

# DOPPIOZERO

---

## La poetica di Brueghel nei film di Tarkovskij

Mauro Zanchi

5 Febbraio 2017

Di Pieter Brueghel il Vecchio, Andrej Tarkovskij doveva avere ben presente *La morte di Maria* (1564 ca.), un'opera quasi monocroma. Realizzata a grisaglia su tavola, è un dipinto che parla, a bassa voce, una lingua al contempo semplice e forbita: racconta la ricchezza evocativa di una scena in un interno, con descrizioni lenticolari degli oggetti e con un verismo che precorre le novità stilistiche di Caravaggio e di Rembrandt. La mirabile tavola suggerisce l'idea che sia rappresentato un sogno di S. Giovanni. Il santo è descritto addormentato vicino al camino. La dimensione onirica della scena sacra è avvolta da un'ambientazione domestica riscaldata dal fuoco del camino. Sul letto di morte, invece, Maria emana un chiarore innaturale, mistico, nella scena notturna. Tornano alla mente scene oniriche presenti in *Stalker* (1979) e in *Sacrificio* (1986), dove alcune sequenze palpitano di corrispondenze misteriose, con interventi telecinetici, in grado di creare atmosfere enigmatiche.



Pieter Brueghel il vecchio, *La morte di Maria*, 1564, Bambury uppton house national trust.

Anche nella tavola di Brueghel si respira un non tempo straniante. Gli oggetti non sono comparse, ma comprimari; hanno lo stesso spessore delle persone che si accalcano vicino al letto della Vergine-madre. Condividono l'atmosfera metafisica e danno un peso fisico alla sacralità dell'evento: il gatto che si scalda vicino al camino, gli alari, il mantice, la pinza, i piatti e le tazze sulla tavola non sparcchiate, le fiammelle sulle candele, i cuscini, il copriletto, i libri e le carte sulla sedia, la piccola statua e il crocefisso appoggiato al cuscino, il buio che avvolge e si lascia percorrere dal biancore delle luci, tutto concorre a svolgere una poetica sinfonia visiva. Proprio come avrebbe voluto rappresentarlo cinematograficamente il nostro regista. L'effetto magico è illuminato da chiarori provenienti da punti diversi, dalla realtà del quotidiano e dalla proiezione immaginale del sogno.



*Andrey Tarkovsky, Stalker, 1979, ultima scena del film, Telecinesi.*

Tarkovsky eredita dai primitivi fiamminghi e dagli olandesi l'osservazione diretta della natura, la capacità di addentrarsi nella sacralità naturale della vita. Si sofferma a lungo sulle cose del quotidiano. Le mostra con una luce particolare. Gli oggetti, appartenuti a esistenze, si lasciano cogliere dalla coscienza. In questa sfera vi sono aperture, con accelerazioni e rallentamenti, con innumerevoli tempi che si muovono all'interno e all'esterno degli individui, tra la dimensione del sogno e l'imperturbabilità della storia. Viene sondato, in superficie e nel profondo, il rapporto che intercorre fra la natura umana e quella della vita. In questo tentativo del dire, Tarkovsky subordina la forma a quell'essenzialità legata alla funzione espressiva, che palpita, dando vita a un racconto per immagini – non si capisce mai fino in fondo se sia più vicino all'implosione o

all’esplosione -, volto a scardinare i limiti imposti dalla fragilità umana. In *Solaris* (1972) i morti o i fantasmi ritornano e vivono a fianco di chi li materializza, prima nella coscienza e poi nel presente. Sono sostanze della memoria, che si fanno carne nella vita quotidiana. Tarkovskij pare tracciare una parentela metaforica tra le immagini che prendono forma nella dimensione di Solaris e le figure che un pittore fissa nella sua opera. La presenza visiva dei quadri di Brueghel (appesi nella sala delle riunioni, ma già presenti come suggestione iconografica sia ne’ *L’infanzia di Ivan* sia in *Andrei Rublëv* e sia ne’ *Lo specchio*), e il soffermarsi del regista dentro *I cacciatori nella neve* (1565) entrano nel racconto, diventano protagonisti nella storia, rendono visibili ricordi dell’infanzia del protagonista Kris. I suoi pensieri e i momenti del passato entrano nella vita presente. Si materializzano, proprio come è ritornata in vita sua moglie Hari. Tornano anche visioni, poesie e romanzi letti, personaggi, emozioni, suggestioni naturalistiche, musiche, dipinti. E soprattutto sogni e oggetti. L’uomo cosciente porta il suo mondo onirico nella sfera del reale, e semina, tramite l’atto compiuto e la scelta consapevole, i campi della cronaca.



*Andrej Tarkovskij, Lo specchio, Zerkalo, 1974.*

Come Brueghel, Tarkovskij si concentra sulla descrizione evocativa di un paesaggio maestoso, entro il quale agisce l’uomo, con il suo lavoro, con la resistenza attiva all’incedere delle difficoltà, e con il fare che incide la quotidianità.

Nel quadro *La caduta di Icaro* (1558 ca.), l'attenzione è rivolta al contadino che lavora la terra guidando l'aratro trainato dal cavallo, al pastore che conduce il gregge al pascolo e ai mercanti che portano al porto merci caricate in terre straniere sulla nave: la caduta del figlio di Dedalo quasi passa inosservata, è un dettaglio ininfluente nell'economia del quadro. Brueghel indaga l'uomo del suo presente, descrive il suo agire, il suo sforzo volitivo. Nello stile di Brueghel, Tarkovskij riconosce lo stesso spirito della cultura e della tradizione russa. Ed è per questo motivo che il regista ha sempre amato le opere dell'artista olandese.



Andrej Tarkovskij, *Solaris*, 1972.

Nel quadro, l'aratore è inserito in un contesto paesaggistico arioso inondato di luce, dentro un panorama di lungo raggio visivo, davanti a una distesa marina. La monade, nella vastità del mondo, agisce e può determinare degli esiti e dei frutti. La morte di Icaro non ferma il fluire della vita, che continua imperterrita a scorrere nel tempo: guardando il quadro di Brueghel e il prologo di *Andrej Rublëv* (1966) torna alla memoria il proverbio “nessun aratro si ferma perché un uomo muore”. Infatti, nel prologo, dopo la morte del pioniere volante, un cavallo nero si voltola nella terra, e da lì in avanti si svolge la storia del monaco creatore di sublimi icone e del suo popolo. Nella poesia popolare russa il cavallo nero è simbolo della vitalità trionfante nella primavera della vita. È anche considerato come un animale che rappresenta ciò che emerge dal mondo ctonio, dal mistero, e porta in superficie l'elemento dinamico, l'energia impulsiva. Allo stesso modo l'uomo di Tarkovskij (Rublëv e Boriska, il ragazzo analfabeta che diventerà fonditore di campane) vuole trarre dalla sua terra, dalla tradizione del suo popolo, quella forza misteriosa necessaria per alimentare la propria attività artistica.



Andrej Tarkovskij, *Solaris*, 1972, Kris e Hari vicino ai quadri di Brueghel.

Il sacrificio del novello Icaro porta una nuova visione dall'alto. Sarà una visione, però, che non potrà servire ad altri, non potrà essere trasmessa a qualcuno se non come stimolo a continuare la sperimentazione, poiché il pallone perde quota e vota alla morte il pioniere. Dopo l'esperienza della meraviglia, dopo la realizzazione di un sogno, l'uomo rovina dall'alto della sua presunzione, cozzando contro la vera realtà della terra.

Nel suo volo audace egli può allargare il campo visivo, prendere consapevolezza di qualcosa di nuovo, e guardare le terre russe e le superfici d'acqua dove il popolo è colto nelle solite quotidiane attività.

Il prologo simbolico annuncia quello che poi sarà ribadito alla fine del film, l'affermazione di un'arte che non può essere trasmessa. Ognuno giunge a qualcosa solo attraverso la propria esperienza acquisita con fatica: “Sembra che lei voglia dire che non esistono maestri nell'arte, che l'arte non si impara: un concetto che si sente soprattutto alla fine del film”. *In un certo senso l'osservazione è giusta. Ma è una cosa secondaria, perché per noi l'essenziale era dire che l'esperienza è irreversibile, che ogni uomo ha la propria esperienza. E non riesco a credere che l'uomo possa non tener conto della propria esperienza. L'esperienza individuale si acquista con fatica, con sforzo, con sofferenza. Soltanto dopo essere stata fecondata da queste difficoltà, l'esperienza può dare i suoi frutti. Questa interpretazione del film, nel senso che nessuno può insegnare l'arte, è soltanto la spiegazione di un simbolo. Per noi, importava soprattutto dimostrare che l'esperienza è irreversibile [...] (dall'intervista concessa da A. Tarkovskij a Michel Ciment, Luda e Jean Schnitzer, *Il dramma*, n.1, 1970).*



Pieter Brueghel il vecchio, *I cacciatori nella neve*, 1565, Vienna, Kunsthistorisches museum.

Tarkovskij medita sulla difficoltà di essere un artista che, ricercando se stesso, coagisce con il proprio ambiente, con gli archetipi della sua cultura, con tutto ciò che rimane inespresso.

Andrey Rublev parla dell'impossibilità di creare se non avendo ben presente le problematiche, i sogni e le speranze del suo popolo. L'arte può esprimere opere solo se è stata irrorata dagli sforzi, dalle difficoltà e dalla forza volitiva. Il regista indugia sulle figure dei personaggi per rendere visibili vite percorse da dubbi, esistenze sfiduciate, che paiono convinte della difficoltà di poter contrastare con dignità e con forza l'incendere degli eventi della piccola e della grande storia. La realtà viene percorsa dall'interno, attraverso una visione dettagliata e in prima persona, che evita tutte le parziali valutazioni di comodo e di superficie. Come Brueghel, Tarkovskij costruisce la veduta d'insieme con una struttura complessa dei dettagli. Fa un viaggio dentro la *mens* del paesaggio e delle persone che partecipano della vita.

Sonda la psicologia dei personaggi, cerca di fare affiorare l'afflato spirituale, ma si sofferma anche sui loro bisogni primari e sulle pulsioni del popolo russo, posto fra l'ortodossia religiosa del Cristianesimo e l'animismo pagano. Mostra gli individui che cercano di andare oltre la loro natura animale, persone che cercano un riscatto spirituale, artisti che vogliono creare opere in grado di stimolare salti dell'immaginazione, emozioni, illuminazioni, ma anche l'altra parte del popolo, costituita da persone ignoranti che si accontentano di sopravvivere.



Andrej Rublev, 1966, *Scena della passione*.

Mentre Andrej Rublëv parla, scorrono le immagini della passione di Cristo, fotogrammi che richiamano ancora alla mente opere di Brueghel: gente che cammina in fila indiana sulla neve, accompagnando Cristo nella salita al suo calvario. Una contadina conduce una mucca, c'è chi spacca la legna, chi gioca con la slitta, chi porta due secchi sulle spalle bilanciati con un'asta di legno, chi raccoglie rami, chi passa veloce con un cavallo. Il popolo di Andrej Rublëv è della stessa razza che anima le opere ponentine di Brueghel.



Pieter Brueghel il vecchio, *Caduta di Icaro*, 1558 circa, Bruxelles, Musees royaux des beaux arts.

Tarkovskij afferra con la lentezza e con la riflessione quello che non si può cogliere rapidamente. Fissa, con la sequenza della macchina da presa, i contorni aleatori e sfuggevoli del mondo psichico. Cerca, con la forcetta da rabbomante, la linfa delle forze oscure che agiscono nell'esistenza. Dall'esperienza di Brueghel eredita la consapevolezza della drammatica sproporzione tra le misteriose scosse della natura e la fragilità della sfera umana. E pure l'amore smisurato per la realtà tesa tra la tragedia imminente e il sublime. Ma anche quell'ottimismo misterioso capace di far provare gioia nelle situazioni difficili, dove le persone sono alle prese con la crudeltà dei governi oppressivi, con la massiccia presenza della stupidità e con le leggi ineluttabili della natura. La forza inspiegabile dell'ottimismo sofferto porta l'uomo di Tarkovskij ad affinare un acuto punto di vista sulla realtà, per giungere a occupare un ruolo non passivo nella possibilità delle manifestazioni universali. Le sue immagini più riuscite lasciano segni incancellabili e tracce profonde nella memoria degli spettatori.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.  
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

