do un primo piano per una testa mozzata; oggi, invece, questi procedimenti non suscitano di per sé alcuna speciale sensazione e noi impieghiamo come segno di interpunzione di uso comune ciò che ieri sembrava una sbalorditiva scoperta. A dire il vero, a nessuno viene in mente a questo proposito di stare a discettare se il primo piano è invecchiato o no...

Ma la scoperta nel campo dei metodi e dei procedimenti, prima di diventare di uso comune, deve apparire come l'*unica e naturale* possibilità a disposizione dell'artista per avvicinarsi nella maniera più piena, con i mezzi del propri linguaggio, alla trasmissione della propria percezione del mondo. L'artista non ricerca i procedimenti in sé, per soddisfare un sentimento estetico, ma è costretto a inventare nella sofferenza i mezzi adatti a formulare in maniera adeguata il suo rapporto originale con la realtà.

L'ingegnere inventa le macchine in base alle esigenze vitali dell'uomo: egli vuole rendere meno faticoso il suo lavoro e, con ciò stesso, la sua vita. Ma, come si suol dire, non di solo pane... Si può dire che l'artista arricchisce il proprio arsenale allo scopo di rendere più facile agli uomini la comunicazione, ossia la possibilità di comprendersi reciprocamente a un nuovo livello spirituale. L'artista spesso risulta tutt'altro che semplice e chiaro e da questo derivano prevedibili difficoltà nella percezione del suo racconto su se stesso oppure sulle sue meditazioni sulla vita, che talvolta non risultano facilmente comprensibili. Ma la comunicazione richiede sempre degli sforzi. Senza sforzo, senza un appassionato desiderio, la comprensione di un uomo da parte di un altro uomo è semplicemente impossibile.

In tal caso una scoperta nel campo del metodo diventa la scoperta di un uomo che ha acquistato il dono della parola. Ed è qui che si può parlare della nascita dell'immagine, ossia della rivelazione. Ma quei mezzi che ieri erano stati inventati per confidare una verità conquistata con la sofferenza, portata nel proprio grembo come un bambino, domani possono tranquillamente diventare, ed in effetti sovente diventano, stereotipi di uso corrente.

Se un abile artigiano racconta un soggetto a lui estraneo al livello più alto (in senso formale) del linguaggio contemporaneo, per qualche tempo egli può trarre in inganno lo spettatore. Tuttavia, il valore effimero del suo film diventa abbastanza presto evidente. Il tempo, prima o poi, smaschera inesorabilmente ciò che non esprime le vedute originali di una personalità irripetibile. La creazione artistica, infatti, non è soltanto un metodo, che esige determinate capacità professionali, per dare forma all'informazione oggettivamente disponibile. Essa, in ultima analisi, è il modo stesso di esistere dell'uomo, essa costituisce per lui il solo metodo di espressione, l'unico possibile. Ma è forse dunque applicabile la smorta parola ricerca a un atto che richiede eternamente forzi sovrumani come la vittoria sul silenzio?





È difficile pensare che il concetto di immagine artistica possa essere espresso con una formula chiara, precisa e comprensibile. Questo al tempo stesso non è né possibile, né auspicabile. Posso soltanto dire che l'immagine tende all'infinito e conduce all'assoluto. E risulta perfino impossibile in linea di principio esprimere a parole, nella sua molteplicità di dimensioni e di significati, ciò che si potrebbe chiamare l'idea dell'immagine. Questo lo fa l'arte nella pratica. Quando il pensiero viene espresso nell'immagine artistica, ciò significa che è stata trovata la sua unica forma, quella che esprime con la maggiore approssimazione semantica possibile l'idea che dà corpo al mondo dell'autore, la sua tensione verso l'ideale.

Una persona più o meno sensibile distinguerà sempre la verità dalla finzione, la sincerità dalla falsità, l'organicità dall'artificiosità del comportamento. Esiste una sorta di filtro, che si forma nella sensibilità sulla base dell'esperienza di vita, che impedisce di nutrire fiducia per i fenomeni con una struttura dei collegamenti turbata. Turbata volontariamente, o involontariamente, per mancanza di abilità.

Vi sono persone incapaci di mentire. Altre lo fanno in maniera ispirata e convincente. Altre ancora non sanno mentire, ma non ne possono fare a meno e mentono senza talento e disperatamente. Nelle circostanze date — cioè se si osserva in maniera particolarmente rigorosa la logica della vita — soltanto le seconde avvertono il pulsare della verità e sono in grado di inscriversi nelle capricciose volute della verità della vita con pressoché geometrica precisione.

L'immagine è qualcosa di indivisibile e di inafferrabile, che dipende dalla nostra coscienza e dal mondo reale che essa si sforza di incarnare. Se il mondo è enigmatico, anche l'immagine è enigmatica. L'immagine è una sorta di equazione che indica il rapporto esistente tra la verità e la nostra coscienza limitata dallo spazio euclideo. Nonostante che noi non siamo in grado di percepire l'universo nella sua totalità, l'immagine è in grado di esprimere tale totalità.

L'immagine è un'impressione della verità sulla quale ci è concesso di gettare uno sguardo con i nostri occhi ciechi. L'immagine incarnata sarà veridica se in essa si coglieranno i legami che esprimono la verità e che

rendono tale immagine unica e irripetibile come la vita stessa, anche nelle sue manifestazioni più semplici.

Vjačeslàv Ivànov, nelle sue considerazioni sul simbolo, ha così espresso il suo atteggiamento rispetto ad esso (quello che lui chiama "simbolo", io lo chiamo "immagine"): "Il simbolo è veramente tale soltanto quando esso è inesauribile e sconfinato nel suo significato, quando esso esprime nel linguaggio arcano (ieratico e magico) dell'allusione e della suggestione, qualcosa di inesprimibile, qualcosa rispetto a cui la parola esteriore è inadeguata... Esso possiede una molteplicità di volti e di pensieri ed è sempre oscuro nella sua remota profondità. Esso è una formazione organica, come un cristallo... Esso è persino una sorta di monade e in ciò differisce dalla struttura complessa e scomponibile dell'allegoria, della parabola o della similitudine... I simboli sono indicibili e inspiegabili, e noi siamo impotenti davanti al loro significato integrale e misterioso...".

L'immagine è come un'osservazione... Come non ricordare nuovamente qui la poesia giapponese?!

In essa mi affascina il deciso rifiuto persino dell'allusione a quel significato finale dell'immagine che, come una sciarada, dovrebbe lasciarsi gradualmente decifrare.

Lo *haiku* coltiva le proprie immagini in maniera tale che esse non significano nulla, all'infuori di se stesse, esprimendo tuttavia nello stesso tempo così tanto, che è impossibile coglierne il significato complessivo. Cioè, l'immagine in esso corrisponde tanto più esattamente alla propria destinazione, quanto più impossibile risulta farla entrare in qualunque forma concettuale e intellettuale. Chi legge la poesia *haiku* deve dissolversi in essa come ci si dissolve nella natura, sprofondarsi in essa, perdersi nelle sue profondità come nel cosmo dove non esistono né basso né alto.

Ecco, ad esempio, uno *haiku* di Basho.

Un vecchio stagno.
Una rana è saltata nell'acqua.
Uno sciacquio nel silenzio.

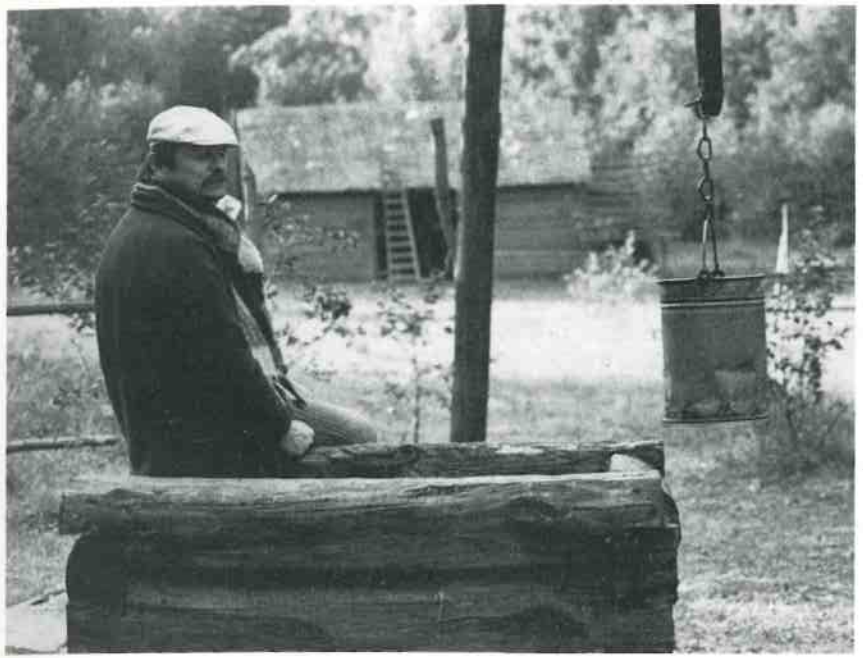
Oppure:

Hanno tagliato del giunco per un tetto.
Sulle canne dimenticate
Cadono morbidi fiocchi di neve.

Ed eccone un altro ancora:

Da dove viene improvvisamente tanta indolenza?
Oggi sono riusciti a stento a svegliarmi...
Sussurra la pioggia primaverile.





Lo specchio: *il sopralluogo del regista per la sequenza dell'incendio.*

Quale semplicità, quale precisione di osservazione! Quale disciplina dell'intelligenza e quale nobiltà dell'immaginazione! Questi versi sono stupendi per la irripetibilità dell'istante afferrato e fermato che cade nell'eternità.

I poeti giapponesi erano capaci di esprimere in tre righe di osservazione il proprio rapporto con la realtà. Essi non si limitavano ad osservarla, ma senza agitazione e senza inquietudine ne ricercavano l'eterno significato. Quanto più esatta è l'osservazione tanto più essa è unica. E quanto più essa è unica, tanto più è vicina all'immagine. Dostoevskij a suo tempo affermò con straordinaria esattezza che la vita è più fantastica di qualsiasi invenzione della fantasia!

L'osservazione è tanto a maggior ragione la base dell'immagine cinematografica, la quale inizialmente è collegata alla raffigurazione fotografica. L'immagine cinematografica prende corpo in una quarta dimensione avvertibile dall'occhio. Ma, cionondimeno, non ogni fotografia cinematografica può pretendere di dare una qualche immagine del mondo: il più sovente essa ne descrive soltanto la concretezza. La registrazione naturalistica dei fatti è del tutto insufficiente a creare un'immagine cinematografica. L'immagine nel cinema si fonda sulla capacità di FAR PASSARE per osservazione la propria PERCEZIONE dell'oggetto.

Prendiamo la prosa. Il finale del racconto di Tolstòj *La morte di Ivàn Il'ič*. Un uomo non buono, limitato, che ha una moglie ripugnante e una

figlia cattiva, poiché sta morendo di cancro, in punto di morte vuole chieder loro perdono. In quel momento, in maniera del tutto inattesa per lui stesso, egli avverte nell'anima una tale bontà che le sue famigliari, due persone insensibili e insensate, che pensano soltanto ai vestiti e ai balli, improvvisamente gli sembrano profondamente infelici e degne soltanto di pietà e di ogni indulgenza. Nei suoi ultimi istanti, morendo, gli sembra di scivolare lungo una specie di tubo nero, lungo e molle, simile all'intestino... In lontananza gli sembra che brilli una luce, egli cerca di strisciare verso di essa ma non riesce in alcun modo a superare l'ultimo confine che separa la vita dalla morte. Accanto al letto ci sono sua moglie e sua figlia. Egli vorrebbe dir loro: "Perdonatemi!" — ma al posto di ciò all'ultimo istante balbetta: "Lasciatemi passare..."[1].

È forse possibile interpretare univocamente questa immagine che ci sconvolge fin nel profondo dell'animo? Essa è collegata con talune nostre sensazioni indicibilmente profonde, ci ricorda le nostre esperienze personali, risveglia confusi ricordi, e sconvolge e mette sottosopra la nostra anima come una rivelazione. Scusate la banalità, ma tutto ciò è talmente somigliante alla vita e alla verità che è in grado di fare concorrenza a talune circostanze da noi già vissute o intensamente immaginate. Si tratta di un riconoscimento, secondo la teoria aristotelica, di qualcosa a noi noto ed espresso per noi dal genio, che assume una differente profondità e pluralità di dimensioni in rapporto al livello spirituale di colui che lo percepisce.

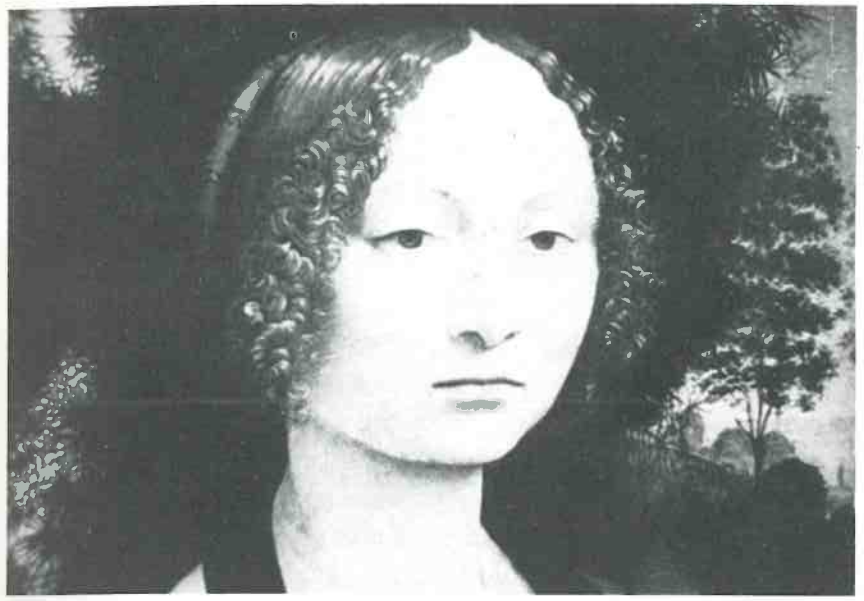
Oppure prendiamo il *Ritratto di giovane donna con un ramo di ginepro*[2] di Leonardo, che ho impiegato nel film *Lo specchio* nella scena del breve incontro del padre, tornato dalla guerra, con i propri figli.

Le immagini create da Leonardo colpiscono sempre per due motivi. In primo luogo, per la straordinaria capacità dell'artista di guardare gli oggetti dal di fuori, dall'esterno, mettendosi da una parte, quello sguardo aldisopra del mondo che è proprio di artisti come Bach o Tolstoj. E, in secondo luogo, per il fatto che in queste immagini viene contemporaneamente percepito anche un secondo e opposto significato. È impossibile esprimere la sensazione finale che questo ritratto produce su di noi. È persino impossibile dire con sicurezza se questa donna ci piace o non ci piace, se è simpatica o sgradevole. Ella ci attira e ci ripugna. In lei c'è qualcosa di inesprimibilmente bello e, nello stesso tempo, di ripugnante, di diabolico. Ma di diabolico tutt'altro che nel senso attraente del romanticismo. Semplicemente qualcosa che è aldilà del bene e del male. Si tratta di un fascino col segno negativo: in lei c'è quasi un che di degenere e... di stupendo. Nello *Specchio* questo ritratto ci occorreva, da un lato, per trovare la misura dell'eterno negli istanti che scorrevano innanzi a noi, e dall'altro, per mettere a confronto questo ritratto con la protagonista: per sottolineare così in lei, come nell'attrice Terechova, quella

1 In russo, rispettivamente, "prostite" e "propustite".

2 Si tratta del ritratto di una giovane donna comunemente identificata con Ginevra de' Benci, attribuito a Leonardo.





Ritratto di giovane donna *(Ginevra de' Benci) attribuito a Leonardo.*

stessa capacità di essere al contempo incantevole e ripugnante.

Se si prova a scomporre il ritratto di Leonardo nei suoi elementi costitutivi, la cosa semplicemente non darà alcun frutto. O, in ogni caso, non spiegherà nulla. Infatti la forza stessa dell'influenza emotiva esercitata su di noi dalla raffigurazione di questa donna si fonda proprio su questa impossibilità di privilegiare in lei qualcosa di compiutamente definito. Non si può estrarre un particolare dal contesto generale, privilegiare un istante della nostra percezione rispetto a un altro e fissarlo per noi stessi definitivamente — acquistare un certo equilibrio nei confronti dell'*immagine* che ci viene presentata. Essa dischiude davanti a noi la possibilità di un'interazione con l'infinito, che è afferrato dall'autentica immagine artistica nel suo significato più alto... È verso l'infinito che con gioiosa, esaltante precipitazione, si slanciano la nostra ragione e i nostri sentimenti.

Tali sensazioni sono suscitate dall'integralità dell'immagine, la quale agisce su di noi proprio a causa di questa impossibilità di scomporla. Preso di per sé, il singolo elemento, estrapolato dal tutto, è morto, oppure, al contrario, rivela in ogni sua, per quanto piccola, componente le stesse qualità dell'opera nella sua compiuta interezza. Tali qualità nascono dall'interazione di principi opposti, il cui significato, come nei vasi comunicanti, trapassa dall'uno all'altro: il volto della donna raffigurata da Leonardo è animato da un pensiero elevato e, nello stesso tempo, ella può sembrare una fedifraga, preda di basse passioni. Il ritratto ci dà la possibilità di vedere in esso infinitamente molto: attingendo alla sua essenza

vi troverete a vagare per labirinti senza fine senza trovare mai l'uscita. Proverete un autentico piacere avvertendo che non siete in grado di esaurirlo, di afferrarlo fino in fondo. L'autentica immagine artistica fa sì che chi la percepisce provi contemporaneamente sentimenti complessissimi, contraddittori, che a volte persino si escludono a vicenda.

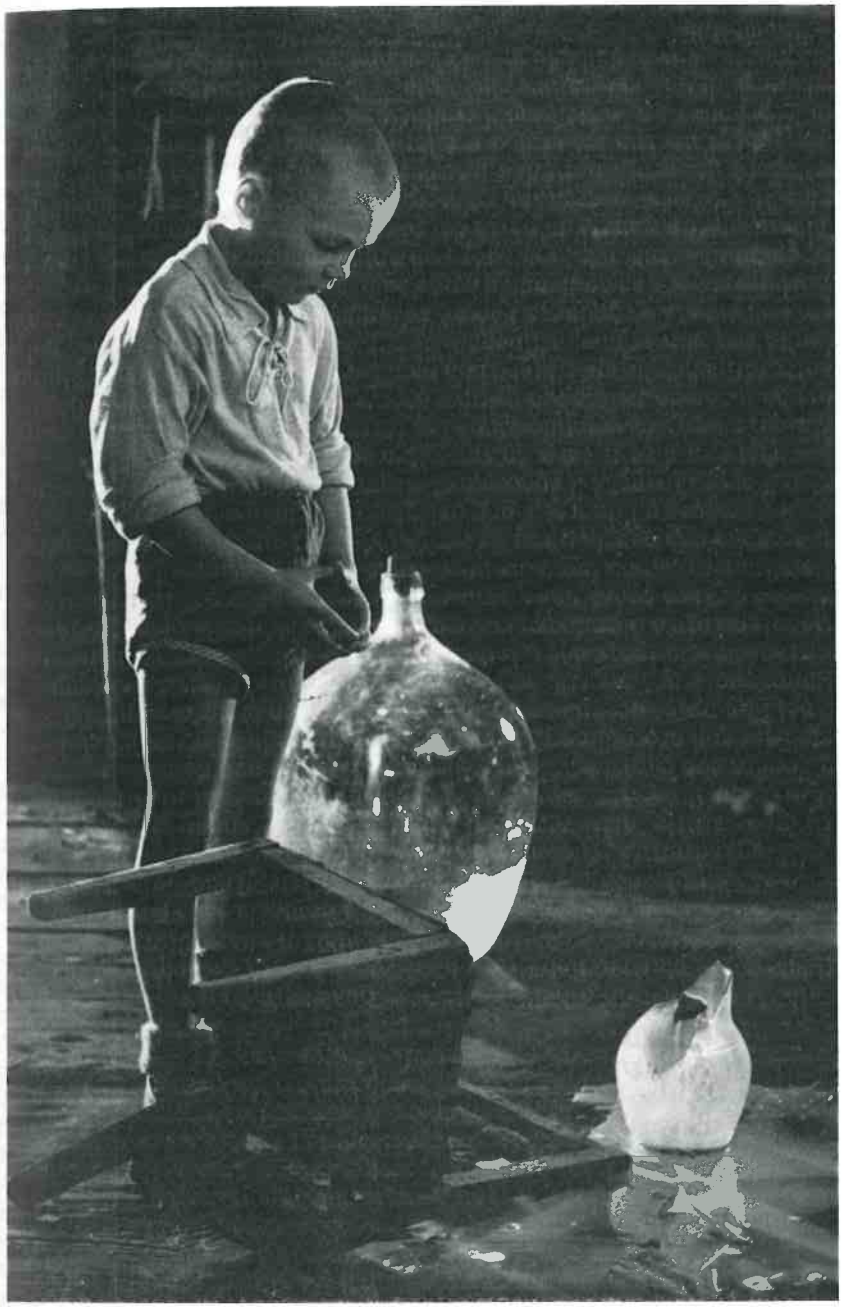
È impossibile cogliere in lui il momento in cui il positivo trapassa nel negativo, e il negativo tende verso il positivo. L'infinito è connaturato in maniera immanente alla struttura stessa dell'immagine, ma nella pratica della vita l'uomo immancabilmente preferisce una cosa all'altra, sceglie, pone l'opera d'arte nel contesto della *propria* esperienza personale. E poiché nella propria attività ciascuno è inevitabilmente parziale, ossia propugna la propria personale verità sia nelle cose grandi che nelle piccole, così, adattando l'arte ai propri bisogni essenziali, incomincia ad interpretare l'arte in corrispondenza col proprio 'vantaggio'. Egli pone l'opera d'arte nei contesti esistenziali che gli sono propri, la coniuga con determinate formule interpretative. Le grandi opere sono ambigue e offrono fondamento per le interpretazioni più svariate.

Mi disgusta la tendenziosità intenzionale, l'ideologia, introdotta dall'artista nel sistema delle immagini. In ogni caso io sono un sostenitore della tesi secondo cui i procedimenti impiegati dall'artista non devono essere visibili. Ed io stesso, talvolta, mi rammarico molto di aver lasciato talune inquadrature nei miei film: ora mi sembra che si sia trattato di un compromesso derivante dalla mancanza di coerenza. Correggerei con piacere, se non fosse troppo tardi, la scena del gallo nello *Specchio*, sebbene a molti spettatori proprio questa scena sia apparsa estremamente suggestiva. Ma il fatto è che qui ho giocato con gli spettatori a "vince chi perde".

Nell'episodio in cui la protagonista del film, straziata, in stato di semincoscienza riflette se tagliare o no la testa del gallo, girammo il primo piano di lei che conclude la scena con una ripresa accelerata a novanta fotogrammi e con una illuminazione accentuatamente innaturale. Poiché la riproduzione sullo schermo di questa inquadratura risulta rallentata, ne deriva una sensazione di allargamento della cornice temporale — è come se noi immergessimo lo spettatore nella situazione del personaggio e, frenando gli istanti di questa situazione, la accentuassimo. Questo è una pessima cosa perché l'inquadratura comincia a sovraccaricarsi di un significato puramente letterario. Noi deformiamo il volto dell'attrice, indipendentemente da lei stessa, come se recitassimo al posto suo, giochiamo di pedali, 'spremiamo fuori' l'emozione che ci serve con procedimenti di regia. Il suo stato d'animo risulta troppo comprensibile, troppo facilmente leggibile, mentre nello stato d'animo di una persona espresso da un attore deve sempre esserci un qualche mistero indecifrabile.

Per un confronto posso citare un esempio di uso felice di un procedimento analogo sempre nello *Specchio*: nella scena della tipografia alcuni fotogrammi sono ripresi anch'essi in accelerata, ma questa volta appena percettibile. In questo caso ci siamo sforzati di intervenire in maniera cauta e delicata, in modo che lo spettatore non si accorgesse del procedi-





*Ricordi di una gioventù di pace: il latte versato.*

mento adottato e semplicemente sorgesse in lui una vaga sensazione di stranezza. Girando in accelerata non ci siamo sforzati di sottolineare nessun pensiero. Volevamo esprimere uno stato d'animo senza ricorrere alle risorse dell'attore.

A questo proposito viene alla mente un episodio del *Trono di sangue*, ispirato al *Macbeth* di Shakespeare. Come risolve Kurosawa la scena in cui Macbeth si smarrisce nella nebbia? Un regista di classe meno eccelsa avrebbe, naturalmente, costretto l'attore a brancolare di qua e di là in mezzo alla nebbia alla ricerca della giusta direzione, a sbattere contro gli alberi. Cosa fa invece Kurosawa? Per girare questa scena trova un luogo con un albero dalla forma caratteristica, che rimane impresso nella memoria. I cavalieri si muovono in cerchio per tre volte, in modo che noi infine comprendiamo, rivedendo quest'albero, che essi continuano a ripassare dallo stesso posto e che si sono smarriti. I cavalieri, invece, continuano a ignorare di essersi smarriti da un pezzo. Dal punto di vista della soluzione adottata per rendere l'idea stessa di spazio, Kurosawa dimostra qui un altissimo livello di pensiero poetico, esprimendosi semplicemente, senza alcuna lambiccatura. Cosa c'è, sembrerebbe, di più semplice, che piazzare la macchina da presa e seguire i personaggi mentre si muovono per tre volte in cerchio?

Insomma, l'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto!

Nel cinema il problema tecnico dell'espressione non esiste, se sapete esattamente che cosa dire, se vedete dal di dentro ogni cellula del vostro film e la sentite con precisione. Ad esempio, nella scena in cui la protagonista dello *Specchio* incontra casualmente uno sconosciuto (interpretato da Solonicyn), per noi era importante, dopo che egli se ne era andato, stendere, per così dire, un filo che unisse queste due persone incontratesi evidentemente per caso. Se egli andandosene si fosse semplicemente voltato indietro a guardare la protagonista, tutto sarebbe stato rettilineo e falso. Allora ci venne in mente l'idea della ventata in mezzo al campo, il cui soffiare inaspettato attira l'attenzione dello sconosciuto e fa sì che egli si volti. In questo caso non si può, per così dire, "cogliere in flagrante" il regista, indicando l'univocità della sua intenzione.

Quando lo spettatore ignora il *motivo* per cui il regista impiega questo o quel procedimento, allora è incline a credere alla realtà di ciò che accade sullo schermo, è incline a credere a quella vita che l'artista 'osserva', e a sviluppare le proprie osservazioni. Se invece lo spettatore, come si suol dire, coglie in flagrante il regista, comprendendo esattamente perché e in vista di che cosa questi di volta in volta adotta i vari procedimenti 'espressivi', allora egli cessa immediatamente di provare emozioni in corrispondenza con ciò che avviene sullo schermo e comincia a *giudicare l'idea* e la sua realizzazione. Spunta fuori, cioè, la famigerata molla dal materasso.

L'immagine, come riteneva Gogol', è chiamata ad esprimere la vita stessa, e non dei concetti o delle riflessioni sulla vita. Essa non designa,



o simboleggia la vita, ma la incarna esprimendone l'*unicità*. Ma che cos'è allora la tipicità? Come accordare l'unicità e l'irripetibilità con la tipicità dell'arte? Se il sorgere dell'immagine si identifica col sorgere di qualcosa di unico, v'è allora posto per il tipico?

Il paradosso consiste nel fatto che ciò che v'è di più unico e irripetibile nell'immagine, stranamente diventa tipico. Per quanto strano ciò possa apparire, il tipico si trova in relazione diretta con ciò che è unico, individuale e che non assomiglia a nessun'altra cosa. Il tipico non sorge affatto là, come si è soliti credere, dove si coglie la somiglianza dei fenomeni, bensì dove si evidenzia la loro particolarità. Io formulerei addirittura così la cosa: insistendo su ciò che è individuale, ciò che è comune viene come omesso del tutto, rimane fuori dai confini della riproduzione visibile. Semplicemente ciò che è comune viene sottinteso come causa dell'esistenza di un fenomeno del tutto unico.

Ciò può apparire strano, a prima vista, ma in realtà non bisogna dimenticare che l'immagine artistica non deve suscitare alcuna associazione di idee, bensì deve soltanto richiamare alla memoria la verità. In questo contesto il discorso non verte tanto su chi percepisce l'immagine, quanto sull'artista che la crea. Accingendosi al lavoro, l'artista deve credere di essere il primo a incarnare questo o quel fenomeno. Per la prima volta e soltanto così come egli lo sente e lo comprende.

L'immagine artistica, come abbiamo già detto, è un fenomeno del tutto unico e irripetibile, laddove il fenomeno della vita reale può essere del tutto banale. Come in quella poesia *haiku*: "No, non da me, dal mio vicino si reca frusciando l'ombrello". Di per sé, il passante con l'ombrello che abbiamo visto nella vita reale non rappresenta decisamente nulla di nuovo, egli è semplicemente una delle persone che si affrettano da qualche parte riparandosi dalla pioggia con l'ombrello. Ma nel contesto dell'immagine artistica da noi citata viene fissato con espressiva perfezione e con semplicità un istante vitale unico e irripetibile per l'autore. Da quelle due righe noi possiamo facilmente immaginarci il suo stato d'animo, la sua solitudine, il tempo grigio e piovoso fuori dalla finestra e la vana attesa che qualcuno miracolosamente faccia la sua apparizione nella sua abitazione appartata e dimenticata da Dio. Un'espressività artistica di straordinaria vastità e ricchezza di contenuto viene raggiunta attraverso la fissazione esatta di una situazione e di uno stato d'animo.

All'inizio di questa riflessione di proposito abbiamo escluso dal nostro campo di osservazione ciò che viene chiamato il personaggio-immagine. A questo punto mi sembra opportuno inserirlo nel nostro discorso. Prendiamo Bašmačkin, oppure Onegin[3]. Come *tipi* artistici essi, da un lato, riassumono in sé determinate leggi sociali che hanno condizionato la loro apparizione, mentre dall'altro riprendono taluni motivi generalmente umani. Le cose stanno così: il personaggio letterario può diventare tipico se esso esprime un intero gruppo di fenomeni ad esso affini che costituiscono una conseguenza di leggi generali. Perciò, in quanto tipi, gli stessi

[3] Protagonisti, rispettivamente del *Cappotto* di Gogol' e dell'*Evgénij Onegin* di Puškin.

Bašmačkin e Onegin hanno una grande quantità di omologhi nella vita. Come tipi, certamente! È vero! Ma in quanto immagini artistiche essi sono assolutamente unici e irripetibili. Essi sono troppo concreti, sono stati troppo ingranditi dallo sguardo dagli artisti, recano troppo pienamente dentro di sé il punto di vista dell'autore, perché possiamo dire che Onegin, in effetti, è proprio il mio vicino. Oppure il nichilismo di Raskòl'nikov, definito in termini storici e sociologici, naturalmente, è tipico, ma definito nei termini personali, individuali, propri della sua immagine, è assolutamente irripetibile. Amleto è anch'esso indubbiamente un tipo ma, esprimendosi rozzamente: "Dove avete mai visto degli Amleti?!".

Ne viene fuori una situazione paradossale: il personaggio-immagine costituisce la più piena espressione della tipicità, ma quanto più pienamente la esprime, tanto più diventa individuale e di per sé unico. L'immagine è una cosa fantastica! In un certo senso essa è molto più ricca della vita stessa, forse, nel senso che essa esprime l'idea della verità assoluta.

Che cosa significano, ad esempio, in senso funzionale, le immagini di Leonardo da Vinci o di Bach? Esattamente nulla, all'infuori del fatto che esse, di per sé, stanno a significare quanto siano autonome. Esse vedono il mondo come per la prima volta, come se non fossero appesantite da nessuna esperienza precedente. Il loro sguardo indipendente è simile a quello di chi fosse appena giunto in esso!

Qualsiasi forma di creazione artistica tende alla semplicità, alla forma di espressione più semplice possibile. Aspirare alla semplicità significa aspirare alla profondità nella rappresentazione della vita. Ma questo, appunto, è quanto di più tormentoso vi sia nella creazione — trovare il cammino più *breve* tra ciò che si vuole dire o esprimere, e la rappresentazione definitiva nell'immagine compiuta. L'aspirazione alla semplicità significa una penosa ricerca della forma adeguata di espressione della verità da te conquistata. Si desidera così intensamente di ottenere tanto con la massima economia di mezzi! L'aspirazione alla perfezione stimola l'artista a fare delle scoperte spirituali, a compiere il massimo sforzo spirituale. Nell'aspirazione all'assoluto è racchiusa la tendenza che muove lo sviluppo dell'umanità. Ed il concetto di realismo nell'arte è, a mio modo di vedere, strettamente collegato a questa tendenza fondamentale. L'arte è realistica quando mira ad esprimere un ideale morale. Il realismo è l'aspirazione alla verità e la verità è sempre bellissima. Qui il criterio estetico coincide con quello etico.

## Sul tempo, il ritmo e il montaggio

Affrontando ora il discorso sulle caratteristiche specifiche dell'immagine cinematografica, voglio subito sgombrare il campo dall'idea diffusa nella teoria del cinema della presunta sinteticità della sua natura. Questa idea mi sembra falsa, perché ne risulterebbe che il cinema si fonda sullo specifico proprio delle arti sorelle e non ne possiederebbe



uno proprio. Il che equivarrebbe a dire che il cinema non è arte. Il cinema invece è arte.

La dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal r i t m o che esprime lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. Il fatto poi che questo stesso scorrere del tempo viene rivelato anche dal comportamento dei personaggi, dai trattamenti figurativi e dai suoni, tutto ciò costituisce soltanto una serie di componenti collaterali che, ragionando da un punto di vista teorico, possono anche essere del tutto assenti e, cionondimeno, l'opera cinematografica esisterebbe lo stesso. Ad esempio, ci si può facilmente immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e persino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. Un film di questo genere è il già citato *L'arrivée d'un train* dei fratelli Lumière. Tali sono certi film underground americani — me ne viene in mente, ad esempio, uno nel quale viene fatto vedere un uomo che dorme. Poi assistiamo al suo risveglio che, per magia del cinema, produce un effetto estetico inatteso e sorprendente.

In rapporto a ciò viene in mente anche il film di dieci minuti di Pascal Aubier che consiste di un'unica inquadratura. All'inizio in essa viene mostrata la vita della natura, maestosa e priva di fretta, indifferente alla vana agitazione e alle passioni degli uomini. Poi un graduale movimento della macchina da presa, effettuato con virtuosistica bravura, rivela, simile a un minuscolo punto, la figura di un uomo che dorme sul pendio di una collina. Immediatamente sopravviene uno scioglimento drammatico. Lo scorrere del tempo, stimolato dalla nostra curiosità, pare accelerarsi. È come se noi ci avvicinassimo di soppiatto assieme alla macchina da presa e, giunti finalmente accanto lui, scoprissimo che quell'uomo è morto. E nell'istante successivo le informazioni a nostra disposizione aumentano: quell'uomo non è semplicemente morto, ma è stato ucciso. Si tratta di un insorto morto in seguito alle ferite nel grembo di una natura indifferente e bellissima. La memoria ci rigetta imperiosamente verso gli avvenimenti che sconvolgono il nostro mondo contemporaneo.

Vi ricordo che nel film non c'è neppure una sola giunta di montaggio, non ci sono né recitazione né scene. Ma c'è il RITMO del movimento del tempo nell'inquadratura che di per sé organizza una drammaturgia abbastanza complessa...

Nell'intero film nessuna delle sue componenti può avere un significato autonomo: *è il film che costituisce un'opera d'arte*. Ed è in senso del tutto convenzionale che possiamo parlare delle sue componenti, solamente per fare delle considerazioni teoriche scomponendolo artificialmente nei suoi elementi costitutivi.

Mi è anche difficile convenire con l'affermazione che il montaggio sia il principale elemento che dà al film la sua forma, che il film verrebbe creato al tavolo di montaggio, come affermavano negli anni Venti i sostenitori del cosiddetto "cinema di montaggio" di Kulešòv e Ejzenštéjn.

Già molte volte è stato osservato del tutto giustamente che qualsiasi

arte richiede un montaggio, ossia una scelta e una composizione, un collegamento di parti e pezzetti. L'immagine cinematografica scaturisce durante le riprese ed esiste all'interno dell'inquadratura. Perciò è proprio nel corso delle riprese che io seguo lo scorrere del tempo nell'inquadratura sforzandomi di riprodurlo e di fissarlo esattamente. Il montaggio, invece, compone le inquadrature già riempite di tempo organizzando la struttura vivente e unitaria del film, dentro i vasi sanguigni del quale pulsa un tempo di varia pressione ritmica che gli dà vita.

Mi sembra anche contraria alla natura del cinema l'altra idea dei sostenitori del "cinema di montaggio", secondo cui la combinazione di due concetti genererebbe un terzo, nuovo significato. In fin dei conti il gioco dei concetti non può costituire lo scopo di nessun'arte, né la sua sostanza può consistere nel loro capriccioso collegamento. È forse avendo in mente proprio la concretezza dell'elemento materiale, al quale è legata l'immagine che si slancia per le proprie misteriose vie negli spazi sconfinati dello spirito, è forse proprio a questo che pensava Puškin quando affermava che "la poesia deve essere un po' stupida"?

La poetica del cinema, che è impastata della più bassa sostanza materiale che noi calpestiamo ogni giorno, rigetta il simbolismo. In base a come l'artista sceglie e fissa il materiale, quella stessa materia di cui dicevo sopra, da una sola inquadratura, si può dire con sicurezza se il regista possiede talento, se è dotato di occhio cinematografico.

Il montaggio, in ultima analisi, è soltanto una variante ideale del collegamento dei piani che è già contenuto a priori nel materiale ripreso sulla pellicola. Montare correttamente un film significa non disturbare l'unione organica delle singole scene e inquadrature, poiché esse, per così dire, si montano anticipatamente da sé, dato che dentro di loro agisce la legge in base alla quale esse vengono unite e che occorre soltanto comprendere e avvertire effettuando, in obbedienza a essa, la giunta o il taglio di questo o quel fotogramma. Avvertire la legge della correlazione, del collegamento delle inquadrature, talvolta è tutt'altro che semplice, specialmente quando la scena è stata girata in maniera imprecisa. Allora al tavolo di montaggio non avviene un semplice collegamento — logico e naturale — dei vari brani, bensì una tormentosa ricerca del principio di unificazione dell'inquadratura, durante la quale gradualmente, passo dopo passo, tuttavia si andrà manifestando in maniera sempre più evidente l'essenza dell'unità racchiusa nel materiale.

Si verifica qui un curioso collegamento retroattivo: grazie alle qualità specifiche del materiale, in esso riposte già durante le riprese, nel corso del montaggio si crea una struttura che si auto-organizza. Attraverso il carattere delle saldature vien fuori, per così dire, la sostanza intima del materiale girato.

Basandomi sulla mia esperienza personale potrei raccontare della mostruosa difficoltà con la quale fu montato, ad esempio, *Lo specchio*. C'erano circa venti e più varianti diverse del montaggio del film. Parlo di varianti che riguardavano non la modifica di singole saldature di taluni piani, bensì la struttura stessa del film, la successione dei singoli episodi.









*Il primo sogno.*

A momenti avevamo l'impressione che il film ormai non si potesse più montare e ciò avrebbe voluto dire che nel corso delle riprese erano stati commessi degli imperdonabili errori di calcolo. Il film non stava insieme, non voleva rizzarsi in piedi, si sbriciolava sotto i nostri occhi, in esso non c'era alcuna unitarietà, alcuna necessità interiore, nessun collegamento, nessuna logica. E ad un tratto, un bel giorno, dopo che ebbi escogitato una nuova disperata ricomposizione, ecco il film. Il materiale prese vita. Le parti del film cominciarono a funzionare in maniera armonica, come se fossero state collegate da un unico sistema sanguigno; quando in sala di proiezione vidi questa disperata variante, il film venne alla luce sotto i nostri occhi. Per lungo tempo ancora dopo di allora non riuscivo a credere a questo miracolo, che il film era stato composto.

Fu questa una seria verifica della giustezza di quel che avevamo fatto sul set. Era chiaro che il collegamento tra le parti dipendeva dalla c o n d i z i o n e  i n t e r i o r e del materiale. E se tale condizione si era generata in esso durante le riprese, se non ci eravamo ingannati sul fatto che essa, nonostante tutto, si fosse generata, era impossibile che il film non potesse venir messo insieme, ciò sarebbe stato innaturale. Affinché il collegamento avvenisse, e fosse organico, giustificato, occorreva avvertire il significato, il principio della vita intima dei brani girati. E quando ciò, grazie a Dio, avvenne, che sollievo provammo tutti quanti!

Nello *Specchio* veniva articolato il tempo stesso che scorre nell'inquadratura. In questo film ci sono in tutto circa duecento inquadrature. Sono molto poche se si pensa che in un film di questo metraggio di solito ce ne sono da cinquecento a mille. Il piccolo numero di inquadrature è determinato qui dalla loro lunghezza. La saldatura delle inquadrature tra loro ne organizza la struttura, ma non crea, come si è soliti credere, il ritmo del film.

Il *ritmo* del film nasce invece dal carattere del tempo che scorre dentro l'inquadratura. Insomma il ritmo del film viene determinato non dalla lunghezza dei brani montati, bensì dal grado di tensione del tempo che scorre all'interno di essi. Il collegamento operato in sede di montaggio non può determinare il ritmo (sotto questo aspetto il montaggio non è nient'altro che una caratteristica dello stile). Dirò di più: il tempo nel film scorre non grazie alle saldature, bensì *nonostante* queste. È appunto questo scorrere del tempo, fissato nell'inquadratura, che il regista deve cogliere nei brani collocati davanti a lui sugli scaffali del tavolo di montaggio.

È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo o quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, "non si montano", ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicamente d i v e r s a. Così, ad esempio, il tempo reale non può essere montato assieme a quello convenzionale, come non si possono congiungere tra loro tubi di differente diametro. Questa consistenza del tempo che scorre nell'inquadratura, la sua concentrazione o, al contrario, la sua 'rarefazione' la chiameremo, per esempio, p r e s s i o n e  d e l  t e m p o nell'inquadratura. Allora il montaggio può essere definito *un metodo di collegamento dei singoli brani tenendo conto della pressione del tempo all'interno di essi.*



Una sensazione unitaria nelle diverse inquadrature può essere suscitata dall'unità della pressione, della spinta, che determinano il ritmo del film.

Come si avverte il tempo nell'inquadratura? Esso diventa avvertibile là dove, aldilà di ciò che accade, si sente una verità particolarmente significativa: quando si percepisce del tutto chiaramente che quel che si vede nell'inquadratura non si esaurisce nella sua raffigurazione visiva, ma allude soltanto a qualcosa che si estende all'infinito aldifuori dell'inquadratura, allude alla *vita*. Come l'infinità dell'immagine di cui abbiamo parlato in precedenza. Il film è qualcosa di più grande di quanto esso non sia in realtà (se, naturalmente, si tratta di un film autentico). In esso vi sono sempre più pensieri e più idee di quante non ve ne abbia messe dentro coscientemente l'autore. Come la vita, muovendosi e mutando incessantemente, dà a ciascuno la possibilità di interpretare e di sentire a modo suo ogni singolo istante, analogamente un film autentico, contenente un'esatta registrazione del tempo sulla pellicola, espandendosi oltre i confini dell'inquadratura vive nel tempo se anche il tempo vive in lui: lo specifico del cinema è racchiuso nelle caratteristiche di questo processo di interazione.

Allora per qualche ragione il film diventa qualcosa di più della pellicola che esiste nominalmente, girata e incollata insieme, di più del racconto e di più del soggetto. Il film si stacca dal suo autore e comincia a vivere di vita propria, mutando di forma e di significato a contatto con la personalità dello spettatore.

Io respingo il cosiddetto "cinema di montaggio" e i suoi principi perché essi non permettono al film di prolungarsi oltre i confini dello schermo, ossia non permettono allo spettatore di innestare la propria esperienza personale su ciò che appare di fronte a lui nel film. Il cinema di montaggio propone allo spettatore dei rebus e degli indovinelli, costringendolo a decifrare dei simboli, a provare stupore di fronte alle allegorie, facendo appello alla sua esperienza intellettuale. Ma ognuno di questi indovinelli ha la sua soluzione che può essere formulata verbalmente. In tal modo, ad esempio, Ejzenštéjn, a mio modo di vedere, impedisce che le sensazioni dello spettatore siano influenzate dalle sue reazioni a ciò che vede. Quando Ejzenštéin in *Ottobre* giustappone la balalajka e Kérenskij, allora il suo metodo diventa per lui equivalente al suo scopo, nel senso in cui di ciò parlava Valéry nella frase sopra riportata. Allora il metodo stesso di costruzione dell'inquadratura diventa uno scopo di per sé e l'autore comincia ad effettuare un attacco su tutta la linea contro lo spettatore, imponendogli il proprio atteggiamento nei confronti di ciò che accade.

Se confrontiamo il cinema con le arti basate sul tempo, come, diciamo, il balletto o la musica, la caratteristica distintiva del cinema consiste nel fatto che il tempo da esso fissato acquista la forma visibile del reale. Il fenomeno, una volta fissato sulla pellicola, viene percepito in

tutta la sua imprescindibile realtà, persino se si tratta di un tempo estremamente soggettivo...

Gli artisti si suddividono tra coloro che *creano* il loro proprio mondo, e coloro che *riproducono* la realtà. Io appartengo indubbiamente alla prima categoria e, tuttavia, questo non cambia le cose: il mondo da me creato può interessare qualcuno, e lasciare invece indifferente, o perfino irritare, qualcun altro ma, cionondimeno, questo mondo, ricreato con i mezzi del cinema, deve sempre essere percepito anch'esso come se si trattasse di una certa realtà riprodotta in modo obiettivo, nell'immediatezza dell'istante fissato.

Una composizione musicale può essere eseguita in maniere differenti e, di conseguenza, può avere una diversa durata. Il tempo, in questo caso, diventa soltanto una condizione di una relazione di causa e di effetto che si dispongono in un determinato ordine: in questo caso esso ha un carattere astratto e filosofico. Il cinema, invece, ha la possibilità di fissare il tempo nei suoi aspetti esteriori, emozionali. E allora il tempo nel cinema diventa il fondamento dei fondamenti, analogamente a come tale fondamento nella musica è costituito dal suono, nella pittura dal colore, nel teatro dal personaggio.

Dunque, *il ritmo non è un'alternanza metrica dei vari brani. Il ritmo è creato dalla pressione temporale all'interno delle inquadrature.* È mia profonda convinzione che proprio il RITMO, e non il montaggio delle inquadrature, come si è soliti credere, costituisca il principale elemento formale del cinema.

Il montaggio esiste in qualsiasi arte, come conseguenza della necessità di una scelta e di un collegamento, operati dall'artista, senza i quali non può esistere nessuna arte. Tuttavia la caratteristica del montaggio cinematografico consiste nel fatto che *esso congiunge il tempo* impresso nei singoli brani girati. Il montaggio consiste nell'incollare insieme pezzi e pezzetti che contengono in sé un tempo differente. E solo la loro unione produce una nuova percezione dell'esistenza di questo tempo, generata in conseguenza delle parti omesse, tagliate o amputate, per così dire, all'atto dell'incollatura. Ma, come abbiamo già detto in precedenza, le caratteristiche delle saldature operate durante il montaggio sono già contenute nei brani che vengono montati. Tuttavia il montaggio di per sé non genera assolutamente una qualità nuova, non ricrea tale qualità ex-novo bensì evidenzia soltanto ciò che esisteva già prima nelle inquadrature collegate insieme. Il montaggio viene previsto già durante le riprese, viene presupposto, viene programmato fin dall'inizio dal carattere di ciò che viene ripreso. Il montaggio ha a che fare con gli spazi temporali e con l'intensità con cui essi esistono, ma assolutamente non con simboli astratti, con *oggetti reali pittoreschi*, non con composizioni organizzate messe in scena in maniera raffinata. Non ha a che fare con due concetti univoci, dalla congiunzione dei quali scaturirebbe il famoso "terzo significato" di cui tanto si parla nella teoria del cinema, bensì con la multiformità della vita percepita e fissata nell'inquadratura.

La giustezza del mio giudizio è confermata dall'esperienza dello stesso





*Ancora Margarita Terechova.*

Ejzenštéin. Il ritmo, che egli faceva dipendere direttamente dal montaggio, dimostra l'inconsistenza delle sue premesse teoriche quando l'intuito lo tradisce ed egli non riempie i brani montati con la tensione temporale necessaria per quel dato collegamento. Prendiamo, per esempio, la battaglia sul lago gelato nell'*Aleksandr Nevskij*...

Dimentico della necessità di riempire le inquadrature con un tempo di tensione appropriata, egli si sforza di rendere il dinamismo della battaglia mediante il montaggio di inquadrature brevi (a volte eccessivamente brevi). Tuttavia, nonostante il balenare fulmineo delle inquadrature, una sensazione di fiacchezza e di innaturalezza di ciò che accade sullo schermo non abbandona lo spettatore, per lo meno quello non prevenuto, a cui non hanno ancora inculcato che si tratta di un "film classico" e di un "esempio classico" di montaggio, come si insegna al VGIK. E ciò accade a causa del fatto che in talune inquadrature di Ejzenštéin non c'è verità temporale. Le inquadrature, di per sé, sono assolutamente statiche e anemiche, così che naturalmente nasce una contraddizione tra il contenuto interiore dell'inquadratura, che non registra alcun processo temporale, e il dinamismo del montaggio, del tutto artificiale, esteriore, e senza alcun rapporto con il tempo che scorre nell'inquadratura. Allo spettatore non viene trasmessa la sensazione a cui mirava l'artista perché questi non si è curato di impregnare l'inquadratura con la veritiera percezione del tempo della leggendaria battaglia. L'avvenimento non è stato ri-

creato, bensì recitato a bella posta e in qualche maniera.

Il ritmo nel cinema viene reso attraverso la vita dell'oggetto visibilmente registrata nell'inquadratura. Così, dall'oscillare di una canna si può definire il carattere della corrente di un fiume, la sua spinta. Esattamente allo stesso modo, è lo stesso processo vitale, il suo fluire riprodotto nell'inquadratura, che ci rende manifesto il movimento del tempo.

È innanzitutto attraverso la percezione del tempo, attraverso il r i t m o, che il regista manifesta la propria individualità. Il ritmo colorisce l'opera con caratteristiche stilistiche. Il ritmo non si inventa, non si costruisce con procedimenti arbitrari, puramente intellettualistici. Il ritmo nel film nasce organicamente, in relazione con la percezione della vita immanente nel regista, in relazione con la sua "ricerca del tempo". Diciamo che a me pare che il tempo nell'inquadratura deve scorrere indipendentemente e dignitosamente, e in tal caso le idee si disporranno all'interno di esso senza vana agitazione e senza affanno. La sensazione della ritmicità di una inquadratura, come dire?, è affine alla sensazione che provoca una parola piena di verità in letteratura. La parola imprecisa in letteratura e l'imprecisione del ritmo nel cinema distruggono la verità dell'opera (benché il concetto di ritmo sia applicabile anche alla prosa, sebbene, a dire il vero, in tutt'altro senso).

Ma qui nasce una complicazione del tutto naturale. Io desidero, poniamo, che il tempo nell'inquadratura scorra indipendentemente e degnamente, affinché allo spettatore non paia che venga esercitata una violenza sulla sua percezione, affinché egli si consegni volontariamente nelle mani dell'artista e cominci a percepire il materiale del film come suo, appropriandosene e assimilandolo come se fosse un'esperienza nuova, *sua*. Cionondimeno, tuttavia, qui sorge un'apparente contraddizione. Infatti la percezione del tempo da parte del regista interviene sempre come una forma di *violenza* esercitata sullo spettatore, come l'imposizione allo spettatore del proprio mondo interiore. Lo spettatore, o prende il tuo ritmo (entra nel tuo mondo) — e allora diventa tuo sostenitore, oppure non lo prende — e in tal caso il contatto non si stabilisce. Da ciò deriva l'esistenza di uno spettatore che è tuo, e di uno spettatore che ti è completamente estraneo, il che mi sembra non solo naturale, ma anche, ahimé, inevitabile.

Dunque, io ritengo che il mio compito professionale *consista nel creare il mio personale fluire del tempo, nel rendere nell'inquadratura la mia percezione del suo movimento — da quello pigro e sonnolento, a quello tumultuoso e impetuoso*. A ognuno la cosa appare a modo suo, ognuno la vede a modo suo, ognuno ha le proprie fantasie...

Il procedimento di articolazione, il montaggio, turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica.

È COME SCOLPIRE IL TEMPO!

Tuttavia la congiunzione di inquadrature di tensione temporale deliberatamente diversa deve essere dettata non da considerazioni casuali, ma



da una necessità interiore, deve risultare organica al materiale nel suo complesso. Se invece l'organicità di tali passaggi è violata, immediatamente spuntano fuori e diventano percepibili all'occhio le accentuazioni del montaggio che il regista invece vorrebbe nascondere. Qualsiasi rallentamento o accelerazione del tempo artificiali, non maturati dall'interno, qualsiasi imprecisione nel cambio di ritmo interno, danno luogo a un montaggio falso e programmatico.

La congiunzione di brani non equivalenti in senso temporale conduce inevitabilmente a una rottura del ritmo. Tale rottura, tuttavia, se è preparata dalla vita interiore delle inquadrature che vengono montate insieme, può divenire indispensabile per articolare il necessario disegno ritmico. Prendete le differenti tensioni temporali, parlando metaforicamente, il ruscello, il torrente, il fiume, la cascata, l'oceano: la loro unione dà luogo a un disegno ritmico irripetibile che è il sentimento del tempo dell'autore cui è stata data vita, simile a una nuova formazione organica.

E poiché il sentimento del tempo è la percezione della vita propria del regista e questa o quella soluzione di montaggio è dettata dalle pressioni ritmiche nei brani che vengono montati insieme, il montaggio rivela la grafia di questo o quel regista. Attraverso il montaggio si esprime l'atteggiamento del regista nei confronti dell'idea stessa del film, attraverso il montaggio la visione del mondo del regista riceve la sua incarnazione definitiva. Penso che un regista, che monti facilmente e in varia maniera i propri film, sia abbastanza superficiale. Voi riconoscerete sempre il montaggio di Bergman, di Bresson, di Kurosawa, di Antonioni... La loro percezione del tempo, infatti, espressa nel ritmo, è sempre la stessa. Prendete invece taluni film hollywoodiani: sembra che siano stati tutti montati dalla stessa persona. È impossibile distinguerli l'uno dall'altro dal punto di vista del montaggio.

Le leggi del montaggio, naturalmente, bisogna conoscerle, come è indispensabile conoscere le leggi della propria professione in generale. La *creazione artistica*, tuttavia, comincia nel momento in cui tali leggi vengono violate, stravolte. Il fatto che Lev Nikolàevič Tolstòj non fosse uno stilista impeccabile al pari di Bunin e che i suoi romanzi non posseggano l'armoniosità e la perfezione che caratterizzano qualunque racconto di quest'ultimo non fornisce ancora nessun fondamento per affermare che Bunin sia 'meglio' di Tolstòj. Tu non solo perdoni a Tolstòj le sue massime ponderose e non sempre indispensabili, le sue frasi impacciate, ma addirittura cominci ad amarle come una caratteristica, una componente della sua personalità. Quando ti trovi di fronte a una personalità veramente grande, l'accetti con tutte le sue debolezze che si trasformano addirittura in caratteristiche peculiari della sua estetica.

Se si estrae dal contesto delle opere di Dostoevskij la descrizione che lui fa dei suoi personaggi si prova un senso di involontario disagio: "belli", "con le labbra di un rosso vivo", "pallidi" eccetera. Ma ciò non ha alcuna importanza perché non stiamo parlando di un professionista o di un artigiano, bensì di un artista e di un filosofo. Bunin, pur ammirando sconfinatamente Tolstòj, riteneva che *Anna Karénina* fosse scritto in

maniera indecente e, com'è noto, tentò di riscriverlo, ma invano.

È lo stesso nel montaggio: l'importante non è tanto essere dei virtuosi in questo campo, quanto sentire la necessità organica di una certa particolare, nostra propria forma di espressione... Innanzitutto bisogna sapere perché ci si è dedicati al cinema, che cosa si vuol dire e perché precisamente attraverso la sua poetica. A proposito: negli ultimi anni si incontrano sempre più sovente dei giovani che iscrivendosi ai corsi di cinema sono preparati in anticipo a fare ciò "che si deve fare" in Unione Sovietica, oppure ciò per cui pagano di più in Occidente. È davvero un dramma. Le tecniche del mestiere sono delle sciocchezze: si può imparare tutto, l'unica cosa che non si può imparare è a pensare in maniera degna e indipendente, è impossibile imparare ad essere una personalità. È impossibile costringere qualcuno a prendere su di sé un peso che non solo è difficile, ma talvolta è semplicemente impossibile portare. Ma non v'è altra strada. "Hic Rhodus, hic salta!". Una persona che sia venuta meno una sola volta ai propri principi non potrà mai più avere un atteggiamento onesto nei riguardi della vita. Perciò, quando un regista afferma che farà un film commerciale per raccogliere le forze e procurarsi i mezzi per il film dei suoi sogni, si tratta soltanto di un inganno o, ciò che è ancor peggio, di un autoinganno. Egli non girerà mai il s u o film!

## L'idea del film e la sceneggiatura

Fin dai primi passi e fino al termine del lavoro su un film ci si incontra con una tale quantità di persone, con difficoltà di ogni genere e con problemi così irrisolubili, come se qualcuno avesse creato apposta tutte le condizioni perché il regista dimenticasse completamente il motivo per cui si è messo a fare quel film.

Debbo dire che per me la cerchia dei problemi collegati all'idea del film ha sempre riguardato non tanto il suo sorgere, quanto la conservazione di essa nella sua forma intatta e originaria. Come stimolo per il lavoro, come cifra del futuro film. La concezione originaria rischia sempre di corrompersi nell'agitazione della produzione, di deformarsi, di venire distrutta nel processo della sua realizzazione.

Il cammino del film, dal sorgere dell'idea originaria fino al suo completamento nello studio di missaggio è costellato da difficoltà di ogni genere. Questo non deriva soltanto dalla complessità tecnica della lavorazione del film, ma anche dal fatto che la realizzazione dell'idea iniziale dipende da un'enorme quantità di persone chiamate a dare il loro contributo al processo creativo.

Se nel corso del lavoro con un attore il regista non riesce a tener duro sulla propria interpretazione e visione del personaggio o del modo di recitarlo, immediatamente su questo punto l'idea originaria comincerà a sbandare da una parte. Se l'operatore non ha compreso esattamente il proprio compito, il film, anche se da un punto di vista esteriore, formale, è stato girato in maniera splendida, risulterà uscito dal proprio asse, os-





*Il piccolo Andrej nella casa del padre.*

sia, in ultima analisi, mancherà di coerenza.

Per dirla in breve, è assai difficile insistere sulle proprie posizioni e realizzare il proprio film, d ' a u t o r e, quando tutti i nostri sforzi, diretti a evitare che vada disperso ciò che abbiamo concepito, si scontrano con le condizioni della normale routine produttiva. Mentre conservare la freschezza e la vividezza dell'idea originaria significa per il regista la speranza del successo.

Debbo subito premettere che non ho mai considerato la sceneggiatura un genere letterario. Una sceneggiatura, evidentemente, è tanto più c i n e m a t o g r a f i c a quanto meno essa può aspirare a un destino letterario autonomo (come spesso accade, per esempio, a un testo teatrale). E infatti si può anche constatare nella pratica che neppure una sola sceneggiatura cinematografica si è mai elevata al livello dell'autentica letteratura.

Non comprendo molto perché a una persona dotata di talento letterario possa venire in mente di punto in bianco di mettersi a fare lo sceneggiatore cinematografico — se lasciamo da parte, si capisce, il problema puramente mercantile! Lo scrittore deve scrivere e la persona che pensa per immagini cinematografiche deve darsi alla regia. Infatti, sia l'idea iniziale del film che il soggetto e la sceneggiatura, in ultima analisi, sono un compito che spetta al regista, altrimenti questi non sarà in grado di controllare realmente le riprese del film.

Naturalmente il regista può ricorrere, e in effetti sovente ricorre, al-

l'aiuto di un letterato a lui vicino spiritualmente. E allora questo letterato, ormai in qualità di coautore, cioè di sceneggiatore, prende parte all'elaborazione della base letteraria. Se condivide l'idea iniziale del regista, è pronto a sottomettersi ad essa fino in fondo ed è in grado di svilupparla in maniera creativa, arricchendola nella direzione prescelta.

Se la sceneggiatura è stesa in uno splendido linguaggio letterario, allora è meglio che essa rimanga un'opera in prosa.

Se invece vogliamo vedere in essa soltanto una base letteraria per il nostro futuro film, innanzitutto dobbiamo tirar fuori da essa un'autentica s c e n e g g i a t u r a, ossia un reale pretesto per la realizzazione del film. Ma si tratterà ormai di una nuova sceneggiatura, completamente rielaborata, nella quale alle immagini letterarie sarà stato trovato l'*adeguato* equivalente cinematografico.

Se invece la sceneggiatura fin dal principio costituisce un esatto progetto del film, ossia se in essa è registrato soltanto ciò che sarà girato e come sarà girato, allora ci troviamo di fronte a una sorta di originale trascrizione preventiva del futuro film, che non ha ormai nulla in comune con la letteratura.

Quando la variante iniziale della sceneggiatura di un film viene modificata, come quasi sempre accade nel caso dei miei film, allora essa perde sostanzialmente i suoi contorni originari e diventa interessante soltanto per gli specialisti che si occupano della storia di questo o di quel film. Tali varianti continuamente modificate potrebbero attirare l'attenzione degli studiosi della natura della creazione cinematografica, ma non potrebbero in alcun modo pretendere di costituire un *genere letterario vero e proprio*. Una sceneggiatura in forma letteraria compiuta è necessaria soltanto per convincere della validità del film coloro dai quali dipende la sua realizzazione. Sebbene, se vogliamo dire le cose come stanno, nessuna sceneggiatura possa fornire alcuna garanzia a priori della qualità del futuro film: conosciamo decine di esempi di film scadenti girati su buone sceneggiature, così come del caso inverso. Non è un segreto per nessuno il fatto che è soltanto dopo che la sceneggiatura è stata approvata e comprata che incomincia il vero lavoro su di essa e che, per compiere tale lavoro, il regista deve essere capace di scrivere lui stesso, oppure di lavorare in stretto contatto con i suoi partner letterari, indizzandone abilmente il talento nella direzione che ritiene opportuna. Quel che dico, si intende, vale per il cosiddetto "film d'autore".

Prima, nel corso dell'elaborazione della sceneggiatura tecnica, mi sforzavo di vedere davanti a me un modello abbastanza esatto del futuro film, fino alle diverse messe in scena. Ora sono piuttosto propenso a immaginare nei tratti generali la futura scena, la futura inquadratura, in modo che esse scaturiscano con immediatezza nel processo delle riprese. Infatti, le vive caratteristiche del luogo dove si svolge l'azione, l'atmosfera del set, gli stati d'animo degli attori suggeriscono soluzioni nuove, brillanti e inattese. La vita risulta più ricca della fantasia. Perciò ora sono sempre più dell'opinione che bisogna recarsi alle riprese preparati, si intende, ma senza stati d'animo precostituiti, in modo da potersi abbandonare all'atmosfera del set e da essere più liberi nella scelta della messa in scena. Prima non potevo comparire sul set senza aver escogitato preventivamente una concezione dell'episodio, ora invece osservo di frequente che tale concezione è sempre cerebrale e inaridisce la fantasia. Non sarebbe forse il caso di cessare di pensarci per un po' di tempo?

Ricordate quel passo di Proust?

"I campanili sembravano così lontani, e noi pareva ci si avvicinasse così poco a loro, che fui stupito quando, pochi attimi dopo, ci fermammo davanti alla chiesa di Martinville. Non sapevo la ragione del piacere che avevo provato scorgendoli all'orizzonte, e il dovere di giungere a scoprire questa ragione mi appariva ben penoso; ero tentato di mettere in serbo nella mia testa quelle linee in movimento nel sole, senza pensarvi più per il momento... Senza dire a me stesso che quel che si nascondeva dietro i campanili di Martinville doveva essere qualcosa d'analogo a una bella frase, dacché si era rivelato sotto forma di parole che mi davan piacere, chiesta matita e carta al dottore, nonostante gli sbalzi della carrozza, per scaricarmi la coscienza ed obbedire all'entusiasmo, composi il breve brano che segue... Non ripensai mai a questa pagina, ma in quel momento, nell'angolo del sedile dove il cocchiere del dottore di solito metteva un cesto coi polli comprati al mercato di Martinville, quando ebbi finito di scrivere provai una tal gioia, *mi sentii liberato così pienamente di quei campanili* e di quel che si celava dietro di loro, che, quasi fossi stato io stesso una gallina e avessi fatto l'uovo, mi misi a cantare a squarciagola"[4].

Ho provato anch'io esattamente le stesse emozioni in rapporto alle memorie d'infanzia che mi avevano perseguitato senza tregua per molti anni e che ad un tratto svanirono di colpo, come se si fossero volatilizzate. Cessai così di vedere in sogno la casa nella quale avevo vissuto moltissimo tempo prima e che aveva continuato ad apparirmi in sogno regolarmente per parecchi anni... Facendo un salto in avanti, parlo qui di ciò che mi accadde quando ebbi terminato di girare *Lo specchio*.

Allora — alcuni anni prima che girassi il film — decisi semplicemente di mettere sulla carta i ricordi che mi tormentavano. A quell'epoca non pensavo minimamente al film. Volevo scrivere un racconto sullo sfollamento durante la guerra. Tutta l'azione avrebbe dovuto incentrarsi sulla storia dell'istruttore militare della mia scuola, ma questo spunto non si dimostrò abbastanza consistente per diventare il centro del racconto e così non lo scrissi. Ma la storia che mi aveva profondamente colpito nella mia infanzia continuò a tormentarmi, a vivere nei miei ricordi e, infine, si tramutò in un breve episodio del film.

Quando fu terminata la prima variante della sceneggiatura del film *Lo specchio* (che allora si chiamava *Un bianco, bianco giorno*), risultò evidente che l'idea di esso, in senso cinematografico, mi era assai poco chiara. Non avevo l'intenzione di fare uno di quei dozzinali film-ricordo, pieni

[4] Marcel Proust, *La strada di Swann*, pag. 191-193, Torino 1978, traduzione di Natalia Ginzburg.

di malinconia elegiaca e di rimpianto nostalgico per l'infanzia.

Avvertivo chiaramente che per un film in quella sceneggiatura mancava qualcosa, e qualcosa di estremamente essenziale. Pertanto già allora, quando la sceneggiatura divenne per la prima volta soggetto di discussione, l'anima del futuro film, in realtà, aleggiava ancora fuori dal corpo, da qualche parte negli spazi siderali. Mi ossessionava la necessità, che avvertivo acutamente, di cercare un'idea strutturale che lo sollevasse al-disopra della semplice reminiscenza lirica.

Nacque allora una nuova variante della sceneggiatura: volevo inframmezzare le novelle-episodi dell'infanzia con brani di un'intervista in diretta con mia madre, giustapponendo così due percezioni comparative del passato, quella della madre e quella del narratore, emergenti davanti agli spettatori nell'interazione di due differenti proiezioni di quel passato nella memoria di due persone assai vicine l'una all'altra, appartenenti a due generazioni diverse. Sono tuttora convinto che questa strada avrebbe potuto condurci a risultati interessanti, inattesi...

Cionondimeno, non rimpiango il fatto che in seguito mi sia toccato di abbandonare anche questa struttura ancora troppo rettilinea e rozza, sostituendo tutte le interviste con mia madre, previste nella sceneggiatura, con scene recitate.

Nonostante tutto, non sentivo un'unità organica tra l'elemento documentaristico e quello recitato. Essi cozzavano, si contraddicevano tra loro, e il montarli insieme mi appariva come un'unità puramente formale, intellettualistica, cioé estremamente dubbia. Questi due elementi erano riempiti di un materiale di concentrazione diversa, contenevano in sé un tempo diverso, di diversa tensione: il tempo reale, documentaristicamente esatto, dell'intervista e il tempo soggettivo degli episodi dei ricordi ricostruiti attraverso la recitazione. Tutto questo, inoltre, ricordava un po' il *cinéma-verité*, cosa che proprio non volevo. I passaggi dal tempo deformato, soggettivo, a quello autentico, documentario, ad un tratto mi sembrarono estremamente forzati, convenzionali e monotoni... simili a una partita di ping-pong...

Tuttavia la mia rinuncia a fare un film girato su questi due piani non significa affatto che il materiale recitato e quello documentaristico non si possano montare insieme mai, per ragioni di principio. Al contrario, nello *Specchio*, alla fine, i brani di cinegiornale hanno trovato posto accanto agli episodi recitati in maniera del tutto naturale. In maniera a tal punto naturale che più di una volta ho sentito esprimere l'opinione che i brani documentaristici da me inseriti nello *Specchio* in realtà sarebbero delle ricostruzioni girate alla maniera dei cinegiornali. Una tale organicità del materiale documentaristico derivava dal fatto che ero riuscito a trovare del materiale di tipo particolare.

Dovetti visionare molte migliaia di metri di pellicola prima di imbattermi nelle sequenze del passaggio dell'esercito sovietico attraverso il lago Sivaš, che mi lasciarono letteralmente sbalordito. Non avevo mai visto niente di simile: di norma ogni volta mi ero imbattuto o in simulazioni di pessima qualità, o in brani brevi e frammentari che fissavano la vita









*Immagini d'epoca: l'Armata Rossa attraversa il lago Sivaš.*

quotidiana sotto le armi, oppure in riprese di parata, nelle quali si avvertiva che c'era troppo di pianificato e troppo poca verità, così che non vedevo alcuna possibilità di unificare tutto questo miscuglio sotto il segno di un'unica sensazione temporale. E ad un tratto eccomi davanti — fatto inaudito per un cinegiornale! — alle riprese di uno degli episodi più drammatici dell'avanzata del 1943. Un materiale documentaristico assolutamente unico! Era incredibile che una così enorme quantità di pellicola fosse stata spesa per fissare un solo soggetto e permettere la prolungata osservazione di esso. Era chiaro che il film era stato girato da una persona di straordinario talento. Quando sullo schermo davanti a me, come emergendo dall'inesistenza, comparvero quegli uomini devastati da una fatica inumana e da un tragico destino, divenne per me assolutamente chiaro che quell'episodio non avrebbe potuto non diventare il centro stesso, l'essenza stessa — il nerbo e il cuore del nostro film, cominciato come una semplice reminiscenza lirica di carattere intimo.

Sullo schermo era apparsa un'immagine di stupefacente forza e drammaticità e tutto ciò era mio, proprio mio: personale, portato a lungo dentro di me, sofferto (tra parentesi: era proprio questo episodio che il presidente del Goskino[5] Ermaš voleva che togliessi dal film). Quelle sequenze narravano le sofferenze a prezzo delle quali si conquista il cosiddetto progresso storico, delle innumerevoli vittime che esso eternamente esige. Era impossibile credere, neppure per un istante, che quelle sofferenze fossero state prive di senso — quelle immagini parlavano dell'immortalità e i versi di Arsénij Tarkovskij davano espressione, completandolo, al significato di quell'episodio. Eravamo colpiti dalla dignità estetica grazie alla quale quel documento acquistava una straordinaria potenza emotiva. La verità, colta con semplicità ed esattezza e fissata sulla pellicola, *aveva cessato di essere soltanto simile alla verità*. Essa ad un tratto era diventata un' i m m a g i n e di un'impresa eroica e del suo costo, era diventata un'immagine di una svolta storica pagata a un prezzo inaudito.

Senza dubbio quel materiale era stato girato da una persona di strordinario talento!

Quell'immagine risuonava in maniera particolarmente lacerante e straziante perché nell'inquadratura apparivano soltanto degli uomini. Degli uomini che avanzavano immersi fino al ginocchio nell'acqua fangosa attraverso la palude sconfinata che si stendeva fino al limite dell'orizzonte sotto un cielo piatto e biancastro. Di laggiù non era ritornato più nessuno. La molteplicità di dimensioni e la profondità di quei minuti impressi sulla pellicola generava un sentimento sconvolgente prossimo alla catarsi. Qualche tempo dopo accertai che l'operatore militare che aveva girato quel materiale era perito nello stesso giorno in cui aveva impresso sulla pellicola con tanta forza di penetrazione l'essenza degli avvenimenti che si svolgevano accanto a lui.

Quando ci restavano da girare per *Lo Specchio* in tutto quattrocento metri di pellicola, il che corrisponde a tredici minuti di proiezione, il film, come tale, ancora non esisteva. Erano stati escogitati e girati i sogni infantili del narratore. Ma neppure essi riuscivano a trasformare il materiale in un tutto unitario. Il film nel suo vero aspetto nacque soltanto quando ci venne in mente di introdurre nel tessuto del racconto il personaggio del Narratore, che non esisteva né nell'idea iniziale, né nella sceneggiatura.

Ci piaceva molto come lavorava Margarita Terechova, l'interprete del ruolo della Madre del Narratore, ma avevamo continuamente l'impressione che il suo ruolo, com'era modellato nel soggetto originario, fosse insufficiente a mettere in luce e ad utilizzare le sue straordinarie possibilità interpretative. Allora decidemmo di scrivere degli altri episodi e l'attrice ebbe anche un'altra parte, quella della moglie del narratore. Dopo di ciò ci venne l'idea di alternare nel montaggio gli episodi del passato del narratore con quelli del suo presente.

Inizialmente, io e il mio brillantissimo coautore — Aleksàndr Mišarin — avevamo l'intenzione di inserire nei dialoghi dei nuovi episodi anche le nostre idee programmatiche sulle basi estetiche e morali della creazione artistica ma, grazie a Dio, riuscimmo a evitare ciò e tali considerazioni, oso sperarlo, hanno abbastanza impercettibilmente permeato tutto il film.

Raccontando come è nato *Lo specchio* volevo fornire una dimostrazione di quale struttura viva, fragile, in perenne mutamento, sia per me la sceneggiatura e del fatto che la nascita definitiva di un film avviene soltanto nel momento in cui esso viene completato *del tutto*. La sceneggiatura fornisce soltanto delle occasioni di riflessione ed ogni volta, fino all'ultimo momento, non mi abbandona mai un ansioso interrogativo: "E se poi non ne venisse fuori nulla?!".

Debbo, a dire il vero, osservare che proprio nel lavoro sullo *Specchio* queste mie posizioni estetiche sulla sceneggiatura hanno trovato la loro espressione più estrema. Sebbene gli altri miei film siano stati realizzati su sceneggiature strutturalmente più definite, anche in quel caso, tuttavia, moltissimo è stato ideato aggiuntivamente, messo a punto, completato nel corso delle riprese.

Accingendoci a girare *Lo specchio*, invece, noi ci siamo proposti coscientemente, in linea di principio, di non calcolare e costruire il film in anticipo, prima che venisse girato il materiale. Mi premeva capire in qual modo, a quali condizioni, un film possa prender forma per così dire 'da sé', in relazione con le riprese stesse, col contatto con gli attori, col processo di costruzione delle scene e di ambientazione nei luoghi naturali scelti per le riprese.

Non avevamo idee vincolanti per le inquadrature o gli episodi, intesi come un tutto visivamente già determinato e definito nei particolari, ma avevamo ben chiara un'atmosfera e uno stato d'animo che richiedevano precisi corrispondenti sul set. Se anche 'vedo', mi immagino, qualcosa prima delle riprese, si tratta piuttosto di uno stato d'animo interiore, di una tensione spirituale caratteristica delle scene che devo girare, della condizione psicologica dei personaggi. Ma ignoro ancora quale sarà la

5 L'ente di stato sovietico per la cinematografia.

forma precisa in cui tutto questo si esprimerà. Io mi reco sul set per comprendere definitivamente in che modo questo stato d'animo potrà essere espresso sulla pellicola. E una volta che l'ho capito comincio a girare.

Nello *Specchio*, tra l'altro, si narra la storia di una casa di campagna, dove il narratore ha trascorso la propria infanzia, dove è nato e dove sono vissuti suo padre e sua madre. Sulla base di vecchie fotografie ricostruimmo, 'resuscitammo' questa casa, che era stata distrutta dal tempo, sulle fondamenta che si erano conservate, nello stesso luogo dove essa sorgeva quarant'anni prima. Successivamente portammo laggiù mia madre che aveva trascorso la giovinezza in *quel* luogo, in *quella* casa: la sua reazione quando la vide superò tutte le mie più audaci aspettative. Per lei fu come un ritorno nel proprio passato. Allora mi resi conto che eravamo sulla buona strada: la casa aveva suscitato in lei proprio quei sentimenti che ci proponevamo di esprimere nel film...

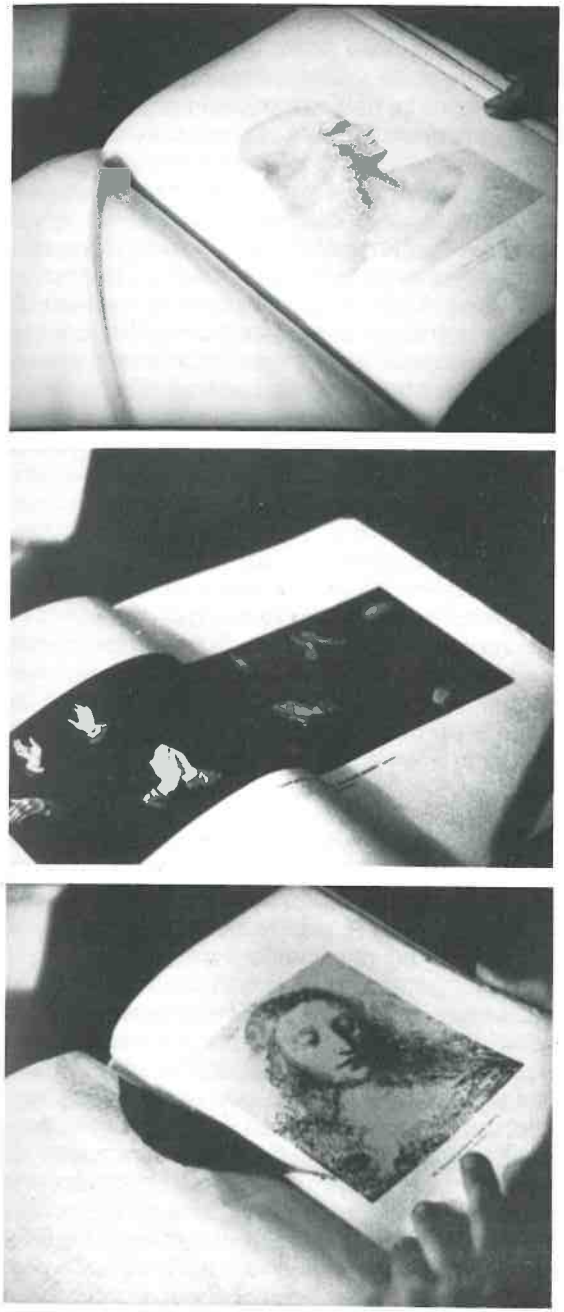
...Davanti alla casa c'era un campo. Ricordo che tra la casa e la strada che conduceva al villaggio vicino c'era un campo di grano saraceno. Il grano saraceno è molto bello quando è in fiore. I suoi fiori bianchi, che facevano sembrare il campo coperto di neve, sono rimasti impressi nella mia memoria come un tratto essenziale e caratteristico dei miei ricordi d'infanzia. Quando però ci recammo in quella località alla ricerca dei luoghi per le riprese non trovammo traccia di grano saraceno: ormai da parecchi anni in quei campi i kolchoziani seminavano erba medica e avena. Quando li pregammo di seminarlo di nuovo per noi in quel campo, essi fecero di tutto per convincerci che il grano saraceno lì non sarebbe mai cresciuto perché il terreno non era assolutamente adatto. Quando poi, nonostante tutto, prendemmo in affitto il campo e vi seminammo il grano saraceno, i kolchoziani non nascosero la loro meraviglia vedendo come cresceva rigogliosamente. Per parte nostra prendemmo questo successo come un buon auspicio. Si trattava di una sorta di dimostrazione delle speciali caratteristiche emotive della nostra memoria, della sua facoltà di penetrare oltre i veli stesi dal tempo, cioé proprio ciò che doveva raccontare il nostro film. Tale era infatti la sua idea originaria.

Non so cosa ne sarebbe stato del film se il campo di grano saraceno non fosse fiorito!... Com'era inspiegabilmente importante questo per me allora. E il campo fiorì!

Accingendomi alle riprese dello *Specchio* cominciai a pensare sempre più sovente che un film, se si prende sul serio il proprio mestiere, non è semplicemente il nostro lavoro di turno, bensì uno di quegli ATTI dai quali viene composto il tuo destino. In questo film per la prima volta decisi di affrontare con i mezzi del cinema il discorso su ciò che per me è più importante e più sacro, in maniera franca e diretta, senza sotterfugi.

Dopo che gli spettatori ebbero visto *Lo specchio* la cosa più difficile risultò spiegar loro che nel film non v'era alcun altro significato nascosto e cifrato eccetto il *desiderio di dire la verità*. Tali mie dichiarazioni sovente hanno suscitato incredulità oppure perfino delusione. Per taluni, evidentemente, questo era troppo poco: essi cercavano dei simboli nascosti, un significato cifrato, dei segreti perché non erano abituati ad





*Sbirciare in un vecchio libro d'arte e scoprire i disegni di Leonardo...*

avere a che fare con una poetica cinematografica basata sull'immagine. A mia volta rimasi anch'io deluso da questo fatto. Questa fu la reazione dei miei oppositori fra il pubblico. I miei colleghi, invece, si scagliarono furiosamente contro di me accusandomi dell'immodesto proposito di fare un film su me stesso. In ultima analisi quello che ci salvò fu *la fede*, la fede nel fatto che il nostro lavoro, che per noi stessi era talmente *importante*, non potesse non essere tale anche per lo spettatore. Questo film doveva ricostruire la vita di persone che io amo infinitamente e che conosco bene. Volevo raccontare le sofferenze di una persona alla quale sembra di non potere in alcun modo ripagare i propri cari per il loro amore, per ciò che essi gli hanno dato. Egli ha l'impressione di non averli amati a sufficienza e quest'idea lo tormenta e lo ossessiona veramente.

Quando si prende a parlare di cose intime allora incominciamo a preoccuparci in maniera particolare della reazione della gente a ciò che diciamo e che vorremmo difendere, proteggere dall'incomprensione. Pensavamo con grande preoccupazione a come gli spettatori avrebbero percepito il film, ma nello stesso tempo credevamo con maniacale ostinazione che ci avrebbero capito. Gli avvenimenti successivi confermarono la fondatezza del nostro intento (le lettere citate all'inizio di questo libro chiariscono molte cose in proposito). Non potevo contare su un più alto livello di comprensione. Per il mio ulteriore lavoro tale reazione da parte degli spettatori fu straordinariamente importante.

Nello *Specchio* non volevo assolutamente parlare di me stesso, bensì dei miei *sentimenti verso delle persone a me care*, dei miei rapporti con esse, dell'eterna pietà che provo per loro e della mia inconsistenza in confronto a loro: del sentimento di un dovere inadempibile. Gli avvenimenti che il protagonista del film ricorda in uno stato di profondissima crisi spirituale lo fanno soffrire fino all'ultimo momento, suscitando in lui tristezza e inquietudine...

Leggendo un'opera teatrale se ne può comprendere il significato che potrà essere differentemente interpretato nelle diverse messe in scena, ma che fin dall'inizio ha una propria fisionomia; al contrario, è impossibile distinguere la fisionomia del futuro film leggendone la sceneggiatura! La sceneggiatura muore nel film e, pur prendendo a prestito i dialoghi dalla letteratura, il cinema nella propria intima sostanza non ha alcun rapporto con essa. L'opera teatrale diventa un genere letterario perché le idee-personaggi espresse nel dialogo costituiscono la sua sostanza e il dialogo è sempre letterario. Nel cinema, invece, il dialogo è soltanto una delle componenti del tessuto materiale del film. Tutto ciò che nella sceneggiatura pretende di essere definito letteratura deve essere conseguentemente e rigorosamente superato e rielaborato nel processo di creazione del film. La letteratura viene *rifusa* nel film, cioè cessa di essere letteratura una volta girato il film. Dopo che il lavoro è stato portato a termine, tutto quello che resta è soltanto la trascrizione del film, il foglio di montaggio, che in nessun caso potrebbe essere definito letteratura. Si tratta piuttosto della narrazione di ciò che si è visto a un cieco.



## La definizione figurativa del film

La cosa più importante e complessa nel rapporto con lo scenografo e con l'operatore consiste nel fare di loro (come, del resto, di tutte le altre persone che lavorano con te alle riprese del film) dei complici, dei responsabili dell'idea di partenza. È di fondamentale importanza che essi in nessun caso rimangano degli esecutori passivi e indifferenti, ma, al contrario, che diventino dei compartecipanti e dei creatori a pieno diritto, con i quali tu possa condividere tutti i tuoi sentimenti e tutti i tuoi pensieri. Tuttavia, al fine di fare dell'operatore un tuo alleato talvolta occorre usare diplomazia, fino al punto di tenergli nascosto il tuo intento, il tuo scopo finale, allo scopo che quest'ultimo trovi la sua realizzazione nel trattamento della fotografia in maniera ottimale. A volte ho dovuto tenere del tutto nascosto ciò a cui miravo per riuscire a spingere l'operatore verso la soluzione necessaria. Abbastanza significativa in questo senso è la storia dei miei rapporti con Vadìm Jusov, l'operatore con il quale abbiamo lavorato fino a *Solaris* compreso.

Dopo aver letto la sceneggiatura dello *Specchio* Jusov si rifiutò di girare il film. Motivò il suo rifiuto col fatto che gli ripugnava da un punto di vista etico il suo aperto autobiografismo e che lo lasciavano perplesso e lo irritavano la troppo esplicita intonazione lirica di tutta la narrazione e il desiderio dell'autore di parlare soltanto di se stesso (a proposito di quel che dicevo della reazione dei miei colleghi di fronte allo *Specchio*). Jusov, naturalmente, si comportò, a modo suo, in maniera franca e onesta: evidentemente giudicava effettivamente immodesta la mia posizione. A dire il vero, più tardi, quando il film era ormai stato girato da un altro operatore, Georgij Rerberg, non ricordo in quale occasione mi confessò: "Per quanto sia spiacevole ammetterlo, Andréj, tuttavia questo è il tuo miglior film". Mi auguro che anche queste parole fossero sincere.

Forse, proprio perché conoscevo Vadìm Jusov da molto tempo, avrei dovuto essere un po' più furbo: invece di rivelargli fino in fondo i miei pensieri fin dal principio avrei dovuto dargli la sceneggiatura a pezzi... Non lo so... Non sono capace di essere ipocrita. Non so essere diplomatico con gli amici.

In ogni caso nei film che ho girato finora ho sempre considerato l'operatore un coautore. Lavorando nel cinema non basta semplicemente avere stretti contatti con i propri collaboratori. La diplomazia di cui ho appena parlato, probabilmente, occorre davvero, ma io stesso, a dire la verità, giungo a tale conclusione post-factum e, si può dire, in linea puramente teorica. In realtà io non ho mai avuto alcun segreto per i miei collaboratori: al contrario il nostro gruppo ha sempre lavorato come un tutto inscindibile, come un organismo unitario. Infatti, finché le nostre vene e i nostri nervi non sono collegati tra loro e il nostro sangue non comincia a circolare in un unico sistema sanguigno, è impossibile fare un vero film!

Mentre giravamo *Lo specchio* ci sforzavamo di non separarci praticamente mai, ci raccontavamo l'un l'altro tutto quel che sapevamo e ama-

vamo, ciò che ci è caro e ciò che ci ripugna, e tutti, in egual misura, facevano lavorare la loro fantasia immaginando il futuro film. Inoltre è assolutamente privo di importanza quale posto ha poi avuto nel film il lavoro di questo o quel membro del gruppo. Il compositore Artem'ev, ad esempio, scrisse soltanto qualche brano musicale per il film, eppure, indubbiamente, la sua partecipazione al film è stata altrettanto importante e decisiva che quella di tutti gli altri, perché senza di lui il film non avrebbe semplicemente potuto realizzarsi nella forma in cui si è realizzato.

Quando furono costruite le scene sulle fondamenta della casa distrutta dal tempo, noi tutti, membri del gruppo, ci recavamo laggiù la mattina presto e attendevamo l'alba per vedere quel luogo in diverse ore del giorno, per avvertire le sue peculiarità, per studiarlo in diverse condizioni atmosferiche. Ci sforzavamo di lasciarci permeare dalle sensazioni delle persone che un tempo avevano vissuto in quella casa, che avevano guardato le stesse albe e gli stessi tramonti, le stesse piogge e le stesse nebbie, circa quarant'anni prima. Ci contagiavamo l'un l'altro con il nostro stato d'animo tutto proteso verso il passato e con la sensazione della sacralità della nostra unione, così che, quando la lavorazione del film fu terminata provammo dolore e rammarico perché ci pareva che avremmo dovuto accingerci ad essa solo allora, tanto a quel punto ci eravamo compenetrati l'uno nell'altro.

Il contatto *spirituale* tra i membri del gruppo artistico risultò straordinariamente importante. Nei momenti di crisi (e ce ne furono diversi), quando io e l'operatore cessavamo di comprenderci, io uscivo completamente dai binari: tutto mi cadeva dalle mani e, a volte, per parecchi giorni non eravamo assolutamente in grado di proseguire le riprese. Solo dopo che avevamo trovato il modo di spiegarci, l'equilibrio veniva ristabilito e il lavoro riprendeva. In altre parole la nostra attività creativa veniva organizzata e corretta non facendo ricorso a misure disciplinari e stabilendo un piano di lavoro, ma grazie a un particolare clima all'interno del gruppo, il che, tuttavia, non ci impedì di superare persino il piano di lavorazione per quel che riguardava i termini fissati per le riprese.

Il lavoro cinematografico (esattamente come qualsiasi altra attività creativa) deve obbedire in primo luogo a delle esigenze *interiori*, e non a delle esigenze estrinseche — disciplinari e produttive, che, in realtà, ostacolano soltanto il ritmo del lavoro, se si fa affidamento solo su di esse. Si possono spostare le montagne se le persone che lavorano alla realizzazione di un progetto unitario, diverse per carattere e per temperamento, con vite diverse alle spalle, di età diversa, bruciano di un'unica passione e, per così dire, si fondono a formare un'unica famiglia. Se in essa si forma un'autentica atmosfera creativa, allora diventa assolutamente irrilevante chi, in ultima analisi, sia l'ideatore di questa o quella soluzione, chi abbia inventato questo primo piano e chi quella riuscita panoramica, chi per primo abbia avuto l'idea di illuminare il soggetto ripreso in quella maniera, oppure di riprenderlo da quel punto di vista così indovinato.

In questo caso è veramente impossibile determinare se il ruolo dominante nel film l'abbia svolto l'operatore, oppure il regista; semplicemente la scena girata diventa qualcosa di organico, ossia in essa scompare qualsiasi forzatura o autocompiacimento.



Per quanto riguarda concretamente *Lo specchio*, giudicate voi di quale tatto debba aver dato prova tutto il gruppo creativo per accogliere come proprio un progetto sostanzialmente estraneo e di carattere assolutamente intimo, del quale, a parlare francamente, era così difficile rendere partecipi i colleghi, assai più difficile, forse, che lo spettatore: quest'ultimo, infatti, fino al momento della prima, ci appare come una sorta di astrazione!...

Bisogna superare molti ostacoli per ottenere che i tuoi compagni comincino realmente a vivere della tua idea del film. In compenso, quando *Lo specchio* fu completato era ormai difficile considerarlo soltanto come la storia della mia famiglia. A quella storia, infatti, ormai aveva partecipato un intero gruppo di persone le più diverse. Era come se la mia famiglia si fosse ingrandita...

Quando le cose stanno così, quando si crea un'autentica fraternità creativa, i problemi puramente tecnici cessano, per così dire, di esistere come problemi a sé. Sia l'operatore che lo scenografo non facevano semplicemente ciò che essi erano capaci di fare, non si limitavano ad eseguire ciò che veniva loro richiesto, ma ogni volta elevavano un po' più in alto il tetto delle loro capacità professionali e facevano non ciò che 'era possibile' (ossia ciò che si sapeva come fare), bensì ciò che si riteneva necessario. Si trattava ormai di qualcosa di più vasto del semplice approccio professionale che si potrebbe caratterizzare in questo modo: l'operatore sceglie tra ciò che il regista gli propone quello che egli si ritiene tecnicamente in grado di realizzare. Soltanto in questa condizione di spirito si può ottenere quell'autenticità, quella verità che non lasciano nello spettatore alcun dubbio che *le scene siano popolate da anime umane*.

Uno dei problemi più seri collegati alla definizione figurativa del film è, naturalmente, quello del colore. È indispensabile una buona volta riflettere seriamente sul paradosso del colore che rende straordinariamente *difficile* ottenere sullo schermo un'autentica sensazione di verità. Attualmente il colore nel film è piuttosto un'esigenza commerciale che una categoria estetica. Non è un caso, perciò, che sempre più spesso abbiano cominciato a riapparire dei film in bianco e nero. La percezione del colore è un fenomeno fisiologico e psicologico di natura particolare, al quale, di regola, nessuno rivolge particolare attenzione. La *pittoricità* dell'immagine cinematografica (che sovente è un effetto puramente meccanico, determinato dalle caratteristiche della pellicola) appesantisce la raffigurazione *di un'altra convenzionalità aggiuntiva* che occorre superare, se l'obiettivo è la fedeltà alla vita. Bisogna sforzarsi di neutralizzare il colore, evitando che esso agisca attivamente sullo spettatore. Se invece il colore in sé diventa la dominante drammaturgica dell'immagine, ciò significa che il regista e l'operatore prendono a prestito dalla pittura i mezzi per agire sul pubblico. È esattamente questo il motivo per il quale assai sovente ora un film medio, solidamente costruito, produce

un'impressione affine a quella di certe riviste 'riccamente' illustrate. Sorge un conflitto tra il contenuto espressivo della raffigurazione e la fotografia a colori.

Forse occorrerebbe neutralizzare l'effetto troppo attivo del colore alternando quest'ultimo con delle scene monocrome, allo scopo di scaricare, di attutire l'impressione che esso produce nel suo intero spettro. Sembrerebbe che la macchina da presa si limiti a fissare esattamente sulla pellicola la vita reale: perché allora da un'inquadratura a colori spira un sentore di così impensabile, mostruosa falsità? Evidentemente ciò dipende dal fatto che nella riproduzione meccanicamente esatta del colore è assente il punto di vista dell'artista che, in questa sfera, perde il proprio ruolo organizzativo e la possibilità di scegliere. Manca una partitura coloristica del film, con una propria logica di sviluppo, tale possibilità di scelta è stata tolta al regista dal procedimento tecnologico. Analogamente diventa impossibile un'accentuazione personale, selettiva, degli elementi coloristici del mondo circostante. Per quanto ciò possa apparire strano, nonostante il fatto che il mondo che ci circonda sia colorato, la pellicola in bianco e nero ne riproduce l'immagine in maniera più vicina alla verità psicologica, naturalistica e poetica di quest'arte che è basata sulle caratteristiche della nostra vista, oltre che dell'udito. In sostanza un autentico film a colori costituisce il risultato di una lotta contro la tecnologia del cinema a colori, oltre che contro il colore tout court.

## L'attore nel cinema

Quando si gira un film, in ultima analisi, sono io il responsabile di tutto, anche della recitazione degli attori. Nel teatro il livello di responsabilità dell'attore stesso per i risultati raggiunti o non raggiunti è incomparabilmente più elevato.

L'attore cinematografico è talvolta molto danneggiato dal fatto di conoscere l'idea del regista prima di presentarsi sul set, nel senso che è il regista a costruire la parte nel suo complesso, lasciando così all'attore nei singoli brani un'inaudita libertà, una libertà impossibile nel teatro. Se fosse invece l'attore cinematografico stesso a costruire la propria parte, egli si priverebbe della possibilità di agire spontaneamente, senza premeditazione, nelle circostanze a lui proposte dal progetto, che suggeriscono il suo comportamento. Il regista, per parte sua, dopo aver creato nell'attore il necessario stato d'animo, deve badare a far sì che questi rimanga fedele ad esso. La creazione nell'attore del necessario stato d'animo si può ottenere in maniere differenti, impiegando diversi metodi, ciò dipende sia dalle circostanze in cui hanno luogo le riprese, che dal carattere dell'attore con cui si lavora. In ultima analisi questi deve *trovarsi* in uno stato d'animo tale che sia impossibile *recitare*. Se una persona ha una pena nel cuore, non riesce a nasconderlo completamente. È proprio lo stesso nel cinema: occorre una verità di condizione spirituale che sia impossibile nascondere.



Ci si possono, naturalmente, suddividere i ruoli: il regista elabora la partitura di questi stati d'animo dei personaggi e gli attori li esprimono, o, per essere più esatti, si trovano in tali stati d'animo durante le riprese. L'attore non può fare entrambe queste cose sul set, mentre è obbligato a fare ciò quando lavora sulla sua parte a teatro.

Dall'attore che si trova davanti all'obiettivo della macchina da presa si richiede che egli viva con autenticità ed immediatezza nello stato d'animo determinato dalle circostanze drammaturgiche. In seguito il regista, una volta che ha in mano gli spezzoni di pellicola, ossia le copie, per così dire, i calchi di ciò che è avvenuto davanti alla macchina da presa, li monta in conformità con i propri intenti artistici personali, costruendo una logica interiore dell'azione.

Al cinema è precluso il fascino del contatto diretto dell'attore con la sala, che è tanto avvincente nel teatro (e proprio per questo il cinema non sostituirà mai il teatro). Il cinema invece vive per la propria capacità di resuscitare sullo schermo uno stesso avvenimento quante volte lo si desidera. Esso è, per così dire, *nostalgico* per sua propria natura. Nel teatro, invece, uno spettacolo vive, si sviluppa, entra in comunicazione... Si tratta di un altro procedimento attraverso il quale lo spirito creativo percepisce se stesso...

Il regista cinematografico ricorda un collezionista. Le immagini che compongono la sua collezione sono costituite dalla vita da lui fissata una volta per sempre in un'infinità di dettagli a lui cari, di pezzetti, di frammenti, di cui l'attore, il personaggio, può esser una parte, oppure no...

L'attore di teatro, come ha osservato assai profondamente qualcuno (Lessing?), assomiglia a uno scultore che fa statue di neve. In compenso egli è felice del contatto con lo spettatore nel momento dell'ispirazione e non v'è nulla di più importante e di più alto di questa unità nella quale l'attore e lo spettatore creano insieme l'arte. Lo spettacolo esiste solamente allorquando esiste l'attore come creatore, quando egli è presente, quando egli c'è, finché egli è fisicamente e spiritualmente vivo. Se non c'è l'attore, non c'è nemmeno il teatro.

A differenza di quanto accade nel cinema, nel teatro ogni interprete deve *costruire* interiormente la propria parte dal principio alla fine sotto la direzione del regista. Egli deve, per così dire, *disegnare* il grafico dei propri sentimenti in armonia con la concezione dello spettacolo. Nel cinema, invece, è assolutamente sconsigliabile che l'attore elabori le proprie concezioni intellettuali e che decida la disposizione degli accenti, delle forze, delle intonazioni. Egli, infatti, non può conoscere tutti i pezzi che andranno a comporre il film. Il suo unico compito è quello di vivere! E di credere nel regista, il quale poi sceglierà i momenti della sua esistenza che esprimono in maniera più esatta la propria idea. L'attore non deve porsi impedimenti, non deve ignorare la sua incomparabile, divina libertà.

Quando giro un film mi sforzo di tormentare il meno possibile l'attore con i miei discorsi e mi ribello decisamente al fatto che l'attore stabilisca un legame tra il singolo brano da lui recitato con l'intero film, e talvolta persino con le stesse scene contigue di cui egli è interprete. Ad esempio,