

# L'elevazione e il vuoto: i dialoghi di *Andrej Rublëv* e *Stalker*

Filippo Schillaci

([filippeschillaci@yahoo.it](mailto:filippeschillaci@yahoo.it))

## Abstract

I dialoghi di due film di Andrej Tarkovskij, *Andrej Rublëv* e *Stalker*, vengono analizzati utilizzando un modello a rete in cui i nodi sono i personaggi e i rami le interazioni dialogiche fra essi. Lo spessore dei rami, inteso come quantità di dialogo che corre lungo essi, viene considerato come parametro caratterizzante la rilevanza dei personaggi che collegano e delle loro relazioni. L'analisi mostra, in *Andrej Rublëv*, la centralità del personaggio di Kirill mentre il protagonista, spesso relegato in zone periferiche delle reti dialogiche, appare come un testimone silente di eventi a lui esterni. In *Stalker* emerge la centralità della figura dello Scrittore, personaggio il quale, più di ogni altro membro della triade di protagonisti, compie un percorso di crescita interiore.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/561>

---

## 1. Il metodo

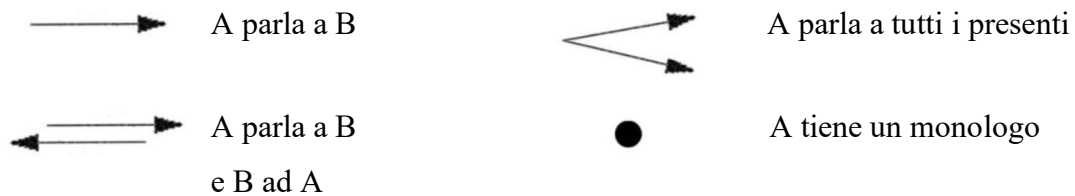
Se nell'analizzare l'opera di Andrej Tarkovskij ci si concentra sulla forma cinematografica, dunque sulle componenti più strettamente filmiche, si osserva la presenza di due fasi stilistiche nettamente separate, la cui linea di demarcazione è situata fra *Lo specchio* e *Stalker* (Schillaci 2017). Questa evoluzione coinvolge, anche se meno marcatamente, la componente narrativa e dunque, naturalmente, la concezione dei dialoghi. In questo articolo analizzerò quest'ultimo aspetto concentrando l'attenzione su due film particolarmente rappresentativi di ciascuna fase: *Andrej Rublëv*, certamente l'opera più impegnativa e vasta del primo periodo, e *Stalker*, opera iniziatrice del secondo stile, intensamente raccolta e interiorizzata.

L'approccio che seguirò si inserisce all'interno di quel settore delle scienze umane chiamato *digital humanities* il quale, benché esista ormai da decenni, raramente ha coinvolto nelle sue analisi i testi cinematografici. Il mio punto di partenza sarà uno studio di Franco Moretti (Moretti 2011) dove, centrando l'analisi soprattutto sull'*Amleto*, viene utilizzato un modello a rete in cui i nodi sono i personaggi e i rami le interazioni dialogiche fra essi. Il tempo dell'azione drammatica viene così interamente convertito nello spazio topologico delle relazioni dialogiche. L'assunto di partenza è che un plot drammaturgico non è altro che una rete di relazioni fra i personaggi e che l'analisi strutturale della rete può dirci molto sulla natura dell'opera.

Nell'applicare questo modello a Tarkovskij ho introdotto due varianti. Moretti, allo scopo di poter meglio concentrarsi sulle caratteristiche strutturali della rete, prescinde nella sua analisi dallo spessore dei rami e dalla direzionalità dei dialoghi. La mia prima variante consiste nel tener conto

di entrambi questi elementi; mi domanderò dunque non soltanto fra chi intercorre il dialogo ma anche quanto dialogo intercorre e in che direzione. Ogni ramo sarà tanto più spesso quanto maggiore è il flusso di dialogo che lo attraversa e sarà inoltre una strada a doppio senso, poiché nel considerare il dialogo che intercorre fra A e B è cosa diversa se è soprattutto A a parlare a B o viceversa. La seconda variante è una parziale reintroduzione della dimensione tempo. Moretti traccia la rete dell'*Amleto* con riferimento all'intero svolgimento dell'azione, io considererò una successione di reti relative ciascuna a una singola sequenza (*Stalker*) o episodio (*Rublëv*) del film. Queste scelte ci saranno già utili in *Andrej Rublëv*, ma saranno obbligate in *Stalker* dove per gran parte del film abbiamo in campo solo tre personaggi, la rete è un semplice, topologicamente immutabile, triangolo e ciò che le dà senso è il mutare dello spessore dei rami con l'evolversi della diegesi.

Nel tracciare i grafici adotterò la seguente notazione:



Nei grafici di *Andrej Rublëv* inoltre ogni ramo sarà accompagnato da un numero che indica la percentuale di dialogo pertinente a quel ramo, riferita al totale dei dialoghi dell'episodio.

Dobbiamo però, a monte di tutto, interrogarci proprio sul metodo in sé. Ovvero: che senso ha domandarsi «quanto» con riferimento a un testo dialogico letterario, drammaturgico o cinematografico che sia? Un tale approccio rischia di rivelarsi arido, di condurre a esiti banali o perfino fuorvianti perché la quantità di relazioni non ci dice nulla sulla loro qualità (dire «m'illumino d'immenso» ha ben altra rilevanza *qualitativa* del dire «mi piace l'insalata», ma non altrettanta rilevanza *quantitativa*). Uno studio quantitativo dei dialoghi presuppone infatti l'uniformità della significanza qualitativa delle battute di dialogo, ma in Tarkovskij questa condizione di fatto sussiste perché i suoi personaggi sono poco inclini alla banalità, il che rende le rilevanze quantitative e qualitative significativamente sovrapponibili e la dominanza di ciascun personaggio nei dialoghi diventa allora indice del suo spessore, della sua complessità.

Un'ulteriore domanda è: quanto un simile approccio è compatibile con la visione che Tarkovskij aveva della creatività artistica? Torniamo per un momento all'*Amleto*. Nel leggere lo studio di Moretti avevo in mente l'approccio che all'opera shakespeariana aveva avuto proprio Tarkovskij quando, dopo averne curato la regia teatrale, pensò di trarne una sceneggiatura cinematografica. La struttura apparentemente non lo interessava; egli era concentrato su una sola cosa: la condizione esistenziale del protagonista, la propria individualissima interiorità («il segreto del carattere del principe danese») (Tarkovskij 1997) colta nel suo stridente conflitto con il mondo esterno; apparentemente un approccio remoto e assolutamente inconciliabile con quello di Moretti, ma cos'è il *mondo esterno* se non la rete di relazioni che lega Amleto agli altri personaggi? D'altra parte, nella sua analisi della struttura topologica Moretti è guidato palesemente da una preventiva

*close reading* dell'opera senza la quale tale struttura sarebbe un puro, asettico gioco di geometrie. Dunque due visioni non contrapposte ma utilmente complementari, forse entrambe parziali ma, bisogna dirlo: inevitabilmente parziali, perché ogni modello lo è. L'unica analisi dell'*Amleto* che non sia parziale in fondo è l'*Amleto* stesso. A un metodo di analisi, a un modello, si deve chiedere infine una sola cosa: che sia tenacemente ancorato all'opera di cui vuol essere strumento di comprensione, che non vada fuori orbita (a volte accade) divenendo sterilmente autoreferenziale. Assunto l'impegno a non venir meno a questo principio, rivoliamo ora lo sguardo a Tarkovskij.

## 2. *Andrej Rublëv*: i percorsi paralleli di Andrej e Kirill

La struttura narrativa di *Andrej Rublëv*, ricostruzione immaginaria della vita del massimo pittore di icone russo, è organizzata in otto episodi centrati attorno a quattro personaggi chiave: Andrej, Teofane il Greco, Kirill e il Principe, cui si aggiunge, nell'ultimo episodio, Boriska. Tutti gli altri, compreso Daniil, sono personaggi collaterali.

Prenderò come punto di avvio una domanda che la visione del film mi ha sempre suscitato: nell'unica visione interiore dell'episodio *La campana* – la breve sequenza che segue l'assopirsi di Boriska sotto lo sguardo di Andrej – vediamo, inizialmente in campo lungo, Andrej insieme ad altri due monaci, Daniil e Kirill, in cammino sotto la pioggia, ma, subito dopo, dei due è il solo Kirill che appare in primo piano mentre accarezza delicatamente un corvo. Perché Andrej rievoca nella propria mente proprio Kirill quando sappiamo che il suo compagno prediletto è Daniil? Cosa lega Andrej al monaco apparentemente degenerare? Questa sequenza è ben prima del monologo in cui Kirill esorta Andrej a tornare a dipingere, ed anche di quella in cui Kirill difende Andrej dal Buffone. Non possono essere dunque questi fatti la causa che ha riportato alla mente di Andrej la sua figura.

Kirill si profila fin dall'inizio come personaggio negativo, basti pensare ai seguenti (anti) parallelismi:

- Andrej ha talento, Kirill no.
- Andrej è umile (quando riceve l'invito di Teofane prega Daniil di andare con lui benché l'amico non sia stato invitato), Kirill mira all'affermazione personale (invidia Andrej e chiede a Teofane di pregarlo pubblicamente di fargli da assistente).
- Andrej è mite (rifiuta di dipingere un Giudizio universale che miri a incutere timore attraverso l'immagine di un Dio vendicatore), Kirill non esita a lasciarsi prendere dalla furia, fino agli esiti più violenti (nell'abbandonare il convento uccide a bastonate il suo cane che gli è corso devotamente dietro).

Non sembra dunque esserci nulla di buono in Kirill, che anzi appare perfino ispirato alla figura di Giuda (pensiamo alla delazione che provoca la cattura del Buffone), tanto che potremmo vedere in lui l'antitesi più veemente del virtuoso, "puro di cuore" Andrej. Cosa giustifica allora questa sua visione quasi nostalgica?

Tenendo presente questa domanda, cominciamo a tracciare le nostre reti dialogiche. Kirill ha un ruolo dialogicamente rilevante in tre episodi: *Teofane il greco*, *Il silenzio* e *La campana*<sup>1</sup>. Nel primo

---

<sup>1</sup> Anche nell'episodio *Il Buffone* il ruolo di Kirill è rilevante, ma non da un punto di vista dialogico.

(fig. 1) egli è il centro della struttura topologica, più esattamente è il centro di una struttura a stella fortemente centripeta, che costituisce la regione principale della rete. Una seconda regione, ben più periferica, è quella di Daniil e Andrej con la figura del Messo che funge da principale collegamento fra le due regioni. Il Messo, ovvero il latore del messaggio di Teofane che convoca Andrej a Mosca per affrescare il tempio dell'Annunciazione, ed esclude Kirill, scelta che sarà uno dei motori trainanti della vicenda. Su Kirill convergono ben 8 rami, mentre su tutti gli altri nodi, compresi Andrej e Daniil, non ne convergono più di 4, e la media delle sue distanze<sup>2</sup> dagli altri personaggi è molto vicina a 1 contro 1,57 di Andrej, 1,86 di Daniil e di Teofane.

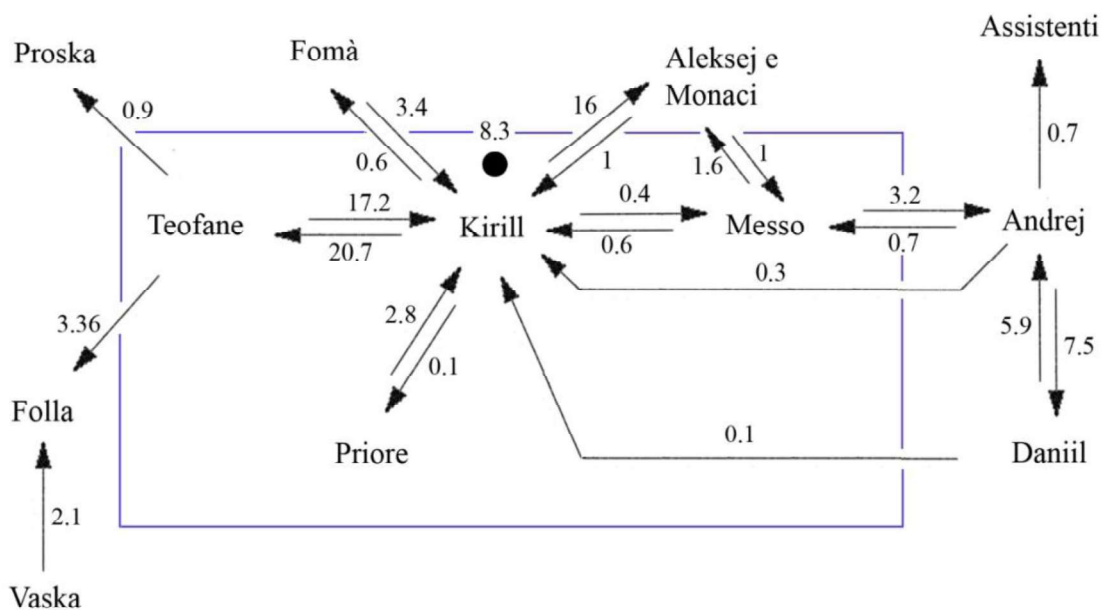


Fig. 2

Questi dati però non ci dicono tutto. Essi ci mostrano Teofane come un personaggio del tutto periferico, quasi trascurabile, mentre sappiamo che non è così. Ciò accade perché le relazioni dialogiche di Teofane si riducono a una sola: quella iniziale con Kirill, ma essa non è secondaria. Il fatto che Teofane scelga Andrej ed escluda Kirill, come già detto, è cruciale nello svolgimento dell'intero episodio e dell'intera vicenda di Kirill. La rilevanza di Teofane e il suo collegamento con la regione centrale della rete si realizzano dunque attraverso l'espressione, per il tramite del Messo, di una volontà maturata "fuori campo", esternamente alla struttura dialogica. Ma prima di ciò lo spessore di Teofane si era già manifestato attraverso la rilevanza che la sua figura ha nel dialogo esclusivo con Kirill, rilevanza che la semplice esistenza di un ramo bidirezionale che li collega non ci consente di percepire. Consideriamo allora la consistenza dei rami nelle varie zone della rete.

<sup>2</sup> La distanza fra i personaggi A e B è il numero di rami che bisogna percorrere per giungere da A a B.

Vediamo che essi sono per la maggior parte di spessore inferiore al 5% della totalità dei dialoghi dell'episodio, dunque molto esili. Fanno eccezione il monologo interiore di Kirill (8,3%), il dialogo Andrej-Daniil (13,4%), le invettive di Kirill contro i monaci (17%) e soprattutto l'ampio dialogo Kirill-Teofane che con il suo 37,9% rappresenta la componente dialogica dominante dell'intero episodio. La vicenda è tutta concentrata in queste relazioni, ed esse riportano la nostra attenzione su Kirill poiché tre su quattro riguardano lui.

Kirill inoltre è dominante non solo come quantità totale di dialogo a lui pertinente (71,6% dei dialoghi totali dell'episodio) ma anche nella dominanza del dialogo attivo (proferito da lui) sul passivo (rivolto a lui), rispettivamente 46,3% e 25,3%, mentre negli altri personaggi (Teofane, Andrej, Daniil) queste due componenti si bilanciano.

Poi Kirill esce di scena e inizia la sua desolata odissea nel mondo.

Lo ritroviamo, al compimento di essa, nell'episodio *Il silenzio*, e nuovamente lo vediamo occupare nella struttura topologica una posizione nettamente centrale, cosa qui ancor più rimarchevole per la condizione di sconfitto che Kirill ricopre nell'episodio. Tutta la sua prima metà, fino all'arrivo dei tartari (fig. 2), è centrata su di lui. Domina anche qui la componente dei dialoghi che lo riguarda (63,6%), e l'attiva sulla passiva: 45% e 18,6% rispettivamente. Kirill risulta dominante perfino nel dialogo col priore (17% di dialogo attivo contro 9,4% di passivo) nonostante la sua posizione di totale sottomissione ed è infine l'unico cui alcuni fra gli altri personaggi si rivolgono individualmente.

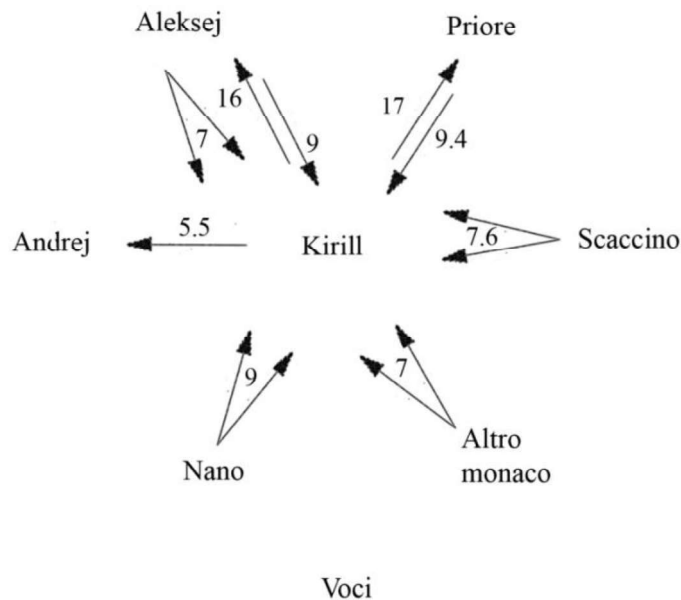


Fig. 3

Kirill riappare nell'episodio finale in due momenti: quando difende Andrej dal Buffone che lo accusa di esser stato lui a denunciarlo, e soprattutto con il monologo in cui spinge Andrej a tornare a dipingere. Sappiamo che a convincere Andrej sarà poi la vicenda di Boriska, ma come non pensare

che le parole di Kirill abbiano anch'esse lavorato dentro di lui? Certamente esse sono state in sé inefficaci, e tali sarebbero rimaste senza l'esempio della fonditura della campana, ma sono le parole di Kirill a fornire ad Andrej la giusta chiave per trarre le conseguenze da quanto vede accadere intorno a sé.

Consideriamo ora *Il giudizio universale* (fig. 3), certamente uno degli episodi più complessi del film. Il suo fulcro ideologico è il rifiuto di Andrej di usare la propria arte per comunicare l'immagine di una divinità dispotica, che persegue i suoi fini attraverso il terrore. In esso si incastona un lungo e articolato flashback (la zona nel riquadro rosso esterno<sup>3</sup>) in cui Andrej rievoca una atrocità avvenuta presumibilmente poco tempo prima: l'accecamento di un gruppo di scultori perpetrato dal Principe per impedire che essi prestino la loro opera al suo fratello e rivale.

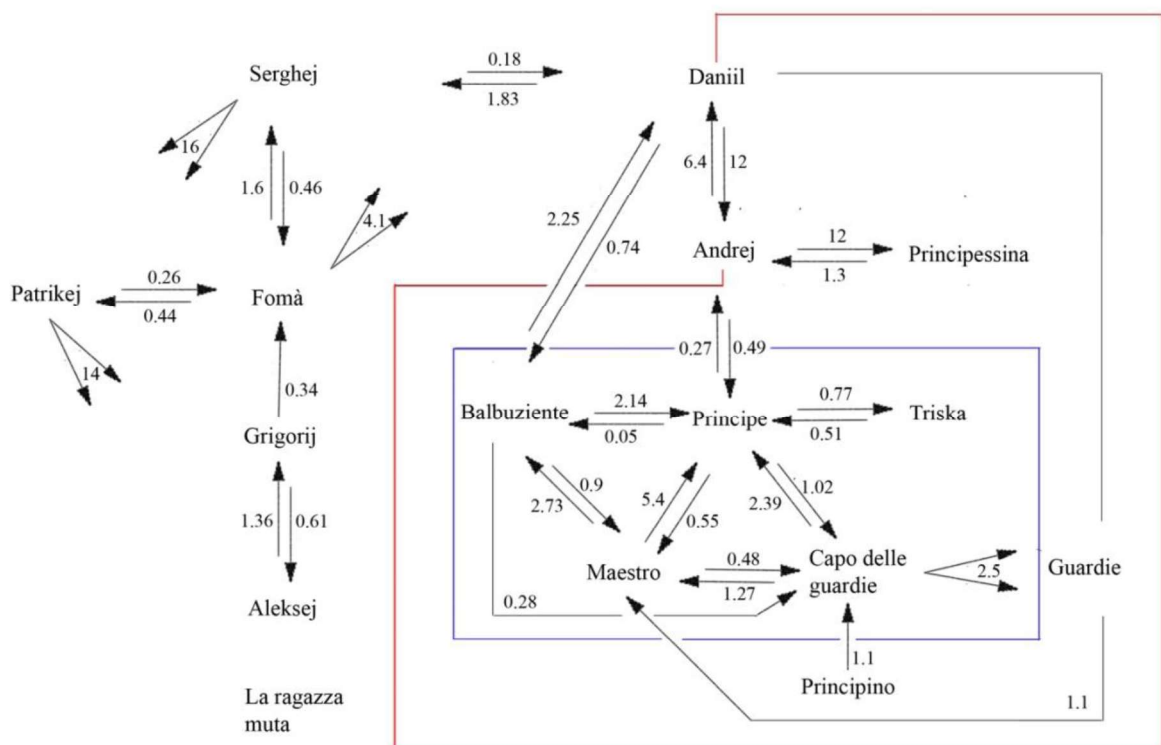


Fig. 4

Notiamo subito che anche qui il principale centro topologico è un personaggio negativo, il Principe appunto<sup>4</sup> (la zona nel riquadro blu interno), ma questa volta la quantità di dialogo attivo che lo riguarda (2,7%) è irrisoria e in particolare è nettamente inferiore a quella passiva (11%). Questa differenza rispecchia la differente natura dei due uomini: Kirill è portatore di un pensiero, è una figura avente un, sia pur contraddittorio, spessore etico. Il Principe, in quanto puro uomo di potere,

<sup>3</sup> I personaggi di Andrej e Daniil sono sul confine del riquadro in quanto presenti sia nel flashback che al di fuori di esso. Nel flashback è in realtà presente anche il giovane assistente Serghej, ma lì il suo contributo dialogico è pressoché nullo; per tale motivo egli è situato all'esterno.

<sup>4</sup> Convergono su di lui 5 rami e la sua distanza media (riferita alla sola zona del flashback) è la più bassa: 1,37 contro 1,62 di Andrej e del Balbuziente, 1,75 del Maestro e 2,25 di Daniil.

non ha alcuna posizione etica da enunciare. L'esercizio del potere, non importa quanto cruento, è il suo solo scopo, il suo solo pensiero. Egli pertanto non dice, agisce. Tuttavia, ha un ruolo determinante nella vicenda esistenziale di Andrej; egli è l'artefice dei cruenti episodi che ne determinano l'evoluzione, il costruttore del tunnel di tenebre che Andrej dovrà attraversare.

Altrove ho notato che in molti film di Tarkovskij «il protagonista compie una sorta di viaggio, innanzitutto interiore, lungo le più remote profondità dell'Ade, ma un viaggio che immancabilmente si conclude con un peccato disfarsi delle tenebre.» (Schillaci 2017: 276) In particolare in *Rublëv* «il protagonista doveva scendere fino al fondo dell'orrore affinché le sue scelte assumessero uno spessore, una profondità assoluti; parlo sia della scelta del silenzio sia di quella, su cui il film si chiude, di uscirne tornando a dipingere. Se la prima non avesse avuto motivazioni così tragiche, la seconda non avrebbe l'intensità di significato che ha» (Schillaci 2017: 275). Andrej deve risolvere il conflitto stridente fra la sua anima, tesa all'elevazione, e la brutalità del mondo esterno. E lo risolve infine nella creatività artistica. Egli deve con ciò fare i conti con l'inferno, ma con un inferno che è al di fuori di lui. Anche Kirill attraversa lo stesso tunnel di Andrej; la sua vicenda avviene per intero fuori scena, ma apprendiamo nel momento del suo ritorno che è stata parallela a quella di Andrej. E con una difficoltà in più: Kirill l'inferno lo ha anche dentro di sé e deve fare i conti con esso prima ancora che col mondo esterno. Il suo cammino è con ciò ancor più irto di difficoltà ed egli lo compie nel momento in cui, uomo privo di talento, indica, con ritrovata umiltà, ad Andrej la via.

Kirill insomma deve compiere un cammino più arduo di quello di Andrej: deve accettare la propria impotenza creativa e giungere a un'umiltà, una mitezza che gli erano sconosciute. La sua avventura si svolge in gran parte, dicevo, fuori scena, come si addice a un uomo oscuro, ma la sua posizione centrale e dominante nelle strutture dialogiche ne fa un centro attrattore della vicenda. Personaggio negativo dunque solo in apparenza, Kirill, a una lettura più profonda, può ben apparire come un alter ego di Andrej.

E Andrej? Anche nel suo caso se ci limitassimo a considerare la struttura topologica dei dialoghi giungeremmo, come per Teofane, alla conclusione erronea e paradossale che si tratta di un personaggio periferico<sup>5</sup>. Andrej è in realtà molto spesso testimone pressoché muto di eventi che si dipanano attorno a lui nel mondo esterno. Possiamo dire che egli è una coscienza che osserva. Tuttavia, il suo essere «nel mondo ma non del mondo», il suo essere osservatore silente non lo conduce all'indifferenza né all'inerzia. Ecco, dunque, i dialoghi con Teofane nella *Passione secondo Andrej*, con Daniil nel *Giudizio universale* e di nuovo con Teofane nel finale della *Scorreria*. Ecco però anche l'azione, nel salvare la ragazza muta durante la presa di Vladimir (*La scorreria*) e nel tentare poi vanamente di impedire che sia rapita dai Tartari (*Il silenzio*). La sua centralità è dunque solo parzialmente affidata ai dialoghi. Ma riassumiamone il percorso.

Nell'episodio iniziale, *Il Buffone*, Andrej è soggetto eminentemente passivo, soltanto un testimone della delazione di Kirill che provocherà l'arresto del Buffone. Personaggio ancora

---

<sup>5</sup> Non dimentichiamo che questo modello è stato ideato per l'applicazione a opere drammaturgiche, dove il dialogo è la relazione dominante, quando non esclusiva nel plot. Nel cinema invece gli elementi extradialogici dell'azione hanno spesso una rilevanza ben maggiore.

periferico in *Teofane il greco*, dove l'attenzione si concentra su di lui soltanto nel dialogo appartato con Daniil (fig. 1) dopo l'arrivo del Messo (in tutto l'episodio Andrej ha solo l'8,4% di dialogo attivo e il 6% di dialogo passivo<sup>6</sup>), egli comincia ad assumere spessore solo dopo l'uscita di scena di Kirill, ovvero nella *Passione secondo Andrej*, dove risulta dominante sia nel breve dialogo introduttivo con Fomà, sia, soprattutto, nel lungo dialogo-disputa con Teofane<sup>7</sup>, che costituisce il cuore dell'episodio, in cui i due pittori confrontano le rispettive visioni dell'umanità, del bene e del male. Dialogo che culmina nell'accorato monologo in cui Andrej rievoca e interpreta la passione di Cristo.

Nella tappa successiva del suo cammino, *La festa*, Andrej torna a essere testimone silenzioso, questa volta della celebrazione di una panica festa pagana. Qui entra in contatto con un mondo che gli era sconosciuto, quello dell'armonia con la natura e il corpo, che è parte di essa. È poi ancora una volta muto testimone della repressione violenta di quel mondo. E possiamo interpretare questa esperienza come un primo passo nel cammino di crescita spirituale di Andrej, quello in cui egli impara che la verità non è unica, che non sta tutta da una sola parte<sup>8</sup>. E forse non casualmente l'episodio del *Giudizio universale* è situato subito dopo.

Qui Andrej esplicita ancor più la propria posizione etica nei confronti dell'uomo, già esposta nella *Passione*, rifiutando un atteggiamento repressivo di fronte al peccato e allo stesso tempo una visione della devozione ridotta all'espletamento di obblighi formali (la sua reazione di fronte alla lettura di un passo biblico). Né il ricordo dell'atrocità commessa dal Principe nei confronti degli scultori è sufficiente a mutare le sue posizioni, benché certamente contribuisca a incrinarle.

Il crollo avviene quando Andrej si trova coinvolto nel massacro di Vladimir (*La scorreria*), e lo esprime in un nuovo, questa volta immaginario, dialogo con Teofane in cui le parti si sono invertite. Adesso è il vecchio pittore a esprimere fiducia nella redimibilità dell'uomo mentre Andrej la nega facendo voto di silenzio e negandosi all'arte. Interessante il fatto che in entrambi i casi Andrej sia in posizione dominante rispetto a Teofane: nella *Passione* egli ha il 42% di dialogo attivo (compreso il monologo) verso Teofane, contro il 34% di quest'ultimo verso di lui. Nella *Scorreria* questo divario si amplifica fino al 61,5% di Andrej contro il 34% di Teofane. In entrambi i casi dunque è Andrej la figura baricentrica mentre il ruolo del vecchio pittore bizantino è quello di un contraltare, necessario solo in quanto funzionale all'espressione del pensiero di Andrej<sup>9</sup>.

E da questo momento Andrej tace. Durante l'intero episodio *Il silenzio* egli è uno sconfitto che trascina sé stesso e la sua vita senza più alcuna fiducia negli uomini. E continua a tacere per quasi tutta la durata dell'episodio conclusivo (*La campana*) in cui più che mai torna a essere osservatore esterno del mondo. Ci sono dunque solo due momenti in cui Andrej assume una forte rilevanza nei dialoghi: nell'episodio *La passione* e nel finale della *Scorreria*. Da ciò la sua posizione periferica nella struttura dialogica e l'esiguità dei rami che lo collegano al resto della rete.

<sup>6</sup> Quantità non molto lontane da quelle di Daniil, rispettivamente 6% e 7,5%.

<sup>7</sup> Andrej ha qui un rapporto di dominanza (rapporto fra le quantità di dialogo attivo che intercorre fra due personaggi) di 2,96 verso Fomà e di 1,24 verso Teofane.

<sup>8</sup> Nel dialogo tra Mārfa e Andrej la donna pagana risulta dominante con un rapporto di 1,39.

<sup>9</sup> In una intervista successiva all'uscita del film, Tarkovskij traccia un interessante confronto fra i due pittori nel quale attribuisce a Rublëv una statura superiore a quella di Teofane (Tarkovskij 1970: 55-64).



Anche il suo determinante rapporto con Boriska non appartiene, se non nelle poche battute finali, al mondo delle parole: Boriska fa, Andrej osserva il suo fare. I due ampi dialoghi con Teofane, il monologo che gli rivolge Kirill, sono in realtà solo momenti preparatori, possono predisporre l'animo all'illuminazione, ma non sono l'illuminazione; non dimentichiamo che per Tarkovskij il linguaggio verbale è inadeguato a esprimere la verità. Teofane e Kirill, dunque, non bastano a condurre Andrej all'apice del suo cammino esistenziale. Teofane è un intellettuale che cerca la verità attraverso la ragione, già più vicino ad Andrej può considerarsi Kirill, che vi giunge attraverso la sofferenza subita nel contatto con il mondo, ma entrambi hanno un limite: quello di appartenere appunto all'impotente mondo delle parole.

Andrej riacquista la fiducia solo grazie all'esperienza di Boriska, il ragazzo che è riuscito a realizzare una gigantesca campana senza nulla sapere delle tecniche di fonderia (rappresentazione della natura puramente intuitiva della creazione artistica, atto di illuminazione piuttosto che di elaborazione razionale di conoscenze acquisite). È il contatto con l'evidenza dell'illuminazione pura che conduce Andrej all'uscita del suo tunnel, verso la luce che da quel momento egli tornerà a spandere sulle sue icone. Andrej tornerà a dipingere, e l'epilogo, in cui finalmente vediamo le sue opere, ma non più lui, ci dice che la sua vita da quel momento si esprime in un nuovo, più alto silenzio, non più negazione ma stato sublime, connaturato a quella dimensione ineffabile dello spirito che è la creazione artistica. Andrej, dunque, torna a *dire* non nella ridondanza opaca del linguaggio verbale, bensì nell'alto silenzio dell'icona. È questa la meta ultima del suo cammino di crescita spirituale, così come la raggiunta umiltà lo è per Kirill.

### **3. *Stalker*: un viaggio verso il vuoto dell'anima**

Il film che inaugura il secondo stile di Tarkovskij presenta una struttura narrativa che non potrebbe essere più monolitica: è il primo plot in cui egli adotta le tre unità narrative di tempo, spazio e azione ed è il primo basato in gran parte sull'interazione di tre soli personaggi isolati dal resto del mondo. Il nucleo dello schema topologico (il riquadro blu in fig. 4) come già detto si riduce a un triangolo e come tale non ci dice molto. Diventa dunque inevitabile concentrare l'attenzione sull'evoluzione nel tempo dello spessore dei rami.

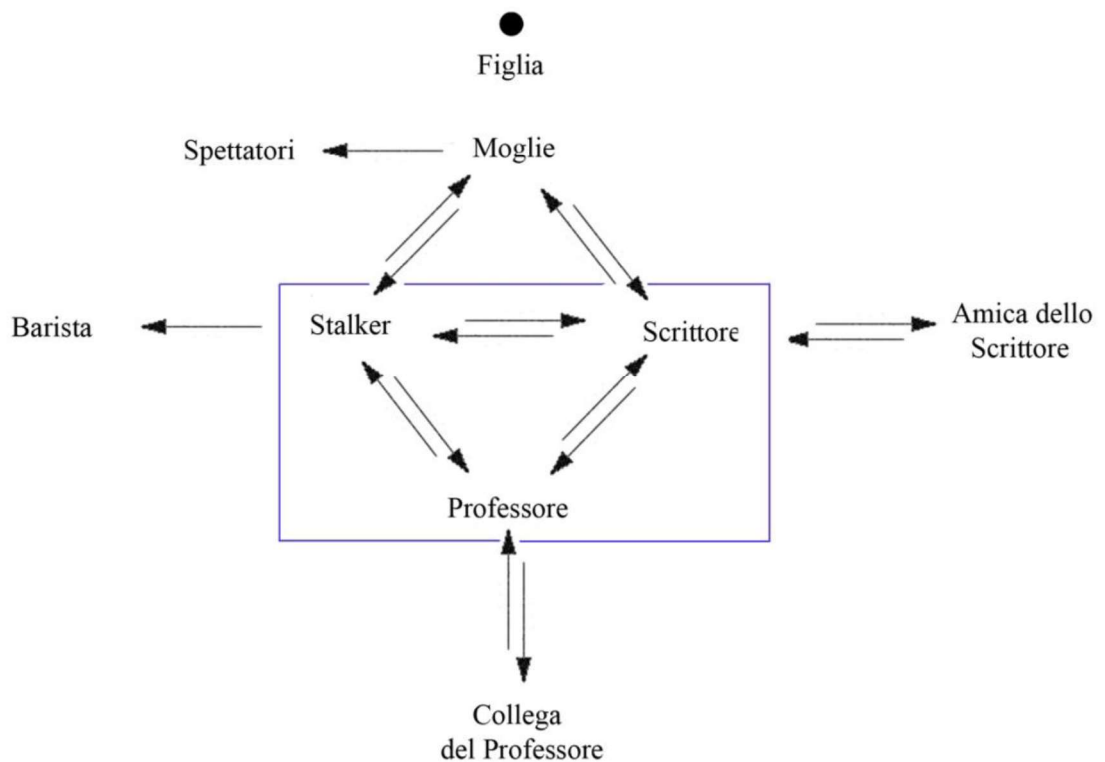


Fig. 5

Poniamo dunque attenzione ai tre principali personaggi: il Professore, lo Scrittore e lo Stalker, e alle sei sequenze più rilevanti dal punto di vista dialogico, ovvero:

1. Il primo dialogo nel bar;
2. l'arrivo nella Zona;
3. il tentativo dello Scrittore di raggiungere la Stanza lungo la via diretta;
4. la sosta;
5. la telefonata del Professore;
6. il dialogo sulla soglia della Stanza.

Nei tre grafici di fig. 5 abbiamo in ascissa la progressione delle sequenze e in ordinata, per ciascuna sequenza, la percentuale di dialogo attivo appartenente a ciascun personaggio riferita al totale dei dialoghi della sequenza stessa. Vediamo subito che la dominanza del Professore (fig. 5c) è quasi ovunque nettamente inferiore alle altre; il suo valor medio calcolato sulle sei sequenze è del 21% contro un valor medio del 35% per lo Stalker e del 39% per lo Scrittore. Nelle prime tre sequenze, inoltre, dove prevale la dominanza dello Stalker decade quella dello Scrittore e viceversa; esse sono cioè complementari.

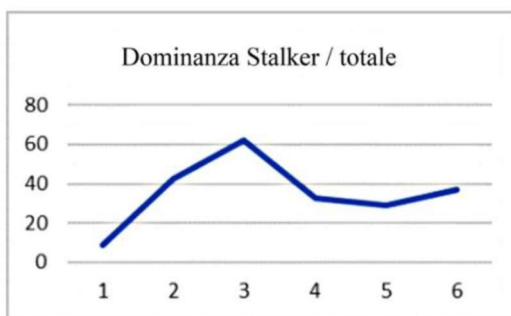


Fig. 6a

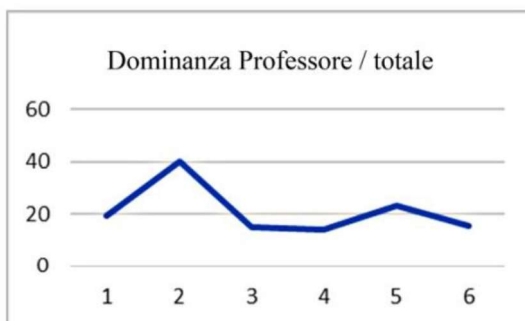


Fig. 5b

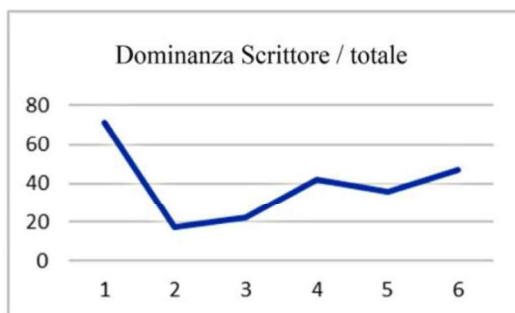


Fig. 5c

Consideriamo ora i dialoghi fra ciascuna coppia di personaggi (fig. 6). I dialoghi fra lo Stalker e il Professore (fig. 6a) partono da valori fra l'8 e il 12%, dunque già piuttosto bassi, e tendono a decadere ulteriormente. Di fatto, l'interazione più intensa che lo Stalker avrà con lo scienziato sarà una lotta fisica quando, sulla soglia della Stanza, cercherà di strappargli di mano la bomba con cui egli vorrebbe farla saltare. Allo stesso modo tendono a decadere i dialoghi fra il Professore e lo Scrittore (fig. 6b), che partono da livelli molto più alti ma, con la sola eccezione della disputa durante la sosta, tendono progressivamente a rarefarsi. I dialoghi fra lo Stalker e lo Scrittore (fig. 6c) al contrario partono da valori estremamente bassi ma tendono a intensificarsi giungendo a un picco del 47% nella sequenza cruciale sulla soglia della Stanza.

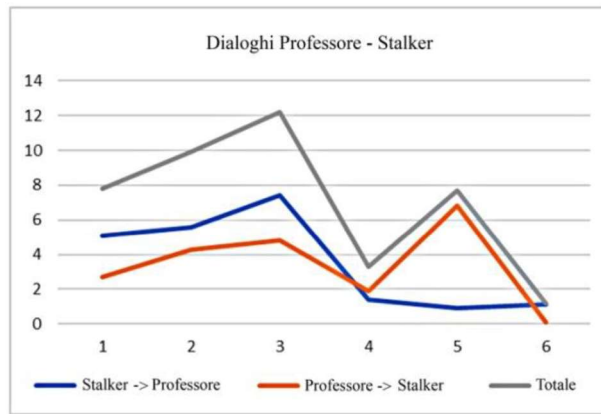


Fig. 6a

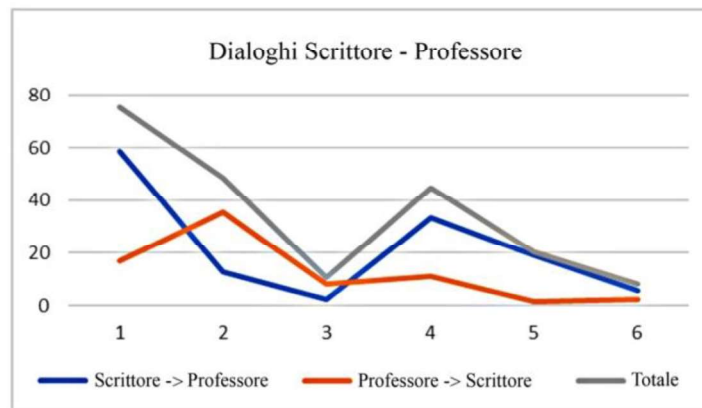


Fig. 6b

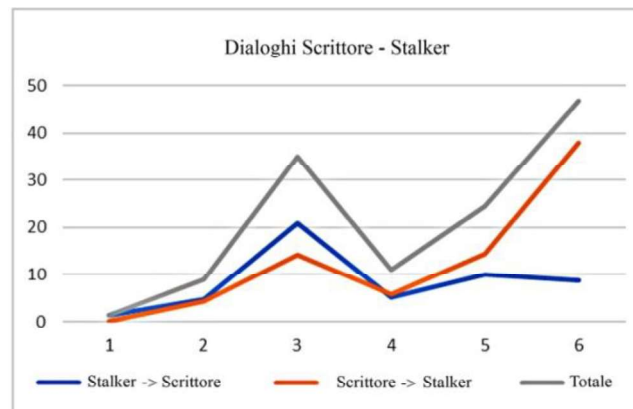


Fig. 6c

Il Professore assume una dominanza significativa nella sola sequenza 2, ovvero durante il dialogo con lo Scrittore<sup>10</sup> dopo l'arrivo nella Zona (fig. 6b: 36% di dialogo attivo contro il 13% dello Scrittore). Lo Stalker si è allontanato e il Professore ne narra la storia allo Scrittore, che invece non sa nulla di lui. È dunque il Professore che in questa fase iniziale appare come *colui che sa*, ma allo stesso tempo la sua è una conoscenza legata ai soli fatti esteriori, gli unici cui la ragione, la scienza che qui egli rappresenta, può dare accesso secondo la visione che ne aveva Tarkovskij. Lo Scrittore, che di tale

<sup>10</sup> Non considero quella della sequenza 5 nei confronti dello Stalker (fig. 6a) perché relativa a una percentuale molto bassa (7%).

conoscenza è privo, appare invece come portatore di un atteggiamento nichilista, esplicitato durante il dialogo iniziale nel bar e ancor prima in quello con l'amica, atteggiamento che non riuscirà a superare ma che lo aiuterà alla fine a guardare in profondità. La conoscenza del Professore inoltre è una conoscenza *a priori*, preesistente all'immersione nella Zona, e dunque superficiale in quanto estranea all'esperienza diretta della vita (ricordiamo che per Tarkovskij «la Zona è la vita») (Tarkovskij 2016: 183). E ad essa egli non aggiungerà nulla durante il viaggio. Già durante la disputa che lo contrapporrà allo Scrittore nella sequenza 4 (la sosta) sarà quest'ultimo a stabilire la sua dominanza con il 33,5% di dialogo attivo contro 11,3% del Professore.

Lo Scrittore da parte sua è inizialmente inerme; agisce nella Zona come agirebbe nella stazione di una metropolitana, con leggerezza e incompienza, che culminano (sequenza 3) nel suo velleitario tentativo di raggiungere la Stanza lungo una via diretta. Le sequenze 2 e 3 sono i due momenti di picco negativo della sua dominanza dialogica rispetto al totale (fig. 5b): nel primo perché ascolta, nel secondo perché soprattutto agisce (maldestramente), mentre è lo Stalker che tiene ancora fermamente in mano il suo ruolo di guida.

Nella fig. 6c vediamo però come in quest'ultima sequenza vi sia comunque una certa componente di dialogo fra Scrittore e Stalker in cui la dominanza dello Stalker non è molto accentuata. L'azione dello Scrittore è infatti preceduta da una contrapposizione dialogica fra i due in cui egli tiene testa allo Stalker, tanto che quest'ultimo infine cede, ma è anche seguita, dopo il suo fallimento, da un monologo dello Stalker che, riprendendo in mano il proprio ruolo di guida, commenta quanto è accaduto con una lunga dissertazione sulla natura della Zona.

Questo monologo, cui si deve la scarsa dominanza dello Scrittore rispetto al totale dei dialoghi della sequenza (fig. 5b), lo Stalker non lo rivolge al solo Scrittore ma a entrambi i compagni di viaggio e dunque non è contemplato nei grafici di fig. 6 che sono relativi solo ai dialoghi in cui ciascun personaggio si rivolge a uno solo degli altri. È però importante considerare anche i momenti in cui ciascun personaggio si rivolge collettivamente agli altri (fig. 7). C'è a questo proposito una differenza molto netta fra lo Stalker e gli altri due personaggi: quando lo Stalker parla si rivolge prevalentemente agli altri due insieme; questi momenti hanno spesso un rilievo notevole nel dialogo oscillando fra il 20 e il 30% del totale (fig. 7c), e ciò è in sintonia con la sua natura di guida, di maestro<sup>11</sup>, mentre il Professore e lo Scrittore si rivolgono quasi sempre all'uno o all'altro dei due interlocutori.

Questa regola nel caso dello Scrittore è pressoché priva di eccezioni significative<sup>12</sup>; ci sono invece due momenti rilevanti in cui il Professore si rivolge a entrambi i compagni di viaggio: nelle ultime due sequenze, quando rivela progressivamente le sue intenzioni, la sua pretesa di ergersi a giudice. Questo ha un senso: lo Stalker e il Professore sono accomunati infatti dalla pretesa di esser portatori di verità assolute, centrate sulla Fede per l'uno, sulla Ragione per l'altro, ma che essi

---

<sup>11</sup> Da notare il fatto che in fig. 7c il massimo è situato in corrispondenza delle sequenze 2 e 3, dove ancora solido è il ruolo di guida dello Stalker, il minimo nelle due sequenze successive mentre sulla soglia della Stanza si ha una parziale ripresa per il suo accurato tentativo di far comprendere ai compagni il senso profondo che egli vede nella Stanza e nella sua missione di guida.

<sup>12</sup> Il suo monologo nella sala delle dune possiamo pensarlo come rivolto soprattutto a sé stesso, quasi un interludio staccato dal contesto narrativo della sequenza.

vedono come valide per chiunque, e pertanto meritevoli di essere enunciate davanti alla totalità dei presenti, per esigua che sia. Non così lo Scrittore: egli è una individualità che si contrappone ad altre individualità; perfino sulla soglia della Stanza, quando ne comprende la natura e la svela, le sue frasi hanno la forma di un contrasto individuale fra lui e lo *Stalker*, non di una lezione rivolta a entrambi i presenti.

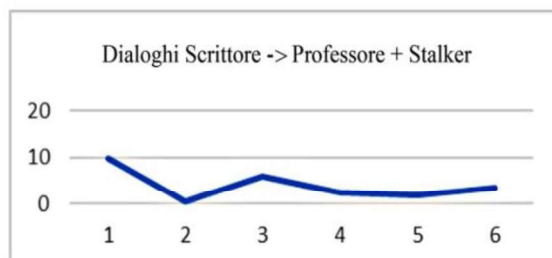


Fig. 7a

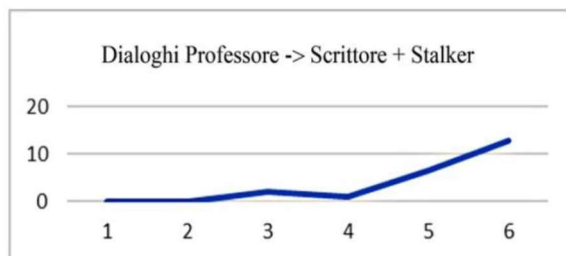


Fig. 7b

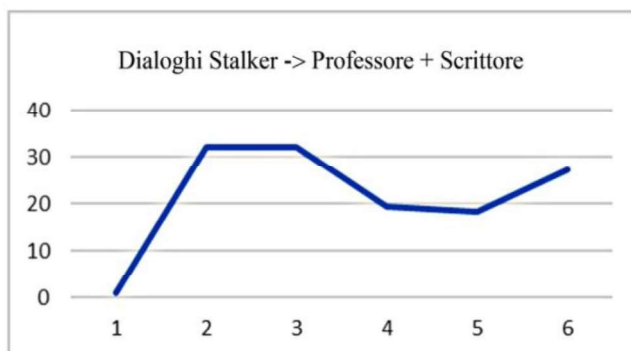


Fig. 7c

In ultimo, sarà utile tornare sui grafici di fig. 6 riproponendoli in termini di rapporti di dominanza individuali come mostrato in fig. 8. Questi grafici sono ricavati da quelli di fig. 6 facendo il rapporto fra la percentuale di dialogo attivo del personaggio A e quella del personaggio B. Un rapporto  $A/B > 1$  indica dominanza dialogica di A su B; B è invece dominante su A se  $A/B < 1$ .

Nel rapporto dialogico fra lo *Stalker* e lo Scrittore (fig. 8a) la dominanza del primo inizialmente cresce fino a raggiungere il valore di picco nella sequenza 3 in cui, come già detto, lo Scrittore è ancora lontano dalla comprensione della realtà che lo circonda. Ma le parti si invertono sempre più nettamente nelle ultime tre sequenze quando i tre sono in prossimità della Stanza ed è lo Scrittore colui che decifra gli eventi trovandone la giusta chiave di lettura. La dominanza dello Scrittore sullo *Stalker* raggiunge il massimo nella sequenza cruciale sulla soglia della Stanza, dove è sì lo *Stalker* a

dire ciò che la Stanza è *per lui* e per coloro che vi conduce, ma è lo Scrittore a dire ciò che la Stanza è. Ed è lui, il disincantato, e pertanto disperato, osservatore oggettivo del mondo, ad essere più vicino alla verità della sua mistica guida<sup>13</sup>.

Poco significativo è l'andamento del rapporto dialogico Stalker - Professore (fig. 8b) poiché basato interamente su percentuali di dialogo molto basse (fig. 6a). Lo è molto invece l'andamento del rapporto Professore-Scrittore (fig. 8c) che ripropone, in forma ancora più accentuata, quello del rapporto Stalker-Scrittore. Lo Scrittore è dominante nella sequenza 1, in cui fa un ritratto di se stesso (completamento del dialogo precedente con l'amica), prima dell'ingresso nella Zona, ma la sua dominanza scompare nelle due sequenze successive dove, come già sappiamo, è il Professore a tenere le redini del loro rapporto, e di ciò fa parte anche il suo apparire il più assennato fra i due: segue diligentemente le indicazioni dello Stalker, ma non perché gli sia più vicino; egli, semplicemente, ha metodo. Riconosce razionalmente allo Stalker la conoscenza della Zona, sa che lui e solo lui può condurlo a realizzare il suo scopo. Il suo apparente buon senso, che ne determina la dominanza sullo Scrittore, appartiene anch'esso in realtà a una visione utilitaristica del fare, al mondo delle azioni esteriori.

Il rapporto di dominanza Professore / Scrittore si abbatte vistosamente, e dunque lo Scrittore recupera la sua dominanza sul Professore, a partire dalla sequenza della sosta. Tale dominanza, solo nella sequenza 6 si stempera, ma soltanto perché l'attenzione dello Scrittore si rivolge sempre più verso lo Stalker. Anche dal punto di vista dei rapporti di dominanza individuali dunque il Professore appare, con l'inoltrarsi dei tre nella Zona, sempre più un personaggio ombra.

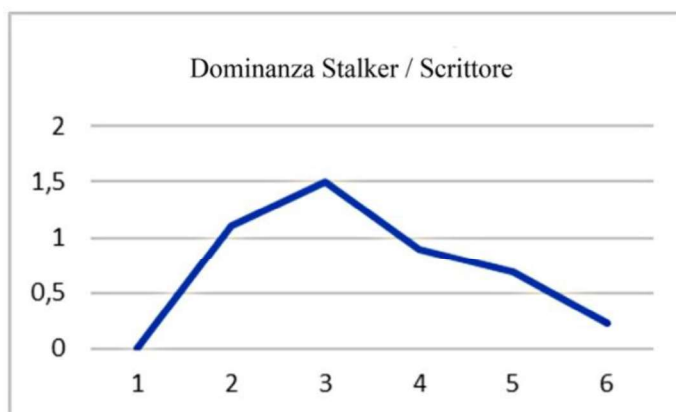


Fig. 8a

<sup>13</sup> Gli eventi precedenti suggeriscono che egli sia in un certo senso il "prediletto" dalla Zona. «La Zona fa passare gli infelici» dice lo Stalker. E infatti lo Scrittore non è punito dalla Zona per il suo arrogante tentativo di raggiungere la Stanza in violazione delle Sue leggi (sequenza 3), episodio che poi indurrà lo Stalker a mandare avanti lui nel "tritacarne".

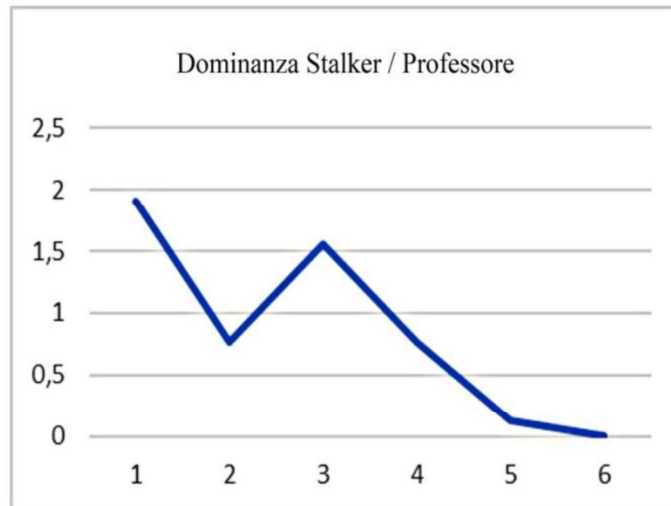


Fig. 8b

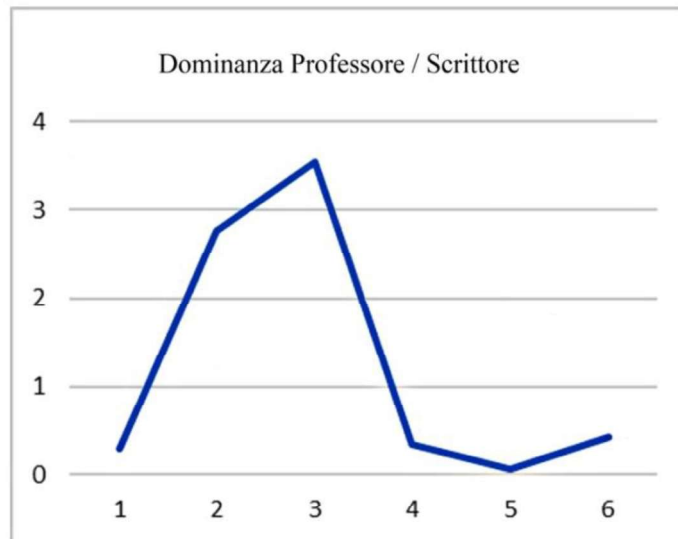


Fig. 8c

L'insieme di queste considerazioni, da cui risulta il ruolo di primo piano assunto, in crescendo, dalla figura dello Scrittore, può ben collegarsi con quanto detto da Tarkovskij:

Tutto ciò che fa un regista, un autore alla fin fine egli lo estrae da se stesso. Se gli interessano le persone che lo circondano, lo interesseranno soprattutto quegli elementi che sono a lui più vicini, ma di pormi coscientemente nella posizione della guida come il personaggio di *Stalker* non mi è mai venuto in mente, non ho pretese del genere. In un certo senso, senz'altro mi è più vicino il personaggio dello Scrittore anche se non potrei dire neppure in questo caso di rispecchiarmi in pieno. (Baglivo 1984)

In effetti, se pensiamo al forte autobiografismo che impregna molta opera di Tarkovskij, soprattutto da *Lo specchio* in poi, vediamo che i personaggi più riconducibili a lui stesso non sono mai coloro che incarnano il ruolo di guide, piuttosto i personaggi che a contatto con esse compiono un cammino di crescita spirituale (in *Rublëv* e *Nostalghia* sono coloro che hanno nome Andrej, in *Sacrificio* è Aleksandr, nome del nonno paterno). In *Stalker*, opera priva di espliciti elementi autobiografici, è



significativo che infine fallisca colui il quale chiede il compimento di un puro atto di fede a coloro che lo seguono inoltrandosi nel luogo in cui si perdono le certezze della ragione, e che il cammino verso la consapevolezza dello Scrittore non sia verso l'alto ma verso il basso. Egli non credeva nell'uomo e nel mondo prima di entrare nella Zona, vi crede ancor meno quando giunge sulla soglia della Stanza. Il suo cinismo gli consente di vedere in essa ciò di fronte a cui lo *Stalker*, impregnato di fede, è cieco: non un tabernacolo, ma una lente che mette a fuoco la parte più nascosta e inconfessabile della psiche umana. La Stanza non è altro che l'Oceano di *Solaris*, i suoi desideri realizzati non sono altro che gli Ospiti, i miracoli crudeli che avvengono nella stazione spaziale. E lo Scrittore, compreso ciò, torna alla sua realtà senza speranza. In questo senso l'idea originale dell'autore di fare del film l'esaltazione di un puro atto di fede assoluta, irrazionale, sembra essersi, nella realizzazione della sceneggiatura, stemperata con lo spessore assunto dalla figura dello Scrittore.

Ma *Stalker* non finisce sulla soglia della Stanza. Dopo che lo Stalker, tornato a casa, ha gridato il suo «Signore, perché mi hai abbandonato?», c'è ancora qualcuno che ha qualcosa da dire: la Moglie che, rivolgendosi per la prima e unica volta nell'opera di Tarkovskij, direttamente alla macchina da presa, cioè allo spettatore, ci obbliga a domandarci se non sia lei, ancora una volta simultaneamente moglie e madre, in mezzo al vuoto che la vicenda dei tre uomini ha spalancato, a esser per Tarkovskij la vera guida, colei che, sola, conosce la Via e in cui egli può infine riconoscersi.

### **Videografia**

Baglivo D., *Il cinema è un mosaico fatto di tempo*, Roma, Ciak Studio, 1984.

### **Bibliografia**

Moretti F., *Network theory, plot analysis*, 2011, <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf>.

Tarkovskij A., "Progetto di sceneggiatura e messa in scena di una nuova versione del film

«Amleto»", *Close Up*, 1, 1997, p. 21.

– "Il mio *Rublëv* è la speranza di tutto il popolo russo", *Il Dramma*, 1, 1970, pp. 55-64.

– *Scolpire il tempo*, Firenze, Istituto Internazionale Tarkovskij, 2016, p. 183.

Schillaci F., *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Torino, Lindau, 2017.

