Luca Cardone

Il gesto del folle. Andrej Tarkovskij e l'immagine-preghiera

Alcuni indirizzi filosofici del Novecento[1], avventurandosi in un territorio di rotture, hanno rimesso in discussione il concetto di *gesto* così come tramandato dalla tradizione – in particolar modo aristotelica[2] – che lo definiva come movimento proteso a un fine e come proiezione intenzionale di un soggetto. È il vincolo tra *azione* e *intenzione* a frammentarsi, spalancando il gesto a una dimensione di sospensione e di crisi. La gestualità smette d'essere il luogo dell'efficacia, divenendo il teatro di una *sottrazione*.

Per giungere a questa espunzione, quindi a un'altra idea di gesto, si deve tuttavia fare riferimento a un certo senso di gestualità, un certo poter dire *del* e *il* gesto, già da sempre sottratto alla tradizione stessa. È qui che il filosofo Giorgio Agamben si scontra con il doppio senso greco dell'agire tramandato da Aristotele, ovvero in quanto *praxis*, l'agire politico che ha in sé il proprio fine, e come *poiesis*, la produzione poetica; un duo polare che non esaurisce – e anzi sottrae – tutto il possibile della gestualità. Una mancanza che Agamben ritrova anche nel latino con la coppia di verbi *agere* e *facere*. Un *vuoto di possibile* tale da spingere il filosofo alla ricerca di un verbo in grado d'essere il precipitato di un gesto inteso come assoluto controcampo, non solo rispetto a queste coppie ma anche contro la loro stessa tensione contrapponente: *gerere* (portare, comportarsi, trattenere). Come scrive Agamben,

> Colui che *gerit* non si limita ad agire, ma, nell'atto stesso in cui compie la sua azione, insieme l'arresta, la espone e la tiene a distanza da sé. Se chiamo 'gesto' questo

1 Nel richiamare le principali linee del Novecento che hanno riformulato il concetto di gesto non possiamo mancare dal riportare i nomi di Bergson, Benjamin, Merleau-Ponty, Leroy-Gourhan e Derrida.

2 Per approfondire il concetto di gesto alla luce della filosofia aristotelica rimandiamo a O. Balaban, *Praxis and poesis in Aristotle's practical philosophy*, «Journal of Value Inquiry», v. 24, n. 3, 1990, pp. 185-198; G. Markus, *Praxis and Poiesis: Beyond the Dichotomy*, «Thesis Eleven», n. 15, 1986, pp. 30-47; G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica,* «Vichiana», Serie IV, v. 7, n. 1, 2005, pp. 17-36. Si vedano anche S. Jedrkiewicz, *Citra verba: sul rapporto tra gesto, comunicazione e pensiero nell'Antichità*, «Seminari Romani di cultura greca», v. 2, 2002, pp. 275-293 e F. Burigana, *Praxis e Poiesis*, in E. Laszlo, P. M. Biava, (a cura di), *Il senso ritrovato*, Springer, Milano 2013, pp. 229-243.

Title

The gesture of madness. Andrei Tarkovskij and the image-prayer

Abstract

This article examines gesture and figure in Tarkovsky's films, guided by Giorgio Agamben's concept of the comic gesture—a pure mediation that withdraws from belonging and action. In Tarkovskij, idiocy, ridicule, blame, and grotesque serve as forms of this gesture, creating a "prayer-image" where sacred and idiotic aspects coexist and redeem each other through a cinematic act.

Keywords

Andrej Tarkovskij
-
gesture
-
idiocy
-
comic
-
Sacred

> terzo modo dell'attività umana, possiamo dire allora che il gesto, come mezzo puro, spezza la falsa alternativa tra il fare che è sempre un mezzo rivolto a un fine – la produzione – e l'azione che ha in se stessa il suo fine – la prassi[3].

Nel pensiero di Agamben il gesto (*gerere*) non è mera mediazione ma *mediazione pura*, un transito sospensivo. Questo gesto è la frattura tra un soggetto e l'azione, ed è tale per cui ogni criterio di imputabilità non può che andare in crisi. Allora, se «l'etica e il diritto occidentale, attraverso le nozioni di colpa e causa, hanno fondato il proprio edificio teorico e pragmatico a partire dalla connessione tra un'azione e il soggetto che la compie», il nesso etico-teoretico sfidato da Agamben è quello per cui un soggetto «è colui che è sempre responsabile di un'azione»[4]. Per smantellare questa concezione Agamben deve risalire alla rappresentazione originaria di questo vincolo, sostituendola con una sua antitetica alternativa. È nella *Poetica* di Aristotele che azione e colpa si legano al soggetto, proprio al cuore della rappresentazione tragica. Qui, nella tragedia classica, per Agamben si sarebbero già annodati tutti i fili che fanno del gesto un campo di risonanza e decidibilità di colpa e innocenza. «Simmetricamente opposta», scrive Agamben,

> è la situazione del personaggio comico: poiché egli agisce per imitare il suo carattere, le azioni che compie gli sono eticamente indifferenti e non lo toccano in nessun modo. Per questo, nella loro forma esemplare, esse si convertono in lazzi, cioè azioni e gesti insensati il cui fine è soltanto quello di interrompere l'azione e liberare il carattere da ogni possibile imputazione[5].

3 G. Agamben, *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 137-138. Si veda anche Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

4 S. Spina, *Per un'etica e una politica destituenti. La questione del gesto nel pensiero di Giorgio Agamben*, «Lessico di etica pubblica», 1, 2019, pp. 111-122.

5 G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, Nottetempo, Roma 2015, p. 51.

Rifacendosi alla maschera di *Pulcinella*, Agamben rintraccia nel gesto comico della maschera un'azione vuota, il *gerit* d'arresto inimputabile e contrapposto all'azione tragica. Come lucidamente mostrato da Henri Bergson, il gesto comico è la vita fluida irrigidita nel *loop* di un meccanismo[6], ma aggiungeremmo attraverso Agamben, un meccanismo i cui ingranaggi procedono senza forza di trasmissione, privi di *coppia*: il gesto comico è la *meccanica di un giro a vuoto*.

A partire da questo innesto teoretico queste riflessioni vorrebbero provare a ragionare sul rapporto tra *gesto* e *figura*. Cosa di un gesto – di una sospensione – convoca una figura? Che ne è di questo gesto comico quando entra in collisione con il *sacro*? È in questa prospettiva che riteniamo possano essere riletti diversi gesti cruciali della filmografia del cineasta russo Andrej Tarkovskij.

Il carnevale, il ridicolo e il miracolo

Nella sua contenuta produzione artistica, Tarkovskij ha fatto di alcuni temi come il sacrificio, la fede, il desiderio e il ricordo, le colonne portanti del suo percorso registico ed esistenziale. I film di Tarkovskij, su questo si vorrebbe qui insistere, sono tuttavia costellati da un ulteriore carattere distintivo, ovvero la deriva grottesca, buffonesca e *idiota* che molti dei personaggi dei suoi film assumono nei momenti di maggiore acme, ovvero quando in un modo o nell'altro il gesto a seguire è quello determinante, definitivo e incontrovertibile. Come il *Laocoonte*[7], i personaggi di Tarkovskij affrontano momenti di sospensione, iscrivono il loro gesto in un tempo altro (*cairologico*). Un momento di riapertura del possibile in cui tutto è da decidersi e nulla potrà essere predetto a partire da ciò che il passato ha già registrato. Tuttavia, se

6 Cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1924), Laterza, Bari 1987.

7 Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte. Ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Rizzoli, Milano 1994.

il Laocoonte – la cui vita è sospesa poiché avvolto tra le spire del serpente – apre a una dimensione puramente tragica, l'apertura sospesa dei personaggi di Tarkovskij è da ricondurre, piuttosto, all'ordine della commedia. Boriška (il giovane fonditore di campane), Domenico (il pazzo), Gorčakov (lo scrittore russo in esilio), lo stalker, Alexander: le maschere della filmografia tarkovskijana sono sì devote al martirio, ma in una modalità idiota e ridicola. Figure particolarmente affini all'assurdità dell'*Abramo* di Kierkegaard, il *cavaliere della fede* che immola Isacco con fede nella sua restituzione; vicine anche a quell'*Idiota* di Dostoevskij, il principe *Myškin* e alla sua cristica *silhouette*.

Di fatto, in uno dei suoi dialoghi, György Lukács propone un prezioso accostamento di queste due figure che pare fondato proprio su una concezione del gesto svincolata dalla tragedia:

> Mi ha domandato poco fa se ci sono uomini buoni. Ecco, sono questi. E guardi: anche la loro bontà è sterile, genera confusione ed è senza effetto. Incompresa e fraintesa emerge dalla vita proprio come un'opera d'arte solitaria e grande. A chi ha giovato il principe Myškin? Non ha disseminato piuttosto tragedie dove camminava? Eppure, certamente non aveva questa intenzione. Il suo mondo è situato al di là di quello della tragedia che è puramente etico o se vuole, puramente cosmico, in ogni caso il principe Myškin si trova al di là di esso come anche l'"Abramo che immola" di Kierkegaard ha superato il mondo dei tragici conflitti e degli eroi[8].

Lukács accorpa la gestualità delle due figure alla luce di due parametri comuni: l'incomprensibilità del gesto e il suo essere iscritto al di là di ogni codice tragico. Seguendo la traccia agambeniana, oltre al sottolineare che i loro gesti sono *senza effetto* – come lo stesso Lukács non manca di riportare – si potrebbe insistere sul fatto che sia l'Idiota che l'Abramo siano parimenti

8 G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. (Scritti 1907-1918),* tr. it. P. Pullega, Cappelli editore, Bologna 1981, p. 104.

in una tensione comica. Eppure, una distinzione fondamentale tra le due figure c'è, ed emerge solo a partire da una disamina dei loro gesti. Nel suo analizzare la postura esistenziale del *cavaliere della fede*, Kierkegaard scrive che egli, seppure nella sua finitezza e tribolando nel suo rapporto con l'infinito, sembra muoversi con il passo di danza di un ballerino:

> Il compito più arduo per un ballerino è di saltare portandosi in un posto preciso così che non c'è secondo che non trovi la sua posizione mantenendo anche nel salto la sua posizione. Forse nessun ballerino può farlo — ci riesce quel cavaliere. […] I cavalieri dell'Infinito son ballerini e hanno elevazione. Essi si muovono alzandosi e ricadendo e anche questo non è perdita di tempo né sgradevole a vedersi. Ma ogni volta che cadono, essi non possono prendere subito posizione, vacillano un momento, e questo vacillare mostra che essi sono degli estranei in questo mondo. Quel vacillare è più o meno evidente, secondo la loro abilità, ma anche i più esperti fra questi cavalieri non riescono a nascondere questo oscillare. Non è necessario vederli in aria, basta vederli nel momento quando essi toccano o hanno toccato terra — per conoscerli. Ma poter cadere in modo da sembrare nello stesso secondo dritti e in movimento, trasformare il salto nella vita in un camminare, esprimere assolutamente il sublime col pedestre, questo lo può soltanto quel cavaliere: ecco l'unico miracolo[9].

L'Abramo di Kierkegaard collassa in un tonfo che ha il peso dell'infinito a schiacciare il finito. Ma negli occhi di chi osserva, la gravosa caduta ha la sicumera di un armonioso passo di danza che si conclude in uno stabile cammino. Egli non può non vacillare, è la sua forma. L'aspetto cruciale, in questo contesto dirimente, è che l'atto di sospensione contenuto nel suo gesto

9 S. Kierkegaard, *Timore e tremore* (1843), tr. it. C. Fabro, La Biblioteca ideale tascabile, Milano 1995, pp. 34-35.

è occultato dall'abile grazia del suo riprendere il passo. Come anche Agamben ha osservato, il gesto (*gerere*) inteso come mediazione pura, senza un fine ma fine a sé stesso, lascia le sue tracce nella *danza* in quanto «esempio di questa potenza che si conserva nell'atto, […] il 'tripudio' del danzatore insinua qui un terzo genere di essere, un medio in cui la potenza e l'atto, il mezzo e il fine si compensano e si esibiscono a vicenda»[10]. Nel passo di danza esistenziale di Abramo è in questione la sospensione del gesto, il procedere di un meccanismo che squalifica qualsiasi reificazione. Tuttavia, esso non è esibito. Resta un affare privato: *privato della sua esibizione comica.*

Contrariamente all'Abramo, *L'Idiota* di Dostoevskij *non può che esibirsi*. Il suo carattere, lo stile che impregna i gesti di questa figura, afferisce a ciò che il filosofo russo Michail Bachtin[11] ha

10 G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica e del gesto. La questione del gesto nel pensiero di Giorgio Agamben*, in «Giardino di studi filosofici», 2018, p. 4. Come scrive Spina «In essa [la danza] ciò che conta è il non detto, il non espresso; danzare significa anche, e soprattutto, trattenersi [se gerere]; manifestare, cioè, non *cosa sia* bensì *cosa possa un corpo*, la sua *potenza* e la sua *potenza di non*». Cfr. Spina, *Per un'etica e una politica destituenti*, cit., p. 116-117. Per rimarcare l'esistenza di una costellazione che pare tenere assieme gli autori e i concetti con i quali abbiamo inaugurato le nostre considerazioni, sui legami tra il gesto e la danza in Bergson rimandiamo a M. Bardet, *Bergson. Gestos del pensar – pensar entre gestos,* in J. R. M. Jiménez, J. J. Andreade (a cura di), *Pensar con Bergson*, Universidad del Norte, Colombia 2021, pp. 122-144.

11 Sebbene Lukács e Bakhtin presentino concezioni divergenti del romanzo – il primo come epopea storica segnata dalla temporalità borghese e la possibilità di un ritorno epico rivoluzionario, il secondo come genere fondamentalmente dialogico e plurale – il loro accostamento nella critica letteraria è consolidato in una linea interpretativa che ne riconosce la comune attenzione per la crisi della totalità e la trasformazione dei generi letterari nel contesto moderno. Tale concordanza ci pare in particolar modo espressa proprio nella comune lettura dei gesti del principe Myškin, in quanto slegati da un codice tragico. Per approfondire il confronto tra i due autori rimandiamo a V. Strada, *György Lukács, Michail Bachtin e altri: Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino 1976 e a C. Cases, *La teoria del romanzo in Lukács e in Bachtin*, in Id., *Su Lukács*, Einaudi, Torino 1985, pp. 110-121. Si vedano anche: J. Neubauer, *Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel*, «Poetics Today», 1996, Vol. 17, n. 4, pp. 531-546; G. Tihanov, *Bakhtin, Lukacs and Literary Genre*, «Slovo: A Journal of Contemporary Russian

battezzato come *carnevalesco*: un aspetto di cui non solo il principe Myškin sarebbe ereditario ma più e più personaggi, situazioni corali[12] e ambienti sociali dell'estesa produzione letteraria di Dostoevskij[13]. Rispetto al singolo caso de *L'Idiota*, Bachtin scrive:

> Al centro del romanzo è la figura carnevalescamente ambivalente dell'«idiota», il principe Myškin. Quest'uomo in *senso* particolare, *superiore*, non occupa nessuna *posizione* nella vita che possa determinare il suo comportamento e limitare la sua umanità pura. Dal punto di vista della consueta logica pratica tutto il comportamento e tutte le sofferenze del principe Myškin sono fuor di luogo ed eccentriche in sommo grado. Tale, ad esempio, il suo amore fraterno per il suo rivale, per l'uomo che ha attentato alla sua vita ed è divenuto l'assassino della donna da lui amata, amore fraterno che tra l'altro tocca il suo apogeo proprio dopo l'uccisione di Nastas'ja Filippovna e riempie di sé gli «ultimi istanti di coscienza» di Myškin (prima che egli cada nell'idiotismo completo)[14].

and East European Affairs», v. 8, n. 2, 1995, pp. 44-52; G. Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of their Time*, Oxford University Press, Oxford 2000.

12 Cfr. G. Ghirelli, *Autorialità, contingenza e polifonia nell'estetica di Michail Bachtin*, «Studi di Estetica», n. 30, 2024, pp. 45-61.

13 Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1968. Il concetto di *carnevalesco* di Bachtin non viene riferito esclusivamente all'opera letteraria di Dostoevskij, ma anche a quelle di, citandone solo alcuni, Hugo, Balzac, Cervantes, Sand, Dumas e Puškin. Bachtin intende la carnevalizzazione della letteratura come una vera questione della poetica storica del suo tempo. I tratti salienti del carnevalesco provengono dalla forte influenza e assimilazione culturale del carnevale medievale europeo, tale da spingere Bachtin verso l'idea di un *sentimento carnevalesco del mondo*. Cfr. Ivi. p. 66. I motivi salienti di questo sentimento mediano (tra il serio e il comico) sono, oltre l'ironico, il grottesco e il parodico, anche l'antidogmatismo e la rivoluzione dei ruoli sociali.

14 Ivi. p. 107.

Il gesto di Myškin, specifica Bachtin, si manifesta con grande *evidenza esteriore* e, al contempo, con grande *profondità interiore*. A differenza dell'Abramo, l'Idiota è colui che esibisce agli altri il suo gesto comico-carnevalesco: una figura che si fa carico dell'incomprensibile, ma in modo grottesco e parodistico.

Di medesima fattura è il gesto di una delle maschere carnevalesche del cinema di Tarkovskij: il giovane Boriška, fonditore di campane incontrato nell'epilogo dal pittore di icone sacre Andrej Rüblev nell'omonimo film. L'episodio cardine è quello della *campana*: Boriška viene incaricato della mansione di fonditura di una nuova campana per la chiesa della città. Ciò che in condizioni pacifiche non sarebbe altro che una commissione diviene per Boriška una questione di vita o di morte. Il Principe ha minacciato di uccidere lui e i suoi aiutanti se la campana non suonerà. Ma Boriška rassicura il Principe dichiarando d'essere in possesso del *segreto* per la fonditura delle campane, rivelatogli dal mastro, suo padre, prima di perdere la vita. La campana effettivamente suona, e nella sequenza successiva (l'ultima, senza contare quella conclusiva che mostra l'icona della *Trinità* dipinta da Rüblev) Boriška piange tra le braccia del monaco-pittore, rivelandogli di non aver mai ricevuto da suo padre alcun segreto per la fonditura delle campane[15]. Se del personaggio di Boriška, e di riflesso anche di Rüblev, è stato sufficientemente sottolineato il carattere cristico[16], sottotraccia è passato il ventaglio di gestualità grottesche di questo personaggio tarkovskijano.

15 Barthelemy Amengual sottolinea come una vecchia tradizione russa legasse la produzione delle campane alla menzogna: più la menzogna è grande, più la campana sarà bella e avrà un suono puro. Cfr. B. Amengual, *Tarkovskij le rebelle*, «Positif», n. 247, 1981.

16 «Se l'uomo deve farsi a immagine di Cristo, icona di Dio-Padre, e questo realizza la creazione attraverso "l'annientamento di se stesso", attraverso un sacrificio libero per amore dell'uomo, allora l'uomo compirà il processo di deificazione attraverso la prosecuzione della creazione divina, e quindi attraverso il sacrificio di sé, fino al rischio della morte. Boriška ignora il segreto del padre, come l'uomo non ha alcuna "scrittura" sulla propria attività creativa». Cfr. A. Scarlato, *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Aesthetica Preprint, Palermo 2005, p. 41.



Andrej Rublëv,
Andrej Rübler
-
(1979)

La sequenza della campana comincia con una ripresa a campo lungo su una folla in marcia. In piano sequenza, la MDP esegue poi un movimento di camera repentino verso sinistra, mostrando il luogo che la popolazione sta precipitosamente raggiungendo. Alle fondamenta della struttura in legno che sorregge la campana, il giovane Boriška nervosamente si morde la pellicina delle dita, colpisce delle grosse funi penzolanti che finiscono per tornargli addosso e s'infila le dita nel naso. A questo punto il suo aiutante lo invita a salire in superficie e a lavarsi le mani insozzate di fango. Boriška, stordito dalla situazione, solleva le mani come in forma di resa, ma in realtà esegue uno scatto con le braccia, dando l'ordine di tirare le funi per sollevare dal suolo la campana. Mentre la campana viene benedetta dalla carica religiosa della città, Boriška esegue una serie di gesti goffi e scomposti. Si avvicina al principe a cavallo, come per interloquire con lui, per poi deviare e avvicinarsi ai suoi compagni. Questi, tuttavia, lo spingono con forza verso il Principe. Boriška si porta sgraziato e in ginocchio sotto il cavallo del sovrano, finché questo non sprona in avanti l'animale. Spingendosi indietro Boriška inciampa sui piedi del suo aiutante. In seguito, mentre uno degli uomini della brigata comincia a dare oscillazione al battacchio, il ragazzo comincia a muoversi attorno alla campana fino a cadere privo di forze al suolo, un attimo prima del primo rintocco. Un movimento di MDP in ascesa schiaccia dunque Boriška al suolo aprendo a un campo lungo, lasciandolo nel fango, miniaturizzandolo, confondendolo con il resto del popolo in festa per la campana suonante.

La sequenza della durata complessiva di dieci minuti e intervallata da soli diciannove tagli è interamente costellata da gesti comici e goffi. Il fare puerile di Boriška e il peso della si-

tuazione trovano spazio comune in una serie di *contrattempi* tali per cui ogni elemento della scena sembra precipitare contro il corpo del ragazzo, colpendolo e facendogli resistenza. I gesti di Boriška si privano autonomamente di un senso, sono sconclusionati, *trattengono* (*gerit*) qualcosa della portata di ciò che per Boriška è in gioco e allo stesso tempo *si trattengono* (*se gerere*) dall'avere uno scopo. Boriška è un comico vittima di un'allocazione coatta.

Il movimento di macchina che conclude la sequenza verticalmente non si limita a lasciare il ragazzo abbandonato nel fango: è la MDP a prenderne le distanze, assumendo un atteggiamento ironico. Con un gesto puramente cinematografico, essa lo reintegra senza pathos nella folla festante, trasfigurando la gloria del miracolo in un carnevale.

L'ironia del gesto tarkovskijano, un gesto cinematografico che raddoppia i gesti diegetici, si manifesta seguendo ostinatamente un personaggio ormai privo di funzione – giacché tutto si è già compiuto – mentre vaga tra le cose, come costretto a iscriversi in un ordine spaziale orizzontale che non ha più nulla da offrirgli. Ne risulta una cartografia di gesti vacui, privi di scopo, che la MDP si limita a registrare pedissequamente fino al punto di abbandono, proprio quando la scena comincia a rivelare le sue ragioni. I lunghi piani sequenza e le carrellate orizzontali, minimamente intervallati da tagli, hanno l'unico scopo di generare un ritmo del comico (*contra-tempo*): inciampare una singola volta sulle funi è un mero accidente, pertanto, solo ostinandosi l'obiettivo convoca la figura di un *idiota*.

La sequenza, a ben vedere, non è che il tracciato di un segno della croce, un gesto devozionale compiuto dalla MDP che spergiura, benedice e irride allo stesso tempo in un unico gesto cinematografico. Le carrellate orizzontali producono una tensione comica che culmina in un movimento verticale ascendente, dove l'ironia dell'immagine raggiunge l'acme decretando, assieme al suono acuto delle campane, l'avvento del miracolo. Il tracciato di un'*immagine-preghiera*, iconostasi in movimento, in cui sacro e comico si co-appartengono in una dialettica che qui si dona nella sua *carne* cinematografica.

Uno spazio idiota

L'idea di fare un film su *L'idiota* di Dostoevskij accarezza la mente di Tarkovskij a lungo. Leggendo le note dei suoi diari del 1973 e 1974 – gli anni della produzione de *Lo Specchio* –, apprendiamo di numerosi ripensamenti. A una nuova rilettura il testo perde il suo magnetismo, viene ritenuto non adatto a una resa cinematografica. Inoltre, l'idea della produzione del film non trova, materialmente, interlocutori validi[17]. Infine, il progetto sfuma e Tarkovskij entra nella fase di produzione di *Stalker*. Ma qualcosa de *L'Idiota* di Dostoevskij continua a insistere, trovando nuove vie di manifestazione. Come scrive Alessio Scarlato, «*Stalker* diviene così il film su *L'Idiota* per anni progettato, e mai realizzato»[18].

Tratto dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Strugackij, *Stalker* è il pretesto grazie al quale Tarkovskij convoca un *idiota* degno del principe Myškin. Lo stalker, personaggio il cui compito è accompagnare su compenso coloro che desiderano entrare nella *zona* e raggiungere la *stanza dei desideri*, è l'uomo buono costantemente prevaricato dagli altri. I suoi compagni di viaggio, lo scrittore e il professore, mettono continuamente in dubbio le sue capacità e la veridicità delle sue testimonianze sulla zona. Dopotutto, è lo stesso Tarkovskij a dichiarare che

> la Zona non esiste. È stato lo Stalker a inventarsi la sua Zona. È stato lui a crearla, in maniera da potervi guidare delle persone assai infelici e costringerle a sperare. Anche la stanza dei desideri è una creazione

17 Come si legge nella nota del 15 febbraio del 1973: «Ho riletto *l'idiota*. E non so perché, ma l'idea di girarne un film ha perso ai miei occhi il suo splendore, è appassita. Non so perché, ma a leggerla mi sono annoiato». Cfr. A. Tarkovskij, *Martirologio*, Istituto Internazionale Tarkovskij, Firenze 2014, p. 93. Sull'impossibilità di trovare reali finanziatori per il film, Cfr. Ivi, p. 164.
18 Scarlato, *La zona del sacro*, cit., p. 55. «Stalker è forse il più dostoevskiano dei film di Tarkovskij», scrive S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon, Magnano 2005, p. 119.

> di Stalker, un'ennesima provocazione nei confronti del mondo materiale. Questa provocazione, creata nella mente di Stalker, corrisponde ad un atto di fede[19].

Stando alle parole di Tarkovskij, l'intero viaggio all'interno della *zona* potrebbe essere riletto come un gesto svuotato e sospeso, un giro a vuoto fatto attorno all'atto di fede di un uomo a cui si concede poco credito. Se il personaggio dello stalker è nato da una costola del principe Myškin, la carnevalizzazione de *L'Idiota* di Dostoevskij riappare e insiste in *Stalker* in modo più profondo. È la stessa zona a trattenere e manifestare qualcosa di comico e carnevalesco. La zona è, proveremo ora a tracciare questo percorso, essa stessa uno *spazio idiota*.

Per muoversi al suo interno e attraversarne gli spazi i tre uomini si affidano al lancio di un dado di metallo a cui è legato uno straccio di stoffa. Lo scrittore e il professore attendono il lancio dello stalker, come una sua forma d'intercessione, un permesso che la zona concede allo stalker e ai suoi accompagnatori rivelando progressivamente dove portare i passi successivi. Poco dopo l'arrivo nella zona, i tre uomini si ritrovano non molto distanti da una struttura fatiscente, una vecchia cascina abbandonata. Fermi nella folta e verde vegetazione, lo stalker dice agli altri due: «Ecco. Lì c'è la vostra stanza. Ma ce ne vorrà». Lo scrittore insinua che lo stalker voglia allungare il giro per chiedere un sovrapprezzo, «è a portata di mano», proferisce con stizza. «Già, ma servirebbe una mano molto lunga», gli risponde lo stalker.

Lo scrittore, che dell'aspetto carnevalesco della zona sa poco o nulla e trova già piuttosto insensato il lancio dei dadi, approcciando gli spazi in modo cinico-razionale ritiene di poter raggiungere la stanza con pochi passi. Lo stalker lo ammonisce rispetto al pericolo: «La zona esige rispetto, altrimenti castiga». Caparbio, lo scrittore si mette in marcia sotto gli occhi degli altri due. Con un primo piano la MDP segue in una carrellata in avanti lo scrittore sulla via della stanza. Un controcampo in

19 A. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, «Cahiers du Cinéma», Parigi 1989, p. 110.



Andrej Tarkovskij, *Stalker* - *(1979)*

piano lungo mostra successivamente lo scrittore immobilizzarsi mentre un forte vento comincia ad agitare la zona, come scossa dall'affronto. Una voce ferma il passo oltraggioso chiedendogli di non muoversi, di non proseguire. Lo stalker chiede al professore per quale motivo lo abbia fermato, ma questi gli dice di non aver proferito parola. Lo scrittore torna così indietro dagli altri due. La zona, dice lo stalker, è un complesso sistema di labirinti che si anima quando gli umani la attraversano. Alla presenza dell'uomo tutto comincia a cambiare.

La sequenza rivela il tratto idiota e carnevalesco dello spazio. I consueti rapporti tra visione, intenzione e gesto sono integralmente sovvertiti e ricombinati in un architettonico non senso spaziale. Cosa accadrebbe violando il protocollo non è dato saperlo, eppure le tre figure accettano di modificare il gesto adattandolo alla zona che, proponendo un suo strambo codice, agisce trattenendo (*gerit*) ogni modalità mossa da intenzionalità diretta. È un palcoscenico comico che concede il passaggio solo a partire da un agire nello spazio che sappia pagare il dazio di uno svuotamento di senso, ovvero un lancio di dadi la cui ubicazione ultima, poiché il dado rimbalza e rotola, è sempre casuale/destinale. La zona parla perfino, ma la sua voce non appartiene a nessuno, è slegata da una presenza. È al di là di ogni etica poiché incarna una sua struttura alternativa e insen-

sata che rifiuta di farsi interpretare in modo univoco. Nei suoi gesti, la zona si convoca in quanto *figura*[20].

L'idiozia della zona è manifesta in un'ulteriore sequenza, ovvero quella del *telefono*. Superato il *tritacarne*, i tre personaggi si ritrovano in uno stanzino entro cui nulla sembra riuscire a trovare riparo dall'acqua e dal processo di marcescenza. I tre sono ormai vicini alla *stanza*, e mentre lo stalker prova a convincere nuovamente gli altri due a prendere coscienza della veridicità delle sue nozioni sulla zona, un telefono posizionato sul pavimento comincia a suonare. Lo scrittore si avvicina nervosamente al telefono e solleva la cornetta: «Sì? No, questa non è una clinica!», risponde secco, chiudendo poi la telefonata. Nella zona, luogo recintato e militarizzato, nato forse da un disastro atomico (ciò non viene mai esplicitato), proprio nel bel mezzo della vegetazione e dell'acqua che infestano una struttura un tempo umana, un telefono squilla come se fosse la cosa più naturale da udire. Con la stessa naturalezza, lo scrittore risponde al telefono in modo seccato. Al gesto dello scrittore non seguono domande, la cosa non desta la minima curiosità negli altri, decade immediatamente in quello sfondo di assurdità su cui tutta la zona sembra poggiare ontologicamente. Se la sequenza del tentativo mancato dello scrittore d'aggirare le regole della zona non è che

20 Come scrive Emilio Garroni, la *figura* «costituisce un caso particolarissimo di interpretabilità plurima, che non ci fa cogliere la vera origine percettiva di essa». Rifacendosi all'illusione dell'anatra-coniglio resa celebre da Ludwig Wittgenstein, Garroni distingue in modo netto la figura dalle *immagini interne*: «se nell'immagine interna risultante da percezione degli oggetti, il becco di un papero non potrebbe mai essere preso per le orecchie di un coniglio, la figura corrispondente può essere riconosciuta o come becco o come orecchie solo se è stata ridotta ed esteriorizzata mediante un approssimativo e abile contorno, intenzionalmente». E. Garroni, *Immagine, Linguaggio, Figura,* Laterza, Bari 2005, pp. 48-49. Facendo riferimento a questo senso di figura, rispetto al quale essa si distingue per il suo essere costitutivamente disponibile a venir percepita in modo diverso, nel sostenere che la *zona* si convoca in quanto figura proviamo a rimarcare l'irregolarità e la confusività che la contraddistingue in quanto spazio privato di origine percettiva certa. Solo assumendola in quanto tale, e dunque mancando d'intenzionalità, la guida dello stalker può essere non semplicemente mediazione per la zona ma *mediazione pura*.

un primo avvicinamento al carnevalesco del luogo, la sequenza del telefono segna che il suo stesso processo di carnevalizzazione è compiuto. Lo scrittore si lamenta dell'insensato ma esegue a sua volta un gesto che proviene dalla medesima matrice. Se la sua parola non sospende lo scetticismo, i suoi gesti testimoniano l'esatto contrario: è anch'egli un idiota inconsapevole, un buffone i cui atti mancano e si trattengono perfino dall'appartenergli.

Sull'uscio della stanza dei desideri, destinazione finale delle tre figure, dopo una colluttazione con il professore – poiché rivela di aver portato con sé una bomba con l'intenzione di annientare la stanza – essi si arrestano e non procedono. La traversata è servita allo scrittore a decostruire in modo autonomo il desiderio di cambiare il mondo con la scrittura; il professore ha disattivato la bomba, disperdendola nell'acqua in più pezzi; lo stalker ha difeso il luogo dalla minaccia, l'unico luogo che mantiene viva la (sua) possibilità di sperare in qualcosa[21]. Di

21 Lo stalker racconta la storia del *Porcospino*, un'altra guida morta suicida poiché entra nella stanza credendo di varcare la soglia con il desiderio di salvare suo fratello gravemente malato. Ma al suo ritorno ha scoperto di essere diventato semplicemente molto ricco. In uno sfogo lo scrittore dice allo stalker: «Te ne freghi tu della gente! Tu guadagni soldi sulla nostra […] angoscia! E non è neanche un problema di soldi, tu qui te la godi, sei Signore e Padrone; tu, verme pidocchioso decidi chi deve vivere e chi morire. Sceglie, decide! Io capisco perché voi Stalker non entrate mai nella stanza. Ma perché? Qui voi vi ubriacate di potere, di segreti, di autorità! Che altri desideri ci possono essere!». Scarlato scrive: «Come leggere quindi la rinuncia anche dello Stalker a entrare nella Stanza? Da una parte è il segno della kenosi divina, dell'umiliazione dell'onnipotenza divina. Il Lógos che si sacrifica si fa parola tra le altre, e quindi non può dare nessun'assicurazione visibile, nessuna "prova" del miracolo, poiché altrimenti tornerebbe nel dominio della Legge. Ma allo stesso modo il tutto può essere letto come un fallimento. Lo Stalker concepisce la Zona e la sua Stanza come qualcosa di separato dal mondo quotidiano». Cfr. Scarlato, *La zona del sacro*, cit., p. 70. Nell'economia dell'interpretazione che qui stiamo provando a restituire, riteniamo che nel suo incarnare il gesto di mediatore per la zona, lo stalker sia di per sé *mediazione pura*. Il fallire l'ingresso nella stanza da parte dello stalker non è così l'interruzione di un'intenzionalità, ma la manifestazione di un gesto che è già da sempre interrotto, trattenuto e sospeso. E al contrario, il peccato del Porcospino non sarebbe da ricercare nel segreto del desiderio ma nell'assunzione di un'intenzionalità; in altre parole, nel differire da una *purezza della mediazione*.



Andrej Tarkovskij,
Stalker
-
(1979)

fatto, i tre personaggi non hanno più nulla da fare. Come già in precedenza anticipato, l'intero viaggio nella Zona non è che un gesto vuoto, un'azione che al momento di maggiore acme s'interrompe e si trattiene. Qui, per mezzo di una trovata registica, Tarkovskij esegue un gesto cinematografico, ancora una volta ironico, che produce una *carnevalizzazione dello spettatore* stesso. Il film non è che un seguire il cammino di tre viaggiatori verso una stanza, contenuta in una zona, la cui soglia non sarà mai varcata e che mai, da spettatori, potremo vedere. La fine della sequenza sull'uscio della stanza è un campo lungo che mostra i tre personaggi dalle intenzionalità sconfitte. Ma la MDP è posta all'interno della stanza e, pertanto, lo spettatore è esattamente nel luogo che durante il film sperava di scorgere. Siamo al suo interno, e tutta la tensione intenzionale che da spettatori abbiamo coltivato verso la stanza si rovescia comicamente in un suo oltrepassamento accecante. L'estenuante circumnavigazione della stanza attraverso un'ossessiva orizzontalità – per la quale la via intrapresa non fa che tornare indietro nell'andare avanti – viene ironicamente riscattata in un salto verticale assoluto. Così vicini, ora, da non poterla più vedere; così al suo interno da essere incapaci di osservare quel luogo che, fantasmaticamente, da spettatori stiamo abitando.

Buffi martiri

Il 10 luglio del 1984, in una conferenza tenutasi al palazzo Serbelloni di Milano, Tarkovskij annuncia pubblicamente la sua decisione di non rientrare in Russia e nei territori dell'URSS, autoproclamandosi esule. Dopo il caso di Solženicyn, quello di Tarkovskij è il più celebre esilio politico di un artista dell'URSS. La ragione è la revoca del permesso di visita fuori dall'URSS a seguito della scadenza prevista, in contrasto con la volontà del regista di restare all'estero anche a seguito del film girato in Italia, ovvero *Nostalghia*.

Prefigurandosi il suo stesso martirio politico, *Nostalghia* inscena il dramma di un uomo russo in esilio legato sentimentalmente alla sua terra. Gorčakov è uno scrittore in viaggio in Italia: è sulle tracce del musicista russo del XVIII secolo Sosnovskij, anch'egli emigrato in Italia, per scrivere un'opera su di lui. Il film ha una vera e propria struttura concentrica, una matrioška (Sosnovskij - Gorčakov - Tarkovskij) sul tema della nostalgia. Anche questa pellicola, la penultima di Tarkovskij, non manca dei suoi *santi sciocchi*.

Come Rüblev con Boriška, anche Gorčakov ha il suo Virgilio, un tramite esemplare nel cammino verso il comico e la santità. Domenico, personalità rivoluzionaria e sui generis – ritenuto pazzo poiché rinchiusosi in casa con la sua famiglia per sette anni, in attesa della fine del mondo – sarà la sua guida.

La sequenza che analizziamo è quella del suo bislacco suicidio in piazza del Campidoglio. Arrampicatosi sul dorso della statua equestre di Marco Aurelio, Domenico raduna una folla di curiosi e rivoluzionari, proclamando una filippica contro le disgrazie del suo tempo storico. Terminato il suo discorso, Domenico chiama la musica ma il suono indugia. Nel frattempo, due uomini si arrampicano sulla statua per consegnargli una tanica di benzina. Controllando gli appunti del suo discorso Domenico sussurra tra sé «Ah! questo l'ho dimenticato», per poi infilare nuovamente i fogli in tasca. A questo punto, Domenico si cosparge di benzina e impugna un accendino. Uno stacco della MDP mostra un uomo correre sulla scalinata della piazza

attirando l'attenzione: «La musica non funziona, aiutatemi!». Nel piano successivo un altro compagno di Domenico, con un ripetuto e meccanico gesto della mano, grottesco e marcatamente teatrale, lo invita ad accendere la fiamma. Domenico dà fuoco al suo corpo e cade al centro della piazza, urlando e contorcendosi nel rogo. Altri compagni, in una sorta di ritualità mimetica, si contorcono compulsivamente su sé stessi, come soffrendo per le stesse fiamme di Domenico, tra le note dell'*Inno alla gioia*.

L'intera sequenza non fa che rimarcare una grottesca estetica del sacrificio. Il profondo discorso di Domenico ha delle lacune. Alcuni pezzi, forse importanti, sono stati tralasciati. La musica non parte e Domenico si dimena in uno sfondo musicale eccezionalmente errato che decostruisce la solennità e la serietà del momento. Il gesto sacrificale è sgraziato, suscita l'imbarazzo e il riso di chi sta a guardare. Ogni elemento della scena è fuori posto o non funziona come dovrebbe. Come scrive Slavoj Žižek,

> Tarkovskij si eleva al di sopra dell'oscurantismo religioso poiché priva l'atto sacrificale di qualsiasi grandezza patetica e solenne, presentandolo invece come un atto confuso e ridicolo. […] Piuttosto, Tarkovskij segue la lunga tradizione russa, il cui caso più illustre è l'"idiota" di Dostoevskij. […] è indicativo che Tarkovskij, i cui film sono completamente privi di humour e battute, riservi la derisione e la satira proprio per quelle scene che rappresentano il sacro gesto del sacrificio supremo[22].

Ugualmente confuso e ridicolo è il gesto di Gorčakov nella vasca di Bagno Vignoni. L'insensato rito del quale si rende protagonista – su consiglio di Domenico – prevede di riuscire a trasportare una candela accesa da un'estremità all'altra della vasca. Il lungo piano sequenza segue con lente carrellate laterali Gorčakov nei suoi primi due tentativi fallimentari che lo

22 S. Žižek, *Tarkovskij: La cosa dello spazio profondo*, Mimesis, Milano – Udine 2011, p. 44.



Andrej Tarkovskij,
Nostalghia
-
(1983)



costringono a tornare indietro e riprovare poiché la candela si spegne. Al terzo tentativo Gorčakov raggiunge il muro, posando la candela accesa e accasciandosi morente. Il riscatto e la redenzione di un esule, la cui anima sembra affetta da una malattia esistenziale, vengono affidate alla meccanica di un gesto svuotato di senso e incomprensibile. Ma è nell'insensatezza che Gorčakov, come mostra la sequenza conclusiva, riguadagna la sua terra perduta. L'epilogo dal forte tono onirico mostra l'uomo in compagnia del suo cane, nei pressi di una *dacia* russa di campagna. La lunga carrellata all'indietro della MDP, allargando il campo, mostra però che la scena bucolica è bizzarramente contenuta all'interno delle rovine della chiesa di San Galgano, concedendo così allo spettatore di comprendere come il quadretto non sia altro che un luogo altro, a metà strada tra il ricordo, il sogno e l'aldilà. Come nell'*Andrej Rüblev* e in *Stalker*, il rito assume la forma di un gesto cinematografico a forma di croce: dapprima i ripetuti spostamenti in orizzontale di Gorčakov, sublimati poi da un movimento verticale, ovvero l'apertura

di un campo lungo con movimento di camera all'indietro. Il ritorno a casa dell'esule è scandito dal gesto di un'immagine che si fa preghiera.

In *Nostalghia* Tarkovskij presenta anche la figura di un anti-martire, di un anti-idiota che rifiuta la dimensione del gesto ridicolo. Il personaggio di Eugenia, interprete e accompagnatrice di Gorčakov, è la *controfigura* del santo sciocco tarkovskijano. Dopo il prologo del film Eugenia fa visita alla chiesa della *Madonna del parto*. «Desidera un bambino? O vuole la grazia per un'amica?». Così la incalza il sacerdote mentre lei passeggia tra le colonne della struttura. «Sono qui solo per guardare». Comprendendo le reali intenzioni di Eugenia, l'uomo le dice: «Come minimo bisogna che ti metti in ginocchio». Eugenia lascia cadere la sua borsa, comincia a eseguire il gesto di genuflessione in direzione dell'altare ma poi s'interrompe: «No, non ci riesco»; - «Guarda come fanno loro [le donne devote]»; - «Loro ci sono abituate». Estranea e analfabeta rispetto al codice del carnevalesco, Eugenia è incapace di eseguire il gesto privo di senso. Ma l'interruzione del suo gesto non è della medesima fattura di quelli analizzati finora. C'è ancora un soggetto mosso da un fine, nel suo atto sospeso e monco, a reclamare le sue ragioni. Nella triangolazione Gorčakov-Domenico-Eugenia, è la donna a precludersi l'accesso alla dimensione comica. Contrariamente agli altri due, la sua figura appartiene al registro della tragedia e i suoi atti, compresi quelli mancati, le appartengono inesorabilmente in quanto soggetto intenzionale. Anche registicamente le cose sembrano mutare. Eugenia non si muove, è immobile; la MDP segue il sacerdote con un movimento di camera orizzontale tra le colonne della struttura, per poi tornare indietro e ritrovare Eugenia nel medesimo punto. L'obiettivo sembra dichiarare di voler cominciare a tracciare una croce ma Eugenia castra con la sua immobilità il movimento. Qui anche la MDP dichiara: «No, non ci riesco».

Se Eugenia incarna la colpa del tragico (voler e non poter essere madre e amata), Domenico e Gorčakov, seppure aderendo completamente al loro sacrificio, mancano pragmaticamente il loro stesso appuntamento. Queste figure incarnano la quin-

tessenza del contrattempo che un gesto sacrificale può incontrare. È il loro congenito e ridicolo ritardo, tuttavia, ad aprire il gesto al confine estremo del possibile, ovvero alla possibilità che l'estremamente insignificante riscatti la vita. Si potrebbe obiettare che il gesto sacrificale di Domenico e Gorčakov sia ancora, dopotutto, iscritto in una logica di mezzi e fini, con un elemento ridicolo a fare da *stile* per una gestualità intenzionale. Diremo piuttosto con Žižek che i martiri del cinema di Tarkovskij non sono coloro che assumono il sacrificio per salvare un qualche significato. Il significato ultimo del loro gesto è il sacrificio stesso del significato: «è come se il soggetto potesse salvare il Significato globale più profondo dell'universo come tale solo compiendo un atto totalmente insensato e 'irrazionale'»[23]. Per questo motivo l'aspetto carnevalesco dei martiri di Tarkovskij – l'insignificanza del gesto – non è mera cornice ma il comico portale d'accesso al sacro.

Fuggire alla fine del mondo

L'ultimo film di Tarkovskij, *Sacrificio*, porta al parossismo questa *potenza della potenza* del gesto idiota. Nel giorno del suo compleanno, dopo aver innaffiato l'albero secco e morto – come nella leggenda del Monaco che egli stesso narra a suo figlio Ometto – Alexander, assieme ai familiari e l'amico Otto, viene a conoscenza di un imminente disastro nucleare. Rumori sibilanti e persistenti di aerei super sonici a bassa quota fanno da colonna sonora a un progressivo sconforto corale che Tarkovskij suggerisce registicamente attraverso una repentina e algida mutazione delle luci, tendenti al lattiginoso. Come nelle precedenti pellicole, in cui il martire necessita di una figura mediale per carnevalizzarsi[24], Alexander si apre al carnevale-

23 Ivi, p. 43.

24 Come Boriška carnevalizza Rüblev, Domenico carnevalizza Gorčakov e Otto e Maria carnevalizzano Alexander. Fabrizio Borin sottolinea come gli altri del gruppo «si comportano esattamente come Eugenia di *Nostalghia*, la



Andrej Tarkovskij,
Sacrificio
-
(1986)

sco e accetta l'assurda proposta dell'amico Otto: giacere a letto con la serva Maria per salvare il destino del mondo. Alexander raggiunge la dimora della donna, giacendo con essa in una levitazione corporea in cui sacro e profano si confondono l'uno nell'altro. Risvegliatosi nella sua casa, Alexander non ha ancora completato la sua missione. Sacrificare il raziocinio in un atto a metà tra il mistico e l'extraconiugale non è sufficiente. Questo comico Abramo, per poter ricevere il suo Isacco, manca del levare il suo coltello. Alexander appicca furtivamente un incendio nella sua casa e si cala fuori dall'abitazione. Comincia così un lungo piano sequenza della durata di circa sei minuti, che in campo lungo (quasi un campo lunghissimo), mostra Alexander alle prese con una comica fuga sullo sfondo della sua dimora divorata dalle fiamme.

Facendo uso del canone della *slapstick comedy*, Tarkovskij fa del suo ultimo martire un comico in piena regola. All'insensatezza del suo sacrificio – il rapporto sessuale con Maria e l'incendio della casa per salvare il mondo – segue un inseguimento teatralmente grottesco. Così come nella definizione di Bergson, la comicità del martire Alexander è un'iscrizione dei suoi gesti in un meccanicismo che squalifica la vita fluida. Se il significato della vita è ciò che è in questione nel sacrificio di Alexander,

coppia Professore-Scrittore di *Stalker* […]: sprofondano passivamente dentro l'afasia del loro carattere non sensibile all'universale». Cfr. F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Milano 2004, pp. 234-235.

il prezzo del suo riscatto non è che la sua interruzione, il suo trattenimento. In altre parole, se la vita *tout court* è tutto ciò che è da salvare, la vita stessa non può propriamente presenziare nei gesti del martire, che può solo differirla meccanicamente. L'uomo sfugge continuamente alla presa dei suoi familiari e dei medici, ma non ha alcun luogo da raggiungere: la sua è una fuga priva d'intenzionalità. La comicità di Alexander non è, tuttavia, appendice del suo sacrificio. La fuga comica è fondamentale, nell'ottica del sacrificio di Tarkovskij, per innescare *après coup* i sacrifici precedenti. Vitale è che il martire abbia il suo carnevale, che i suoi gesti ridicoli siano – seppure nella più totale incomprensione – massimamente esibiti e biasimati al di là di ogni appartenenza.

Nella sequenza finale Ometto si dirige all'albero secco con un secchio e, come suo padre, versa l'acqua alla base del tronco. La leggenda del monaco che ogni giorno con fede innaffia l'albero morto fa da cornice e raccordo simbolico tra il primo e l'ultimo atto. Ometto, che il giorno precedente era impossibilitato alla parola per via di un intervento alle corde vocali, è disteso sotto l'albero e pronuncia le seguenti parole: «In principio era il Verbo, perché papà?». Della minaccia nucleare non c'è più ombra e l'ordine nel mondo è ristabilito. Dio ha restituito Isacco ad Abramo e l'albero secco ha già dato le sue gemme, poiché Ometto ha riacquisito la parola. La MDP indugia sul corpo di Ometto per poi sollevarsi e, in un movimento verticale, seguire la silhouette dell'albero rinsecchito fin sui rami. Anche in questo caso, al termine della filmografia di Tarkovskij, è un gesto di camera verticale a seguire un atto comico scandito da movimenti di macchina orizzontali, così realizzando un segno devozionale. Tarkovskij invoca non solo nell'immagine ma *con* l'immagine una preghiera che, passando per la tribolazione orizzontale (il comico, il ridicolo, l'idiota, il non senso della fuga) apre al miracoloso in un'icona cinematografica.