via Cornarotta 7–9
31100 Treviso

T +39 0422 5121
F +39 0422 579483

fbsr@fbsr.it
www.fbsr.it

FONDAZIONE
BENETTON
STUDI RICERCHE

Abbandoni
Il paesaggio e la pienezza del vuoto

giornate internazionali di studio sul paesaggio
diciottesima edizione
proiezione online al termine della sessione *Paesaggi urbani*
giovedì 24 febbraio 2022

scheda critica di
Luciano Morbiato

Stalker
di Andrej Tarkovskij (URSS, 1979, 161')

Da un romanzo di fantascienza dei fratelli Strugackij (*Picnic sul ciglio della strada*, 1972), Tarkovskij ha ricavato un'opera personalissima, dalle originali cadenze narrative immerse in un compatto universo visivo ("immersione" è il termine più adatto all'ambiente di acque stillanti o stagnanti che affrontano i personaggi e gli spettatori); il film è anche un saggio filosofico sulla necessità della speranza in un mondo che tende alla disperazione. Lo *stalker* (letteralmente 'colui che si avvicina di soppiatto') è una guida che deve portare (e porta) illegalmente due clienti, uno scrittore e uno scienziato, in una zona pericolosa e proibita, al centro della quale si trova una stanza dalle potenzialità eccezionali, se non prodigiose. Su una trama apparentemente semplice i caratteri dei protagonisti acquistano un rilievo non solo psicologico ma anche simbolico, tanto da farsi portatori di istanze contrastanti, anzi opposte: tra i due intellettuali è l'avventuriero (un intenso Aleksandr Kaidanovskij nel ruolo del titolo) a mantenere vivo il desiderio non tanto della scoperta quanto della rivelazione.

Regia, scenografia: Andrej Tarkovskij; sceneggiatura: Arkadij e Boris Strugackij dal loro romanzo *Picnic sul ciglio della strada* (Coll. "Urania", 1988; Marcos y Marcos, 2003); fotografia: Aleksandr Knjazinskij; musica: Eduard Artem'ev; costumi: N. Fomina; montaggio: I. Fejginova; interpreti (e personaggi): Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Alisa Frejndlich (sua moglie), Anatolij Solonicyn (lo Scrittore), Nikolaj Grin'ko (il Professore), Natasa Abromova (la figlia), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendj; produzione: Secondo Gruppo Artistico, Mosfil'm (direttore di prod. Aleksandra Demidova); durata: 161'; anno 1979; origine: URSS.

Filmografia del regista (Ivanovo 1932 – Parigi 1986)
Il rullo compressore e il violino [titolo letterale del saggio di diploma di regìa], 1960; *L'infanzia di Ivan*, 1962; *Andrej Rublev*, 1966; *Solaris*, 1971; *Lo specchio*, 1974; *Stalker*, 1979; *Nostalghia*; 1983; *Sacrificio*, 1986.

Bibliografia
ACHILLE FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, La Nuova Italia, Firenze 1977; *Per Andrej Tarkovskij*, Atti del Convegno, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1987; TULLIO MASONI, PAOLO VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Il castoro, Milano 1997; SIMONETTA SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon-Comunità di Bose, Magnano 2006; ANDREA VALCALDA, *Andrej Tarkovskij o la catastrofe*, L'obliquo, Brescia 2009.

L'esplorazione come ascesi: a proposito di *Stalker*

LUCIANO MORBIATO

(scheda critica distribuita al pubblico in occasione della proiezione svolta in Fondazione il 6.IV.2011 nell'ambito della rassegna cinematografica *Nuovo Cinema Paesaggio*)

Amo gli occhi tuoi, amica mia,
il loro gioco splendido di fiamme,
quando li alzi all'improvviso,
e come un fulmine celeste
guardi veloce tutto intorno…
Ma esiste un fascino più forte:
gli occhi tuoi rivolti in basso,
nel bacio appassionato di un istante,
e fra le ciglia semichiuse
del desiderio il cupo e fosco fuoco…

Questi versi di Fëdor Tjutčev sono detti dalla figlia dello *stalker* nell'ultima sequenza, quasi un'epigrafe, bella e un po' sibillina, nel contesto del film: forse non è da questi che si può partire per scrivere del film di Tarkovskij. Né può giovare il confronto con un titolo della stessa stagione cinematografica come *Excalibur* di John Boorman, quantunque si tratti di un altro film sulla ricerca dell'assoluto, la *quête* del Graal, precisamente, ma come pretesto per uno spettacolo, seppure di alto livello, un'illustrazione e una reinvenzione del poema medievale di Robert de Boron: il film di Tarkovskij è invece una riflessione filosofica nelle forme di una creazione originale cinematografica e si può provare a dimostrarlo, cercando di restare critici senza diventare moralisti.

Il soggetto è tratto dal romanzo di fantascienza *Picnic sull'orlo della strada* dei fratelli Strugackij, che ne hanno curato anche la sceneggiatura: una guida accompagna uno scrittore e uno scienziato nell'esplorazione di una "zona", che le autorità hanno isolato, all'interno della quale nella Stanza di un edificio in rovina una potenza misteriosa permette di realizzare i desideri di chi vi entra. I tre hanno motivazioni diverse: lo scrittore è un cinico disperato, lo scienziato teme l'attacco alla razionalità rappresentato dalla Stanza, lo *stalker* è l'unico che «crede alla necessità di credere»; tutti ritornano dalla "zona" senza essere entrati nella Stanza.

A chi scrive è accaduto, nel corso del film, una cosa insolita: le immagini e i suoni dello schermo lasciavano uno spazio-tempo interiore per pensare all'unisono con i personaggi; non era come in certi film che la noia arriva a distogliere la mente a fantasticare altrove, mentre gli occhi sembrano seguire il flusso delle immagini. Nella sequenza della dresina (il carrello a motore sulle rotaie che porta i tre uomini all'interno della "zona"), *io* sono sul carrello, ma non nella "zona", da qualche parte in un'alba livida, pronto a correre dei rischi, per cercare qualcosa, che è molto importante, di cui ho bisogno, che non so se troverò, ma che non posso non cercare; o sono semplicemente in escursione in un insolito paesaggio, privato della folla quotidiana, e già per questo eccezionale, e mi ci muovo dentro, affascinato; o ancora, il paesaggio è dentro di me e questo non è che un sogno, e allora l'indeterminatezza che mi circonda è inevitabile, anche se quest'ultimo criterio è applicabile a qualsiasi film, al cinema come sogno a occhi aperti (e basterebbe rimandare alle pagine di Roland Barthes intitolate *En sortant du cinéma*).

Ma la suggestione, nella duplice accezione di suggerimento e di fascinazione, di questo film supera quella dello specifico filmico, essa ha piuttosto a che fare, restando a reminiscenze russe, con la poesia di certi racconti dell'Ottocento, della grande stagione letteraria fino a Cechov.

«A volte, quando la fiamma ardeva più debolmente e il cerchio di luce si restringeva, dalla sopraggiunta oscurità sporgeva improvvisamente una testa di cavallo, con una sinuosa cavità, che ci guardava con attenzione ottusa, masticando svelto una lunga erba…»: sembra la didascalia di una sequenza di un film di Tarkovskij in cui appare un cavallo, ed è invece l'idillio notturno del *Prato di Biez*, uno dei racconti delle *Memorie di un cacciatore* di Ivan Turgenev.

Alla costante dell'acqua e dell'immersione, presente in tutta l'opera di Tarkovskij (che è figlio del poeta Arsenij T.), potrebbero fare da commento altri versi di Tjutčev, come questi: «Perché chini sopra l'acqua, / salice, il capo e coglier vuoi / colle foglie tue tremanti, / come con bramose

p. 3

labbra, / la corrente fuggitiva?...» (1836). Anche per le immagini di Tarkovskij, da *L'infanzia di Ivan* (1962) a *Stalker* (1979),[1] si può ripetere quello che Angelo Maria Ripellino scriveva del lessico di questo poeta: «abbonda di vocaboli acquatili: spruzzi, fontane, torrenti, onde, lacrime, piogge, rigagnoli. Un perpetuo scorrere d'acqua. Un 'fiume aereo' scivola fra terra e cielo, e lo stesso cielo è un 'etereo flusso'. Il poeta insiste sul *fluire* di tutte le cose, sulla fluvialità del creato, fornendo uno straordinario esempio di idrofilia».[2] In Tarkovskij l'acqua e le immagini «acquatili» subiscono un'evoluzione, da quella contenuta nel secchio di legno al quale si dissetano Ivan e la madre, nel film d'esordio,[3] a quelle del fiume dove si celebrano riti pagani o dei mille rigagnoli del disgelo in *Andrej Rublev* (il capolavoro del 1966), a quella stagnante, eppure piena di vita, evidenziata dalla macrofotografia, ne *Lo specchio* (1974), a quella stagnate ancora, ormai pozzanghera, o stillante dai muri cadenti, nei locali che precedono la Stanza in *Stalker*.

Ivan (1962) a *Stalker* (1979),[4] si può ripetere quello che Angelo Maria Ripellino scriveva del lessico di questo poeta: «abbonda di vocaboli acquatili: spruzzi, fontane, torrenti, onde, lacrime, piogge, rigagnoli. Un perpetuo scorrere d'acqua. Un 'fiume aereo' scivola fra terra e cielo, e lo stesso cielo è un 'etereo flusso'. Il poeta insiste sul *fluire* di tutte le cose, sulla fluvialità del creato, fornendo uno straordinario esempio di idrofilia».[5] In Tarkovskij l'acqua e le immagini «acquatili» subiscono un'evoluzione, da quella contenuta nel secchio di legno al quale si dissetano Ivan e la madre, nel film d'esordio,[6] a quelle del fiume dove si celebrano riti pagani o dei mille rigagnoli del disgelo in *Andrej Rublev* (il capolavoro del 1966), a quella stagnante, eppure piena di vita, evidenziata dalla macrofotografia, ne *Lo specchio* (1974), a quella stagnate ancora, ormai pozzanghera, o stillante dai muri cadenti, nei locali che precedono la Stanza in *Stalker*.

L'apporto dell'attore che interpreta lo *stalker* è determinante, più che una recitazione la sua è una partecipazione totale, una condivisione e "immersione" nel personaggio e nel mondo che Tarkovskij realizza. L'interpretazione di Aleksandr Kajdanovskij è un blocco poderoso, a partire dalla nuca con i capelli biondi, quasi albini, tagliati cortissimi (è pleonastico ricordare che anche di Erich von Stroheim si diceva che recitasse a partire dalla nuca e dal grosso collo rasati?). Lo stimolo alla fede, alla ricerca di se stessi, l'anelito alla speranza che lo *stalker* trascina per tutto il film, apparentano questo personaggio, ancora, alla grande tradizione letteraria russa del puro folle, dell'idiota, rappresentata dal principe Myskin di Dostoevskij.
Gli altri due personaggi maschili, lo Scrittore (Anatolij Solonicyn, già interprete di Rublev) e lo Scienziato, sono analizzati, nella sequenza della dresina, dalla macchina da presa, che diventa un microscopio dell'anima. La figura dell'intellettuale affascina Tarkovskij, ma egli la carica anche di una enorme responsabilità nei confronti dell'umanità. Se in *Andrej Rublev* è il contrasto col potere ad essere al centro del vasto affresco, nel calderone dello *Specchio* è una sorta di intellettuale collettivo chiamato Russia ad essere protagonista, avamposto della civiltà durante la resistenza al nazismo e argine all'intolleranza dispotica che viene da Oriente (le immagini documentarie degli incidenti sulla frontiera del fiume Ussuri o delle manifestazioni di guardie rosse cinesi sono state usate con questo scopo).

Stalker è un'opera di sintesi, il contatto con l'esterno è rarefatto (la "zona" è un mondo a parte, recintato e sorvegliato), la presenza del potere è solo accennata, come repressione ottusa e, ormai [10 anni prima dell'89], impotente (nella sequenza del posto di blocco forzato per entrare nella "zona") o come atmosfera di sospetto (la telefonata sulla soglia della Stanza). Il nocciolo del problema è l'intellettuale di fronte a se stesso, alla sua opera e alla sua missione.

---

[1] E fino all'ultimo suo titolo, *Sacrificio* (1986), che ha assunto il valore di un testamento spirituale [nota 2011].
[2] A.M. Ripellino, *Prefazione*, in F. Tjutčev, *Poesie*, trad. T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1964, p. 7.
[3] Sono tentato di continuare il catalogo di queste immagini: il Volga che s'impaluda nelle rive solcate dai razzi traccianti, il fondo del pozzo che ricorre nei sogni di Ivan, la pioggia che impantana le strade, le onde lunghe e dolci della sequenza finale sulla spiaggia.
[4] E fino all'ultimo suo titolo, *Sacrificio* (1986), che ha assunto il valore di un testamento spirituale [nota 2011].
[5] A.M. Ripellino, *Prefazione*, in F. Tjutčev, *Poesie*, trad. T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1964, p. 7.
[6] Sono tentato di continuare il catalogo di queste immagini: il Volga che s'impaluda nelle rive solcate dai razzi traccianti, il fondo del pozzo che ricorre nei sogni di Ivan, la pioggia che impantana le strade, le onde lunghe e dolci della sequenza finale sulla spiaggia.

Non è possibile ignorare la carica simbolica di questi personaggi: nel caso dello Scrittore le sue parole sulla perdita dell'ispirazione e il mettersi in viaggio senza bagaglio, nel caso dello Scienziato la pistola nello zainetto, accanto al thermos del caffè, e la bomba che dovrebbe distruggere la Stanza o, piuttosto, la speranza, come gli grida lo *stalker*. E alla fine, quando la missione è fallita, quest'ultimo confessa la sua amarezza alla moglie: «Non credono in niente. Quell'organo … con cui si crede, gli si è atrofizzato … Pensano soltanto a come tenere alto il prezzo, a come vendersi più cari…». Il cinismo dello Scrittore e la razionalità dello Scienziato sono uniti insieme e formano un ostacolo alla speranza. Non resta che lo *stalker*, colui che si avvicina di soppiatto, un *outcast* e un fuorilegge che si batte perché gli uomini credano, magari al «disinteresse» dell'arte, come la musica: «un suono vuoto … che si trasforma per noi in fonte di grande piacere e ci unisce e commuove».
Tarkovskij riesce a creare un momento di intensa commozione verso la fine del film, quando la macchina da presa riprende in primo piano la figlia malata dello *stalker* che si muove su uno sfondo grigio-perlato, come se camminasse, cosa che non può fare, ma che in quel momento siamo disposti a pensare. Poi la macchina da presa si allontana e, in una panoramica, scopre la figlia sulle spalle del padre; il regista ci rassicura: non vuole capovolgere le regole, stupirci con un miracolo, non ne succedono, nella "zona" o altrove.

p. 4

Eppure, la fine non è una riconciliazione con la razionalità ritrovata. Prima che compaiano i versi citati all'inizio di queste pagine, sullo schermo c'è una successione di immagini che equivale a una meditazione aperta (trascrivo dai "fogli di montaggio" del film): «*Primo piano. Carrello indietro. Piano medio. Carrello avanti. Primo piano.* La cucina. La figlia di Stalker siede al tavolo intenta a leggere un libro. Abbassa il libro, guarda fuori dalla finestra. Fissa dei bicchieri e un barattolo che cominciano a muovesi lungo il tavolo. Uno dei bicchieri cade in terra. La bambina si appoggia al tavolo con la guancia»; avviene qualcosa di inquietante, forse significativo, nella sua «perfetta inutilità», qualcosa che mantiene nello spettatore un'aspettativa, un interesse oltre la parola *konec* ['fine'], oltre la musica che l'accompagna.
[L'emblematicità, quasi profetica, della sequenza descritta è stata riconfermata da quella che sigilla *Sacrificio*: nella desolazione della landa, abbandonata dalle figure di adulti, un bambino innaffia un albero scheletrito e si sdraia al suo piede, in attesa, mentre sul fondo suona un corale della *Passione secondo Matteo* di Bach].