
- Carluccio G. – Malavasi L. – Villa F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma 2015.
- Carluccio G. – Villa F., *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005.

- Carluccio G. – Villa F. (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006.
- Carroll N. – Choi J. (a cura di), *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, Blackwell, Malden (MA) 2006.
- Carroll N., *La filosofia del cinema. Dalle teorie del primo Novecento all'estetica del cinema dei nostri giorni*, tr. it. di J. Loreti, Dino Audino, Roma 2011.
- Casebier A., *Film and Phenomenology. Toward a Realistic Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1991.
- Casetti F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
- Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- Cavell S., *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Viking Press, New York 1971, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1979.
- Chateau D. (a cura di), *Subjectivity. Film Representation and the Spectator's Experience*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
- Chateau D. – Moure J. (a cura di), *Screens. From Materiality to Spectatorship. A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- Coëgnarts M. – Kravanja P. (a cura di), *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven University Press, Leuven 2015.
- Colman F. (a cura di), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, McGill Queen's University Press, Montreal-Kingston-Ithaca 2010.
- Colman F., *Film Theory. Creating a Cinematic Grammar*, Wallflower, London-New York 2014.
- Cometa M., *Archeologia del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2016.
- Cubitt S., *The Cinema Effect*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2005.

- Cubitt S., *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2014.
- Currie G., *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Currie G. – Ravenscroft I., *Recreative Minds. Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- D'Aloia A., *La vertigine e il volo. L'esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2013.
- D'Aloia A. – Eugeni R. (a cura di), *Neurofilmology. Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, numero monografico di "Cinéma&Cie. International Film Studies Journal", 22-23, 2014.
- Dalle Vecchie A. (a cura di), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2002.
- De Baecque A. – Chevallier P. (a cura di), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris 2016.
- De Blasio E. – Viganò D. E. (a cura di), *I film studies*, Carocci, Roma 2013.
- De Gaetano R., *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.
- De Vincenti G. – Carocci E. (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2013.
- Deleuze G., *L'immagine movimento. Cinema 1*, tr. it. di J. P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.
- Deleuze G., *L'immagine tempo. Cinema 2*, tr. it. di J. P. Manganaro, Einaudi, Torino 2017.
- Diodato R. – Somaini A. (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna 2011.
- Donald J. – Renov M. (a cura di), *The Sage Handbook of Film Studies*, Sage, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore 2008.

- Dubois P. – Ramos Monterio L. – Bordina A. (a cura di), *Oui c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement / Yes, it's cinema. Forms and Spaces of the Moving Images*, Campanotto Editore, Pasion del Prato 2009.
- Durham Peters J., *The Maevelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago University Press, Chicago-London 2015.
- Dusi N., *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- Elsaesser T., *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- Elsaesser T. – Hagener M., *Teoria del film. Un'introduzione*, tr. it. di F. de Colle e R. Censi, Einaudi, Torino 2009.
- Flaxman G. (a cura di), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2000.
- Flisfeder M., *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- Frampton D., *Filmosophy*, Wallflower Press, London 2006.
- Friedberg A., *Windows Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993.
- Furstenau M. (a cura di), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*, Routledge, London-New York 2010.
- Gallese V. – Guerra M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Game J. (a cura di), *Image des corps / corps des images au cinéma*, ENS, Paris 2010.
- Gaudreault A. – Lefebvre M. (a cura di), *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usage et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015.
- Grabowski M. J. (a cura di), *Neuroscience and Media. New Understandings and Representations*, Routledge, London-New York 2015.
- Grodal T., *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Clarendon Press, Oxford 1997.

- Grodal T., *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, tr. it. di K. McManus, Diabasis, Parma 2014.
- Hansen M., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley 2012.
- Hutamo E., *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles Illusions in Motion*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2013.
- Hutamo E., *Elementi di schermologia. Verso un'archeologia dello schermo*, tr. it. di R. Terrosi, KE Edizioni-Youcanprint, Tricase 2015.
- Hutamo E. – Parikka J. (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2011.
- Ikoniadou I. – Wilson S. (a cura di), *Media After Kittler*, Rowman & Littlefield, London-New York 2015.
- Kennedy B. M., *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2002.
- Kittler F., *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986.
- Kittler F., *Optische Medien*, Berliner Vorlesung 1999, Merve Verlag, Berlin 2002.
- Krauss R., *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, tr. it. di B. Carneglia, Postmedia Books, Milano 2005.
- Kuhn A. – Westwell G., *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford University Press, Oxford-New York 2012.
- Laine T., *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Peter Lang, Bruxelles-New York 2007.
- Laine T., *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, Continuum, New York-London 2011.
- Lapsley R. – Westlake M., *Film Theory. An Introduction*, Manchester University Press, Manchester-New York 2006.
- Livingston P. – Platina C. (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London-New York 2009.

- Malavasi L., *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*, Kaplan, Torino 2009.
- Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, tr. it. di R. Merlino, Olivares, Milano 2002.
- Manovich L., *Software Culture*, tr. it. di M. Tarantino, Olivares, Milano 2010.
- Marks L. U., *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham-London 2000.
- Marks L. U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
- Marrati M., *Gilles Deleuze, cinéma et philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 2003.
- Massumi B., *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-London 2002.
- Montani P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- Mulhall S., *On Film*, Routledge, London-New York 2008.
- Mullarkey J., *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2009.
- Nannicelli T. – Taberham P. (a cura di), *Cognitive Media Theory*, Routledge, New York-London 2014.
- Parikka J., *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2015.
- Parikka J., *Che cos'è l'archeologia dei media*, tr. it. di E. Campo, Carocci, Roma 2017.
- Pearson R. E. – Simpson P. (a cura di), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London-New York 2001.
- Pepperell R. – Punt M. (a cura di), *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006.
- Pescatore G., *Il narrativo e il sensibile. Semiotica e teoria del cinema*, Hybris, Bologna 2001.

- Pinotti A. – Somaini A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Pisters P., *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- Pisters P., *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford University Press, Stanford 2012.
- Plantinga C., *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2009.
- Plantinga C. – Smith G. M. (a cura di), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999.
- Rancière J., *La favola cinematografica*, tr. it. di B. Besana, ETS, Pisa 2006.
- Rancière J., *Il destino delle immagini*, a cura di R. De Gaetano, tr. it. di D. Chiricò, Pellegrini, Cosenza 2007.
- Read R. – Goodenough J. (a cura di), *Film as Philosophy. Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005.
- Rodowick D. N., *Il cinema nell'era del digitale*, tr. it. di M. Miotti, Olivares, Milano 2008.
- Rodowick D. N. (a cura di), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.
- Rodowick D. N., *Elegy for Theory*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2014.
- Rodowick D. N., *Philosophy's Artful Conversations*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2015.
- Rushton R. – Bettinson G., *What Is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*, McGraw-Hill-Open University Press, Maidenhead 2010.
- Rushton R., *The Reality of Film. Theories of Filmic Reality*, Manchester University Press, Manchester-New York 2011.
- Rust S. – Monani S. – Cubitt S. (a cura di), *Ecocinema. Theory and Practice*, Routledge, New York-London 2013.

- Rutherford A., *“What Makes a Film Tick?”*. *Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*, Peter Lang, Bern 2011.
- Sainati A., *Il cinema oltre il cinema*, ETS, Pisa 2011.
- Schwam S. (a cura di), *The Making of 2001. A Space Odyssey*, Random House, New York 2000.
- Shaviro S., *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1993.
- Shaviro S., *Post-Cinematic Affect*, O Books, Winchester 2010.
- Shaw D., *Film and Philosophy. Taking Movies Seriously*, Wallflower, London-New York 2008.
- Shaw S., *Film. Consciousness From Phenomenology to Deleuze*, McFarland, Jefferson (NC)-London 2008.
- Shimamura A. P. (a cura di), *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, Oxford University Press, Oxford-New York 2013.
- Sinnerbrink R., *New Philosophies of Film. Thinking Images*, Continuum, London-New York 2011.
- Smith G. M., *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge, University Press, Cambridge-New York 2003.
- Smith M., *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- Smith M., *Film, Art, and the Third Culture. A Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford University Press, Oxford-New York 2017.
- Smith M. – Wartenberg T. E. (a cura di), *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*, Wiley-Blackwell, Malden (MA) 2006.
- Sobchak V., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Sobchak V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004.
- Stam R. – Burgoyne R. - Flitterman-Lewis S., *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, tr. it. di A. Raengo, Bompiani, Milano 1999.

- Stam R. – Miller T. (a cura di), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton 2000.
- Stam R., *Teorie del film*, tr. it. di F. Silveri e G. Del Duca, Dino Audino, Roma 2005.
- Tan E., *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as Emotion Machine*, Lawrence Erlbaum, Mahwah (NJ) 1996.
- Terrone E., *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014.
- Tikka P., *Enactive Cinema. Simulatorium Eisensteinense*, Gummerus Printing, Jyväskylä 2008.
- Tomasulo F. (a cura di), *Phenomenology in Film and Television*, Special Issue of Quarterly Review of Film and Video, 12, 3, 1990.
- Tredell N. (a cura di), *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*, Icon Books, Cambridge 2002.
- Trifonova T. (a cura di), *European Film Theory*, Routledge, New York-London 2009.
- Trione V., *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Bompiani, Milano 2014.
- Tseng C. I., *Cohesion in Film. Tracking Film Elements*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 2013.
- Turvey M., *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.
- Uttersson A. (a cura di), *Technology and Culture. The Film Reader*, Routledge, London-New York 2005.
- Väliäho P., *Biopolitical Screens. Image, Power, and the Neoliberal Brain*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2014.
- Van den Oever A. (a cura di), *Technē / Thechnology. Researching Cinema and Media Technologies – their Development, Use, and Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.
- Vancheri L., *Le Pensées Figurales de l'Image*, Armand Colin, Paris 2011.
- Vitella F., *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010.

Vitella F., *Il piacere del piangere. Il ferroviere (Germi, 1956) come male weepy*, in L. Malavasi-E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Fondazione centro sperimentale di cinematografia, Edizioni Sabinae, Roma 2015, pp. 107-116.

Voss C., “*Film experience and the formation of illusion. The spectator as ‘surrogate body’ for the Cinema*”, in “*Cinema Journal*”, 50, 4, 2011, pp. 136-150.

Wartenberg T. E. – Curran A. (a cura di), *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*, Blackwell-Wiley, Malden (MA) 2005.

Wartenberg T. E., *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, tr. it. di M. Pagliarini, Mimesis, Milano-Udine 2011.

Wildfeuer J., *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*, Routledge, New York-London 2014.

Winthrop-Young G., *Kittler and the Media*, Polity, Cambridge-Malden (MA) 2011.

Zacks J. M., *Flicker. Your Brain on Movies*, Oxford University Press, Oxford-New York 2015.

Zielinski S., *Deep Time of the Media Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2006.