



1506  
UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI URBINO  
CARLO BO

**Università degli Studi di Urbino Carlo Bo**

Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali  
(DISCUI)

**Corso di dottorato di ricerca in Studi Umanistici  
Curriculum Storia Contemporanea e Culture Comparete**

**XXXV CICLO**

***Da Viaggio in Italia a Nostalghia: tappe evolutive della  
sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra***

**Settore scientifico disciplinare: L-LIN/21**

**Coordinatore**

Ch.mo Prof. Giovanni Boccia Artieri

**Relatore**

Ch.mo Prof. Giuseppe Ghini

**Dottoranda**

Cristina Matteucci

**ANNO ACCADEMICO 2021/2022**



<b>Introduzione.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPITOLO I. La sceneggiatura come organismo in divenire .....</b>	<b>9</b>
<b>I.1 Problemi teorici e strutture del testo cinematografico .....</b>	<b>9</b>
I.1.1 Alcune teorie sulla sceneggiatura	9
I.1.2 Cenni a teorie sovietiche e russe	17
<b>I.2 La sceneggiatura secondo Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra .....</b>	<b>21</b>
I.2.1 «La sceneggiatura muore nel film»	21
I.2.2 «La sceneggiatura è una struttura che serve ad altro»	26
<b>I.3 Quale approccio di studio?.....</b>	<b>28</b>
I.3.1 Critica delle varianti e critica genetica	28
I.3.2 Alcuni modelli di studio della sceneggiatura	33
<b>CAPITOLO II. Ricostruire il corpus di <i>Nostalghia</i>: genesi, fasi compositive e varianti... 41</b>	<b>41</b>
<b>II.1 <i>Nostalghia</i>: materiali e approccio metodologico .....</b>	<b>41</b>
<b>II.2 I <i>Diari</i> di Andrej Tarkovskij come guida al materiale d'archivio .....</b>	<b>46</b>
II.2.1 L'idea di <i>Viaggio in Italia</i> (1976-1979)	48
II.2.2 Tarkovskij in Italia: <i>Viaggio in Italia</i> o <i>Nostalghia</i> (1979)	53
II.2.3 Nuove idee sul film e problemi di produzione (1980)	57
II.2.4 Il lavoro sul film dalla Russia (1981)	60
II.2.5 Ultimi aggiustamenti e riprese del film (1982-1983)	63
<b>II.3 <i>Viaggio in Italia</i> o <i>nostalghia</i>? Trattamento, prime stesure .....</b>	<b>66</b>
II.3.1 002 Trattamento	66
II.3.2 001/004/032/2943 Sceneggiature: <i>Poezdka v Italiju ili nostal'gija e Putešestvie po Italii ili nostal'gija (Viaggio in Italia o nostalghia)</i>	73
<b>II.4 <i>Nostal'gija</i>. La sceneggiatura letteraria in russo .....</b>	<b>84</b>
II.4.1 005/006 Sceneggiature	84
<b>II.5 <i>Nostalghia</i>. La sceneggiatura in italiano.....</b>	<b>99</b>
II.5.1 008/0003489/012 Sceneggiature	99
<b>CAPITOLO III. Tre mutazioni evolutive della sceneggiatura .....</b>	<b>103</b>
<b>III.1 Il viaggio in Italia di Gorčakov.....</b>	<b>103</b>
<b>III.2 Dostoevskij in <i>Nostalghia</i>.....</b>	<b>108</b>
<b>III.3 La poetica di Tonino Guerra nella sceneggiatura.....</b>	<b>117</b>

Considerazioni finali.....	127
Appendice .....	131
<b>I. Trascrizioni dei testi.....</b>	<b>131</b>
<b>I.1 Sceneggiature e traduzioni.....</b>	<b>131</b>
I.1.1 002 Trattamento	132
I.1.2 001 Idea: <i>Poezdka v Italiju ili nostal'gija</i> (Viaggio in Italia o nostalgia)	148
I.1.3 004/032 Sceneggiature: <i>Putešestvie po Italii ili nostal'gija</i> (Viaggio in Italia o nostalgia)	152
I.1.4 006 Sceneggiatura: <i>Nostal'gija</i>	222
I.1.5 012 Sceneggiatura: <i>Nostalghia</i>	272
<b>I.2 Trascrizioni dei materiali d'archivio.....</b>	<b>315</b>
I.2.1 Dossier del film	315
I.2.2 Intervista di Guerra a Tarkovskij	321
<b>II. Riproduzioni fotografiche del materiale d'archivio .....</b>	<b>323</b>
<b>III. Interviste .....</b>	<b>332</b>
<b>III.1 Intervista a Marianna Sergeevna Čugunova.....</b>	<b>332</b>
<b>III.2 Intervista a Èleonora Jabločkina Guerra.....</b>	<b>334</b>
<b>III.3 Intervista a Norman Mozzato.....</b>	<b>337</b>
<b>III.4 Intervista ad Andrej Andreevič Tarkovskij.....</b>	<b>339</b>
<b>III.5 Intervista a Franco Terilli .....</b>	<b>341</b>
<b>FONTI E BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>345</b>
<b>Elenco dei materiali d'archivio .....</b>	<b>345</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>349</b>
<b>Sitografia e Filmografia .....</b>	<b>359</b>
<b>Ringraziamenti.....</b>	<b>363</b>

## Introduzione

La presente ricerca intende indagare, attraverso lo studio di materiali perlopiù inediti, i molteplici stadi compositivi che, a partire da uno scambio di idee avvenuto tra Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra all'inizio del 1976, hanno condotto nel 1983 alla realizzazione di *Nostalghia*, un film girato unicamente in Italia eppure considerabile come «russo in tutti i suoi aspetti: spirituali, etici ed emotivi»<sup>1</sup>.

Tale appartenenza risulta già evidente dal titolo dell'opera: *Nostalghia* si distanzia infatti sia dall'italiano *nostalgia* sia dalla traslitterazione scientifica italiana del termine russo, che corrisponderebbe a *nostal'gija*. L'intenzione dichiarata è quella di «raccontare della nostalgia russa, cioè di quel particolare e specifico stato d'animo che si crea in noi russi quando siamo lontani dalla patria»<sup>2</sup>. A tale scopo avviene l'inserimento della lettera “h” nel titolo internazionale, attribuibile a una scelta dello stesso Tarkovskij e finalizzata alla pronuncia del termine “alla russa” (non [dʒi] come sarebbe in italiano ma [gi]), medesimo principio che ne determina l'accentazione (*Nostalghía*)<sup>3</sup>.

Attraverso l'analisi approfondita dei documenti che attestano l'elaborazione del film, e in particolare tutto ciò che concerne le diverse stesure della sua sceneggiatura, è possibile acquisire una vasta serie di elementi utili a conoscere le suggestioni, le idee e le intenzioni che hanno ispirato e guidato Tarkovskij nella realizzazione di un'opera profondamente russa mentre lavorava in Italia e in collaborazione con uno sceneggiatore italiano.

Soffermandoci ancora sul titolo, è significativo che in una fase compositiva iniziale *Nostalghia* sia intitolato *Putešestvie po Italii* (*Viaggio in Italia*), termine che inevitabilmente evoca e conduce con sé una moltitudine di associazioni, in parte riscontrabili nelle vicende e nelle ambientazioni presenti all'interno delle prime scritture dell'opera.

Lo studio si origina dalla raccolta di tutto il materiale che è stato possibile reperire sulla sceneggiatura di *Nostalghia* e si propone di ricostruirne il corpus testuale, ovvero di analizzarne nel dettaglio genesi, fasi compositive e varianti, con lo scopo di esaminare la scrittura nella sua evoluzione e di cogliere o suggerire nuove possibili prospettive interpretative di una pellicola che – prima, complessa e per certi versi fatale esperienza tarkovskiana al di fuori dai confini sovietici – è spesso stata ritenuta oscura ed enigmatica<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Tarkovskij 2015: 185.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Come testimoniato da Eleonora Guerra nell'intervista contenuta in appendice, il regista riteneva tale termine più adatto ad esprimere «il significato sovietico del sentimento» narrato nel film. Si rimanda in merito anche alle osservazioni di Nariman Skakov, che vede nel titolo un tentativo di russificazione linguistica che il regista tenta di effettuare in modo consapevolmente utopico (2009: 311).

<sup>4</sup> Come è noto, le vicende personali del regista seguono, con esiti drammatici, quelle narrate in *Nostalghia*. Egli stesso scrive: «durante le riprese [...] non mi abbandonava la sensazione che [*Nostalghia*] influisse sulla mia vita» (2015: 201).

Tracciare lo sviluppo di alcuni elementi narrativi, così come delineare la differente caratterizzazione dei personaggi principali e il cambiamento delle ambientazioni selezionate per le riprese, consente senz'altro di allargare lo sguardo su nuovi strati di significato insiti nel testo filmico e conseguentemente nell'opera cinematografica.

L'approccio di studio che si è scelto di utilizzare è quello della critica genetica, attraverso cui si interviene sui testi nel modo più neutrale e oggettivo possibile, lavorando sul reperimento e sulla classificazione dei materiali al fine di costituire un dossier genetico necessario alla riorganizzazione dei testi stessi secondo l'ordine in cui sono stati composti<sup>5</sup>.

L'obiettivo di realizzare una panoramica quanto più completa sull'opera ha richiesto di affiancare alle vere e proprie scritture del film rintracciate in archivio – trattamento e stesure appartenenti a fasi compositive differenti – tutte quelle documentazioni ritenute utili alla ricostruzione del contesto inerente la produzione filmica. Tra queste sono state individuate annotazioni, corrispondenze, contratti di lavorazione, testimonianze fornite da interviste già edite, inedite o appositamente raccolte a tale scopo nel corso della ricerca.

Ogni elemento ha contribuito a stabilire le tappe e le motivazioni che hanno portato la prima fase compositiva della sceneggiatura, denominata *Putešestvie po Italii (Viaggio in Italia)*, a mutare e a trasformarsi in *Nostalgia*.

In sede introduttiva appare opportuno partire dalla fine, ovvero dalla sinossi del film. Andrej Gorčakov, il protagonista, è un poeta russo che arriva in Italia per compiere delle ricerche su un compositore russo e servo della gleba che ha vissuto in varie città italiane nel Settecento, Pavel Sosnovskij, sulla cui vita sta realizzando il libretto per un'opera<sup>6</sup>. Nel suo viaggio, che vediamo avere inizio presso la chiesa in cui è conservata la Madonna del Parto di Piero della Francesca, Gorčakov è accompagnato da un'interprete italiana, Eugenia, una donna attraente e inquieta. Dal momento in cui il protagonista – logorato dalla nostalgia della propria casa in Russia, ripetutamente evocata nei suoi sogni – si rifiuta di entrare a vedere il celebre affresco, tra i due insorgono una serie di incomprensioni che li conducono a un'inesorabile allontanamento.

A destare l'interesse di Gorčakov è un unico, strano personaggio, Domenico, il “pazzo” incontrato a Bagno Vignoni che, in attesa della fine del mondo, ha recluso in casa per sette anni la sua famiglia. Domenico chiede a Gorčakov di compiere una singolare missione in sua vece: attraversare la piscina termale di Bagno Vignoni con una candela accesa in mano.

---

<sup>5</sup> Cfr. de Biasi 2014, in particolare 66-72.

<sup>6</sup> Come viene esplicitato in alcune delle stesure, Sosnovskij è direttamente ispirato a Maksim Sozontovič Berezovskij, compositore realmente esistito (1745-1777).

Mentre il protagonista, in seguito a due tentativi falliti, porta a termine il salvifico rituale e muore colpito da un attacco cardiaco, Domenico tiene un'arringa a favore della follia presso la piazza del Campidoglio a Roma, finendo poi per uccidersi dandosi fuoco.

Per introdurre fin da subito una prospettiva inedita sui personaggi, sulle atmosfere e sulle tematiche appartenenti all'opera, appare opportuno fare riferimento a un documento rintracciato in archivio e corrispondente alla sinossi del film in una fase precedente alla sua realizzazione:

Si può provare nostalgia per la propria infanzia, per il proprio paese, per la mancanza di persone care quando si vedono delle cose belle, e si può provare nostalgia per qualcosa che si sta vivendo e che s'immagina di perdere.

È probabile che nel film si avvertano vari stadi di questa malinconia, svelati dal personaggio principale, un giovane professore russo venuto in Italia per un viaggio di confronto tra quello che insegnava confortato solo da nozioni e immagini di libri e la realtà dei monumenti visti e toccati. Infatti Gorčakov, così si chiama il protagonista, è un professore di architettura italiana. È accompagnato da una giovane interprete bella e piena di insoddisfazioni che la rendono nervosa. Tra i due non può sbocciare una storia d'amore soprattutto per la somma di emozioni e di stravolgimenti che occupano la mente di Gorčakov.

[...] Prendiamo i due protagonisti negli ultimi giorni del viaggio durante la loro sosta a Bagno Vignoni, piccolo centro cinquecentesco in mezzo alle colline toscane. La piazza è formata da un'antica vasca piena d'acqua calda in cui si bagnava per cura anche Santa Caterina da Siena. In questi giorni, assieme ad altri villeggianti, è immerso nella vasca d'acqua calda un uomo vestito: è Domenico, un matto, pieno di cultura e di idee gonfiate da un grande sentimento poetico. Prima si era chiuso in casa per anni e anni sicuro che sarebbe venuta la fine del mondo, adesso ha in mente di salvare l'umanità con una candela accesa.

Gorčakov è colpito da questo incontro quasi avesse trovato l'altra metà di sé stesso su queste colline. Così la storia dei due uomini anche se avanza parallela sembra chiudersi nell'unico destino che gli spetta<sup>7</sup>.

Il protagonista Gorčakov, come si avrà modo di vedere, inizialmente non è un poeta che sta cercando informazioni su un compositore russo, ma un professore russo di architettura italiana che, giunto in Italia per la prima volta, finalmente riesce a vedere con i suoi occhi i monumenti che ha sempre studiato sui libri. Allo stesso modo, esaminando le diverse stesure del testo, si scoprirà che prima di diventare Domenico, il pazzo di Bagno Vignoni è uno sconosciuto senza nome e che, in una fase iniziale, il primo episodio del film non è ambientato nei pressi della chiesa in cui è conservata la Madonna del Parto, ma nella laguna veneziana.

Nel primo capitolo del presente studio si affronta proprio la questione dell'instabilità che caratterizza la sceneggiatura attraverso l'esposizione delle principali teorie sviluppatesi in merito e senza tralasciare alcuni cenni alle specifiche teorie elaborate in ambito russo e sovietico, dove sussistono alcune

---

<sup>7</sup> Il testo è riportato su un foglio dattiloscritto conservato presso l'Archivio centrale dello Stato di Roma (CF 8517, 205/1982). Il documento non presenta datazione e non è possibile risalire a un'attribuzione certa, tuttavia descrive con estrema sintesi ed efficacia molti degli aspetti che saranno centrali nella presente analisi. Si rimanda all'appendice per la riproduzione fotografica del documento.

particolarità. L'attenzione viene focalizzata anche sul punto di vista di Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra rispetto al testo filmico e alle diverse modalità di collaborazione tra coautori.

Questa prima parte è inoltre comprensiva di un'analisi degli approcci metodologici individuati in recenti casi di studio effettuati sul testo scritto per il cinema, dai quali si determina la centralità presentata dalla critica genetica, fondata su una concezione della sceneggiatura come opera aperta e in continuo divenire.

Il secondo capitolo si concentra sul caso specifico di *Nostalghia* sistematizzandone i materiali – in gran parte inediti – rintracciati mediante ricerche d'archivio, testimonianze orali e altre documentazioni utili alla ricostruzione del corpus. Un fondamentale ruolo guida in tale percorso è svolto dai *Diari* di Tarkovskij che ripercorrono con puntuali riferimenti cronologici tutto il periodo di elaborazione dell'opera (1976-1983). Le diverse versioni del testo, suddivise in tre fasi compositive – *Putešestvie po Italii ili nostal'gija* (Viaggio in Italia o nostalgia): le prime stesure; *Nostal'gija*: la sceneggiatura letteraria in lingua russa; *Nostalghia*: il testo tradotto e sviluppato in lingua italiana – vengono qui analizzate confrontandone le varianti principali ed esaminando il divenire della narrazione nel suo complesso.

Nel terzo capitolo si traggono alcune conclusioni in merito alle mutazioni evolutive delle differenti versioni della sceneggiatura, esplorando in particolare tre direzioni tematiche. Vengono innanzitutto approfondite le trasformazioni dell'itinerario geografico compiuto in Italia dal protagonista. È poi analizzata l'influenza che comporta l'opera di Fëdor Dostoevskij – autore centrale per Tarkovskij – su alcune specifiche fasi compositive e su *Nostalghia* nel suo insieme. Viene inoltre indagato come l'apporto della poetica di Tonino Guerra si definisca in maniera crescente con l'evoluzione del testo filmico, facendo opportuni riferimenti ad altre opere di Guerra poeta, romanziere e sceneggiatore.

La ricerca è corredata da un'appendice finale che include una trascrizione dei testi che si è ritenuto necessario riportare integralmente e quanto più fedelmente possibile agli originali, tenendo conto degli interventi compiuti sugli stessi sia in forma manoscritta che dattiloscritta, secondo i criteri illustrati dalla nota al testo. Quando gli originali corrispondono a testi in lingua russa sono affiancati dalla mia traduzione in lingua italiana.

In appendice sono inserite anche alcune riproduzioni fotografiche e le interviste a me rilasciate da Marianna Sergeevna Čugunova, assistente personale di Tarkovskij per i lavori realizzati in Russia; Èleonora Jabložkina Guerra, moglie di Tonino Guerra e interprete tra Guerra e Tarkovskij nel corso di alcune fasi di lavorazione al film; Norman Mozzato, aiuto regista e interprete sul set di *Nostalghia*; Andrej Andreevič Tarkovskij, figlio del regista e presidente dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij e Franco Terilli, direttore di produzione di *Tempo di viaggio*.



# CAPITOLO I

## La sceneggiatura come organismo in divenire

### I.1 Problemi teorici e strutture del testo cinematografico

#### I.1.1 Alcune teorie sulla sceneggiatura

Tentare di assegnare una definizione alla sceneggiatura, in quanto oggetto che da parola è destinato a divenire immagine e che dunque si identifica prima di ogni altra cosa per la sua indeterminatezza, è un compito arduo. Altrettanto complesso sarebbe ripercorrere tutte quelle teorie e dibattiti che, fin quasi dalle origini dell'arte cinematografica, hanno cercato di delimitare i contorni della sceneggiatura problematizzandone scopi, formati e contenuti<sup>8</sup>. Quello che si ritiene di proporre in questa sede è di menzionare, senza alcuna pretesa di completezza, alcune delle concezioni che hanno indagato il percorso scritto compiuto da un film prima di arrivare sullo schermo, dando particolare rilevanza a quelle in grado di suggerire delle intuizioni in merito alle fasi di elaborazione attraversate dal testo di *Nostalghia*.

#### Una forma letteraria autonoma?

Tra i vari dilemmi che ha sollevato l'essenza mutabile della sceneggiatura, un ruolo di primo piano appartiene al dibattito sulla sua appartenenza a un genere letterario autonomo. In un saggio pubblicato nel 1949, il teorico ungherese Béla Balázs sostiene che il testo per il cinema non sia da intendere in quanto testo tecnico, «una impalcatura che si può rimuovere quando la casa è costruita», ma vada considerato in quanto testo letterario, degno di essere pubblicato come tale<sup>9</sup>. E aggiunge:

La sceneggiatura [...] non fornisce soltanto il materiale grezzo per la successiva creazione, ma è già in se stessa una creazione artistica compiuta. Essa è in grado di rappresentare con i suoi mezzi la realtà, di fornirne un'immagine autonoma e comprensibile di per se stessa, alla pari con qualsiasi altra forma d'arte letteraria<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Il dibattito teorico sulla sceneggiatura nasce già all'epoca del cinema muto, attraversa numerose fasi dal punto di vista cronologico, diversificandosi a seconda delle varie cinematografie nazionali. Per alcuni riferimenti bibliografici essenziali sul tema si segnalano Torok 1986 e Vanoye 2011 in merito all'ambito europeo; Muscio 1981 per una panoramica della questione in Italia; Maras 2009 e Price 2013a per una prospettiva storica internazionale. La trattazione del tema all'interno dell'ambito sovietico e russo avverrà nel paragrafo successivo.

<sup>9</sup> 2002: 264.

<sup>10</sup> Ivi: 268.

Riconosciutane la dignità, Balázs osserva alcune caratteristiche che distinguono il testo per il cinema dal testo letterario propriamente detto. Ad esempio, il vincolo di rispettare una data lunghezza o il dovere, da parte dello sceneggiatore – diversamente dal romanziere – di rivolgere un’attenzione particolare alla descrizione degli ambienti e degli oggetti visibili e udibili dai personaggi sulla scena, non potendosi permettere di lasciare spazio alla fantasia del lettore. Per la stessa ragione, il testo deve limitarsi a descrivere solo ciò che sarà poi effettivamente trasposto sullo schermo<sup>11</sup>. Balázs arriva a contemplare la previsione che la sceneggiatura, nella sua fase finale, sia destinata a diventare una forma di letteratura popolare, anche se avverte la difficoltà di intuire quando i teorici della letteratura saranno disposti a riconoscere come reale tale possibilità.

La questione relativa all’autonomia del testo sceneggiatura si complica nel corso degli anni Cinquanta, quando la *politique des auteurs* francese – fondata sulla prevalenza data al ruolo del regista-autore – genera e diffonde una svalutazione della figura dello sceneggiatore e, di conseguenza, della stessa sceneggiatura (in particolare in relazione alla fase di scrittura)<sup>12</sup>. Da lì in avanti, un intenso dibattito teorico continuerà a esplorare la struttura del testo scritto per il cinema<sup>13</sup>. È essenziale citare il contributo di Pier Paolo Pasolini in merito, ovvero la concezione della sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»:

[...] davanti alla “struttura dinamica” di una sceneggiatura, *alla sua volontà di essere una forma che si muove verso un’altra forma*, noi possiamo benissimo, dall’esterno e in termini strutturali definire con rigore lo stadio A (mettiamo la struttura letteraria della sceneggiatura) e lo stadio B (la struttura cinematografica). Ma nel tempo stesso *possiamo rivivere empiricamente il passaggio dall’uno all’altro, perché la “struttura della sceneggiatura” consiste proprio in questo: “passaggio dallo stadio letterario allo stadio cinematografico”*<sup>14</sup>.

Questa visione concorda sull’autonomia del testo cinematografico in quanto specifico genere letterario percependovi però, allo stesso tempo, l’allusione a un’opera cinematografica “da farsi”: dunque la sceneggiatura viene intesa – pur nella sua dignità letteraria – come struttura transitoria, portata a trasformarsi in qualcosa di altro<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Ivi: 267-269.

<sup>12</sup> Sugli effetti che la *politique des auteurs* (in particolare il saggio di Truffaut *Una certa tendenza del cinema francese*, pubblicato nel 1954) suscita sulla percezione del ruolo dello sceneggiatore e della sceneggiatura si veda Alonge 2022: 177-185 e Parent-Altier 1997: 13-18.

<sup>13</sup> Cfr. Maras 2009: 44-62.

<sup>14</sup> 1972: 201. Corsivi dell’autore. Il saggio è stato scritto nel 1965.

<sup>15</sup> Occorre specificare che Pasolini non ha sempre mantenuto la stessa opinione nei confronti della sceneggiatura, la concezione citata – la più nota – corrisponde al suo pensiero attorno alla metà degli anni Sessanta, cfr. Pasolini 2001: CXV-CXVI.

Nelle prospettive di studio più recenti, il concetto di sceneggiatura tende sempre di più verso un'espansione: dall'idea di «significante provvisorio»<sup>16</sup> a quella di «sistema di interazione di modelli»<sup>17</sup>, dalla concezione di «testo modulare»<sup>18</sup> fino ad arrivare a un approccio pluralistico che tiene conto anche delle nuove tecniche cinematografiche e del loro effetto sulla relazione tra parola e immagine<sup>19</sup>.

### Stadi compositivi e tipologie di formato

Senza mai prescindere dalla già menzionata instabilità, è possibile tentare di riepilogare alcune caratteristiche specifiche del genere sceneggiatura, tenendo presente che la sua struttura viene determinata da un forte legame tra processo creativo ed esigenze di pre-produzione che sono allo stesso tempo pratiche, tecniche ed economiche.

Esiste una terminologia particolare che ricorre intorno alla composizione del testo scritto per il cinema: a un primo stadio si annoverano generalmente le parole *idea* e *soggetto*, a uno stadio ulteriore corrispondono *sinossi*, *trattamento* e *scaletta*, per poi arrivare, da ultimo, alla stesura della sceneggiatura come *continuità dialogata* e *déoupage* tecnico<sup>20</sup>.

L'*idea* iniziale dalla quale si sviluppa un qualsiasi testo – cinematografico o meno – costituisce forse la parte più evanescente dell'intero processo di elaborazione e scrittura, potendo più o meno esplicitamente scaturire da un aneddoto, un fatto personale, un evento storico, un romanzo ecc.; tuttavia, come osserva Muscio, questa fase originaria si associa a un'evidenza comune: «Che si tratti di un tema, un messaggio, o un'immagine poetica, o un racconto, tutti comunque, teoria e sceneggiatori, sono d'accordo nell'affermare che questa fase che va “dallo zero al trattamento” è determinante»<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> Jean-Paul Torok ragiona sulla transitorietà del testo sceneggiatura accostandola alla sua imprescindibilità: «[...] la sceneggiatura è essenziale, perché è la materia spirituale del film, la sua anima senza la quale è solo materia inerte, cruda, disorganizzata e senza vita» (1986: 165). Sulla differenza tra romanziere e sceneggiatore osserva: «Il romanziere fa nascere le immagini delle sue parole, delle sue frasi, mentre lo sceneggiatore vede prima per immagini e si accontenta di descrivere ciò che ha immaginato, nel modo più neutro, più “oggettivo” possibile, selezionando gli elementi che sembrano lui il più significativo e il più drammaticamente importante» (ivi: 145).

<sup>17</sup> Vanoye 2011: 221. L'analisi di Francis Vanoye riflette sulla sceneggiatura *modello* in quanto figurazione e allo stesso tempo schema direttivo del film, egli individua varie tipologie di modelli e sceglie di ricollegarli alle strutture drammatiche e mitiche più diffuse, oltre che ai contesti psicologici, sociali e storici.

<sup>18</sup> Price 2013a: 235-23. Al termine della sua indagine storica sulla sceneggiatura, Price arriva a considerarla come testo modulare che si pone a metà tra *blueprint* e *literature in flux*. Per approfondire l'idea di *blueprint* – inteso come piano di programmazione per la realizzazione del film – all'interno del discorso dedicato alla sceneggiatura, così come le sue problematiche, si rimanda a Maras 1999 e a Maras 2009: 117-129.

<sup>19</sup> In Maras 2009 la sceneggiatura viene esplorata a partire da punti di vista differenti ma intersecabili tra loro, unendo insieme il discorso storico, teorico e pratico. Cfr. in proposito anche Chiarulli 2014.

<sup>20</sup> La questione terminologica è complessa, nella pratica non esiste una procedura univoca per elaborare un testo cinematografico e i diversi stadi (qui delineati in maniera astratta) possono evolvere seguendo un ordine diverso o corrispondere gli uni agli altri (cfr. Vanoye 2011: 10). Tutto si complica ulteriormente nel momento in cui si considerano lingue differenti: qui si sceglie di limitarsi all'italiano (e in parte al francese), si rimanda al paragrafo successivo per i riferimenti ai termini russi, mentre per la terminologia in lingua inglese si veda Price 2013a: 10-17.

<sup>21</sup> 1981: 109.

La materializzazione dell'idea in forma narrativa conduce generalmente al *soggetto*, ovvero un breve riassunto dell'ipotetica trama del film<sup>22</sup>. Secondo Vanoye, nel vocabolario cinematografico il termine pone un problema in quanto può sia riferirsi «a uno stato embrionale della storia, a un riassunto dell'aneddoto», sia «confuso con il punto di vista (del regista? del film?) ideologico esplicito o latente, con il *sensò* che dovrebbe liberarsi dalla storia»<sup>23</sup>. Sull'origine del soggetto continua Vanoye:

Sono stati gli autori europei a rivendicare la possibilità di scrivere direttamente una storia-soggetto, una sceneggiatura in cui la storia e il soggetto non siano più distinti perché risultano consustanziali. [...] L'elaborazione della sceneggiatura e del film ricorda più un processo di incontro tra tematiche personali, stati emotivi ed elementi narrativi (originali o tratti dalla letteratura o dal cinema), che un deliberato lavoro di composizione regolato da norme. [...] Perché il soggetto si impone o non esiste. Viene imposto dal contesto, dalla persona di un autore (o di diversi autori), o dall'incontro tra i due elementi. Esso è il prodotto di un'interazione, non di un'intenzione<sup>24</sup>.

In uno stadio successivo, il materiale narrativo ideato fino a quel momento si amplifica e inizia a orientarsi verso una fattibilità realizzativa. In forma scritta, questa fase può corrispondere alla *sinossi*, sintesi in cui il racconto è già stato immaginato nella sua totalità (premesse, processo e conclusione), ragione per cui può essere composta anche dopo la stesura della sceneggiatura, o dopo le riprese, per essere utilizzata ai fini della distribuzione<sup>25</sup>. Il materiale può inoltre essere ordinato secondo una *scaletta* – uno schema in cui punto per punto, seguendo una numerazione, si delineano i momenti e i collegamenti della narrazione – che precede o talvolta sostituisce il *trattamento*, elaborazione in cui la storia viene meglio definita e descritta in forma letteraria sottolineando sviluppi e motivazioni della struttura drammatica, descrivendo gli ambienti e abbozzando i dialoghi (solitamente in stile indiretto)<sup>26</sup>.

Solo successivamente la *continuità dialogata* procede a descrivere le azioni e a definire il testo completo dei dialoghi suddividendo la narrazione in scene e sequenze: si tratta del documento attorno al quale generalmente si organizzano finanziamento e produzione del film<sup>27</sup>. Le indicazioni di ripresa e regia (scala

---

<sup>22</sup> Per Umberto Barbaro: «Un soggetto cinematografico contiene una prima definizione del mondo poetico dell'artista che lo realizzerà: è dunque *buono o cattivo secondo che più o meno si adatta al temperamento e alle possibilità dei suoi futuri realizzatori. Ottimo quando sorge in un clima particolare nel quale la sua realizzazione sia idealmente possibile*» (1947: 43). Corsivi dell'autore. Per quanto breve, il testo in questione può già possedere una valenza legale e rivendicare dei diritti (cfr. Rondolino-Tomasi 2007: 1).

<sup>23</sup> 2011: 19.

<sup>24</sup> Ivi: 23.

<sup>25</sup> Cfr. Torok 1986: 114 e Vanoye 2011: 10.

<sup>26</sup> Barbaro lo definisce come «[...] previsione del montaggio narrativo del film» (1947: 60). Precisa in proposito Muscio: «Nel trattamento si può (o si deve) specificare tutto, compresa l'età o la professione dei personaggi, anche se esse non verranno mai esplicitate nella storia, si può persino chiarire se un personaggio è o meno simpatico, ovvero stabilire non solo l'intreccio, ma le impressioni da evocare, ciò che sullo schermo non si vedrà neppure, che non si potrà percepire chiaramente, ma che si "sentirà", si intuirà. Il trattamento, quindi, deve chiarire la struttura, i personaggi, le motivazioni e il tono che si intendono conferire al film» (1981: 115).

<sup>27</sup> Cfr. Torok 1986: 137. Ancora Torok sul formato della continuità dialogata e sulle questioni che pone: «[...] si presenta come una serie di segmenti e scene autonomi, preceduti da un titolo e separati da spazi bianchi corrispondenti a salti temporali ed ellissi. Si potrebbe essere tentati di dire, per soddisfare un'esigenza di rigore, ordine e simmetria nella costruzione, che una sequenza di inquadrature che si succedono senza salti temporali forma un segmento o una scena autonomi, che un insieme di scene e/o segmenti autonomi compone una sequenza e che diverse sequenze costituiscono un film. Ma, ahimè, i "sintagmatici" del film sono riluttanti ad essere analizzati in modo così razionale. Si vede infatti che una scena e a fortiori un segmento possono essere girati in un'unica inquadratura, o per brevità o perché lo ha deciso il regista. [...] la continuità dialogata è composta da una catena, o un "treno" di segmenti spazio-temporali indipendenti, di lunghezza e importanza variabile, legati

dei piani, punto di vista della cinepresa, movimenti di macchina, ecc.) vengono inserite invece all'interno del *découpage* tecnico, finalizzato a programmare il piano di lavoro del film<sup>28</sup>.

Un discorso a parte spetta alla *sceneggiatura desunta*, creata a posteriori dall'opera già realizzata – solitamente da un critico o studioso di cinema che descrive minuziosamente inquadrature e scene riportando anche i dialoghi – e concepita come strumento di studio approfondito di un determinato film.

Un testo cinematografico che si colloca in uno stadio avanzato di elaborazione annovera tra le sue specificità una particolare impaginazione grafica, organizzata in modo da permettere al lettore di distinguere le parti descrittive dai dialoghi e dalle indicazioni tecniche. La tipologia di formato grafico più diffusa è quella *all'americana*, in cui descrizioni e didascalie occupano la larghezza intera della pagina, i dialoghi una colonna centrale (con eguale margine a destra e a sinistra), i titoli di scena e i nomi dei personaggi sono scritti in maiuscolo. Una tale suddivisione del testo, regolata da spaziature e incolonnamenti interni, ordina le scene principali in singole unità narrative dando la precedenza a una continuità organica che consente di seguire la narrazione in modo semplice e diretto<sup>29</sup>. Diversamente, il formato grafico *all'italiana* – suddiviso in due colonne: quella di sinistra per gli elementi visivi, quella di destra per le indicazioni sonore – risulta un testo più difficile da seguire per un lettore comune e maggiormente destinato agli addetti ai lavori<sup>30</sup>.

Facendo sempre riferimento a un processo astratto, esiste un dato momento in cui la sceneggiatura acquisisce una dimensione testuale – più o meno tecnica – sufficientemente compiuta da consentire il suo utilizzo all'interno del meccanismo produttivo del film. Tale momento corrisponde solitamente all'uscita di scena dello sceneggiatore, ma non al raggiungimento di una stabilità del testo, che potrà continuare a variare nel corso delle riprese modificando la sua struttura.

### **Strutture narrative e linguaggi**

Il modo in cui la narrazione si articola all'interno di una sceneggiatura è legato agli stessi fondamenti che regolano le strutture letterarie e si struttura in una serie di schemi universali, accolti dallo sceneggiatore così come dal romanziere<sup>31</sup>.

Un modello strutturale costantemente presente tanto nella letteratura quanto nel cinema è rappresentato dal mito e, in particolare, dall'*Odissea* e dall'*Iliade*. Come osserva Vanoye, si tratta di due

---

uno dopo l'altro da connessioni la cui funzione è sia quella di legarli che di segnarne la discontinuità. Questi segmenti possono susseguirsi in ordine cronologico, cronologico o decronologico, possono essere sottratti dalla continuità, sommati, cambiati di posto e invertiti» (142-143).

<sup>28</sup> Cfr. Parent-Altier 1997: 31.

<sup>29</sup> Generalmente le scene principali sono numerate e precedute dall'intestazione dell'inquadratura in maiuscolo, con precisazione relativa all'ambiente esterno o interno, al luogo in cui si svolge l'azione e al momento del giorno in cui la stessa avviene. Cfr. Muscio 1981: 121.

<sup>30</sup> Cfr. Muscio 1981: 119. Per ulteriori precisazioni sull'impaginazione si rimanda a Parent-Altier 1997: 33-50.

<sup>31</sup> Cfr. Vanoye 2011: 29.

modelli contrapposti, in quanto le odissee corrispondono alle storie orizzontali, mentre le iliadi alle storie verticali:

[...] la storia orizzontale, assimilabile a un'odissea, postula un viaggio, un itinerario, un cammino [...]; la storia verticale comporta il ritorno a un punto, l'avanti e indietro. Si aggiunga che le iliadi evocano un luogo chiuso, proibito o difeso, in cui si tratta di penetrare o da cui si tratta di uscire, e combattimenti, poste in gioco ecc. Le odissee sono viaggi, peregrinazioni più o meno movimentate, costellate di avventure, di incontri, tese verso un fine più o meno preciso, lontano, esterno o interno al personaggio<sup>32</sup>.

Le odissee, più numerose delle iliadi, comprendono una vasta categoria di film che spazia dalle commedie italiane ai road movie, includendo, secondo Vanoye, anche molti dei film di Michelangelo Antonioni. Egli cita in particolare *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *Professione: reporter* (1975), precisando come la concezione di odissea «non è soltanto legata all'avventura, al raggiungimento di un fine attraverso ostacoli, ma anche alla ricerca di senso o di identità»<sup>33</sup>. In riferimento all'indagine su *Nostalghia* – narrazione che, come vedremo, può senz'altro essere valutata nei termini di un'odissea – è interessante notare che Tonino Guerra partecipa come coautore delle sceneggiature di tutti e tre questi film, dalle quali vengono certamente influenzate, in termini strutturali ma anche evocativi, molte delle sue scritture contemporanee e successive<sup>34</sup>.

Nella sceneggiatura dell'*Avventura*, nello specifico, il motivo centrale che muove le azioni dei personaggi durante la prima parte del film – la scomparsa e la ricerca di Anna – in un secondo momento viene accantonato e la narrazione si concentra su altro, come se non risultasse più rilevante, ai fini narrativi, scoprire la fine toccata in sorte alla ragazza<sup>35</sup>. Non è un caso, come si avrà modo di analizzare nel secondo capitolo, che proprio la struttura di questo film sia stata messa in correlazione con lo schema narrativo di *Nostalghia*<sup>36</sup>.

Tornando ai sistemi che ispirano e influenzano la realizzazione delle sceneggiature, occorre prestare attenzione alla costanza con cui, nei manuali che si propongono di spiegare come redigere un testo per il cinema nella maniera più efficace, ricorrono schemi che riprendono le norme aristoteliche corrispondenti alle unità di tempo, luogo e azione, così come al paradigma che associa principio, mezzo e fine.

Tra le proposte di analisi ed elaborazione più note, si annoverano la suddivisione in tre atti esposta nel celebre *Screenplay: the foundations of screenwriting* (1984) di Syd Field: 1) *impostazione*, 2) *confronto*; 3) *risoluzione*<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Ivi: 33-34. Vanoye fa qui riferimento alle proposte interpretative di Raymond Queneau e di Age Scarpelli.

<sup>33</sup> Ivi: 34.

<sup>34</sup> Senza dimenticare il fascino che il cinema di Antonioni esercita anche su Tarkovskij, che più volte lo inserisce tra gli autori a suo parere più rilevanti di tutto il panorama cinematografico internazionale, cfr. ad esempio Tarkovskij 2015: 142.

<sup>35</sup> Proprio analizzando il caso di questo film Vanoye sottolinea come le narrazioni cinematografiche strutturate in modo vago e ambiguo «danno origine a una sceneggiatura centrata più sui personaggi che sugli eventi e sulle azioni e, ciò che conta maggiormente, più sull'interiorità problematica di tali personaggi [...] che sui loro obiettivi o sulle loro motivazioni in rapporto agli eventi» (2011: 99-100). Si rimanda a Vitella 2010 per ulteriori approfondimenti sul testo dell'*Avventura*.

<sup>36</sup> Cfr. Pellizzari 1985: 106.

<sup>37</sup> 2005: 21-30.

e lo schema indicato nel *Viaggio dell'Eroe* (1992) di Christopher Vogler, strutturato in tre momenti: 1) *partenza*; 2) *iniziazione*; 3) *ritorno*<sup>38</sup>. Il testo di Vogler è influenzato a sua volta da *L'eroe dei mille volti* (1949) di Joseph Campbell, opera di mitologia comparata che dispone le tappe di un archetipico itinerario compiuto dall'eroe<sup>39</sup>. A risultare evidente, in questo approccio analitico ai modelli narrativi della sceneggiatura e del mito, è anche l'influenza dell'impianto metodologico dello strutturalismo e, in particolare, delle *funzioni* così come vengono intese e messe in relazione tra loro nella *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp<sup>40</sup>.

Servendosi degli schemi indicati da queste macro-strutture è possibile analizzare pressoché tutte le narrazioni cinematografiche, tenendo in considerazione che alcune risulteranno meglio classificabili di altre<sup>41</sup> e che film appartenenti a un medesimo genere tenderanno solitamente a rifarsi alle medesime strutture. Ad esempio, nel caso del *road movie*, che abbiamo già visto essere assimilabile al mito orizzontale dell'odissea, si può riconoscere una struttura in tre atti particolarmente nitida, «con il primo atto nel luogo d'origine, il primo plot point in corrispondenza della partenza, il secondo plot in corrispondenza dell'arrivo e il terzo atto nel luogo di destinazione [...] talvolta il terzo atto può comportare un'eventuale nuova partenza come epilogo»<sup>42</sup>.

Esplorando le varie tipologie di modelli narrativi, Vanoye affronta anche la questione della coerenza narrativa, osservando come la stessa possa basarsi tanto su un ordine di azioni logico e lineare (per il modello classico), quanto su una rottura dell'ordine logico a beneficio di un'altra tipologia di coerenza, emotiva o estetica, nel caso di modelli destrutturati<sup>43</sup>. A tale proposito specifica:

La drammaturgia indotta da questo tipo di modello si fonda sull'evento improvviso, sull'emergere di affetti inattesi e problematici, di comportamenti bruschi e immotivati (si veda *Professione: reporter* [...]). Essa trova la propria radice nella fenomenologia (i riferimenti a Sartre sono numerosi negli

---

<sup>38</sup> Vogler compie ulteriori sottodivisioni per ogni momento, elaborando dodici punti: 1) *mondo ordinario*; 2) *chiamata all'avventura*; 3) *rifiuto della chiamata*; 4) *incontro con il mentore*; 5) *prima soglia*; 6) *prove, nemici, alleati*; 7) *avvicinamento*; 8) *prova centrale*; 9) *ricompensa*; 10) *via del ritorno*; 11) *resurrezione*; 12) *ritorno con l'elisir*. In proposito Luca Bandirali ed Enrico Terrone osservano: «Se il paradigma in tre atti rappresenta la struttura di una storia e individua gli snodi principali delle grandi trasformazioni narrative, il modello Vogler schematizza tali trasformazioni dettagliandone le fasi interne o "tappe". Il modello è chiamato viaggio dell'eroe in quanto le principali configurazioni del racconto risultano assimilabili all'itinerario eroico archetipico. Lo studio di Vogler nasce dalla prassi dell'analisi delle sceneggiature, alla ricerca degli elementi ricorrenti in una storia "che funziona"» (2009: 159).

<sup>39</sup> I punti essenziali in questo caso sono sette: 1) Il futuro eroe è in patria. Sente il richiamo che lo deve condurre in un paese sconosciuto. Prende la decisione di partire; 2) Al momento della partenza, o poco dopo, beneficia dell'aiuto di una guida spirituale. La guida dà dei consigli e, eventualmente, degli strumenti di potere; 3) Partenza. Prime prove. Incontri con adiuvanti e oppositori; 4) Arrivo all'ingresso del paese sconosciuto. Confronto con il guardiano dell'ingresso; 5) Penetrazione nella contrada dei misteri. Prova suprema e glorificante; 6) Ricompensa; 7) Abbandono degli strumenti di potere e ritorno al focolare. Cfr. Vanoye 2011: 35.

<sup>40</sup> A questo riguardo, Giuliana Nuvoli riconosce sì una somiglianza tra struttura della sceneggiatura, della fiaba e del racconto, ma individua una più stretta correlazione tra sceneggiatura e romanzo: «[...] in particolare per la rapida immedesimazione coi personaggi, così che la moltitudine dei lettori/spettatori può accedere facilmente ad altri mondi, certo più appaganti del proprio, nei quali le storie non restano a metà, come accade nel quotidiano, e i personaggi siano compiuti e vincenti» (2004: 26).

<sup>41</sup> Una struttura drammaturgica più semplice da delineare condurrà generalmente alla realizzazione di un'opera maggiormente fruibile al grande pubblico. Sui criteri che appartengono a tale schema narrativo, con un focus rivolto agli adattamenti cinematografici tratti dalla letteratura, si veda Fumagalli 2020: 107-136.

<sup>42</sup> Bandirali Terrone 2009: 252.

<sup>43</sup> 2011: 102.

sceneggiatori italiani moderni, ad esempio in Tonino Guerra) e nelle pratiche psicanalitiche e parapsicanalitiche. I finali aperti, enigmatici o ambigui partecipano dunque del carattere implicitamente “interminabile” [...] di ogni impresa di ricerca-indagine psichica<sup>44</sup>.

Se, da un lato, osservare il modello strutturale del *road movie*, del film “di viaggio”, può essere utile ai fini dello studio della sceneggiatura di *Nostalgia* – soprattutto, come vedremo, per quanto riguarda le prime redazioni della stessa – dall’altro è doveroso supporre che potrebbe essere più ragionevole intenderla principalmente in quanto odissea a struttura vaga, categorie che d’altronde si associano con efficacia alla maggior parte del cinema di Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra.

---

<sup>44</sup> Ivi: 106.



## I.1.2 Cenni a teorie sovietiche e russe

Il concetto di sceneggiatura rappresenta una questione problematica anche nel dibattito teorico che anima il cinema sovietico fin dai suoi esordi. All'interno del Dizionario enciclopedico cinematografico (*Kinoenciklopedičeskij slovar*) del 1986 si trova la seguente definizione: «La sceneggiatura è un prototipo verbale del film, un'anticipazione delle sue immagini»<sup>45</sup>.

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta il ruolo dello sceneggiatore non è ancora pienamente riconosciuto e i film sono considerati soprattutto opera dei registi, che quasi sempre partecipano in maniera predominante alla stesura del testo cinematografico<sup>46</sup>. All'epoca si definiscono tre tipologie di sceneggiature: *di ferro* (*železnyi*), *emotiva* (*emocional'nij*) e *letteraria* (*literaturnyj*)<sup>47</sup>.

La prima è generalmente associata al nome del regista e teorico del cinema Vsevolod Pudovkin, che nel 1926, in *Kinoscenarij*, saggio<sup>48</sup> dedicato all'elaborazione della sceneggiatura, scrive:

[...] è anzitutto importante elaborare in precedenza il soggetto in ogni suo particolare, poiché il regista consegue buoni risultati solo se ha sempre dinanzi agli occhi il definitivo risultato visivo e cinematografico di ogni particolare. È questo lavoro preparatorio quello che crea lo stile, cioè l'elemento che condiziona il valore di qualsiasi opera d'arte. [...] Quanto più un soggetto sarà stato, fin dall'inizio, elaborato circostanziatamente da un punto di vista tecnico, tanto maggiori saranno le possibilità, per l'autore, di vedere sullo schermo le proprie immagini, quali egli le ha concepite<sup>49</sup>.

Secondo Pudovkin, alla base della creazione si deve porre l'esigenza assoluta della *chiarezza*. Pur trattandosi di processi creativi, è infatti necessario seguire un ordine pianificato: «Anzitutto vanno pensati i personaggi; poi stabilite le loro reciproche relazioni e la loro importanza nello sviluppo dell'azione; infine vanno indicate le proporzioni in cui è suddiviso l'intero materiale»<sup>50</sup>. Il suggerimento che egli fornisce allo sceneggiatore è quello di «pensare mediante immagini plastiche (esteriormente espressive)», escludendo dal testo tutti gli elementi che non risultino utili ai fini della resa figurativa<sup>51</sup>.

Tale concezione si pone all'opposto della sceneggiatura *emotiva*, che, più simile a un'opera letteraria, recepisce il testo come veicolo delle emozioni che l'autore intende trasmettere dalla parola all'immagine.

---

<sup>45</sup> Si rimanda alla voce enciclopedica per un sintetico ma valido riepilogo dei passaggi storici principali attraversati dal testo cinematografico, con riferimenti anche a sceneggiature specifiche (KÈS 1986: 412-413).

<sup>46</sup> Talvolta i registi sono assistiti da aiutanti provenienti dall'ambito letterario, mentre gli sceneggiatori di professione rimangono limitati a poche eccezioni. A tale proposito cfr. Lebedev 1962: 328-334 e Lebedev 1965: 311. Per un'affidabile e sintetica ricostruzione delle principali caratteristiche concernenti i passaggi evolutivi della sceneggiatura a partire dalle sue prime apparizioni si rimanda a Kovalova 2013.

<sup>47</sup> La differenza non è sempre delineata con precisione, tali forme possono anche coesistere, cfr. Belodubrovskaya 2016: 252.

<sup>48</sup> Pubblicato nello stesso anno per i tipi del Kinopeciat a Mosca. In Italia è stato pubblicato per la prima volta in *Film e fonofilm* (1935), curato e tradotto da Umberto Barbaro e poi inserito nella più ampia raccolta di suoi scritti sul cinema *La settima arte* (1974). Sull'influenza che la diffusione delle teorie di Pudovkin ebbe sul cinema italiano cfr. Muscio 2004.

<sup>49</sup> 1974: 88.

<sup>50</sup> Ivi: 93.

<sup>51</sup> Altri aspetti fondamentali da tenere in considerazione per Pudovkin sono: la *concentrazione della materia*, affinché la sceneggiatura venga costruita in modo tale che «l'azione leghi progressivamente l'attenzione dello spettatore, ma sempre in modo che il più forte fattore emotivo si risolva nella chiusa», e l'*attenzione* da attribuire alle relazioni tra personaggi e oggetti, attraverso cui è possibile trasmettere emozioni e pensieri astratti (cfr. ivi: 94-104).

Nel 1929 in *O forme scenarija* (Sulla forma della sceneggiatura), Sergej Ėjzenštejn definisce la sua idea di testo cinematografico affrontando anche la componente emotiva che lo caratterizza:

La sceneggiatura, nella sua essenza, non corrisponde alla forma da dare a un materiale grezzo, bensì a *uno stadio* embrionale di tale materiale che si muove in direzione di un certo temperamento, del tema scelto e della sua incarnazione ottica. La sceneggiatura non è un dramma. Il dramma è un valore in sé e si colloca al di fuori della sua messa in forma teatrale. In confronto la sceneggiatura è solo lo *stenogramma di un'esplosione emotiva* che aspira a un'incarnazione di immagini visive. [...] La sceneggiatura è *un codice*. Un codice che viene trasmesso da un temperamento all'altro. Con i propri mezzi l'autore imprime alla sceneggiatura il ritmo delle sue concezioni. Poi subentra il regista e traduce il ritmo di questa concezione nel proprio linguaggio, il linguaggio cinematografico<sup>52</sup>.

Ai fini di una risoluzione registica che sia il quanto più possibile autentica, secondo Ėjzenštejn lo sceneggiatore deve trasmettere delle «richieste emotive» attraverso un linguaggio letterario, sarà poi compito del regista cogliere le sue intenzioni e trasferirle sullo schermo<sup>53</sup>. L'importanza acquisita da questa tipologia di sceneggiatura porterà, soprattutto a partire dagli anni Trenta, a una sempre maggiore richiesta di testi cinematografici costruiti su basi letterarie e, conseguentemente, a un maggiore coinvolgimento di scrittori nel processo di elaborazione<sup>54</sup>.

Proprio a partire da questa concezione emotiva di testo cinematografico, dalla metà degli anni Trenta si origina e si definisce la cosiddetta sceneggiatura letteraria: da un lato, opera dotata di una propria autonomia letteraria, dall'altro tassello fondamentale nel percorso di produzione del film<sup>55</sup>. Questa tipologia testuale avrà un ruolo di primo piano nel cinema sovietico degli anni a venire e nel dibattito teorico che lo accompagna, con delle conseguenze anche sul cinema russo moderno e contemporaneo.

### **La priorità della sceneggiatura letteraria**

L'importanza conferita a questa tipologia di sceneggiatura costituisce un'eccezione propria del cinema sovietico. I suoi effetti sono di vario genere e non unicamente positivi, ad esempio, in una fase iniziale in cui la struttura del testo non è ancora standardizzata, le sceneggiature risultano di frequente confuse e troppo lunghe, mentre ogni genere di scritto caratterizzato da maggiore tecnicismo viene declassato. A

---

<sup>52</sup> Ėjzenštejn 1964: 297. Corsivi miei.

<sup>53</sup> Cfr. Ėjzenštejn 1964.

<sup>54</sup> Scrittori e poeti che si dedicano anche alla stesura di sceneggiature – spesso come fonte certa di guadagno – esistono già intorno agli anni Venti, come nel caso di Andrej Belyj o Valerij Brjusov (cfr. Criveller 2022). Nel corso del tempo il fenomeno diventa sistemico, legandosi peraltro sia a fattori pratici – l'esiguo numero di sceneggiatori professionisti – che storico-sociali, negli anni Trenta viene infatti conferito grande prestigio allo status di scrittore. Per citare solo qualche nome, si occupano di scrivere sceneggiature autori come Vladimir Majakovskij, Osip Mandel'stam, Osip Brik, Evgenij Zamjatin, Viktor Šklovskij e tanti altri (cfr. Belodubrovskaja 2016: 257-258). La corrispondenza tra il ruolo di scrittore e di sceneggiatore consentiva anche una forma di controllo ideologico. È indicativo, in tal senso, paragonare la funzione della sceneggiatura letteraria sovietica a quella della sinossi hollywoodiana. Per motivi legati alla censura, entrambe le industrie dovevano infatti vagliare una proposta scritta prima di avviare il meccanismo produttivo: se a Hollywood era sufficiente una breve sinossi, nel caso sovietico – in particolare a partire da quel periodo storico – si rendeva invece necessaria una versione più lunga e dettagliata (cfr. ivi: 260).

<sup>55</sup> Riguardo ai motivi che hanno portato ad attribuire una rilevante considerazione alla sceneggiatura emotiva nel cinema sovietico, Belodubrovskaja sostiene che tale struttura testuale contribuiva a rispondere al problema dell'autorialità del regista: creare un film a partire da un'opera letteraria già sufficientemente compiuta rendeva doveroso il suo utilizzo nel trattamento (2016: 256). Il discorso che lega la sceneggiatura alle dinamiche produttive è articolato e complesso, a tale proposito si rimanda a Price 2013a: 111-119.

partire dagli anni Cinquanta si creerà un dibattito a favore di un ritorno alla sceneggiatura tecnica, manifestando l'esigenza di un testo che sia più vicino alle esigenze pratiche di realizzazione<sup>56</sup>.

L'esito più considerevole resta però la viva percezione della sceneggiatura come genere letterario a sé stante, che in quanto dotato di una sua connotazione specifica può essere fatto oggetto di una vera e propria ricerca linguistica rispetto alle sue particolarità compositivo-sintattiche e stilistiche<sup>57</sup>.

Sulla base di questi principi si sviluppano vari studi russi recenti, tra cui si distinguono quelli condotti da Irina Mart'janova<sup>58</sup>. Secondo l'opinione della studiosa, che opera a partire da una prospettiva semiotica, analizzare una sceneggiatura come testo autonomo corrisponde innanzi tutto a valutarne le caratteristiche specifiche:

La sceneggiatura [...] non è un riflesso della polifonia del testo cinematografico; piuttosto, offre una partitura per la sua creazione. Essa contiene ciò che entrerà direttamente nel film e ciò che vi morirà o sarà presentato in modo implicito. La presentazione narrativa delle varie parti strumentali è disomogenea nella sua profondità: le parti dialogate dei personaggi sono dettagliate, i ritratti e gli interni sono spesso accennati, il colore è scarso o assente, e le singole fasi dell'accompagnamento musicale sono o accennate o brevemente descritte. È evidente l'asimmetria tra le possibilità tecniche del cinema e il loro riflesso nel testo della sceneggiatura<sup>59</sup>.

Si evidenzia dunque il limite che il testo sceneggiatura comporta sul piano tecnico, ovvero la difficoltà di trasporre in termini letterari tutti gli aspetti riferiti alla dimensione cinematografica, sonora o visiva. Per Mart'janova tale capacità si limita a poche eccezioni<sup>60</sup>, tuttavia occorre riconoscere e indagare tutto quello che la sceneggiatura letteraria è in grado di esprimere *al di là* di quanto possa essere messo in scena. Anche a questo proposito Mart'janova cita l'esempio di Tarkovskij, in questo caso riferendosi a un brano tratto da *Zerkalo (Lo specchio)*, il cui testo è stato scritto dal regista insieme ad Aleksandr Mišarin<sup>61</sup>:

Lei [la madre] non era più la stessa, non la giovane donna che rivedo quando penso alla mia infanzia. Era sì mia madre, ma già invecchiata, canuta, come la vedo adesso, da adulto, le rare volte che ci incontriamo. [...] Poi chiamò il ragazzo, ed egli non rispose, ma lei non parve arrabbiarsi. Cercavo di scorgere i suoi occhi e quando finalmente si voltò dalla mia parte, nello sguardo con cui guardava i bambini c'era una tale incrollabile determinazione a difendere e a salvare che, senza accorgermene, chinai la testa. Ricordavo quello sguardo. Avrei voluto correre fuori dai cespugli e dirle qualche parola dolce e sconnessa, chiederle perdono, affondare il viso nelle sue mani bagnate, sentirmi di nuovo bambino, avere ancora tutto davanti, tutto ancora possibile...<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> Cfr. Belodubrovskaja 2016: 263-264.

<sup>57</sup> Per ovvie ragioni il presente paragrafo non intende esaurire le numerose discussioni attuate sul cinema e sulla sceneggiatura in ambito sovietico. Appare tuttavia opportuno citare l'importanza delle teorie del formalismo russo, i cui esponenti si interessarono da varie prospettive al tema della scrittura cinematografica: si rimanda a tale proposito a FRC 2019 e, in particolare alle indagini sull'intreccio condotte da Osip Brik (2019) e Viktor Šklovskij (2019).

<sup>58</sup> In questa sede si farà riferimento alle sue teorie, si rimanda anche a Kulagina-Šlemova 2019.

<sup>59</sup> 2018: 190.

<sup>60</sup> In merito all'aspetto del sonoro Mart'janova cita come raro esempio di efficacia la sceneggiatura di *Andrej Rublëv*, scritta da Andrej Tarkovskij e Andrej Končalovskij.

<sup>61</sup> Si rimanda al paragrafo successivo per ulteriori precisazioni in merito alla sceneggiatura de *Lo specchio*.

<sup>62</sup> Il brano citato in Mart'janova 2012: 98, è qui riportato nella traduzione italiana di Cristina Moroni, pubblicata in Tarkovskij 1994: 73.

Certi aspetti che sullo schermo possono apparire criptici – soprattutto nel caso di opere a struttura vaga quale senz'altro è *Lo specchio* – si aprono a possibili chiarimenti o a nuove interpretazioni grazie all'analisi della sceneggiatura. È dunque fondamentale, al fine di cogliere l'essenza profonda di un film, misurarsi anche con il testo da cui è tratto, tanto più se si tratta di una sceneggiatura letteraria. Il medesimo principio resta valido quando alla versione finale del testo si aggiunge l'opportunità di comparare gli stadi di realizzazione precedenti<sup>63</sup>. Mart'janova si riferisce in particolare alla bozza (*černovik*) iniziale e osserva:

La sceneggiatura non esiste in forma immutata, ma è un insieme di versioni testuali. Confrontarle ci permetterà di individuare i fattori di trasformazione, di determinare cosa succede alla sceneggiatura nel percorso verso il film.

[...] La bozza può essere o meno un insieme di versioni, ma nel passaggio dalla sceneggiatura al film, le fasi letterarie e registiche della sua trasformazione sono obbligatorie. La sceneggiatura è sempre una sequenza di diverse versioni che cambiano la loro formula comunicativa: mittente – oggetto della rappresentazione – destinatario. In queste, lo sceneggiatore lascia il posto al regista, l'oggetto della rappresentazione acquisisce una base denotativa sempre più concreta, il destinatario della sceneggiatura del regista non è più il lettore-spettatore, ma la troupe e il pubblico del film in uscita<sup>64</sup>.

Rivolgere uno sguardo complessivo alla sceneggiatura consente non solo di rapportarsi al film in una maniera che sia la più esauriente possibile, ma anche di cogliere gli effetti che il testo cinematografico ha avuto sulla letteratura. Il legame inestricabile che lega la dimensione narrativa della sceneggiatura a quella letteraria sarebbe infatti nato prima ancora della sceneggiatura letteraria definitasi dagli anni Trenta, ovvero già dai primissimi testi scritti per il cinema, i primi adattamenti (*ekranizacija*) tratti dalle opere di Dostoevskij e Tolstoj<sup>65</sup>.

Tale connessione, costantemente evolutasi nel tempo, ha generato influenze reciproche, nonché un avvicinamento della letteratura nei confronti delle modalità descrittive e stilistiche proprie del cinema: imitazioni delle tecniche del montaggio, primi piani, proiezioni, enfasi sui dettagli visivi e tanti altri elementi che è possibile analizzare a partire da una conoscenza consapevole e approfondita delle sceneggiature letterarie<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Si valuterà nel dettaglio questo aspetto nel terzo paragrafo del presente capitolo.

<sup>64</sup> «Сценарий не существует в неизменном виде, представляя собой совокупность текстовых версий. Их сопоставление позволит выявить стимулы трансформации, определить, что происходит с киносценарием на пути к фильму. [...] Черновик может представлять или не представлять собой комплекс версий, но в движении сценария к фильму литературная и режиссерская стадии его трансформации являются обязательными. Сценарий – это всегда последовательность нескольких версий, изменяющих свою коммуникативную формулу: адресант – объект изображения – адресат. В них сценарист уступает свое место режиссеру, объект изображения обретает все более конкретную денотативную основу, адресатом режиссерского сценария становится уже не читатель-зритель, а съемочная группа и зрители будущего фильма» (2016: 85, 90).

<sup>65</sup> Così ritiene Mart'janova, sottolineando anche come certe caratteristiche sintattiche e compositive proprie della sceneggiatura siano individuabili nelle bozze dei romanzi di Dostoevskij, riferendosi alla tendenza al sincretismo ravvisabile nell'arte russa del XIX secolo. Nelle bozze e nelle prime versioni non pubblicate delle sue opere, l'autore pensa soprattutto per scene, avvalendosi di una certa libertà dal punto di vista del vocabolario, della grammatica e della punteggiatura (2012: 99).

<sup>66</sup> Cfr. ivi: 101.

## I.2 La sceneggiatura secondo Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra

### I.2.1 «La sceneggiatura muore nel film»

Sostenendo una concezione di cinema autoriale in cui il regista si pone necessariamente al centro della creazione filmica, Andrej Tarkovskij ha sempre preso parte all'elaborazione dell'idea iniziale, del soggetto e della sceneggiatura dei suoi film<sup>67</sup>.

Prima di affrontare il caso di *Nostalghia*, appare indispensabile considerare le modalità con cui Tarkovskij è solito scrivere le sue sceneggiature, così come le numerose riflessioni da lui compiute su questa particolare tipologia testuale, che si possono trovare esposte principalmente in due opere tra loro strettamente collegate: *Lezioni di regia*<sup>68</sup> e *Scolpire il tempo*<sup>69</sup>. *Lezioni di regia (Lekcii po kinorežissure)* raccoglie le lezioni tenute dal regista tra il 1967 e il 1981 presso i corsi di specializzazione post universitaria per sceneggiatori e registi organizzati dal Goskino (Comitato statale per la Cinematografia)<sup>70</sup>, si rivolgono dunque a una platea di esperti. Riprendendo ed espandendo alcuni di questi materiali, a partire dagli anni Settanta Tarkovskij si dedica per il resto della sua vita alla stesura di *Scolpire il tempo*, rispondendo «all'esigenza di elaborare una nuova opera di riflessione ed elaborazione teorica sul cinema, l'arte e il mondo contemporaneo»<sup>71</sup>.

Tra i vari temi cinematografici affrontati in questi testi, quello della sceneggiatura posta alla base di un film occupa uno spazio rilevante, delineandosi spesso in qualità di contenuto ibrido e problematico sia per quanto riguarda la natura intrinseca del testo, sia per quanto concerne i rapporti esistenti tra regista e sceneggiatore, tra sceneggiatura e film, tra sceneggiatura e letteratura.

Il presupposto dal quale si muove Tarkovskij è che una qualsiasi sceneggiatura, trattandosi di un testo creato in funzione di un futuro film, sia necessaria nella misura in cui serve a ricordare l'idea, il punto di partenza di quello che andrà messo in scena, ma non per questo si debba ritenere un'opera letteraria:

Non ho mai considerato la sceneggiatura un genere letterario. Probabilmente, una sceneggiatura tanto più è *cinematografica* quanto meno può aspirare a un destino letterario autonomo. [...] Se la sceneggiatura è stesa in uno splendido linguaggio letterario, allora è meglio che rimanga un'opera in prosa. Se invece vogliamo vedervi soltanto la base letteraria per il futuro film, dobbiamo innanzitutto tirarvi fuori un'autentica sceneggiatura, ossia un pretesto reale per la realizzazione del film. Ma si

---

<sup>67</sup> Unica eccezione può essere considerata il suo primo lungometraggio, *Ivanovo detstvo (L'infanzia di Ivan, 1962)*, adattamento già in corso di lavorazione prima del coinvolgimento di Tarkovskij, che comunque si occupò di redigere una nuova versione della sceneggiatura prima dell'inizio delle riprese, cfr. Efirid 2022.

<sup>68</sup> Tarkovskij 2012.

<sup>69</sup> Tarkovskij 2015.

<sup>70</sup> Il Goskino, abbreviazione per *Gosudarstvennejj Komitet pri Sovete Ministrov po Delam Kinematografii* (Comitato statale presso il Consiglio dei Ministri per gli affari cinematografici) controllava produzione, distribuzione e sfruttamento dei film in Unione Sovietica.

<sup>71</sup> Tarkovskij 2015: 5.

tratterà ormai di un nuovo testo, completamente rielaborato, in cui sarà stato trovato l'*adeguato* equivalente cinematografico alle immagini letterarie<sup>72</sup>.

La sceneggiatura è naturalmente portata a modificarsi e a mutare i suoi contorni originari subendo una serie di inevitabili rielaborazioni, fino ad arrivare alla sua forma compiuta effettuando il passaggio da immagine letteraria a immagine cinematografica, concetto che il regista esprime efficacemente con la formula: «un film è vedere una volta, la sceneggiatura è ascoltare dieci volte»<sup>73</sup>. Il fattore del mutamento testuale si complica ulteriormente nel caso in cui il regista e lo sceneggiatore siano due persone diverse e non condividano le stesse scelte:

Quando si verifica un tale conflitto [...] esiste una sola soluzione: la trasformazione della sceneggiatura letteraria in una nuova trama, che in una delle fasi della lavorazione del film prende il nome di sceneggiatura tecnica. Nel corso del lavoro sulla sceneggiatura tecnica, l'autore del futuro film (non della sceneggiatura, ma precisamente del film) ha il diritto di rivoltare la sceneggiatura letteraria come preferisce, purché la sua visione sia coerente e ogni parola gli sia cara e venga filtrata attraverso l'esperienza creativa personale<sup>74</sup>.

Pur insistendo sul conflitto che di norma intercorre tra regista e sceneggiatore, Tarkovskij ammette tuttavia che:

Si [possa] avere un film pienamente riuscito anche nel caso in cui, nel processo di lavoro in comune dello sceneggiatore e del regista, le loro intenzioni iniziali vadano in pezzi, crollino e, sulle loro rovine, sorga una nuova concezione, un nuovo organismo<sup>75</sup>.

Le indicazioni fornite dal regista scaturiscono dalla consapevolezza acquisita con la pratica. Pur mantenendo un controllo costante sullo sviluppo delle sue sceneggiature, Tarkovskij si rivolge quasi sempre all'aiuto di scrittori e sceneggiatori professionisti<sup>76</sup>, con cui talvolta sono emerse difficoltà nel corso della lavorazione: è il caso, ad esempio, delle opinioni divergenti manifestatesi rispetto a Vladimir Bogomolov e a Stanislaw Lem durante la stesura delle sceneggiature di, rispettivamente, *L'infanzia di Ivan* e *Solaris* (1972). In entrambi i casi il regista si trova a gestire una situazione conflittuale che lo conduce a dibattere e a mediare con gli autori dei romanzi da cui erano tratti gli adattamenti cinematografici<sup>77</sup>. Si sviluppa invece in modo positivo, anche se limitata al piano professionale, l'esperienza di collaborazione con gli scrittori Arkadij e Boris Strugackij, autori di *Piknik na obočine* (*Picnic sul ciglio della strada*), romanzo a cui è in parte ispirato *Stalker* (1979).

---

<sup>72</sup> Ivi: 118. Corsivi dell'autore.

<sup>73</sup> Tarkovskij 2012: 73.

<sup>74</sup> Tarkovskij 2015: 19.

<sup>75</sup> Ivi: 72.

<sup>76</sup> Tarkovskij ha scritto individualmente solo le sceneggiature di *Hoffmanniana* (1974), il cui film non fu mai realizzato, e di *Sacrificio* (1986), suo ultimo lungometraggio.

<sup>77</sup> Secondo il regista, entrambi «sostenevano che nelle loro opere fosse impossibile modificare anche una parola» (2012: 80), cfr. anche Synessios 1999: XVI-XVIII.

In altri casi, Tarkovskij lavora insieme a sceneggiatori e artisti con i quali preesiste un legame personale. Con Andrej Končalovskij, amico e collega del corso di regia al VGIK<sup>78</sup>, scrive il testo del mediometraggio di diploma, *Katok i Skripka (Il rullo compressore e il violino, 1960)*, e dei primi due lungometraggi: *L'infanzia di Ivan e Andrej Rublëv (1966)*<sup>79</sup>. Hanno inizio da un rapporto di amicizia anche le collaborazioni con Aleksandr Mišarin – con cui scrive la sceneggiatura dello *Specchio (1974)* e di *Sardor (1978)*<sup>80</sup> – e con Tonino Guerra, coautore dei testi cinematografici di *Tempo di viaggio (1980)* e di *Nostalghia (1983)*. Sono questi i casi in cui, esistendo una reciproca stima e prossimità di visioni, Tarkovskij riconosce la necessità dell'influenza dello sceneggiatore sul regista e dunque sul film:

[...] il regista può ricorrere, e in effetti avviene spesso, all'aiuto di un letterato spiritualmente affine, che ormai, in qualità di coautore, cioè di sceneggiatore, prende parte all'elaborazione della base letteraria. Se condivide l'idea iniziale del regista, ed è pronto a sottomettersi fino in fondo, è in grado di svilupparla in maniera creativa, arricchendola nella direzione prescelta<sup>81</sup>.

Solo a partire da una tale condizione l'idea cinematografica può rispettare la concezione originaria del regista accogliendo anche soluzioni esterne, senza mai determinarsi in una forma fissa ma evolvendo organicamente fino anche alla fase delle riprese. Tra le varie considerazioni di cui Tarkovskij si serve per spiegare questa metodologia di lavorazione c'è anche l'utilizzo della metafora musicale:

Sostanzialmente la drammaturgia cinematografica, nello sviluppo del materiale, è più di tutto vicino alla forma musicale, dove importante non è la logica ma la trasformazione dei sentimenti e delle emozioni. Si suscitano emozioni solo se si infrangono delle sequenze logiche. [...] Non bisogna cercare una logica, una storia, ma lo sviluppo dei sentimenti<sup>82</sup>.

Indubbiamente il film dove questa logica raggiunge l'esito più riuscito, come afferma lo stesso regista, è *Lo specchio* – assemblato per lo più in sede di riprese e di montaggio – tuttavia anche altri film, seppure inizialmente basati su sceneggiature più definite, subiscono come vedremo innumerevoli variazioni, oltre a venire in larga parte modificati e completati nel corso delle riprese<sup>83</sup>.

Sulla base di questa serie di riflessioni non stupisce che la teoria tarkovskiana di «sceneggiatura [che] muore nel film» si accosti all'idea che le varianti di una sceneggiatura siano inevitabili e necessarie, ma che

---

<sup>78</sup> Istituto di Stato per la Cinematografia di Mosca (Vsesojuznij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii), dove Tarkovskij ha studiato dal 1955 al 1960 dietro la guida del regista Mikhail Romm.

<sup>79</sup> Nei titoli di testa dell'*Infanzia di Ivan* i nomi dei due registi non sono accreditati come sceneggiatori, ruolo per cui restano citati i nomi di Bogomolov e Papava, autori della precedente e non utilizzata versione del testo. Per un approfondimento sulla questione e sui dissidi con Bogomolov cfr. Tarkovskij 1999: 57-60. Končalovskij e Tarkovskij scrivono insieme un'altra sceneggiatura il cui film non fu mai realizzato, *Antarktida, dalekaja strana (Antartide, paese lontano, 1966)*, cfr. in proposito Kazjučič-Sputnitskaja 2022.

<sup>80</sup> Sceneggiatura per un film non realizzato.

<sup>81</sup> 2015: 118.

<sup>82</sup> 2012: 91.

<sup>83</sup> 2015: 123. Tarkovskij specifica come ogni sua opera «[...] durante le riprese, il montaggio, la sonorizzazione, continua a cristallizzarsi in forme più precise e tutta la struttura iconografica del film, fino all'ultimo momento, non è mai per me definitiva» (ivi: 90).

di fianco alla creazione dell'immagine cinematografica finiscano per diventare interessanti solo agli occhi degli studiosi di storia del cinema<sup>84</sup>.

### Stadi compositivi del testo

Dopo aver percorso le principali considerazioni teoriche elaborate da Tarkovskij sulla sceneggiatura, occorre individuare la prassi con cui era solito comporre e modificare i suoi testi cinematografici, procedendo di pari passo con quelle che erano le tappe stabilite dall'iter produttivo sovietico nell'epoca in cui opera il regista<sup>85</sup>.

L'idea iniziale – in genere necessaria per ottenere l'approvazione del Goskino a realizzare la sceneggiatura e corrispondente a un breve riassunto o sinossi – nel caso di Tarkovskij racchiude spesso una trama più vincolata all'azione di quanto non finirà per essere il film<sup>86</sup>. Come nota Natasha Synessios, un caso estremamente atipico è rappresentato dalla proposta iniziale del film *Lo specchio*, in cui «nonostante la deliberata enfasi su due dei temi sovietici prediletti, la Guerra e la Madre, i due autori ammettono abbastanza apertamente di non sapere come diventerà il futuro film»<sup>87</sup>. In seguito a una lavorazione complicata ne scaturirà effettivamente un'opera sperimentale, ma è interessante constatare che, per quanto insolita, la proposta viene comunque accettata e la sceneggiatura ottiene il via libera per essere realizzata<sup>88</sup>.

La seconda fase corrisponde alla stesura della sceneggiatura letteraria, che per i testi scritti da Tarkovskij, oltre ad ampie descrizioni, comprende anche una versione estesa dei dialoghi. Dopo il controllo effettuato dagli addetti del Goskino, vengono indicate le modifiche da effettuare e richieste le versioni rielaborate dei testi, talvolta per motivi legati alla censura, ma più frequentemente per ragioni economiche. Per le opere di Tarkovskij questo stadio è quello che implica il grado maggiore di rielaborazione, spesso attraverso l'eliminazione di interi episodi, scene o dialoghi<sup>89</sup>, anche se generalmente tali versioni dei testi non differiscono di molto tra loro<sup>90</sup>.

---

<sup>84</sup> Ivi: 126, 119.

<sup>85</sup> La presente analisi si limita alle sceneggiature dei film realizzati e considera il materiale pubblicato in Tarkovskij 1999. La stesura dei testi si lega alle storie produttive dei singoli film, a cui si farà riferimento a titolo esplicativo.

<sup>86</sup> Cfr. Synessios 1999: XIII.

<sup>87</sup> Ivi: XIV. Come già menzionato, il coautore del regista in questo caso è Aleksandr Mišarin.

<sup>88</sup> Tarkovskij 1999: 257-261. Lo stesso regista racconta la difficoltà sperimentata nel definire e sviluppare l'idea originaria del film, basato sui propri ricordi d'infanzia, senza ricadere nel semplice rimpianto nostalgico (2015: 120-121).

<sup>89</sup> Per fare un esempio relativo sempre a *Lo specchio*, uno degli episodi che – presumibilmente per ragioni ideologiche – Filipp Timofeevič Ermaš (presidente del Goskino dal 1972 al 1986) avrebbe voluto escludere dal film è il materiale documentario di guerra sul passaggio dell'esercito sovietico attraverso il lago Sivaš (Tarkovskij 2015: 122). Si lega invece a ragioni economiche l'eliminazione della scena di battaglia con cui si sarebbe dovuto aprire *Andrej Rublëv* (cfr. Johnson-Petrie 1994: 10), film che affronta una situazione particolarmente complicata considerando che, anche dopo la sua accettazione e realizzazione, viene bloccato dalla distribuzione per cinque anni, in proposito si rimanda a Johnson-Petrie 1994: 79-84 e a Bird 2008: 44.

<sup>90</sup> Synessios 1999: XIV. Un'eccezione notata da Synessios riguarda la sceneggiatura di *Stalker*, che annovera due versioni di sceneggiature letterarie con differenze significative (ivi: 375-379). È inoltre necessario sottolineare che non sempre è possibile condurre un'indagine sufficientemente completa del materiale preparatorio delle sceneggiature: nel caso di *Solaris*, ad esempio, la maggior parte dei testi sono andati perduti (ivi: 129-133).



Ottenuto il permesso da parte del Goskino, dalla sceneggiatura letteraria può infine essere sviluppata la sceneggiatura di regia, contenente tutte le indicazioni tecniche utili alla fase di riprese. Solitamente Tarkovskij non impiega più di due settimane per scrivere questa ultima versione del testo, che corrisponde alla redazione in chiave tecnica delle scelte visive già ideate e immaginate in fase di elaborazione iniziale<sup>91</sup>. Solo in uno stadio successivo si prepara il progetto di produzione e poi, terminato il film, si procede alla stesura dei fogli di montaggio (*montažnye listy*), in cui viene indicata ogni inquadratura con riferimento specifico ai dettagli dialogici, tecnici e sonori<sup>92</sup>.

Prima di volgere l'attenzione alla ricostruzione della genesi creativa, testuale e produttiva di *Nostalghia*, è necessario fare cenno anche alla concezione di sceneggiatura cui aderisce il suo coautore, Tonino Guerra.

---

<sup>91</sup> Ivi: XIV.

<sup>92</sup> Si vedano, ad esempio, i fogli di montaggio di *Solaris*, pubblicati in Tarkovskij 1999: 135-185.

## I.2.2 «La sceneggiatura è una struttura che serve ad altro»

Nell'arco di una lunga carriera che lo vede realizzare più di cento sceneggiature per il cinema, Tonino Guerra si è sempre definito poeta e scrittore prima che sceneggiatore<sup>93</sup>. Nell'ambito cinematografico risulta di fatto sempre cosceneggiatore insieme ad altri autori o registi, ma le sue parole lasciano una traccia spesso riconoscibile, proprio perché inconfondibilmente legata a opere guerriane precedenti o coeve – talvolta anche successive – alla creazione delle sceneggiature.

In uno dei primi studi condotti su Guerra autore cinematografico, Lorenzo Pellizzari lo ha legittimamente definito un “filo rosso” che si estende nel cinema italiano tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta e per cui egli rappresenta un «inventore di storie o un tecnico delle strutture narrative, a seconda dei casi o delle opportunità, raramente uno sceneggiatore nel senso normale della parola o nell'abitudine invalsa in tanto cinema italiano»<sup>94</sup>.

Strettamente collaborativo con i registi-amici ma mai asservito a un medesimo genere o tendenza, Guerra si dimostra meno omologabile rispetto a molti suoi colleghi dell'epoca. La sua scrittura ha partecipato infatti alla realizzazione di molteplici soggetti, scenari e narrazioni, riuscendo nell'impresa di adattarsi alle visioni registiche più diversificate e di esaltarne al meglio l'espressione artistica<sup>95</sup>. Dalla messa in scena dell'incomunicabilità di Michelangelo Antonioni al cinema di denuncia sociale di Francesco Rosi, fino all'evocazione di parte del mondo onirico di Federico Fellini, ispirata da una provenienza mnemonica condivisa<sup>96</sup>; su come si siano originati e sviluppati questi rapporti di collaborazione lo stesso Guerra racconta:

Io credo che il vero produttore di uno sceneggiatore sia il regista. Uno si lega a dei registi e va d'accordo con loro. Io mi sono legato a dei grossi registi e sono andato d'accordo con loro. [...] prima c'erano dei rapporti di stima, poi, quando la cosa è stata matura, si è realizzata da sola...La faccenda è tecnicamente dolce: si è insieme, si parla, i produttori sollecitano qualcosa, ed ecco che l'intesa si realizza<sup>97</sup>.

Lo sceneggiatore fornisce ulteriori dettagli sulle modalità seguite dal processo creativo sviluppatosi nel corso della scrittura con Antonioni, concentrandosi in particolare sul ruolo esercitato dalla parola:

Quando nelle prime sedute di sceneggiatura impostiamo questa o quella scena, tutto è affidato alle parole. Ripetiamo, modifichiamo lunghi dialoghi; ci abituiamo, insomma, al modo di parlare di questo o quel personaggio. Poi, a mano a mano, cadono le parole e affiorano i gesti, gli spostamenti dei personaggi (ben s'intende non soltanto topografici), quelle indicazioni visive sulle quali poggia sempre

---

<sup>93</sup> «Il mio mestiere è di scrivere poesie, anche quando scrivo in prosa» sostiene in un'intervista contenuta in Guerra 1984: 52.

<sup>94</sup> Pellizzari 1985: 51.

<sup>95</sup> Cfr. Pellizzari 1985, Migliorati 1987 e Manzoli 2006.

<sup>96</sup> Per citare qui solo alcuni titoli, Guerra collabora con Antonioni alla celebre tetralogia – *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Deserto rosso* (1964) –, con Rosi a *Uomini contro* (1970) e a *Il caso Mattei* (1972), con Fellini ad *Amarcord* (1973).

<sup>97</sup> Citazione tratta da un'intervista a Guerra contenuta in Muscio 1981: 99.

più la storia del film. In ultimo cadono anche le battute più belle, quelle che maggiormente ci avevano incantato e suggestionato al loro apparire<sup>98</sup>.

Di fronte all'illustrazione di questo procedimento – basato sul legame personale e sulla reciproca stima tra coautori – in cui il dialogo, seppure inizialmente imprescindibile, tende infine a collocarsi in secondo piano rispetto all'immagine, appare evidente comprendere come sia stata agevole la congiunzione tra le visioni di Guerra e Tarkovskij, e dunque, come il loro rapporto di amicizia e la corrispondenza di vedute abbiano creato le condizioni ideali alla realizzazione di *Tempo di viaggio* e di *Nostalgia*. L'autore romagnolo è fondamentalmente concorde nel disporre la parola – lo stesso strumento che lo definisce, prima di tutto, come poeta e scrittore – in modo tale da asservirla alla struttura filmica. Il passaggio viene spiegato in questi termini:

Generalmente i miei interventi di sceneggiatura riguardano la struttura di un film. Se leggo una sceneggiatura già fatta, o ne sto facendo una io, o leggo un racconto, appena finito vedo davanti a me una cosa grafica, come un elettrocardiogramma, dove ci sono delle punte... Mi viene fuori di questo genere. Cioè la struttura, una cosa che abbia un suo ritmo e un suo fascino. E la struttura il più delle volte non significa che uno comincia con A e deve finire con A, che ci sono delle linee che salgono e che scendono secondo delle regole. A volte la struttura è anche un'antistruttura, si fa l'inverso di quello che si deve fare, eppure senti ugualmente nell'orecchio che anche quella è una struttura<sup>99</sup>.

Confrontando le varie considerazioni avvalorate da Guerra sull'argomento sceneggiatura, emergono ulteriori spunti. Intanto anch'egli, come Tarkovskij, concorda sul fatto che il ruolo prioritario nella creazione di un film spetti al regista, sostenendo l'importanza essenziale ricoperta dallo stile e riflettendo sull'estrema difficoltà che richieda fare un buon film senza un valido regista<sup>100</sup>. Allo stesso tempo però, in qualità di sceneggiatore, si pone a difesa della propria categoria ritenendo che anche la sceneggiatura possieda una propria autonomia testuale e affermando che non sia possibile «prescindere dal nucleo centrale di una storia, qualunque possa essere il suo genere»<sup>101</sup>.

È ragionevolmente possibile affermare che Guerra, definendo la sceneggiatura «una struttura che serve ad altro»<sup>102</sup> sostenga concettualmente e linguisticamente la teoria pasoliniana che vede la parola della sceneggiatura appartenere «a due lingue dotate di strutture diverse»<sup>103</sup>. In tal senso, il testo scritto per il cinema può seguire due direzioni parallele, ovvero assoggettarsi all'immagine all'interno del linguaggio filmico, senza per questo negare il suo diritto di appartenenza al linguaggio letterario.

---

<sup>98</sup> Ivi: 75.

<sup>99</sup> ASCI 2021: 347.

<sup>100</sup> Ivi: 100.

<sup>101</sup> Guerra 1984: 52.

<sup>102</sup> Citazione contenuta in Vanoye 2011: 16.

<sup>103</sup> Pasolini 1972: 198. L'espressione di Guerra riprende per l'appunto il titolo del saggio pasoliniano *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*.

## I.3 Quale approccio di studio?

### I.3.1 Critica delle varianti e critica genetica

Considerate le specificità e le problematiche insite nella natura strutturale sceneggiatura, si apre la necessità di individuare una metodologia adeguata all'analisi di un testo che, per le svariate ragioni finora osservate, è identificabile come genere autonomo ma inevitabilmente predisposto a un cambiamento costante. Prima dunque di procedere all'indagine specifica delle varianti testuali del film *Nostalghia*, il presente paragrafo si propone di effettuare una ricognizione dei criteri filologici letterari che si possa rivelare utile, nonché necessario valutare approcciando lo studio di un testo composto per il cinema<sup>104</sup>.

L'ambito in cui rientra a pieno diritto la nostra riflessione è quello della filologia d'autore, che, come spiegato da Alfredo Stussi, «concentra la sua attenzione sul momento creativo e formula ipotesi, in base ai materiali conservati, sul rapporto tra autore e testo sia nella fase di gestazione, sia nella fase spesso tormentata che, dopo la prima pubblicazione, porta talvolta a rifacimenti più o meno numerosi e complessi»<sup>105</sup>.

Nonostante il fine ultimo della sceneggiatura non corrisponda alla pubblicazione in forma scritta – benché la stessa sopraggiunga di frequente – ma alla trasposizione in immagini, si è visto come i rifacimenti facciano strutturalmente parte del processo creativo e produttivo del testo cinematografico, così come si è stabilita la sua dignità di appartenenza alla forma letteraria. A partire da tali premesse è possibile optare di avvalersi della critica delle varianti per affrontare lo studio delle fasi compositive di una sceneggiatura, che quindi possono identificarsi come varianti d'autore. Sulle tipologie di varianti e sulla loro definizione è importante considerare una distinzione segnalata da Stussi:

Interventi ripetuti e massicci rendono spesso il punto d'arrivo assai distante dal punto di partenza, tanto che vien fatto di chiedersi se ci si trova davanti a un unico testo variato o non piuttosto a testi autonomi. Conviene allora stabilire preliminarmente che si parlerà di *redazioni* diverse nel caso di entità così remote che ha senso confrontarle globalmente, non punto per punto. Nel caso che un sistematico confronto puntuale sia invece possibile, si parlerà di differenti *stesure* d'una medesima opera o, sottolineando l'esiguità della variazione, d'un'unica opera con varianti<sup>106</sup>.

L'insieme delle redazioni o stesure di un'opera va a costituire il cosiddetto *avantesto*, dove rientrano anche tutte le documentazioni che contribuiscono ad attestare il suo percorso di realizzazione (compresi

---

<sup>104</sup> L'indagine filologica può essere applicata non solo alla componente testuale del film, ma anche alla sua componente visiva e sonora, ovvero alla struttura filmica nel suo complesso. In questo caso si considerano, ad esempio, le differenze che intercorrono tra il negativo originale e le matrici che ne derivano, o si fa riferimento alle scene tagliate quando rintracciabili (talvolta si tratta di materiali inclusi nella sezione "contenuti speciali" del DVD). A tale proposito si rimanda a Micciché 2002 e alla sua interpretazione della *filmologia* come *filologia cinematografica* (11-22). L'indagine condotta in questa sede si concentra invece sull'analisi della componente testuale.

<sup>105</sup> 1994: 163.

<sup>106</sup> 1998: 288. Corsivi dell'autore.

appunti, bozze, semplici liste di parole, ecc.)<sup>107</sup>. A tale proposito, Cesare Segre effettua alcune rilevanti precisazioni:

Ogni abbozzo o prima copia è, dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se si allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive. Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi. [...] considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa<sup>108</sup>.

Esistono varie metodologie con le quali è possibile affrontare l'analisi e il confronto tra varianti, principalmente si fa riferimento a due percorsi appartenenti a scuole differenti: la critica delle varianti<sup>109</sup>, associata all'ambito italiano, e la critica genetica, vicina alla tradizione francese, che applicata alla sceneggiatura, come vedremo, risulta di particolare efficacia<sup>110</sup>.

Secondo Segre, non è necessario pensare a queste due visioni unicamente in modo contrapposto, le due strade possono arrivare a sovrapporsi, ma volendo accentuarne le divergenze emerge quanto segue:

[...] la critica genetica si concentra sulle trasformazioni del contenuto, soprattutto nei casi in cui l'opera dello scrittore può essere rintracciata attraverso fasi successive ben distinte nel loro insieme, o anche attraverso macroscopici movimenti di elaborazione; la critica variantistica studia solitamente le varianti apportate a un testo durante la sua stesura e i ritocchi volti a migliorare il testo finito<sup>111</sup>.

Studiando un medesimo testo, entrambe le prospettive possono susseguirsi qualora si voglia affrontare l'analisi di stadi in evoluzione anche molto distanti tra loro da un punto di vista genetico e, allo stesso tempo, riconoscere le varianti minime di redazioni similari attraverso un criterio variantistico.

---

<sup>107</sup> Il termine deriva dal francese *avanttexte* e secondo la definizione di Jean Bellemin-Noël corrisponde alla «ricostruzione di ciò che ha preceduto un testo stabilita criticamente con un metodo specifico» (citazione contenuta in Stussi 1994: 168). Come vedremo, il concetto si lega alla critica genetica e alla nozione di *dossier genetico*, si rimanda in proposito a de Biasi 2014: 69-71.  
<sup>108</sup> 1985: 79.

<sup>109</sup> Cfr. Stussi 1994: 175-196 per un approfondimento sul metodo proposto dalla critica delle varianti.

<sup>110</sup> Si possono individuare altre modalità di analisi dell'evoluzione di un'opera, spesso parzialmente conformi alle due concezioni che si sceglie di approfondire in questa sede. Nell'ambito della filologia slava, ad esempio, oltre all'approccio classico della *tekstologija* sovietica (termine traducibile con critica del testo) si può evidenziare il modello dinamico, introdotto dal formalista Boris Tomaševskij in *Pisatel' i kniga. Očerke tekstologii*, e incentrato sull'aspetto della dinamicità testuale (per un confronto tra le due metodologie si rimanda a Odesskij 2012). Secondo Tomaševskij – ma i suoi principi vengono poi ripresi e riformulati, in particolare da Dmitrij Lichačev – per indagare il significato profondo di un'opera è necessario dedicare un'attenzione particolare anche alle prime versioni della stessa, spesso più vicine alla volontà iniziale dell'autore di quanto non sia la versione originatasi alla fine del processo creativo, cfr. Lichačev 2001. Per alcuni puntuali esempi di applicazione dei principi testologici – svolta soprattutto con lo strumento fornito dai dizionari di frequenza – in ambito letterario slavo si rimanda a Krasnikova 2020 e 2021a in riferimento allo studio delle diverse redazioni del poema *Uljalaevščina* (*L'epopea di Uljalaei*) di Il'ja Sel'vinskij e a Krasnikova 2021b per l'analisi delle versioni di *Včë tečët* (*Tutto scorre*) di Vasilij Grossman. In quest'ultimo caso in particolare, Krasnikova osserva come «nelle bozze, le prime versioni, l'autore esprime nel modo più diretto e franco la sua intenzione originaria [...]. Nelle versioni successive elabora e rielabora il testo, apporta correzioni, anche stilistiche, e per effetto dell'editing le parole utilizzate nelle versioni precedenti e, quindi, significative per il mondo artistico dell'autore, per la sua personalità linguistica, diventano meno frequenti e visibili a un osservatore esterno, perdono il loro peso» (2021b: 197).

<sup>111</sup> 1995: 31.

«È chiaro che» continua Segre, «dalla prima prospettiva, i cambiamenti che ci appaiono sono momenti in cui l'opera “prende forma” (e quindi cambia il suo significato o ne acquisisce uno), mentre dall'altra assistiamo a rielaborazioni più lievi, ma capaci di chiarirne (o spesso migliorarne) il senso»<sup>112</sup>.

A prescindere dal metodo, o dai metodi, che si intenda utilizzare, è fondamentale rivolgersi al lavoro di indagine accogliendo un assunto:

[...] *non si può mai ritenere di poter seguire passo passo la costruzione di un testo*. Ci sfuggono tutte le fasi mentali, che possono anche essere le più importanti. Non sapremo mai nulla delle crisi che, ad esempio, impongano a un testo una svolta non preventivata né prevedibile, o la precipitino in ingorghi da cui esso emergerà rinnovato. Ciò non attenua comunque le potenzialità di rilevazione dei materiali di un'opera, specie dopo che la loro successione sia stata precisata, ciò che di solito è possibile con buone probabilità di successo.

Una volta emerso dalla fase dell'elaborazione mentale, che solo di rado è documentata da appunti, confessioni, dichiarazioni, lo scrittore incomincia a mettere in attività il proprio linguaggio. Fanno parte di questo linguaggio i relitti di elaborazioni linguistiche altrui, letterarie e non, ormai disponibili all'utenza pubblica, anche perché il loro marchio di fabbrica si è offuscato (interdiscorsività); ma ne fanno parte anche reminiscenze o depositi mnemonici ancora firmati, e disponibili a un riuso, mediante varie possibilità d'impiego di elementi verbali o tematici di un testo entro un altro testo (intertestualità)<sup>113</sup>.

Seppure tenuto in considerazione da entrambe le prospettive, all'interno di un'edizione che si rifà alla critica delle varianti l'avantesto viene mantenuto in posizione subordinata, mentre nell'ambito della critica genetica, mancando una gerarchia tra le componenti testuali, avantesto e testo finiscono per coincidere<sup>114</sup>.

In particolare, l'approccio genetico accosta a quello di avantesto il termine *dossier di genesi*, con il quale indica un insieme di materiali riferiti alla composizione dell'opera che si vuole analizzare, la cui ampiezza e natura dipende dagli obiettivi posti dalla ricerca specifica<sup>115</sup>. Un'accurata descrizione della tipologia di contenuti che è possibile includervi – con riferimento anche ai metodi di selezione e organizzazione del materiale – viene riportata da Pierre-Marc de Biasi in *La génétique des textes*. Ai fini dell'indagine condotta nel secondo capitolo, si ritiene utile citare il brano pressoché per intero:

Il dossier di genesi si compone di “archivi” generalmente conservati in istituzioni pubbliche o private, per la conservazione dei beni culturali, dove si trovano per definizione i manoscritti di lavoro autografi dello scrittore: schemi, canovacci, bloc-notes, quaderni, schizzi, disegni, appunti di lettura, marginalia, frammenti di redazioni anteriori, documentazioni e annotazioni, brogliacci, ricopiate in bella, bozze corrette, ecc. Si possono trovare anche scritti autografi utili alla comprensione della genesi come la corrispondenza, il diario, l'agenda, gli scritti di gioventù. Alcuni di questi elementi possono avere avuto un ruolo propriamente genetico [...], anche se nella maggior parte dei casi serviranno come indizi e testimonianze, utili soprattutto per datare le operazioni di scrittura. Il dossier di genesi può anche arricchirsi di documenti [...] che contengono informazioni esterne alla genesi dell'opera, ma preziose ai fini dell'analisi, come libri presi in prestito, lettere ricevute, biblioteca personale dello scrittore, contratti editoriali, atti e certificazioni ufficiali, testamento, archivi di famiglia, e ancora cartelle e documenti visivi (quadri, incisioni, disegni, foto, ecc.), sonori (registrazioni), o audiovisivo (film, video) raccolti o realizzati. Il lavoro precedente che consiste nella “costituzione” del dossier di

---

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ivi*: 39. Corsivo mio.

<sup>114</sup> Cfr. Stussi 1994: 180.

<sup>115</sup> Cfr. de Biasi 2014: 68.

genesì è la prima tappa del lavoro del genetista quando s'impegna in un progetto di analisi su corpus [...]. Si tratta di un'operazione decisiva della ricerca, poiché *tutta l'investigazione e la qualità dei risultati dipendono in gran parte dall'eshaustività dei documenti raccolti e dalla chiarezza con cui è stata definita la natura degli stessi*. [...] L'avantesto è una produzione critica: corrisponde alla trasformazione di un insieme empirico di documenti opachi in un dossier di elementi ordinati e rivelatori del lavoro effettuato dall'autore. Dallo stadio indeterminato di "manoscritto dell'opera", il dossier di genesi permette il passaggio allo statuto scientifico di avantesto quando tutti gli elementi sono stati riorganizzati in maniera comprensibile e ordinati seguendo la diacronia che li ha visti nascere: schemi, schizzi, brogliacci, ricopiate in bella copia, documentazione, manoscritto definitivo, ecc., decifrati, eventualmente trascritti e soprattutto interamente riclassificati secondo la cronologia e la logica delle interazioni. [...] L'avantesto non designa quindi la materialità dei manoscritti, ma la loro riorganizzazione secondo l'ordine in cui sono stati costituiti, ordine che il genetista può ricostruire ripercorrendo la cronologia delle operazioni di concezione e redazione dell'opera<sup>116</sup>.

Per la critica genetica è dunque essenziale non solo raccogliere il materiale necessario allo studio filologico di un corpus testuale, ma anche scegliere su quali basi e con quali modalità effettuarne la raccolta. Solo in una fase successiva all'organizzazione del dossier di genesi ci si potrà quindi occupare di classificare i documenti tentando di ricostruire un ordine cronologico degli stessi. Resta ovvio che l'intento desiderato non sarà sempre raggiungibile con assoluta certezza, caso per caso sarà necessario valutare e comunicare le ragioni alla base delle ipotesi proposte<sup>117</sup>.

L'obiettivo finale di una ricerca condotta in ambito genetico non è quello di stabilire la forma testuale definitiva dell'opera, bensì di mettere in luce il lavoro di creazione e composizione del testo. Un'edizione genetica infatti «non stabilisce la forma di un testo, ma tenta di rendere leggibile e comprensibile una tappa della sua genesi o l'intero processo che l'ha fatto nascere»<sup>118</sup>.

Le tipologie di edizioni genetiche possibili sono due: l'edizione orizzontale, che si concentra su una fase precisa della genesi, e quella verticale, che intende attraversare tutta l'opera. Quest'ultima, come osserva de Biasi:

s'interessa alla concatenazione delle fasi che attraversano il dossier genetico di un'opera, compiuta o incompiuta, pubblicata o inedita. Il suo obiettivo è di pubblicare, nell'ordine cronologico, i documenti che si riferiscono alla serie integrale (o a una sequenza rilevante) delle trasformazioni successive che costituiscono la genesi di una determinata opera (o di una delle sue parti). In teoria, l'edizione verticale mira a *ricostituire il processo di scrittura dall'inizio alla fine dell'itinerario genetico sia allo stato avantestuale*, dalle prime tracce scritte della concezione alle ultime correzioni su bozze *sia allo stadio testuale*, dalle correzioni dell'edizione precedente l'originale o della prima edizione alle eventuali correzioni autografe previste dall'autore per l'ultima edizione pubblicata in vita<sup>119</sup>.

Selezionare e seguire coerentemente dei criteri che mirino a realizzare un'indagine avantestuale e testuale che sia il più possibile completa è inevitabilmente complesso. Risulta evidente che la questione possa

---

<sup>116</sup> Ivi: 68-69. Corsivi miei.

<sup>117</sup> Cfr. ivi: 71-72.

<sup>118</sup> Ivi: 137.

<sup>119</sup> Ivi: 153. Corsivi miei. L'edizione può essere organizzata seguendo un ordine cronologico, ovvero trascrivendo i documenti per singoli fogli, oppure secondo un criterio micro-sequenziale, presentando i contenuti per frammenti, cfr. ivi: 154-155. Nel caso di corpora particolarmente estesi si rende necessario, ai fini della chiarezza espositiva, il rinvio a documenti in formato digitale annessi alla pubblicazione scritta, cfr. ivi: 155-160.

ulteriormente complicarsi in merito alla sceneggiatura, testo che, per le numerose ragioni già menzionate, costruisce la propria struttura su fondamenta instabili.

Vedremo come – rispondendo allo scopo di condurre un’analisi testuale che sia in grado di equiparare tutte le fasi evolutive di un’opera focalizzandosi sul suo divenire piuttosto che sulla ricostruzione di un ipotetico testo definitivo – proprio la metodologia genetica sia stata scelta ed efficacemente applicata a più riprese, soprattutto in tempi recenti, allo studio dell’evoluzione del testo scritto per il cinema.



### I.3.2 Alcuni modelli di studio della sceneggiatura

Indagare il processo di creazione di un testo fluido<sup>120</sup> quale è la sceneggiatura implica affrontare una serie di problematiche e scegliere determinati criteri di lavorazione. Se il principio di indeterminazione che regola l'origine stessa del testo cinematografico non consente di indicare una procedura univoca in grado di “mettere ordine” tra le sue fasi compositive, è necessario individuare, caso per caso, il sistema più adeguato per redigere i materiali preparatori di un film, a partire dalla scelta di quale tipologia di fonti, documenti e testimonianze includere nello studio. Senza alcuna pretesa di completezza, il presente paragrafo si propone di indicare alcuni esempi di pubblicazione e di analisi di sceneggiature colte nel loro divenire.

All'interno dell'ambito cinematografico italiano, l'interesse a pubblicare le sceneggiature tenendo traccia delle varie fasi di composizione si origina tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta<sup>121</sup>. Uno dei primi esempi è costituito dalla celebre collana *Dal soggetto al film*<sup>122</sup>, che dedica settantasette monografie a film usciti in data ravvicinata rispetto alle pubblicazioni e di cui raccoglie, oltre alla sceneggiatura, documenti preparatori e testimonianze legate alla creazione e alla produzione. Nel caso del volume dedicato a *Il grido* (1957) di Antonioni, ad esempio, vengono accostati e commentati: soggetto, prima scaletta, dubbi e modificazioni, sceneggiatura, dichiarazioni degli attori. Viene incluso anche un apparato figurativo costituito da fotogrammi e fotografie di scena, oltre a ulteriori documentazioni inserite in appendice (sopralluoghi, interventi da parte della censura)<sup>123</sup>.

La collana non segue uno schema fisso, organizzando di volta in volta in maniera differente il materiale riguardante ai film. Il volume su *Roma* (1972) di Federico Fellini include la testimonianza del soggettista e cosceneggiatore Bernardino Zapponi, saggi di approfondimento, fotografie di scena e bozzetti preparatori di alcuni episodi e del manifesto, la sceneggiatura letteraria e la sceneggiatura del film<sup>124</sup>. Il proposito che si prefigge la collana è il seguente:

Ogni volume di questa collana è dedicato alla lavorazione di un film scelto tra i più importanti di ogni stagione cinematografica. Frugando nei cassette degli sceneggiatori, presenziando al lavoro dei registi, degli scenografi, dei musicisti, degli attori, si è potuto dar vita ad un genere di libro completamente nuovo, che non è di narrativa e neppure solamente di critica, ma il risultato di un interessante processo di partecipazione alla nascita di un'opera cinematografica: un libro che, attraverso il testo, la sceneggiatura originale, il ricchissimo corredo illustrativo, è documento della storia segreta, sorprendente e meravigliosa, di una creazione artistica<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> L'aggettivo è qui inteso nel significato attribuito da John Bryant alla condizione testuale, cfr. Bryant 2002.

<sup>121</sup> Per una ricognizione dell'editoria del cinema in Italia si rimanda a Cantore-Masciullo 2022.

<sup>122</sup> Collana fondata nel 1956 da Renzo Renzi, pubblicata dall'editore Cappelli di Bologna.

<sup>123</sup> Antonioni 1956. Il volume è curato da Elio Bartolini, coautore della sceneggiatura insieme al regista e a Ennio de Concini.

<sup>124</sup> Fellini 1972.

<sup>125</sup> Ivi: ultime pagine del volume.

Una procedura simile viene seguita anche da Garzanti nella collana *Film e discussioni*<sup>126</sup>, in cui le sceneggiature vengono pubblicate accanto a interviste, saggi, materiali preparatori, apparato fotografico. Nel caso del volume dedicato a *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini, ad esempio, sono inserite le poesie che il regista compone durante la lavorazione del film<sup>127</sup>.

In altri casi le sceneggiature vengono pubblicate all'interno di assetti editoriali preesistenti, come la collana *Diapason* edita da Rizzoli, già collana di saggistica, che nel 1962 pubblica il testo di *Mamma Roma* (1962) di Pasolini poco prima dell'uscita del film. Ecco l'intento esposto dall'editore:

Pubblichiamo in questo volume *la prima sceneggiatura* di “Mamma Roma”: il soggetto e i dialoghi preparati da Pasolini per il film da lui stesso diretto. Questo costume recente di dare alle stampe una tale sorta di canovacci soddisfa (a parte i ‘patiti’ del cinema) il nostro gusto documentario, il nostro amore per le opere dagli esiti indeterminati...[...] In queste *pagine ‘miste’*, accanto al dialogato romanesco del Pasolini narratore [...] è confluito il diverso stile del Pasolini saggista e poeta: le didascalie della sceneggiatura, scritte in italiano, molto ‘scritte’, hanno una chiarezza di definizione, una forza di rappresentazione senza precedenti nella sua prestigiosa carriera letteraria. Da leggere quasi a controprova, diamo di seguito alla sceneggiatura un diario, tenuto da Pasolini in quei giorni cruciali, e cinque poesie<sup>128</sup>.

Tale modalità di pubblicazione del testo cinematografico si può efficacemente inquadrare nella definizione *pagine miste*, costituendo un insieme di materiali differenti accostati tra loro con lo scopo di fornire un tracciato dell'origine creativa e dell'evoluzione testuale del film. Si tratta di una prassi editoriale che per certo all'epoca contribuisce in modo fondamentale ad attribuire e a diffondere dignità letteraria alla sceneggiatura<sup>129</sup>, tratteggiandone anche il caratteristico principio di mutamento. Tuttavia la componente testuale – disposta per l'appunto in forma di *pagine miste* prive di una vera e propria correlazione – risulta principalmente finalizzata a una lettura che sia il più possibile agevole piuttosto che a un'esplorazione approfondita. Manca del tutto, in questa fase, un'analisi che facendo ricorso al procedimento filologico possa tentare di ricostruire, attraverso l'impiego di norme scientifiche, il processo evolutivo del testo. Una simile tipologia di approccio alla sceneggiatura, legato all'indagine accademica e agli studi d'archivio, si individua solo in tempi più recenti<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Collana diretta da Pier Paolo Pasolini e curata da Giacomo Gambetti, la prima sceneggiatura, *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) dello stesso Pasolini, viene pubblicata nel 1964.

<sup>127</sup> 1972: 109-147.

<sup>128</sup> 1962: seconda di copertina. Corsivi miei. Il volume è curato dal regista stesso, anche qui al testo del film vengono affiancati dei paratesti, in particolare annotazioni diaristiche e poesie dell'autore. L'apparato fotografico è anch'esso presente.

<sup>129</sup> Nel caso delle edizioni Einaudi, le singole sceneggiature sono pubblicate – in un'unica versione – all'interno della collana letteraria *Nuovi Coralli*. Nella collana *Saggi* sono invece pubblicate le raccolte di più sceneggiature – sempre in un'unica versione – appartenenti a film di uno stesso regista, come per i sei film di Antonioni 1964 e i cinque film di Dreyer 1967.

<sup>130</sup> Il periodo coincide con il passaggio tra il finire degli anni Novanta e, soprattutto, l'avvento degli anni Duemila. Esaminare le ragioni alla base di questa tempistica esula dai confini della presente ricerca. È necessario però accennare all'influenza che può avere avuto una maggiore considerazione attribuita alla sceneggiatura all'interno degli studi di cinema in anni recenti. È da valutare con attenzione anche il ricorso ad approcci di studio sempre più orientati verso l'interdisciplinarietà, per cui la concezione della sceneggiatura come “oggetto di confine” si combina sia con le ricerche d'archivio sia con gli studi sull'adattamento e sull'intermedialità. Cfr. in proposito Price 2013b e Price 2022. Per quanto riguarda l'importanza centrale che la ricerca archivistica riveste per gli studi sulla sceneggiatura cfr. Comand 2014 e Alonge 2021.

Sempre in riferimento alla cinematografia italiana, e soffermandoci ancora una volta su Pasolini, il Meridiano Mondadori dedicato a tutte le sue scritture per il cinema, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, emerge come modello di indagine strutturata sul materiale d'archivio. La nota all'edizione a opera dei curatori spiega:

Qui [...] il lettore non troverà i *testi cinematografici* pasoliniani, ma i pre-testi, cioè i materiali che Pasolini ha prodotto in vista dei, o intorno ai, testi cinematografici. [...] Pubblicando i trattamenti e le sceneggiature, siamo dunque consapevoli di dare *di meno* rispetto ai “veri” testi, che rimangono quelli audiovisivi; ma insieme diamo anche qualcosa *di più*, diamo la forma quale si è presentata alla fantasia di Pasolini, libera dai condizionamenti pratici della realizzazione e della produzione, che fossero di natura economica o di natura censoria<sup>131</sup>.

La pubblicazione è organizzata come segue: alle sceneggiature (e trascrizioni) ordinate cronologicamente vengono accostati in appendice documenti relativi ai singoli film quali abbozzi, prime redazioni, appunti preparatori o successivi, bozzetti illustrati, lettere e altri materiali. Sezioni a latere riportano nell'ordine: le sceneggiature scritte in collaborazione con altri autori; le idee, i soggetti e i trattamenti; le interviste e i dibattiti che l'autore ha condotto sul cinema. Infine, la sezione “Note e notizie sui testi” è composta da commenti che descrivono, sempre cronologicamente, lo sviluppo delle narrazioni filmiche con puntuali riferimenti sia ai materiali d'archivio consultati, sia a ulteriori documentazioni utili a ricostruire i vari passaggi corrispondenti alla genesi e alle diverse stesure delle opere<sup>132</sup>.

La scelta di prendere in esame una tale estensione di materiali si lega in questo caso all'intenzione di offrire una panoramica complessiva su Pasolini sceneggiatore, consentendo ai lettori di confrontare le diverse fasi che attraversano la poetica dell'autore negli anni<sup>133</sup>. Anche per questa ragione il volume non affronta un'indagine filologica che tiene conto di tutte le variazioni testuali con completezza, tuttavia l'ultima sezione si focalizza proprio sul divenire del contenuto narrativo tenendo in considerazione modifiche, aggiunte e cancellazioni in relazione alle scene e agli episodi principali dei film.

Un'operazione condotta con metodologia analoga – ma concentrata su un unico film – è quella compiuta da Federica Villa sulla genesi e sulle varianti de *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada. Viene dettagliatamente spiegato come, in seguito a una prima fase di spoglio dei materiali, lo studio si origina dall'esigenza di fare chiarezza su una serie di scarti esistenti tra i diversi documenti. Si sceglie in questo caso di distinguere le fonti primarie, corrispondenti a momenti di definizione del racconto filmico – soggetto, stesure, fotografie di scena – dalle fonti secondarie, utili a precisare e a chiarire il contesto, costituite ad esempio da dichiarazioni del regista, interventi critici e saggistici<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> 2001: CXV-CXVI. Corsivi degli autori.

<sup>132</sup> Nel dettaglio, i commenti si concentrano nell'individuare alcune varianti testuali e narrative che si discostano rispetto alla versione della sceneggiatura selezionata e inclusa per intero nel volume. Le varianti considerate particolarmente significative vengono citate – si tratta per lo più di brevi estratti – e commentate all'interno della sezione in questione.

<sup>133</sup> Cfr. ivi: XXXIX.

<sup>134</sup> Villa 2002: 82-83. Riguardo alla modalità con cui viene condotta l'analisi testuale de *Il bandito*, Villa esamina in un primo momento i diversi strati calligrafici della sceneggiatura manoscritta, si occupa poi della sceneggiatura dattiloscritta concentrandosi in particolare sulle glosse a margine manoscritte. L'indagine procede effettuando una collazione delle due

In merito a questa indagine condotta su due assi l'autrice spiega:

Si è deciso di non limitarsi alla sola sceneggiatura [...] intorno a queste diverse sceneggiature sono stati infatti ritrovati e quindi prontamente convocati altri scritti: attraverso la ricerca d'archivio è stato possibile costruire un "sistema di scritture" correlate all'evento de *Il bandito* che, a partire dal primo soggetto fino al cineromanzo di dieci anni successivo, hanno proposto una serie di versioni alternative alla medesima storia.

[...] il metodo di indagine filologico ha permesso di lavorare sui testi ricostruendone la cronologia e analizzandone il complesso gioco di varianti. Solo in questa fase successiva del lavoro sono ritornate utili alcune indicazioni storiche rispetto ai profili degli sceneggiatori e certe testimonianze raccolte durante il percorso di ricerca, grazie alle quali è stato possibile suturare buchi di informazione e integrare i dati offerti dai documenti. Una volta ricostruito il quadro complessivo delle scritture per *Il bandito* si è cercato di "far dialogare" le varianti con il proprio contesto. [...] la stessa fase di stesura della sceneggiatura viene a rappresentare un insieme articolato di scritture, di strati di parole, che si autogenerano e si correggono continuamente in una pratica di messa a punto, che non ha nulla a che vedere con il percorso che va dal soggetto alla sceneggiatura passando attraverso il trattamento e la scaletta, così come viene presentato da ogni manuale di sceneggiatura. *Le varie edizioni infatti non sono altro che forme alternative di scrittura della medesima storia*, che in quel preciso momento appare sotto quella veste e non sotto un'altra<sup>135</sup>.

Illustrando la procedura utilizzata, Villa riflette anche sulle stesse pratiche di scrittura per il cinema, osservando come studiare una sceneggiatura comporti «interrogare un sistema articolato di scritture che prese singolarmente possono parlarci della *pratica di intesa* che le ha generate o dell'*orizzonte di senso* nel quale sono apparse»<sup>136</sup>.

Rispetto al passato emerge – sia in merito alle caratteristiche testuali sia riguardo a tutto ciò che circonda il testo vero e proprio – una sempre più vasta pluralità di elementi che risulta necessario considerare seguendo un criterio scientifico. Su questa congiuntura si delinea, a partire dal primo decennio del Duemila – e in maniera più sistematica dagli anni dieci – l'impiego della metodologia critica genetica applicata alla sceneggiatura.

Steven Price sostiene che tra le ragioni alla base di tale legame si possa individuare l'essenza stessa della critica genetica, ovvero l'esigenza di combinare ricerca archivistica e autocoscienza critica mettendo in relazione il metodo all'oggetto studiato, ovvero prendendo atto della sua instabilità<sup>137</sup>. Continua in proposito Price:

The marriage is likely to prove especially fertile, because both genetic criticism and screenwriting research seek to bridge the gap between theory and research, bind the text to its moment of production, see the text(s) as unstable, encompass multiple media, and tend to position themselves as coming, as it were, after the event<sup>138</sup>.

---

stesure attraverso l'analisi comparata di singole scene ed evidenziando tagli e aggiunte, per concentrarsi, in una fase finale, nella comparazione degli elementi raccolti con la sceneggiatura desunta dal film.

<sup>135</sup> Ivi: 68-69. Corsivi miei.

<sup>136</sup> Ivi: 70. Corsivi dell'autrice.

<sup>137</sup> Cfr. 2013b: 93.

<sup>138</sup> Ivi: 94.

La critica genetica, che nasce in prima battuta con l'obiettivo di indagare il testo in divenire all'interno dell'ambito letterario, trova un oggetto di studio ideale nei plurimi avantesti che inevitabilmente, per ragioni legate alla sua procedura realizzativa, appartengono al testo scritto per il cinema. Osserva in merito Augusto Sainati<sup>139</sup>:

Di questo regno liminare del quale la sceneggiatura è un po' la regina fanno parte diversi altri tipi di produzioni che nel loro insieme compongono il campo genetico di un film: sul piano letterario il soggetto, il trattamento – stadio intermedio di elaborazione del progetto, tra l'essenzialità del soggetto e il pieno sviluppo della sceneggiatura –, ed eventualmente altre produzioni accessorie non sempre realizzate: la scaletta, le descrizioni dei personaggi principali, gli scambi epistolari tra gli autori ecc.; sul piano visivo i disegni preparatori, talvolta vere e proprie suggestioni con funzione maieutica (Fellini), i bozzetti per i costumi e le scenografie, lo storyboard ecc.; sul piano produttivo i piani finanziari, i piani di lavorazione, i casting ecc<sup>140</sup>.

È necessario innanzitutto valutare tali materiali come «un campo di forze, di spinte e contropinte che costituiscono il motore produttivo e creativo del film»<sup>141</sup>, con l'obiettivo di allargare la prospettiva su molteplici livelli del testo, di considerare nel loro insieme i diversi contributi autoriali e infine, di ampliare il discorso intorno all'interpretazione dell'opera<sup>142</sup>.

Si inquadrano in quest'ottica studi come quello condotto da Anna Sofia Rossholm sui taccuini di Ingmar Bergman, spazio che il regista dedica alla riflessione sul processo di scrittura e ad annotare idee frammentarie che di frequente entrano a far parte dei suoi film. Trattandosi di Bergman, che per sua prassi lavorativa arriva alla stesura della sceneggiatura con una visione già molto chiara dell'opera, è particolarmente rilevante tenere traccia di questa fase preparatoria<sup>143</sup>. Come spiega Rossholm:

The notes are for the most part either searching descriptions of characters or fragmentary scenes or situations without any clear ending or beginning. Also, Bergman often switches focus and begins a new story or a different line of thought and sometimes the fragments of a story that develop in a screenplay will turn into two different screenplays in the end. Now and then there are short dialogue sections or a general overview of the whole story, but for the most part the fiction in the notebook is fragments of scenes, descriptions, and narrative situations or character descriptions that may explain a character's back story or psychological constitution<sup>144</sup>.

La scrittura destinata al taccuino permette all'autore di effettuare una serie di deviazioni che il testo realizzato per le riprese talvolta può accogliere, ma spesso non ammette. Conferire la medesima dignità a

---

<sup>139</sup> Lo studioso affronta da un punto di vista critico genetico l'analisi del trattamento di un film non realizzato, un adattamento da *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg scritto da Tullio Pinelli, cfr. Sainati 2015.

<sup>140</sup> Ivi: 81.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> La proposta di Sainati è quella di affiancare il lavoro di filologo a quello di genetista e di ripensare in chiave flessibile le nozioni di testo e autore (2022: 73, 77).

<sup>143</sup> «Bergman's scripts are generally written/edited in three versions: a hand-written draft and a typed so-called 'working script' that is later revised into the shooting script. In addition to these versions, there is also the published version, which is not identical with any of the script versions but closest to the shooting script. The differences between the versions are overall relatively small» (Rossholm 2018: 35).

<sup>144</sup> Ivi: 27.

tutte le fasi e a tutti gli elementi testuali, può consentire alla stessa interpretazione del film di arrivare a valutazioni maggiormente approfondite, differenti o, in altri casi, a una pluralità interpretativa.

A tale proposito merita di essere considerata l'indagine svolta da Rosamund Davies sul film diretto da Nicolas Roeg *Don't look now* (1973)<sup>145</sup>, che gli sceneggiatori Allan Scott e Chris Bryant adattano dall'omonimo racconto di Daphne Du Maurier. Prendendo in esame il testo letterario, due versioni della sceneggiatura e il film, Davies si concentra sull'adattamento della voce narrante dal racconto allo schermo, servendosi del testo filmico per comprendere le modalità di compimento di tale passaggio. È interessante notare che la studiosa si appropria a queste strutture come trovandosi ad analizzare un palinsesto composto da molteplici strati:

Short story, screenplay and film therefore present to the reader a set of interlocking narratives, which do not simply chart a linear progression of screen idea from start to finish. The reappearance in the film of the time shifts of the short story, which, were less apparent in the screenplay (despite the screenwriter highlighting their importance), is evidence of a more complex and less-linear relationship between texts. *They can be read more productively as a palimpsestuous structure*, within which different aspects of the screen idea are, at different points, revealed and concealed<sup>146</sup>.

Il criterio genetico in questo caso si estende fino ad accogliere tutte le parti coinvolte nell'adattamento, riscontrando tra di esse una continua interazione che «costruisce strati di significato sia nella sceneggiatura che nel film, producendo una verità multipla e stratificata»<sup>147</sup>.

Tornando, per concludere, all'interno dei confini del cinema italiano, è opportuno attribuire un valore significativo alla ricerca collettiva diretta da Nicola Dusi sulla genesi e sulle varianti di *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti<sup>148</sup>. Il film nasce da un soggetto di Cesare Zavattini, che trasmette un «nucleo narrativo invariante» alla scaletta, al trattamento e alle diverse stesure della sceneggiatura – scritti da Visconti insieme a Suso Cecchi D'Amico e a Francesco Rosi – fungendo da «collante tra le varianti»<sup>149</sup>. L'analisi del film viene condotta su piani compositi, approfondendone il contesto storico-culturale, i paratesti critici, la genesi, il confronto tra le varianti del soggetto e le diverse stesure della sceneggiatura, le stratificazioni delle scritture dei vari autori e altri aspetti ancora.

È di particolare interesse considerare l'approccio metodologico utilizzato, inquadrabile nel campo della critica genetica e fondato su una concezione del testo filmico come opera aperta, collettiva e in divenire. Come viene esposto da Dusi:

Pur partendo da una definizione semiotica della serie di soggetti di Zavattini intesi come “varianti, varietà e variazioni”, quello che ci interessa non è lo scavo linguistico comparativo della scrittura sulle

---

<sup>145</sup> La versione italiana del titolo è *A Venezia...un dicembre rosso shocking*.

<sup>146</sup> 2013: 174. Corsivi miei.

<sup>147</sup> Ivi: 176. Sugli esiti che lo studio di differenti versioni della sceneggiatura – e dunque il lavoro di archivio – può configurare per gli studi sull'adattamento si rimanda a Brunow 2022.

<sup>148</sup> Il volume *Bellissima* 2022, originatosi da una giornata di studi dedicata ai materiali d'archivio del film, raccoglie i contributi di numerosi studiosi. Uscito in una prima edizione nel 2017 e poi ripubblicato nel 2022, è curato da Nicola Dusi e Lorenza di Francesco.

<sup>149</sup> *Bellissima* 2022: XI.

“varietà” controllate, più legate, o sulle “variazioni” intese come trasformazioni più libere, e non è neppure la variantistica proposta da Contini, cioè una “critica delle varianti” intese come atti di *parole* saussuriana di cui fare una analisi sistemica e strutturale. [...] nel nostro volume ci confrontiamo con gli “avantesti” del film *Bellissima*, soggetti che diventano un lungo trattamento e molte versioni della sceneggiatura, con un notevole incremento di complessità e molte trasformazioni, anche radicali. Si tratta allora di affrontare le varianti come parte integrante del processo creativo e produttivo, e non solo come costellazione di variazioni e trasformazioni locali<sup>150</sup>.

In particolare, nell’indagine proposta dallo stesso Dusi, le varianti vengono analizzate a partire da una segmentazione del testo per nuclei narrativi – con l’intento di riprendere lo stesso sistema di scrittura operato dagli sceneggiatori – includendo anche documentazione esterna, come appunti e lettere private degli autori<sup>151</sup>.

Questa scelta, così come le altre citate nel nostro *excursus*, rappresenta solo una tra le molteplici opzioni possibili: occorre infatti prendere atto che non esiste un criterio universalmente valido e adeguato ad affrontare l’analisi dell’evoluzione della sceneggiatura. Testo che, in seguito a una prima, già complessa, fase di spoglio dei materiali, deve essere attentamente osservato nella genesi, nello sviluppo e nell’aggiustamento, inevitabilmente correlato a una folta serie di variabili. Dal contesto storico e geografico in cui si origina alle abitudini di lavorazione dei suoi autori, dagli interventi richiesti da ragioni pratiche o economiche fino alla necessità di essere pensato e composto per un certo tipo di pubblico.

A partire dalle considerazioni, dai modelli e dalle intuizioni proposte, il seguente capitolo intende prendere in esame il caso specifico di *Nostalghia*.

---

<sup>150</sup> Dusi 2022: 105. Corsivi dell’autore.

<sup>151</sup> Cfr. ivi: 130-140.





## CAPITOLO II

### Ricostruire il corpus di *Nostalghia*: genesi, fasi compositive e varianti

#### II.1 *Nostalghia*: materiali e approccio metodologico

L'indagine presentata ha origine da una vasta ricerca d'archivio che si è occupata di rintracciare quanto più esaustivamente possibile i materiali relativi all'ideazione e all'elaborazione della sceneggiatura di *Nostalghia*, il cui laborioso processo creativo si è esteso tra l'inizio del 1976 e l'autunno del 1982, quando hanno preso avvio le riprese della pellicola.

Il fulcro del lavoro è rappresentato dall'analisi delle scritture del film, corrispondenti al trattamento e a varie stesure appartenenti a differenti fasi compositive. Ad eccezione di un'unica versione pubblicata, il resto dei testi individuati nel corso delle ricerche è risultato essere finora inedito e non ancora sottoposto a studi approfonditi<sup>152</sup>. Nell'introduzione che anticipa il testo della sceneggiatura nella sua edizione inglese, Natasha Synessios fornisce una panoramica generale di diverse stesure di *Nostalghia* da lei consultate e fa riferimento alle principali variazioni narrative da un punto di vista tematico. La ricognizione effettuata dalla studiosa non riporta alcuna citazione dai vari testi né indica con precisione la provenienza e la catalogazione dei documenti esaminati<sup>153</sup>.

In ambito russo, il tema delle varianti di *Nostalghia* viene affrontato dalla critica cinematografica Majja Turovskaja in *7½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*, in cui viene constatata l'impossibilità di reperire i materiali in Russia. Per ovviare a questa mancanza, Turovskaja cerca di ricostruire le fasi compositive del testo affidandosi alla testimonianza diretta raccolta da Tonino Guerra nel 1987<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> La sceneggiatura 006 conservata all'interno dell'Archivio Tarkovskij di Firenze è stata pubblicata in traduzione inglese in Tarkovskij 1999: 471-503 e in traduzione francese in Tarkovskij 2001: 325-366. Una versione appartenente alla medesima fase compositiva e molto vicina ai testi in inglese e francese, è stata pubblicata in traduzione italiana in Tarkovskij 1994: 233-268 (trattandosi di differenze minime – perlopiù brevi omissioni che la traduzione italiana presenta rispetto a 006 e alle versioni in inglese e francese – sembra possibile considerare le tre traduzioni come un unicum).

<sup>153</sup> 1999: 465-469.

<sup>154</sup> 2019: 316-317. Nonostante le memorie di Guerra forniscano varie informazioni utili all'indagine testuale, resta impossibile considerare la validità scientifica di tale testimonianza senza un appropriato riscontro effettuato sui materiali in questione. Ne è una valida dimostrazione il fatto che lo sceneggiatore dichiara: «Sulla sceneggiatura di *Nostalghia* abbiamo lavorato insieme [con Tarkovskij], di persona, motivo per cui varianti della sceneggiatura in sostanza non c'erano» (Ivi: 317).

La ricerca esposta in questa sede costituisce dunque un primo tentativo di analisi filologicamente fondata sui testi di *Nostalghia* considerati nel loro complesso<sup>155</sup>. La maggior parte della documentazione esaminata è stata rinvenuta presso l'Archivio dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij di Firenze<sup>156</sup>, sede in cui, in seguito alla morte del regista avvenuta a Parigi il 29 dicembre 1986, l'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij si è occupato di riunire il materiale relativo alla sua opera, per lo più proveniente dalla Russia e dalla Francia – quando non già conservato in Italia – in via San Niccolò a Firenze, nei locali in cui Tarkovskij aveva deciso di vivere e lavorare negli ultimi anni della sua vita. Si tratta di un'ampia raccolta di documenti che comprende i diari del regista, i materiali per la stesura dei suoi libri e delle sue sceneggiature, i quaderni di lavorazione dei film, i disegni, i quadri, i carteggi, le fotografie e il materiale audio-video<sup>157</sup>.

L'archivio è suddiviso in otto sezioni<sup>158</sup>, la prima di esse è costituita principalmente da documenti manoscritti: diari, quaderni di lavoro, note e idee per i film, sceneggiature, appunti e scritti di altra natura. Al suo interno è conservato il faldone "024-Nostalghia", in cui sono catalogati vari materiali sul film, compresi tredici dattiloscritti contenenti le varianti testuali della sceneggiatura: le stesure dalla 001 fino alla 007 compresa – in lingua russa, così come la stesura 032 – e le stesure dalla 008 fino alla 012, in lingua italiana<sup>159</sup>. Come si avrà modo di analizzare a fondo nei paragrafi successivi del presente capitolo, si tratta sia di dattiloscritti originali, spesso con note e correzioni autografe del regista, sia di fotocopie di dattiloscritti.

A partire dall'individuazione e dall'analisi di tali documenti, la ricerca si è estesa progressivamente ad altri archivi contenenti materiali inerenti la sceneggiatura del film o attestanti la sua elaborazione. Presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma<sup>160</sup>, è stato esaminato il dattiloscritto originale SCENEG 0003489, entrato a far parte della sezione *Soggetti, trattamenti e sceneggiature* di BLC in seguito al provvedimento legislativo 1213/65<sup>161</sup>. La presenza della sigla CF 8517 nella copertina del dattiloscritto<sup>162</sup> ha consentito di risalire all'individuazione di una copia identica di tale versione della

---

<sup>155</sup> All'origine del lavoro si pone uno studio precedente di chi scrive – circoscritto alla genesi e all'evoluzione del solo personaggio di Domenico nelle varianti del testo – svolto in sede di tesi magistrale e poi riportato in Matteucci 2020.

<sup>156</sup> Di seguito indicato con la sigla AAT.

<sup>157</sup> L'archivio, dichiarato di notevole interesse storico dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali con provvedimento della Soprintendenza Archivistica della Toscana n° 785 del 3 febbraio 2003, consiste di circa 4600 documenti, 7000 fotografie, 15000 ore di registrazioni audio e 1000 ore di registrazioni video. Attualmente è curato personalmente dal figlio del regista, Andrej Andreevič Tarkovskij, al quale è stata rivolta un'intervista in relazione al materiale su *Nostalghia* contenuta in appendice.

<sup>158</sup> I: Manoscritti; II: Fotografie; III: Documenti Ufficiali; IV: Lettere; V: Interviste e seminari; VI: Oggetti personali; VII: Audio- video; VIII: Materiali su A. Tarkovskij.

<sup>159</sup> Tra le altre documentazioni, il faldone contiene materiale relativo alla promozione del film e parte della rassegna stampa. I vari documenti sono catalogati con una numerazione che segue l'ordine di acquisizione presso l'archivio, ragione per cui il dattiloscritto 032 – acquisito in anni recenti – si distanzia dalle numerazioni delle altre sceneggiature. Anche a questo proposito si rimanda all'intervista rivolta ad Andrej Andreevič Tarkovskij.

<sup>160</sup> Di seguito indicata con la sigla BLC.

<sup>161</sup> Per effetto di tale disposizione legislativa il Ministero per i Beni e le Attività culturali – Direzione generale per il Cinema deposita a fini conservativi le pellicole di produzione cinematografica italiana presso la Cineteca Nazionale e le sceneggiature (e altri materiali documentali) presso la BLC, considerata organo competente al loro trattamento e alla loro pubblica fruizione.

<sup>162</sup> Si rimanda alla riproduzione fotografica della copertina del dattiloscritto contenuta in appendice.

sceneggiatura presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma<sup>163</sup>, dove la serie archivistica associata alla sigla CF identifica tutti i progetti di lungometraggio di produzione o coproduzione italiana presentati alla Direzione generale Spettacolo per il riconoscimento della nazionalità<sup>164</sup>.

Di notevole rilevanza per l'indagine si è rivelata la documentazione esaminata presso il fondo Tonino Guerra dell'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino<sup>165</sup>, in particolare quanto reperito nell'unità archivistica TOGU0028, contenente vari fogli sciolti con appunti manoscritti di Guerra sulla sceneggiatura e sul significato alla base del film, e nell'unità TOGU0003, in cui è inclusa un'intervista effettuata ad Andrej Tarkovskij da parte di Tonino Guerra nel corso della lavorazione di *Nostalghia*.

Lo studio ha inoltre preso visione del materiale conservato nel fondo Tonino Guerra del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia<sup>166</sup>, dove, seppure non sia stata rilevata alcuna documentazione specifica riguardante *Nostalghia*, è stato possibile individuare alcune dediche di Tarkovskij a Guerra risalenti all'estate del 1976, fase in cui i due coautori avevano già iniziato a progettare il futuro film<sup>167</sup>.

A completamento dell'indagine archivistica svolta in Italia la ricerca si è estesa a Mosca, analizzando quanto conservato presso il *Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva* (Archivio Statale Russo della Letteratura e delle Arti)<sup>168</sup>. È stato preso in considerazione il fondo (*fond*) 3160, in particolare l'inventario (*opis'*) 2, contenente una versione della sceneggiatura di *Nostalghia* in lingua russa<sup>169</sup>, numerosi documenti relativi alla fase di lavorazione del film e una vasta corrispondenza tra le dirigenze delle istituzioni italiane e sovietiche che si occuparono di coprodurre il film<sup>170</sup>.

Oltre al materiale reperito in archivio, lo studio si è avvalso delle memorie orali di alcuni testimoni direttamente coinvolti nella preparazione o nella lavorazione di *Nostalghia*: Marianna Sergeevna Čugunova (assistente di Andrej Tarkovskij), Èleonora Jabločkina Guerra (moglie di Tonino Guerra e interprete tra Guerra e Tarkovskij in una prima fase di elaborazione del film), Norman Mozzato (aiuto regista del film e interprete nel corso delle riprese) e Franco Terilli (direttore di produzione di *Tempo di viaggio*). Le informazioni così ricavate hanno contribuito a fornire ulteriori dettagli sulla composizione del testo e sulle modalità di realizzazione delle riprese.

---

<sup>163</sup> Di seguito indicato con la sigla ACS.

<sup>164</sup> Il fascicolo relativo a *Nostalghia*, catalogato con la numerazione 205/1982, oltre alla sceneggiatura comprende ulteriori documenti riguardanti la fase di produzione del film: il piano di lavorazione, la domanda di nazionalità presentata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo dalla RAI Spa, la sinossi, la domanda di revisione, l'avviso di inizio lavorazione, l'elenco del personale artistico e tecnico, l'istanza per l'iscrizione nel pubblico registro cinematografico da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo alla SIAE, il contratto tra la RAI e la Opera Film Produzione Srl di Roma.

<sup>165</sup> Di seguito indicato con la sigla AMNC.

<sup>166</sup> Di seguito indicato con la sigla CMP.

<sup>167</sup> Le unità archivistiche in questione sono tre e corrispondono a GUE-03-0005, GUE-03-0006 e GUE-03-0007. Per un approfondimento su come il fondo Tonino Guerra sia stato acquisito dal CMP si rimanda a Boccardo 2021.

<sup>168</sup> Di seguito indicato con la sigla RGALI.

<sup>169</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2943, si rimanda alla riproduzione fotografica di alcuni fogli del dattiloscritto contenuta in appendice.

<sup>170</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944-2949. Presso il RGALI è stato inoltre visionato il materiale contenuto in f. 2916, op. 4, ed. chr. 730, relativo alla distribuzione e alla ricezione del film in Unione Sovietica.

In seguito alla raccolta, alla decifrazione e alla trascrizione dei documenti individuati, si è reso necessario stabilire una metodologia che permettesse di ordinare e analizzare l'estensione e la varietà dei materiali ponendo in stretta correlazione tra loro la componente specificatamente testuale – trattamento e differenti stesure della sceneggiatura – e il resto della documentazione – interviste, appunti, corrispondenza, contratti relativi alla produzione del film – al fine di ricostruire il processo di elaborazione dell'opera nel suo complesso.

La scelta di ricorrere ai principi della genetica testuale ha permesso di analizzare la sceneggiatura a partire dalla sua evoluzione diacronica, e allo stesso tempo di considerare la componente scritta all'interno del suo contesto realizzativo, ricostruito dall'insieme dei restanti materiali raccolti e delle testimonianze già note e pubblicate.

Il corpus delle sceneggiature prese in considerazione è costituito da un totale di sedici dattiloscritti: tredici presso AAT, uno presso RGALI, uno presso BLC e uno presso ACS. Tra quelli conservati presso AAT si è individuato un unico trattamento – “002 Sceneggiatura”, composto da 10 fogli – e dodici dattiloscritti contenenti stesure differenti o copie della sceneggiatura: “001 Idea” (3 fogli); “003 Sceneggiatura” (65 fogli); “004 Sceneggiatura” (65 fogli); “005 Sceneggiatura” (62 fogli); “006 Sceneggiatura” (60 fogli); “007 Sceneggiatura” (61 fogli); “008 Sceneggiatura” (88 fogli); “009 Sceneggiatura” (81 fogli); “010 Sceneggiatura” (82 fogli); “011 Sceneggiatura” (82 fogli); “012 Sceneggiatura” (106 fogli); “032 Sceneggiatura” (55 fogli). Presso RGALI è stata rinvenuta un'unica stesura della sceneggiatura, con catalogazione “f. 3160, op. 2, ed. chr. 2943” (65 fogli), copia identica di 003 e 004. Presso BLC è stato individuato il dattiloscritto “SCENEG 0003489” (80 fogli), copia identica di quello conservato presso ACS e catalogato nella serie archivistica “CF 8517” (80 fogli).

Le diverse stesure sono state raccolte, trascritte e analizzate, operazioni che hanno reso possibile la loro suddivisione in tre fasi redazionali, corrispondenti ai diversi titoli assegnati alla sceneggiatura nel corso della sua elaborazione: *Poezdka v Italiju ili nostalg'ija* e *Putešestvie po Italii ili nostalg'ija* appartenenti alla prima fase, quella del trattamento e delle prime stesure; *Nostal'gija* alla seconda, in cui si definisce la sceneggiatura letteraria in lingua russa; *Nostalghia* alla terza, che traduce e sviluppa il testo in lingua italiana.

Nel presente capitolo vengono confrontate le diverse fasi compositive esaminando il divenire della narrazione nel suo complesso, oltre che le trasformazioni di maggiore rilievo riscontrabili tra le varianti appartenenti a una medesima fase.

Nella prima sezione dell'appendice sono presenti le trascrizioni delle stesure che si è ritenuto necessario riportate integralmente, affiancate – nel caso dei testi in lingua russa – dalle traduzioni proposte da chi scrive. In una seconda sezione dell'appendice sono inoltre inserite le trascrizioni di parte delle documentazioni rinvenute presso RGALI (corrispondenza e contratti di lavorazione tra le parti produttive) e AMNC (l'intervista rivolta a Tarkovskij da Guerra), alcune riproduzioni fotografiche del materiale d'archivio a cui si fa riferimento nel testo e, infine, le interviste raccolte.

Prima di procedere con la disamina dei testi, si è ritenuto opportuno inquadrare il processo che ha condotto alla realizzazione del testo di *Nostalgia* attraverso la mediazione dei *Diari* di Andrej Tarkovskij, testimonianza di straordinario valore sia per le numerose indicazioni sulle modalità di svolgimento della procedura compositiva, sia per i puntuali riferimenti cronologici, indispensabili allo scopo di ricostruire l'ordine temporale dei dattiloscritti, perlopiù privi di datazione.

## II.2 I *Diari* di Andrej Tarkovskij come guida al materiale d'archivio

Andrej Tarkovskij inizia a scrivere i *Diari* il 30 aprile 1970, mentre si sta preparando a girare *Solaris* (1972) a Mosca, e terminerà solo due settimane prima della morte, avvenuta a Parigi il 29 dicembre 1986<sup>171</sup>. La frequenza delle annotazioni risulta più o meno sporadica a seconda dei periodi, negli anni che il regista trascorre stabilmente in Italia (in particolare tra il 1980 e il 1984)<sup>172</sup>, è quasi quotidiana.

Oltre a osservazioni riguardanti aspetti di vita strettamente privati, i *Diari* riportano i drammi artistici e spirituali di Tarkovskij, riflessioni e problematiche relative alla lavorazione dei film, ma anche citazioni tratte dalle letture svolte, opinioni sui film visti, svariati appunti, disegni, lettere, elenchi, tabelle. Appare dunque essenziale considerare prima di tutto questa testimonianza, riguardante il punto di vista del regista, per potere analizzare la cronologia degli eventi che conducono Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra a conoscersi, elaborare e sviluppare la realizzazione prima del documentario *Tempo di Viaggio* (1980) e poi del lungometraggio *Nostalghia* (1983).

La stesura della sceneggiatura di *Nostalghia* si intreccia a una numerosa serie di impedimenti causati soprattutto dalla complessità delle dinamiche burocratiche legate alla realizzazione di una coproduzione cinematografica tra Italia, Francia e Unione Sovietica<sup>173</sup>. Pur tenendo in considerazione i molteplici aspetti che influenzano l'attuazione del film, il presente paragrafo rivolge particolare attenzione a quanto concerne l'evoluzione degli aspetti tematici e narrativi che i due artisti elaborano in sette anni di lavoro: i riferimenti a episodi e personaggi, l'inserimento di scalette, i pareri sui difetti e sulle mancanze delle numerose redazioni delle sceneggiature in corso d'opera. Pertanto, le dinamiche produttive saranno evidenziate all'interno del discorso solo quando ritenute rilevanti in merito allo sviluppo della narrazione filmica.

Si è scelto di ripercorrere la realizzazione di *Nostalghia* affiancando gli estratti diaristici a tutte quelle documentazioni, edite o inedite, che è stato possibile ricollegare direttamente alle annotazioni o che si pensa possano risultare utili ad ampliare la comprensione di determinati passaggi.

---

<sup>171</sup> Tarkovskij 2014. Dalla nota della redazione si evince che il *corpus* completo dell'opera è costituito da nove taccuini.

<sup>172</sup> I taccuini relativi al periodo in Italia sono quattro: il primo, denominato *Viaggio in Italia*, ha inizio il 17 giugno 1979 e termina il 21 settembre dello stesso anno. Seguono poi *Martirologio III*, cominciato il 22 marzo 1980 e terminato il 12 settembre 1981; *Martirologio V*, iniziato il primo aprile 1982 a Roma e terminato l'8 maggio 1983 a Roma; e infine *Martirologio VI*, iniziato a Roma il 9 maggio 1983 e terminato il 21 dicembre 1985.

<sup>173</sup> Il film è una coproduzione tra Rete Due Rai (Italia), Sovinfilm (URSS) e Gaumont (Francia). Inizialmente si origina come collaborazione tra i primi due paesi, Sovinfilm è l'abbreviazione per *Vsesojuznoe Ob'edinenie po Sovmestnym Postanovkam Kinofilmov i Okazaniju Proizvodstvennych Uslug* (Organizzazione pansovietica per la coproduzione di film e fornitura di servizi di produzione), ovvero l'organismo ufficiale di coproduzione cinematografica tra l'Urss e i paesi occidentali, mentre la casa di produzione francese Gaumont viene coinvolta in un secondo momento. Si rimanda a Pisu 2019 per un dettagliato quadro storico delle cooperazioni cinematografiche avvenute tra Italia e URSS tra anni Sessanta e anni Settanta. L'analisi di Pisu, che si ferma al 1979, fa riferimento a un clima di distensione e apertura alle collaborazioni che, diversamente da quanto avviene in anni precedenti, si delinea a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, creando le condizioni, pur con tutte le inevitabili difficoltà, per avviare gli accordi in merito a *Nostalghia*.

Nel complesso, si intende qui proporre un approccio ai *Diari* tarkovskiani come guida fondamentale a tutto il materiale d'archivio rinvenuto sul film *Nostalghia*, considerando che la possibilità di acquisire la data esatta per ciascuna di queste testimonianze costituisce un ausilio determinante ai fini del tentativo di ricostruire un ordine cronologico delle varie stesure della sceneggiatura.

## II.2.1 L'idea di *Viaggio in Italia* (1976-1979)

Il primo incontro tra Tonino Guerra e Andrej Tarkovskij avviene a Mosca tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976, attraverso la mediazione di Èleonora (Lora) Jabločkina<sup>174</sup>. L'intesa tra i due artisti appare immediata e da subito iniziano a progettare una collaborazione. Il 20 gennaio Tarkovskij scrive:

È stato qui fino a poco tempo fa Tonino Guerra, venuto dall'Italia. Laggiù vorrebbero che realizzassi un film per loro (ma a dire il vero i nostri dirigenti non vedono la cosa di buon occhio). Oppure vorrebbero che realizzassi qualcosa per la loro televisione (*Viaggio in Italia*). A questo scopo hanno intenzione di invitarmi per due mesi in Italia [...] perché io possa visitare il paese (155-156)<sup>175</sup>.

Fin dall'inizio si prevede quindi l'ipotesi di un concreto viaggio in Italia per il regista, tuttavia risulta da subito chiaro che non sarà agevole ottenere i permessi da parte dei dirigenti del Goskino. Il titolo del progetto durante questa prima fase di elaborazione in territorio russo rimane *Viaggio in Italia*, come ribadiscono le successive annotazioni. Il 19 febbraio il regista si riferisce al fatto che Guerra abbia già iniziato a occuparsi di alcuni aspetti organizzativi, nonostante le numerose difficoltà:

Ieri è passata a trovarci Lora Jabločkina e mi ha detto che Tonino ha già comprato la cinepresa. Cristaldi<sup>176</sup> ha mandato un telegramma a Ermaš<sup>177</sup> e Sizov<sup>178</sup> a proposito di *Viaggio in Italia*. Io per ora non so nulla e ritengo che non si degneranno neanche di parlarmene (159).

Al 10 maggio risalgono invece le prime osservazioni in merito alle tematiche che i due intendono affrontare e viene fatto riferimento alla realizzazione di un volume in italiano contenente due delle sceneggiature di Tarkovskij:

Ho parlato con Tonino. Film: dialogo.  
Lui: parla di tutto, di ciò che conta, di quello che ama, non ama.  
Io: lo stesso.  
1. Da girare in campagna, da me.  
2. In campagna, da lui.  
Montare mettendo in scena i pensieri.  
Introduzione al libro delle mie sceneggiature (le due migliori), quella del *Rubl'ev* e de *Lo specchio*. [...]  
10. Che cos'è il dialogo. A che cosa serve.  
11. La solitudine.  
12. Sullo straniero in una città straniera: l'inizio di *Viaggio in Italia*.  
*Dialogo – Conflitto*. Amore è lasciare qualcuno per qualcun altro oppure per se stessi. Un conflitto, in ogni caso. E un dialogo.  
Il Sacrificio: l'unica modalità di esistenza della personalità.  
Se non ci fossero le frontiere, noi (la Russia) vinceremmo ovunque senza limiti. Non per un regime. Per un ideale. Poiché noi rispettiamo gli ideali. *Viviamo per un ideale* (165-166).

---

<sup>174</sup> Èleonora (Lora) Jabločkina (di seguito Lora Guerra) nel 1977 diventerà moglie di Tonino Guerra, all'epoca stava lavorando nel reparto sperimentale della Mosfil'm.

<sup>175</sup> Le citazioni del presente paragrafo sono per lo più tratte da Tarkovskij 2014. Dove non viene diversamente specificato, le pagine indicate a fine citazione fanno riferimento a questo volume.

<sup>176</sup> Franco Cristaldi è fondatore e presidente della Vides, società italiana di produzione e distribuzione cinematografica.

<sup>177</sup> Filipp Timofeevič Ermaš è presidente del Goskino dal 1972 al 1986.

<sup>178</sup> Nicolaj Trofimovič Sizov è direttore della Mosfil'm (importante studio cinematografico sovietico e russo) dal 1971 al 1986.



Sono già da qui individuati alcuni dei temi che entreranno a far parte della stesura finale di *Nostalghia*: la funzione del dialogo, la solitudine, la figura dello straniero in terra straniera, il sacrificio, il ragionamento sull'assenza di frontiere, il concetto di vita legato al perseguimento di un ideale. Il 16 maggio il regista elenca alcuni possibili argomenti per la versione italiana delle due sceneggiature, precisando di voler porre come prefazione un dialogo tra sé e Guerra. Torna anche qui lo straniero in terra straniera, questa volta descritto in grado di provocare «un avvenimento per non sentirsi solo e inutile» (166).

Le annotazioni riguardanti le idee sul film si interrompono per tutto il periodo estivo, che Tarkovskij trascorre tra Mosca e la casa in campagna a Mjasnoe<sup>179</sup>, dove avviene un avvenimento che il regista associa da subito a un episodio filmico e che entrerà effettivamente a far parte di *Nostalghia*:

Alle 11.30 siamo andati (io, Lara, Anna Semënovna, Olga) sul prato a guardare la luna nella nebbia. Era incredibilmente bello! Un episodio: alcune persone guardano, beate, la luna nella nebbia. Sono tutti là in piedi, in silenzio, si spostano lentamente, i loro visi pieni di entusiasmo, tutti con la stessa espressione quasi sofferente negli occhi (174).

È una fase di molteplici progetti registici in via di definizione: c'è l'organizzazione delle riprese di *Stalker* e della regia teatrale dell'*Amleto*, oltre all'avvio della scrittura di una sceneggiatura tratta dall'*Idiota* di Dostoevskij. Il 22 agosto il regista scrive: «Non immagino quando avrò tempo di girare *Viaggio in Italia*» (172), tuttavia lo scambio con Guerra rimane costante, come dimostrano i dattiloscritti delle tre sceneggiature letterarie dei film *Lo specchio*, *Andrej Rublëv* e *Solaris* inviate dal regista all'amico, che recano dediche manoscritte datate il 27 agosto di quello stesso anno<sup>180</sup>.

Si tratta con ogni probabilità dei testi che dovevano essere inclusi nel volume sulle sceneggiature progettato dai due, almeno per quanto riguarda *Lo specchio* e *Andrej Rublëv* – le due migliori, secondo il regista<sup>181</sup> – tuttavia, l'inclusione del testo di *Solaris* potrebbe suggerire che Tarkovskij volesse dare modo a Guerra di leggere alcuni testi delle sue opere precedenti con la finalità di trasmettergli, più in generale, il suo approccio alla scrittura della sceneggiatura. La prima dedica contenuta in GUE-03-0007, un augurio alla buona riuscita della scrittura, potrebbe tanto riferirsi all'elaborazione di un'ipotetica introduzione al volume in questione quanto, in senso più ampio, alla stesura della sceneggiatura che i due stavano preparando. Quest'ultima ipotesi potrebbe essere avvalorata da ciò che il regista afferma nei *Diari* il 20

---

<sup>179</sup> Villaggio a 300 km a sud-est di Mosca, presso la città di Rjazan'.

<sup>180</sup> I dattiloscritti sono tutti documenti originali in lingua russa, conservati presso il CMP. In particolare: GUE-03-0005 contiene la sceneggiatura di *Solaris*, con la seguente dedica autografa: «Милому Тонино - в память о Московских встречах (Al caro Tonino - in ricordo degli incontri a Mosca). 27. VIII. 76 А. Тарковский»; GUE-03-0006 contiene la sceneggiatura de *Lo specchio*, con la seguente dedica autografa: «Дорогому Тонино с нежностью (Al caro Tonino con affetto). Андрей Тарковский 27. VIII. 76»; GUE-03-0007 contiene la sceneggiatura di *Andrej Rublëv* divisa in due parti, ciascuna con una propria dedica autografa: «Тонино Гуэрра – для справления с прозой (А Tonino Guerra - per affrontare la prosa). А. Тарковский 27. VIII. 76» e «Привет из Москвы – Тонино! (Saluti da Mosca - Tonino!) Андрей Тарковский 27. VIII. 76».

<sup>181</sup> Cfr. l'annotazione dei *Diari* datata 10 maggio 1976.

ottobre 1976, quando torna a fare accenno al film: «Tonino è certo che *Viaggio in Italia* si farà. Abbiamo già pronta quasi tutta la sceneggiatura, che comprenderà anche delle scene da girare in Russia» (175)<sup>182</sup>.

Tutto però rimane in sospeso anche nel corso del 1977, quando Tarkovskij è impegnato con la regia dell'*Amleto* e successivamente con l'inizio della lavorazione di *Stalker*. Nell'aprile del 1978 viene colpito da un infarto, ma nonostante la situazione di difficoltà continua ad annotare letture e idee per futuri film, l'11 aprile riporta un episodio che, in una forma molto simile, entrerà a far parte di *Nostalghia*:

La voce di un uomo: “Dio!! Dio!!!” (molte volte). “Rispondi!!!”.

La macchina da presa carrellata indietro verso un portale dai battenti semiaperti. *Dentro delle voci sussurrano.*

*I voce:* “Rispondigli. Dagli un segno della Tua presenza! Vedi come soffre”.

*Lui:* “E come gli risponderò? Cosa penserà? Crederà che io sono Dio? Non devo dimostrare troppo il mio interesse per lui”(190)<sup>183</sup>.

Tra i vari progetti che il regista si propone di realizzare all'estero, compare ancora *Viaggio in Italia*. L'assiduo sostegno di Tonino Guerra in questo periodo consolida il rapporto tra i due, che pur essendo lontani si sentono telefonicamente quasi tutti i giorni (193). Da Tallin, dove trascorre un periodo in sanatorio, il 1° agosto Tarkovskij indirizza a Tonino e Lora Guerra una lettera in cui, tra le altre cose, chiede aggiornamenti sulla situazione di *Viaggio in Italia*: «[...] Cosa si dice di *Viaggio in Italia*? Spero davvero che in primavera io e Toni potremo iniziare la sceneggiatura a Roma. Che faccia pressione sulla persona giusta»<sup>184</sup>. Nella stessa lettera, rispondendo a una domanda di Lora Guerra, il regista elenca i luoghi di Mosca che reputa più vicini al proprio sentire:

Mi piace stare in luoghi che persino i moscoviti difficilmente chiamerebbero Mosca. Gli argini del fiume Jauza. Lì non ci sono molti edifici residenziali: ci sono più che altro fabbriche, banchine per chiatte e rimorchiatori. Lo Jauza è attraversato da ponti curvi non moscoviti, l'acqua del fiume è sporca, con striature oleose arcobaleno. Ciminiere alte e fumose. Magazzini fumosi, costruzioni incomprensibili simili a officine. Ci si sente come in una città sconosciuta, una città che non esiste<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Nessuno tra i testi rintracciati sembra essere assimilabile a tale datazione.

<sup>183</sup> Il riferimento è alle parole di Giovanni Battista nel *Vangelo secondo Giovanni* (1, 23). Un'annotazione molto simile appare nei *Diari* anche il 18 giugno 1979: «*Colui che grida nel deserto*. Deserto. La voce di un uomo: “Dio! Dio!” (molte volte). “Rispondi!” La macchina da presa carrellata indietro verso un portale dai battenti semiaperti, dentro delle voci sussurrano. Prima voce: “Rispondigli. Parlagli... Vedi come patisce (soffre)”. Lui: “E come gli risponderò? Cosa penserà? Crederà che io sono Dio? No, no... non devo assolutamente dimostrare il mio interesse per lui”» (225).

<sup>184</sup> La lettera è pubblicata in Guerra 2015: 265. La traduzione italiana è mia, l'originale è in lingua russa: «[...] Что слышно с "Путешествием по Италии"? Я надеюсь очень, что весной мы с Тоней начнем в Риме сценарий. Пусть он нажмет на кого надо».

<sup>185</sup> *Ibid.*: «Я люблю бывать в местах, которые даже москвичи едва ли назовут Москвой. Это набережные Яузы. На них мало жилых домов – все больше заводи, пристани для барж и буксиров. Через Яузу переброшены горбатые немосковские мостки, вода в реке грязная с радужными мазутными разводами. Высокие дымящие трубы. Закопченные пакгаузы, похожие на цеха непонятные сооружения. Там чувствуешь себя в каком-то неизвестном городе, в городе, который не существует».

Pur non essendo possibile rintracciare il contesto all'interno del quale viene posta la domanda, la risposta è da considerarsi rilevante ai fini degli sviluppi futuri della narrazione filmica: il fiume Jauza<sup>186</sup> rappresenta infatti, come vedremo, una delle ambientazioni pensate per le riprese da effettuare in esterno a Mosca.

Il diario del 1978 termina il 31 dicembre con un proposito e un quesito: «Girare dei brani per *Viaggio in Italia*. Ma chi sarà “il Viaggiatore”?» (201). Probabilmente i due iniziano a discutere del tema la sera stessa, mentre trascorrono insieme il capodanno. Il 1° gennaio il regista scrive: «Abbiamo parlato molto io e Tonino. [...] L'idea all'ordine del giorno adesso è quella di un film amatoriale (16 mm, sulla campagna)» (203).

Ogni progetto è rallentato dal Goskino, che rifiuta di concedere a Tarkovskij il permesso a partire per l'Italia finché non si sarà reso disponibile ad apportare dei cambiamenti radicali a *Stalker*. La situazione si sblocca temporaneamente nel mese di aprile 1979, quando gli viene permesso di partire per una settimana. Seppure di breve durata, il soggiorno si rivela fondamentale per quelli che saranno gli sviluppi futuri del film. Infatti il regista ha occasione di visitare per la prima volta certe zone dell'Italia centrale dove poi saranno girati alcuni episodi dei film e, sempre guidato da Guerra<sup>187</sup>, di conoscere alcuni dei personaggi più importanti del mondo cinematografico italiano dell'epoca, tra cui i registi Antonioni, Rosi e Fellini.

Il 10 aprile, poco dopo il rientro a Mosca, Tarkovskij riporta sul diario il soggetto per un film, *La fine del mondo*, pensato insieme a Guerra durante i giorni trascorsi insieme:

Un uomo, aspettando la fine del mondo, si barrica in casa con tutta la famiglia (padre, madre, una figlia e un figlio). La donna mette al mondo un altro figlio. Il padre è molto religioso. Passano in reclusione quasi quarant'anni. Però alla fine la polizia e il pronto soccorso, venuti a conoscenza in qualche modo della loro esistenza, li portano via. Tutti ridotti in condizioni terribili. Il figlio maggiore accusa il padre di essersi macchiato di un crimine, tenendolo all'oscuro per tanti anni del fatto che esisteva un'altra vita più vera. Mentre li portano via il più piccolo guardandosi intorno chiede al padre: “Papà, è questa la fine del mondo?” (212-213).

Da subito si inizia a programmare un nuovo soggiorno italiano per il regista al fine di permettergli di continuare il lavoro sulla sceneggiatura, come dimostra la lettera di invito datata 17 aprile firmata dal presidente della Rai Paolo Grassi e indirizzata a Sizov:

Stiamo nuovamente sollevando la questione di una possibile visita in Italia del regista Andrei Tarkovskij per iniziare a lavorare al film che intendiamo girare (dal titolo provvisorio “Viaggio in Italia”). [...] Dobbiamo risolvere al più presto le questioni relative alla sceneggiatura del nostro film. Invitiamo il regista A. Tarkovskij a Roma dal 30 maggio 1979, per un periodo di due mesi, per lavorare alla sceneggiatura di “Viaggio in Italia” insieme allo scrittore Tonino Guerra<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> Si tratta del maggiore affluente del fiume Moscova all'interno della città di Mosca.

<sup>187</sup> Fondamentale, da qui in avanti, è anche il ruolo di guida e accompagnatore svolto da Franco Terilli, che, oltre a diventare caro amico del regista, sarà produttore esecutivo di *Tempo di viaggio*. Si rimanda alla sua intervista contenuta in appendice.

<sup>188</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 3. La traduzione italiana è mia, si rimanda all'appendice per la trascrizione in lingua russa.

In questo caso i permessi vengono forniti in data vicina a quella richiesta e Tarkovskij inizia a programmare il nuovo viaggio in Italia a partire da metà giugno.

## II.2.2 Tarkovskij in Italia: *Viaggio in Italia* o *Nostalghia* (1979)

Il 17 giugno 1979 ha inizio il primo taccuino relativo al periodo in Italia, denominato *Viaggio in Italia*, dove il regista si propone di trascrivere tutti gli appunti precedentemente presi per il film. Un mese dopo, Tarkovskij si trova a Roma e annota alcune novità sostanziali sul film, tra cui quello che diventerà il titolo definitivo, che compare qui per la prima volta:

Panoramica sulla città? In diversi momenti, attraverso il tempo (le condizioni atmosferiche, l'ora del giorno, la pioggia, la luce). Il protagonista, un traduttore (forse un architetto?). Solitudine. Giotto, Assisi. Non vede niente, non si sofferma su niente. [...] Il titolo del film sarà *Nostalghia*. Si sposerà il protagonista? Con un'italiana? No.  
Una città con delle fontane e delle vasche; qualcuno, con i piedi nell'acqua, racconta il film a un cieco. Il protagonista fantasticando su questo tema immagina la conversazione tra Dio e Maria (225-226).

Prendono forma le ambientazioni e si definisce la figura del protagonista, ma mancano ancora degli elementi essenziali, come viene sottolineato il 18 luglio: «Ci stiamo arrovellando, Tonino e io, per trovare la ragione (in senso poetico e per immagini) del viaggio del nostro eroe. Cominciare il film con un sogno, nel quale il nostro ha una discussione con sua moglie» (226).

È datata 18 luglio anche la lettera di incarico ufficiale a realizzare la sceneggiatura del film, con indicazione della data di consegna della stessa, firmata dal direttore di Rete Due Massimo Fichera e indirizzata a Tarkovskij e Guerra:

In seguito ai nostri colloqui preliminari Vi affidiamo l'incarico di redigere una sceneggiatura cinematografica originale (inclusa l'eventuale compilazione di scaletta e trattamento) per la produzione del programma in oggetto [...]. Nell'ambito dell'incarico affidato Vi, Voi raccoglierete la documentazione ed effettuerete i sopralluoghi concordemente ritenuti necessari per la visualizzazione e scriverete i dialoghi in rapporto ad una descrizione analitica da Voi concepita, di scene enumerate in successione cronologica ed integrate con la notazione degli ambienti, delle posizioni di macchina e di ogni altra indicazione pratica per le riprese, degli elementi di montaggio e della sonorizzazione. [...] Voi Vi impegnate a consegnare presso i nostri uffici, in due copie dattiloscritte la sceneggiatura di cui sopra entro e non oltre la data del 30.09.79, termine essenziale in relazione alle nostre esigenze di programmazione<sup>189</sup>.

Il 19 luglio è la prima volta in cui viene espressa nei *Diari* l'idea di realizzare due progetti differenti, il film e il documentario, qui provvisoriamente intitolato *Sputnik*, che inizia a essere girato quello stesso giorno, quando il regista e Guerra, accompagnati da Lora Guerra, Franco Terilli e da un'équipe di operatori, partono per un viaggio nel sud Italia<sup>190</sup>. Mentre la scaletta del documentario si definisce in corso d'opera, Tarkovskij si appunta nuove idee sul film: «Un voto: salire su una montagna con una candela accesa in

---

<sup>189</sup> La lettera, che reca come oggetto "Viaggio in Italia - 2 puntate", è in lingua italiana ed è contenuta in RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 6. Nelle pagine 6 e 7 seguono precisazioni riguardanti i compensi per il lavoro svolto e gli importi per sostenere le spese di viaggi e soggiorni.

<sup>190</sup> Per una puntuale ricostruzione delle tappe e dei luoghi che il gruppo visita in sud Italia si rimanda a Naumov 2022: 181-236. Naumov raccoglie inoltre tutti i luoghi visitati da Tarkovskij nei suoi viaggi in una mappa consultabile online, cfr. Mappa Tarkovskij.

mano. [...] Il protagonista rifiuta di visitare i luoghi ameni. Per penitenza. Non vuole vedere Giotto e piange. Le mani di Solonicyn. Roma. Di nuovo all'hotel Leonardo da Vinci» (228-229)<sup>191</sup>.

Sulla via del ritorno verso Roma, è decisiva la visita presso la cittadina termale di Bagno Vignoni, che da subito diviene il set ideale per *Nostalghia*, il luogo “con delle fontane e delle vasche” in cui i personaggi e gli avvenimenti che sono stati immaginati fino a quel momento si ambientano perfettamente:

Un uomo che mette i piedi a mollo, ma con le scarpe ai piedi (è il cieco al quale raccontano il film). Una camera con una finestra che dà su un pozzo, dove il protagonista ha un attacco di cuore. Il protagonista è uno scrittore al quale qualcuno consiglia di andare a N. dove è ricoverato in ospedale il padre (o il figlio) de *La fine del mondo*. Ha un hobby, l'architettura, che però è diversa da quella che aveva immaginato.

Un guanto coperto di calce.

Le mani di Solonicyn. Una donna che osserva quelle mani.

1. Il soggetto, l'azione delle mani.

2. Le mani sole, senza soggetto.

Paesaggi in Toscana, vicini alle terme (229).

Seguono giorni di lavoro intenso da parte dei due autori che ancora non riescono a definire la professione adatta al personaggio protagonista, continuamente incerta tra quella di scrittore e architetto. Il 26 luglio emerge per la prima volta l'ipotesi per un finale:

Abbiamo definito quasi tutto. Per la fine del film: la morte accidentale del protagonista, ucciso da un proiettile vagante, sparato da un terrorista. [...] Giustificare questa morte attenendosi alla logica generale degli avvenimenti. Corse per la strada e vicino alla casa di campagna. Vede davanti a sé un giornale italiano spiegazzato e l'ultima inquadratura potrebbe essere il marciapiede con il giornale a Napoli. Dimentica di aver sognato la morte. La ragazza è la sua interprete (229-230).

Altro argomento di complessa definizione rimane il concetto alla base del film, scrive Tarkovskij il 28 luglio: «Quello che ci manca è l'idea di fondo, centrale, il concetto basilare. *Nostalghia*. L'incapacità di stare da solo nella bella Italia, come idea non è sufficiente. N.B.! Bisogna cercare l'idea, è qui, a portata di mano...». Il regista è appena arrivato in Sardegna presso la villa di Michelangelo Antonioni, dove per una settimana lavorerà intensamente alla sceneggiatura insieme a Guerra:

Abbiamo modificato e precisato la scaletta di *Nostalghia*. Domani bisogna incominciare a concentrarsi sui diversi episodi, sui dialoghi, i personaggi e così via. Tonino e io per ora siamo contenti del risultato del nostro lavoro. Domani, o al massimo dopodomani, inizierò la stesura dei diversi episodi, ce ne sono circa quattordici, e li darò a Lora perché li traduca per Tonino. Tonino in seguito li riscriverà, Lora li ritradurrà per me. Io alla fine redigerò la versione russa definitiva (231).

Questo passaggio del taccuino risulta fondamentale per comprendere la modalità attraverso la quale avveniva la comunicazione tra Tarkovskij e Guerra, in cui il ruolo svolto da Lora Guerra in quanto interprete era di primaria importanza<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Anatolij Solonicyn è uno degli attori prediletti dal regista. Recita da protagonista o comunque in ruoli di primo piano nei film *Andrej Rublëv*, *Solaris*, *Lo specchio*, *Stalker* e nell'*Amleto* teatrale. L'intenzione di Tarkovskij di affidare a lui l'interpretazione del protagonista Gorčakov svanirà a causa della sua malattia e successiva morte prematura, avvenuta nel 1982.

<sup>192</sup> Si rimanda alla testimonianza di Lora Guerra contenuta in appendice.

Dal punto di vista della costruzione dei personaggi, in questa fase compositiva viene introdotta per la prima volta la figura dell'interprete, ritenuta necessaria affinché «il testo in russo sia ridotto al minimo, per la distribuzione» (229). È presentata così: «Il personaggio dell'interprete. È bella, ma ha una tara. Il marito. Un pranzo con gli ospiti. Lei commette dei continui errori di traduzione. [...] È una donna isterica» (231). Il 3 agosto, il regista annota: «Abbiamo definito la scena del pranzo. La sceneggiatura sarà molto bella. [...] Bisogna scrivere con la massima urgenza la sceneggiatura e non per noi (la "scaletta" è più che sufficiente), ma per Mosca e per la tv italiana, che non hanno nessun bisogno di sapere se la sceneggiatura è pronta. L'importante per loro sono i nomi, non la sceneggiatura» (231-232).

Al termine del soggiorno in Sardegna, il 4 agosto, Tarkovskij dichiara: «Abbiamo finito la scaletta del film. Non resta che da limare l'episodio dallo psichiatra» (232). Nei giorni successivi proseguono le riprese del documentario, in questa fase denominato provvisoriamente *Special*, che si svolgono nei pressi di Bagno Vignoni, durante i sopralluoghi per *Nostalghia*. Il regista visita varie località della Toscana – tra cui Monterchi e Siena – convincendosi che proprio Bagno Vignoni sia «un posto straordinario per girarci un film» (233).

Contemporaneamente procede il lavoro sulla sceneggiatura: il 13 agosto Tarkovskij consegna a Lora Guerra il primo episodio: "Hotel La Palma", affinché lo traduca per Guerra, il 14 agosto scrive «Abbiamo lavorato abbastanza proficuamente alla seconda stesura della sceneggiatura. Io invece ho scritto una pagina della prima stesura» (235).

Il regista fa riferimento anche alla versione russa del testo, tra il 17 e il 18 agosto ne viene elaborata la struttura narrativa. Nel frattempo continua a modificarsi l'idea del finale: «[...] abbiamo pensato a un altro finale, con il pazzo. Dovremmo finire domani, il nostro ultimo giorno qui. A Roma butterò giù una scaletta "telegrafica" della prima versione, elaborando invece dettagliatamente le scene russe» (236).

Rientrato a Roma, il 22 agosto Tarkovskij si chiude nella sua stanza d'albergo con l'intento di terminare la prima versione della sceneggiatura, scrive: «La civiltà è avviata verso una destinazione sbagliata. Ma è impossibile far marcia indietro. Siamo a un crocevia. Da inserire nel film nella conversazione con il matematico. Ho terminato la scaletta. Non resta da scrivere che il "Dostoevskij"» (*ibid.*). Il 30 agosto il lavoro appare finito: «Ho scritto la scena con *Dostoevskij*. *Conclusa la sceneggiatura*» (239).

Il 2 settembre il testo viene rivisto da Guerra: «Domani Toni finisce "La scena con Dostoevskij" e così il copione sarà pronto» (240) e il giorno successivo la sceneggiatura viene trascritta e dichiarata conclusa (*ibid.*). Tra la fine di agosto e la prima metà di settembre le attenzioni del regista si concentrano sul montaggio dello *Special*, che viene avviato ma non ancora concluso.

Il 17 settembre Tarkovskij riparte per Mosca, dove da ottobre fino alla fine dell'anno riprende a scrivere nel taccuino che aveva sospeso durante il soggiorno italiano. L'unica annotazione presente sul testo composto fino a quel momento è un commento negativo: «La sceneggiatura che abbiamo scritto con Tonino non mi piace. Manca l'essenziale. Delle vere scene. Ma non importa, la riscriveremo» (247).

Risale al 17 ottobre una lettera che il regista indirizza alle relazioni esterne del Goskino, contenente il rapporto sul viaggio di lavoro condotto in Italia allo scopo di scrivere la sceneggiatura, qui ancora indicata con il titolo *Viaggio in Italia*:

Il mio soggiorno in Italia si divide in due parti. La prima – il viaggio, per conoscere il paese e accumulare le impressioni necessarie per il lavoro. La seconda – il lavoro sulla sceneggiatura con lo scrittore e poeta Tonino Guerra. [...] Durante il primo mese di permanenza in Italia abbiamo girato una larga parte del Paese per conoscerne i luoghi e raccogliere impressioni.

Siamo stati nel sud, in Sardegna, in Puglia e nell'Italia centrale. Non siamo andati al nord, in Veneto, perché abbiamo preferito stabilirci nei dintorni di Roma e iniziare a lavorare sulla sceneggiatura.

Ho trascorso la seconda metà del viaggio a duecento chilometri a nord di Roma, nella piccola località termale di Bagno Vignoni, dove con Guerra abbiamo iniziato a scrivere la sceneggiatura, il cui lavoro è stato terminato a Roma.

Alla fine del mio soggiorno in Italia, quando la sceneggiatura era già stata scritta e presentata alla televisione, ho incontrato due volte i rappresentanti del seconda rete Rai e personalmente il suo direttore, il signor Fichera.

[...] La sceneggiatura è stata accolta con entusiasmo e io e T. Guerra abbiamo ricevuto dei complimenti piuttosto generosi per il lavoro svolto<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 14-16. La traduzione italiana è mia, si rimanda all'appendice per la trascrizione in lingua russa.



### II.2.3 Nuove idee sul film e problemi di produzione (1980)

Durante i primi mesi del 1980 si susseguono una serie di problematiche relative ai documenti per il ritorno in Italia, che si risolvono il 22 marzo, quando il regista ottiene il visto per l'espatrio. L'11 aprile si trova a Roma, dove riprende il montaggio del documentario, da qui in poi denominato con il suo titolo definitivo, *Tempo di viaggio*. Per quanto riguarda *Nostalghia*, invece, il 25 aprile scrive:

Sento che ci sarà da fare un lavoro enorme sulla sceneggiatura del film. È una buona idea che Gorčakov sia ucciso accidentalmente per la strada? Forse potrebbe morire d'infarto? Perché comunque ha il cuore malato. Per ora con Tonino ho discusso quello che andava lasciato:

1. "I pazzi con il cavallo".
2. "La Madonna del Parto"
3. "Bagno Vignoni". Includere "La malattia", "Il sogno", "L'uomo con la bicicletta".
4. L'inizio all' "Hotel La Palma" (286).

Compaiono qui per la prima volta il cognome del protagonista, Gorčakov, e il riferimento all'uomo con la bicicletta che successivamente diventerà Domenico. Il giorno seguente Tarkovskij ragiona sull'ambientazione: «La prima metà del film probabilmente sarà ambientata a Bagno Vignoni. Ma non nel posto reale, bensì in uno inventato. Dove c'è soltanto la piscina e tutto è fatiscente, più intimo, più provinciale. Non ci sarà nessun "Hotel La Palma", ma avverrà tutto sin dall'inizio vicino alla piscina presso l'albergo. Quindi bisognerà ricreare dettagliatamente l'atmosfera del posto» (287).

Mentre definiscono i vari episodi, i due autori giungono anche a un accordo importante per quanto riguarda il finale del film: «Abbiamo inventato una seconda parte geniale, "La candela" per *Nostalghia*» (288). Si tratta di uno degli elementi in cui è più rintracciabile la presenza autoriale di Tonino Guerra all'interno del film, in quanto la vicenda è narrata nel poema *Il miele*, che sarà pubblicato l'anno seguente<sup>194</sup>.

Il lavoro continua con cadenza quotidiana per tutto il mese di maggio. Da quello che è possibile ricavare dai *Diari* in merito alle singole scene, sappiamo che prende forma la parte iniziale del film: «Il primo episodio del film è immerso nella nebbia. "Madonna del Parto". Delle donne gravide, come streghe, che vengono in processione a pregare la Madonna che le aiuti a partorire felicemente ecc. La nebbia distesa a strati sui prati intorno alla chiesa» (289). Viene nominato anche un nuovo episodio: «Abbiamo deciso di trasformare "La luna" in una nube nebbiosa al crepuscolo o all'alba» (290).

Il 12 maggio Tarkovskij fa riferimento al raggiungimento di un accordo preliminare tra Rai e Sovinfilm: «Ora i "nostri" firmano un contratto preliminare, che fornisca alla Rai la garanzia che il film si farà, e quindi ripartiranno. A giugno poi la Rai firmerà il contratto a Mosca. Pare che per ora io possa restare a Roma per lavorare con la Rai al preventivo del film» (291). Nel documento in questione vengono indicati alcuni dettagli relativi ai compensi, ma soprattutto sono presenti rilevanti precisazioni sulle scene della

---

<sup>194</sup> Questo aspetto sarà approfondito all'interno del capitolo finale.

sceneggiatura che si intendono ambientare in Russia e sui luoghi previsti per le riprese. Appare dunque stabilito, in questa fase della lavorazione, che l'episodio tratto da Dostoevskij, l'episodio del sogno di Gorčakov e l'episodio della luna saranno girati in varie location tra Mosca e Leningrado<sup>195</sup>.

Per quanto riguarda il corpus integrale della sceneggiatura, risulta evidente la fatica spesa per raggiungere un equilibrio definitivo nella composizione. Più volte il regista scrive che il lavoro è terminato per poi esprimere la propria insoddisfazione, la scaletta viene spesso modificata, nell'insieme «la sceneggiatura continua a non voler prendere forma» (292).

Una fase conclusiva del testo sembra essere raggiunta il 19 maggio: «La sceneggiatura è finita. Resta la traduzione: Lora farà una traduzione letterale e al resto penserò io» (293). Nei giorni seguenti il testo continua a essere rivisto, il 24 maggio si nomina per la prima volta il nome dell'interprete, Eugenia: «Con Tonino abbiamo impiantato il colloquio di Gorčakov ed Eugenia sul personaggio del musicista servo della gleba» (295).

È presumibile che una difficoltà non da poco dovesse essere presentata dalla distanza linguistica tra i due, come appare chiaro in un appunto del 25 maggio: «Ho cominciato a tradurre in russo la nostra nuova sceneggiatura e sono immediatamente balzati fuori gli errori. Bisognerà correggere molte cose» (295).

Negli stessi giorni Tarkovskij si occupa di approfondire alcune ricerche utili al film, in particolare incarica la moglie Larisa Pavlovna<sup>196</sup>, rimasta a Mosca, di cercare informazioni sulla biografia del compositore Maksim Sazontovič Berezovskij e sul periodo da lui trascorso in Italia.

Da questo momento in avanti, molte delle trasformazioni riguardanti lo sviluppo narrativo del testo si legano a motivi economici, poiché la Rai si dichiara incapace di sostenere le spese inizialmente preventivate. Come viene testimoniato l'11 giugno:

La sorte del film è appesa a un filo. Ho ridotto il preventivo di 270 milioni:

1. La scena del "Cavallo" di metà.
2. Tutte le scene in teatro di posa.
3. Gli esterni fuori Roma (solo 10 giorni).
4. La durata delle riprese è stata ridotta di 12 giorni (301).

Nonostante i tagli, la situazione finanziaria continua a essere estremamente critica e a creare preoccupazioni che non favoriscono il lavoro ancora da svolgere. Il problema viene comunicato anche alla produzione russa, è datata 13 giugno una lettera che Massimo Fichera indirizza a Boris Pavlov<sup>197</sup>:

Desidero informarla del fatto che la rete 2 TV della Rai sta affrontando in questi giorni il problema dell'impianto produttivo del film "NOSTALGIA" ed ha chiesto al regista Tarkovskij di rivedere la sceneggiatura alla luce dei costi e dei problemi di produzione. Si rende quindi necessario un ulteriore lavoro di preparazione in Italia nel quale Andrej Tarkovskij è impegnato assieme a noi<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Il documento è contenuto in RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 21-24.

<sup>196</sup> Larisa Pavlovna Egorkina Tarkovskaja è anche suo aiuto regista nei film *Lo specchio*, *Stalker* e *Nostalgia* (in quest'ultimo caso insieme a Norman Mozzato).

<sup>197</sup> Vicepresidente della Sovinfilm.

<sup>198</sup> La lettera è contenuta in RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2945: 23.

Il 16 giugno riprendono le annotazioni del regista in merito al testo: «Ho lavorato con Tonino. Abbiamo costruito la scena del colloquio vicino al ruscello e la lettera di Berezovskij. Dobbiamo ancora scrivere due monologhi interiori di Gorčakov» (303). Un appunto del 20 giugno riferisce:

Abbiamo lavorato con Tonino e abbiamo rinunciato al “Cavallo”; abbiamo ridotto i tempi di lavorazione in Italia di 4 settimane. Quindi le settimane di riprese qui restano 8. E tuttavia sembra che questi sacrifici non siano sufficienti. A questo punto nel film muore Domenico, ma Gorčakov non si sa. Forse muore, forse no... Abbiamo lavorato molto. Dopo tutti questi colloqui “confortanti” siamo come limoni spremuti (304).

Il 26 giugno il regista accenna anche alle scene che saranno da girare a Mosca:

Con Tonino abbiamo lavorato alle scene da girare a Mosca. Penso che, per non perdere tempo, bisognerà girare la “Casa di campagna di Gorčakov” a Tučkovo stesso. Senza cercare un altro posto. O nella zona della cascina. Oppure in quella della “Casa della Solov’ëva” (308).

La questione legata ai fondi mancanti per avviare la realizzazione del film sembra sistemarsi all’inizio di agosto, quando, alla vigilia della partenza di Tarkovskij per Mosca, la casa di produzione francese Gaumont accetta di coprodurre *Nostalghia*<sup>199</sup>.

Rientrato in Russia, il regista continua a lavorare alla sceneggiatura. Il 19 agosto scrive: «Nell’ “Episodio del sogno”, Gorčakov vede se stesso che si sveglia ed esce dai ruderi. Il cappotto appeso nel vano della finestra» (317). Si impegna inoltre a cercare gli ambienti in cui girare le riprese russe del film, nei dintorni di Mosca. In proposito il 1° settembre annota: «Ho trovato gli esterni della “Casa di Gorčakov”[...]. È un posto a 32 chilometri da Mosca seguendo il viadotto Starij Kalutskij, vicino al ponte sulla Desna. È un posto perfetto» (318).

---

<sup>199</sup> A tale proposito si rimanda alla testimonianza di Franco Terilli contenuta in appendice.

## II.2.4 Il lavoro sul film dalla Russia (1981)

Nuovi aggiornamenti sulla produzione di *Nostalghia* compaiono solo il 12 gennaio 1981: «Il nuovo presidente della Rai – Zavoli – ha inviato un telex alla Sovinfilm indirizzato a Ermaš, Sizov e me, in cui esprime il desiderio di continuare il lavoro sul progetto *Nostalghia*. Devo fare l'elaborazione della sceneggiatura del testo letterale russo» (324).

Nei mesi successivi la questione del film continua a rimanere in sospeso a causa del cambio di direzione di Rete Due<sup>200</sup>, il 10 marzo il regista scrive: «Tonino propone che il preventivo in ogni caso debba essere abbassato a scapito delle giornate di riprese. Io non vedo la possibilità di farlo, ma devo acconsentire per non seppellire il progetto. Non riesco a trovare una macchina da scrivere per lavorare. Devo terminare la traduzione di *Nostalghia*» (328).

A giugno una delegazione della Rai e della Gaumont arriva a Mosca, l'intento è quello di trovare un accordo sui problemi finanziari in modo da riuscire ad avviare la produzione del film. Il 20 giugno Tarkovskij annota: «È venuta fuori l'idea che si possa fare a meno delle riprese in Russia» (342)<sup>201</sup>. Pochi giorni dopo tuttavia il proposito appare accantonato: «Ne siamo usciti con circa 8 settimane di riprese in Italia e 2 a Mosca. Probabilmente andrà a finire che per cinque giorni gireremo a Mosca il “sogno” e “Poesie” e la “Campagna” in Italia» (343). Le trattative proseguono anche a luglio, il 29 il regista afferma che il suo rifiuto di girare gli esterni della casa di campagna in Urss non ha incontrato un'opposizione da parte dei superiori (353).

Le annotazioni riguardanti il testo riprendono nel mese di agosto: il 4 la traduzione della sceneggiatura viene dichiarata conclusa, il giudizio finale appare positivo (356), il 13 agosto Tarkovskij si sfida a trascrivere a memoria l'intera scaletta della sceneggiatura:

1. “Madonna del Parto”.
2. “La hall dell'hotel La Palma”, ricordi e “traduzione”.
3. “Una stanza senza finestre”. Eugenia. Il pozzo. Conversazioni. Il sogno.
4. “Gorčakov viene svegliato”. La piscina. Domenico.
5. “Sul fiume”. La lettera di Berezovskij. L'indirizzo di Domenico.
6. “Bagno Vignoni alto”. La casa della “fine del mondo” senza padrone.
7. “Fiumicino”. I litigi con Eugenia da Domenico. “Papà è questa la fine del mondo? ...”  
Ecco, ho dimenticato!
8. Qui c'è “L'ultima scena con Eugenia”. Monologo. Attacco isterico. Litigio e riappacificazione.
9. “Il monastero in rovina”. Il falò. Le poesie. Sogno.
10. “Chiusdino”. La chiesa in rovina. La voce di Dio.
11. “La piscina senz'acqua”.
12. “Roma”. Hall dell'albergo prima della partenza per la Russia.
13. “Eugenia”. La telefonata. L'amico di Eugenia.
14. “La morte di Domenico”.
15. “La morte di Gorčakov”.

---

<sup>200</sup> Cfr. RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2946: 15.

<sup>201</sup> L'idea degli italiani è che gli esterni da girare sulla riva del fiume si possano trovare in Italia, ad esempio nei pressi del Po, cfr. annotazione del 24 giugno 1981.

16. “La luna”. O “La nebbia”.
17. “Chiusdino”. La cattedrale e la casa di Gorčakov (357).

E ancora, il 14 agosto continua la riflessione sui temi di fondo del film:

*Nostalghia*:

- Comunque per la scena con la candela nella piscina vuota, manca la causa. La causa personale di Gorčakov.
- Inoltre la scena finale con Eugenia a Bagno Vignoni è troppo lunga e manca di sostanza.
- Forse un flashback – i ricordi di Domenico non sono realmente i suoi ricordi. Ed è Gorčakov che porta la sua famiglia fuori dalla casa. Non è molto chiaro, ma devo pensarci (358).

Alcuni dubbi permangono: «*Nostalghia*: dopo la lettera di Berezovskij ci vuole qualcosa in più prima della visita alla “Casa della Fine del Mondo”. *Nostalghia*: la lampadina scoppia nel falò (versi)» (360).

Non si trovano altri dati sulla sceneggiatura del film fino al 1° novembre dello stesso anno, quando Tarkovskij stesso spiega le ragioni del temporaneo distacco dalla scrittura:

Volevo lavorare su *Nostalghia* e ho smesso subito – non voglio assolutamente disperdere i miei sentimenti prima del tempo. Ho paura di perdere la “freschezza”. Comunque, già dal punto di vista della sceneggiatura, bisogna cambiare alcuni episodi del film. Soprattutto non va bene il lungo episodio dell’ultimo incontro di Gorčakov ed Eugenia.

1. “Il monologo di Eugenia davanti allo specchio”.
2. “L’arrivo di Gorčakov”.
3. “La telefonata da Roma”.
4. “Le accuse di Eugenia”.
5. “La scena nel corridoio”.
6. “Di nuovo da Eugenia”.

Molto lungo e noioso. Bisogna inventare qualcosa di acuto, potente e sfuggente. C’è poca poesia in quest’episodio (378)<sup>202</sup>.

Il 16 novembre si riaffaccia la questione delle riprese da girare in esterno in Russia:

Sono stato a scegliere gli esterni per *Nostalghia* con Demidova e il fotografo, invitato da lei per l’occasione. L’Arbat – nella zona dei Patriarši Prudi. C’è un posto interessante. Ma non troppo. Siamo stati al cimitero di Donskoie. È bellissimo. Forse girare lì “Il sogno”? Devo ancora vedere meglio i viali lungo la Jauza. Evidentemente dovremmo girare gli esterni moscoviti all’inizio di primavera, senza le foglie. Cioè in aprile» (384).

Il regista torna ancora sull’argomento dieci giorni dopo, il 26 novembre:

Ho cercato gli esterni. Ho trovato una bella parte di Mosca, nella zona di Soljanka. E un altro luogo sulla Jauza. Serve ancora:

1. Andare a Kolomenskoe.
  2. Fare le foto dei luoghi scelti.
  3. Trovare i grattacieli per le riprese dall’alto.
  4. Cercare il “Campo” dalla circonvallazione.
- Si deve girare a Mosca ad aprile (386).

---

<sup>202</sup> Annotazione contenuta in *Martirologio IV*, taccuino che inizia il 13 settembre 1981 e termina il 31 marzo del 1982, poco dopo il rientro in Italia.

La ricerca prosegue fino a fine dicembre, quando Tarkovskij si reca a Kolomenskoe per scegliere gli esterni intorno alla cattedrale (391)<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> Il villaggio di Kolomenskoe, situato nella zona sud-orientale di Mosca, per il fascino e la particolarità architettonica delle sue chiese ortodosse è un'ambientazione ricorrente in molti film sovietici e russi. Tarkovskij lo aveva già scelto per girare alcune scene di *Andrej Rublëv* e de *Lo specchio*.

## II.2.5 Ultimi aggiustamenti e riprese del film (1982-1983)

Tra la fine del 1981 e l'inizio del 1982 le condizioni di salute di Anatolij Solonicyn si aggravano sensibilmente e il regista è obbligato a cercare un nuovo attore che possa interpretare il protagonista Gorčakov. In un primo momento la scelta ricade su Aleksandr Kajdanovskij<sup>204</sup>, cambiamento che da subito genera l'esigenza di ripensare la costruzione del personaggio:

[...] se Gorčakov è interpretato da Kajdanovskij, nella scena della sera all'albergo, costruire l'idea non sulla bellezza delle mani del protagonista, ma sulla sua somiglianza con Van Gogh. Gorčakov lo fa apposta di annodarsi una sciarpa sull'orecchio, ben sapendo che Eugenia lo sta osservando (398).

All'inizio di marzo si apprende però che l'attore non ha il permesso di lasciare il paese, motivo per cui si fa strada l'idea di scritturare Oleg Jankovskij<sup>205</sup>, anche se la scelta non convince del tutto il regista: «È fragile, debole di spirito, purtroppo. Renderlo più duro, tagliargli corti i capelli» (402). Il 5 marzo, giorno in cui viene firmato il contratto definitivo sulla lavorazione del film<sup>206</sup>, viene confermato anche il coinvolgimento di Jankovskij nel ruolo di Gorčakov (403).

Il 7 marzo Tarkovskij rientra in Italia, dove riprende a condurre i sopralluoghi e a ragionare sui possibili attori da scritturare per i ruoli di Eugenia e Domenico, che restano ancora da definire<sup>207</sup>. Il 19 marzo visita una fabbrica in rovina presso Civitavecchia valutandola come possibile ambientazione per la casa di Domenico:

Mi sembra che sarebbe un'esagerazione se tutto fosse in rovina: Chiusdino, il monastero con l'albero e la fabbrica dove abita Domenico. È davvero troppo. Forse è nella fabbrica che Gorčakov legge le poesie di Tarkovskij e si addormenta? Vicino a Chiusdino? E Domenico abita a Fiumicino. Allora cosa succede all'interno del monastero in rovina? (407)

Un mese dopo viene individuato un luogo dove si potrebbe ambientare l'episodio del "sogno": «Siamo andati a Monterano, ci sono un castello in rovina e una chiesa sulla cima di una collina rocciosa; sotto c'è un fiume. È straordinariamente bello. [...] Dentro ci sono le mucche e un fico. È sorprendente! Questo posto si propone come luogo d'azione nell'episodio "Il sogno di Gorčakov"» (432)<sup>208</sup>.

Il 28 giugno si inizia a organizzare il piano di lavorazione (450) ma la ricerca degli esterni non è ancora terminata, motivo per cui anche la sceneggiatura appare ancora suscettibile di modifiche, come annota il regista il 16 luglio: «Siamo andati a cercare gli esterni e abbiamo avuto abbastanza fortuna. Qualche cosa dovrà cambiare addirittura nella sceneggiatura» (453).

---

<sup>204</sup> Già interprete del personaggio-guida nel film *Stalker*.

<sup>205</sup> Già interprete del personaggio del padre nel film *Lo specchio*.

<sup>206</sup> Cfr. RGALI f. 3160, op. 2. ed. chr. 2947: 23.

<sup>207</sup> Il 21 giugno viene fatto il provino all'attrice italiana Domiziana Giordano (447), poi selezionata per il ruolo di Eugenia; il 7 agosto viene scritturato l'attore svedese Erland Josephson nel ruolo di Domenico (458).

<sup>208</sup> Annotazione contenuta in *Martirologio V*, taccuino che inizia il 1° aprile 1982 e termina l'8 maggio del 1983.

Riguardo alle scene da girare a Mosca, il 15 settembre viene riportato in forma piuttosto enigmatica un parere di Guerra, appena rientrato in Italia dalla Russia: «Dice che non devo rientrare per fare le riprese su Mosca» (466).

Secondo il piano di lavorazione le riprese del film iniziano ufficialmente il 29 settembre 1982 e si concludono il 19 novembre<sup>209</sup>. Durante questo intervallo temporale i *Diari* vengono aggiornati sporadicamente e non si ricavano particolari riferimenti al contenuto narrativo, tuttavia, anche in una fase successiva a quella delle riprese, la testimonianza diaristica resta fondamentale al fine di rintracciare dati rilevanti sull'elaborazione dell'opera.

Il 26 gennaio 1983, dopo aver visionato il girato e ormai in fase di montaggio, Tarkovskij si dichiara soddisfatto del risultato ottenuto, giudicandolo conforme al progetto iniziale: «*Nostalghia* è molto difficile: semplice, quasi primitivo nella forma (quello che ho sempre voluto), ma, ottenuto il materiale che volevo, mi sono spaventato. O sarà geniale, o sarà una cosa completamente priva di talento» (474).

Il mese successivo, il 14 febbraio, incontra a Roma Sizov. Il dialogo tra i due è riportato dettagliatamente nei *Diari*. Il regista, interrogato sulle ragioni per cui non siano state realizzate le riprese a Mosca e su che cosa ne sarà del film senza l'Unione Sovietica, risponde così: «[...] Mosca era rappresentata solo da alcuni piccoli brani di ricordi e dalla scena-citazione da Dostoevskij (*Delitto e Castigo*). Questa scena è stata abolita completamente, e tutto, come in un simbolo, s'è concentrato nella "Casa di Gorčakov" sul fiume. Come nei sogni di Ivan ne *L'infanzia di Ivan*» (477). Il resoconto della conversazione prosegue: «Racconto a Sizov la sceneggiatura. Gli piace. (Ma non sa niente del fatto che Gorčakov è un poeta e che scrive un libretto d'opera sulla vita di Berezovskij. Che Berezovskij era un servo della gleba. E non sa neppure che Gorčakov muore)» (478).

Sulla questione delle riprese non realizzate appare illuminante la lettera indirizzata (e mai spedita) a Ermaš, datata 14 gennaio 1983 ma trascritta nei *Diari* il giorno 11 giugno dello stesso anno:

[...] Anzitutto dirò dell'annullamento di quelle riprese del film *Nostalghia*, che secondo l'intenzione iniziale si sarebbero dovute girare a Mosca. Questi cambiamenti nella "geografia" delle riprese del film sono legate alle diminuite disponibilità economiche dell'organizzazione che mi finanzia [...]. *Rispetto alle mancate riprese di Mosca potrebbero anche sorgere delle domande sul carattere dei cambiamenti che inevitabilmente si sono ripercossi sulla sceneggiatura del film.* Voglio rassicurarLa con piena responsabilità e fermo convincimento che l'impostazione sia espressiva che ideologica di *Nostalghia* non è affatto cambiata rispetto alla concezione del film che Ella ben conosce e che ha ottenuto il "nulla osta" per la produzione. La rinuncia alle riprese di Mosca mi priva solo di una cosa: lo sfondo del paesaggio cittadino. Ma oso rassicurarLa che questi paesaggi non costituiscono affatto l'essenza, la spinta drammaturgica dell'azione del film. Riguardo alla scena finale del film – "La luna" – secondo i vecchi accordi tutte le riprese esterne della casa di Gorčakov dovevano essere condotte in Italia in un apposito ambiente scenografico. Queste riprese in effetti sono già state realizzate e in modo del tutto soddisfacente. In ogni caso non costituiscono per me motivo di dubbio alcuno o di timore riguardo alla loro conformità al progetto formulato nella sceneggiatura a Lei nota.

---

<sup>209</sup> Il piano di lavorazione è conservato presso ACS - CF 8517, 205/1982. Si rimanda alla riproduzione fotografica contenuta in appendice.



Non dev'essere amareggiato, naturalmente, se nel corso del lavoro sul film è stata da me scartata la scena-citazione presa in prestito da *Delitto e castigo* di Dostoevskij. Per riempire lo spazio vuoto rimasto, sono riuscito a introdurre la linea dell'interazione spirituale tra il mio protagonista e uomo sovietico, e la cosiddetta "gente semplice" d'Italia. Un aspetto questo che non poteva trovare espressione nell'interazione tra il protagonista e il principale personaggio femminile del film. Domenico – il nuovo personaggio di cui parlammo insieme a Roma – rappresenta per il protagonista l'immagine dell'Italia che protesta. Il suo rifiuto di "integrarsi", come si dice oggi, nella società capitalistica contemporanea e la sua protesta, mi sembra, e Lei fu d'accordo con me nel corso del nostro colloquio a Roma, che contribuiscano a rendere più complessa e approfondita l'immagine dell'Italia agli occhi del protagonista di *Nostalghia*...[...] (505-506)<sup>210</sup>.

Tale documento risulterebbe pressoché incomprensibile a qualcuno che si limiti a indagare l'elaborazione di *Nostalghia* solo a partire dai *Diari*, mentre, letto e analizzato in correlazione con tutti gli altri elementi raccolti e con i testi analizzati nei paragrafi seguenti, acquisisce tutt'altro genere di valore.

---

<sup>210</sup> Annotazione contenuta in *Martirologio VI*, taccuino iniziato il 9 maggio 1983. Corsivi miei.

## II.3 *Viaggio in Italia o nostalgia?* Trattamento, prime stesure

### II.3.1 002 Trattamento

**Dati d'archivio.** Dattiloscritto originale in lingua russa conservato presso AAT con catalogazione “002 Sceneggiatura”. Il documento contiene annotazioni autografe di Andrej Tarkovskij a penna nera. Consiste in 10 fogli numerati. Il testo dattiloscritto è riportato su carta sottile e solo fronte, ad eccezione del foglio 7v, dove è presente un’inserzione manoscritta a penna. Non è presente datazione. Non è indicato alcun titolo. È presente la suddivisione in scene con titoli corrispondenti alle ambientazioni o ai temi narrativi degli episodi. Le scene totali sono quattordici, solo le prime due sono numerate. Le parti dialogate, che solo in alcuni casi sono anticipate dai nomi dei personaggi, occupano la larghezza intera della pagina come il resto del testo.

Diversamente dal resto del corpus testuale, il dattiloscritto 002 è l'unico a non presentare un titolo e ad essere identificabile come trattamento preparatorio. Lo dimostrano le parti dialogate – talvolta riportate in forma indiretta – ma anche lo stile e l'estensione del testo: 002 consta di 10 fogli totali e la maggior parte delle scene – specialmente quelle dalla quinta in avanti – viene solo abbozzata e sviluppata in poche righe, con frasi brevi e spesso scollegate tra loro.

La prima scena si apre presentando i due personaggi principali all'interno della hall dell'hotel “La Palma”, che, come viene reso noto solo nella seconda scena, in questa versione è situato a Roma. Il protagonista Andrej Gorčakov, qui identificato come scrittore e descritto in questi termini: «Stempiato, quarantacinque anni, dal viso pallido e magro»<sup>211</sup>, sta sonnecchiando su una poltrona tenendo in mano una sigaretta quasi completamente consumata, mentre evoca mentalmente una serie di immagini e di suoni legati a Mosca:

Nella mente del sonnecchiante Gorčakov scorrono le pareti nere e umide di un cortile moscovita. Nel buio della notte biancheggiano macchie di neve appena caduta che si scioglie, un pioppo grosso e nodoso, una finestra illuminata a forma di rettangolo... Sente il tonfo della porta d'ingresso nel silenzio della notte primaverile, una conversazione lontana e impercettibile: una donna che parla molto e poche parole pronunciate da un uomo. Il rumore inaspettato di un pezzo di ghiaccio che si stacca da una grondaia. Da qualche parte in lontananza sferraglia un tram<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> «Лысоватый, лет сорока пяти, с бледным худощавым лицом» (1).

<sup>212</sup> «В сознании дремлющего Горчакова проплывают черные мокрые стены московского двора. В ночной темноте белеют пятна свежесвалившегося тающего снега, толстый корявый тополь, прямоугольник освещенного окна... Он слышит гулкий удар парадной двери в ночной весенней тишине, далекий неразборчивый разговор: многословная женщина и редкие слова произнесенные мужчиной. Звук неожиданно обрушившегося льда в водосточной трубе. Где-то вдалеке проскрежетал трамвай» (*ibid.*).

Prima di descrivere o anche solo nominare una qualsiasi località italiana, la narrazione viene visivamente accostata all'interiorità di Gorčakov e dunque alla Russia. I pensieri del protagonista sono momentaneamente interrotti dalla brace della sigaretta che cadendo gli brucia la mano: la scena è osservata da «una donna alta, bionda, dal viso nervoso e intelligente»<sup>213</sup>, subito caratterizzata per l'attrazione che prova nei confronti dell'uomo e in particolare delle sue mani, «Mani sottili e intelligenti con dita lunghe e secche»<sup>214</sup>. Gorčakov si immerge nuovamente nei suoi pensieri, come se distaccarsene risultasse uno sforzo eccessivo:

Vede la luce dell'alba che entra nella stanza attraverso un'alta vecchia finestra con il vetro screpolato e ricade su un tavolo coperto da una tovaglia inamidata, sul quale stanno dei bicchieri di vetro trasparente, e alla finestra una donna dal viso simpatico ma stanco con un panno nelle mani. È sua moglie. Lei alita nel bicchiere di cristallo e lo pulisce, attentamente e senza fretta. Il bicchiere risponde con un sussurro appena percettibile<sup>215</sup>.

Il suono interrompe il flusso mentale e l'evocazione della moglie viene sostituita dalla presenza concreta della donna seduta vicino a lui nella hall, ancora occupata ad osservarlo: si tratta di Eugenia, un'interprete che, come viene specificato solo nella presente stesura, lavora per l'Associazione Italo-Sovietica<sup>216</sup>.

Il rapporto tra i due si colloca fin da subito su piani differenti: Gorčakov sembra voler sfuggire qualunque contatto dileguandosi nella propria stanza d'albergo, mentre Eugenia lo accompagna e resta ad attenderlo per qualche tempo fuori dalla porta, bloccata nell'esitazione di bussare o meno. In questa fase compositiva la donna non alloggia insieme a lui in albergo, come avverrà invece a partire dalla sceneggiatura 006, quando la struttura sarà situata presso la località termale di Bagno Vignoni<sup>217</sup>. La descrizione della camera del protagonista, tuttavia, rimane la medesima: anonima, inospitale, illuminata da una fastidiosa luce al neon e affacciata su un cortile soffocante, simile a un pozzo, è un luogo così spiacevole da peggiorare ulteriormente lo stato d'animo già compromesso di colui che vi soggiorna<sup>218</sup>.

L'indomani mattina, all'alba, Gorčakov si sveglia da un sonno tormentato ed esce sul balcone, dove osserva una palma ricurva tentando invano di ristabilirne la posizione originaria: «Evidentemente è abituata alla sua monotona posizione sottomessa e non vuole più cambiarla»<sup>219</sup>. L'uomo è inquieto e sta cercando qualcosa che non riesce a trovare quando squilla il telefono, «Un suono estraneo, non

---

<sup>213</sup> «высокая блондинка с нервным интеллигентным лицом» (*ibid.*).

<sup>214</sup> «Тонкие умные руки с длинными сухими пальцами» (*ibid.*).

<sup>215</sup> «Он видит свет раннего утра, вползающий в комнату через высокое старинное окно с треснувшим стеклом и лежащий на покрытый крахмальной скатертью стол, уставленный прозрачными бокалами, а у окна женщину с милым уставшим лицом с салфеткой в руках. Это его жена. Она дышит в хрустальный бокал и протирает его – осторожно и неторопливо. Бокал отвечает еле слышным стеклянным шепотом» (*ibid.*).

<sup>216</sup> Il riferimento è all'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica conosciuta come “Associazione Italia-Urss” e costituitasi nel 1944. All'interno di questa stesura tornerà, come vedremo, anche nella scena 9. Cfr. Pisu 2020 per un quadro storico relativo all'Associazione.

<sup>217</sup> Come sarà reso noto nella scena del “Pranzo da Eugenia”, l'interprete vive infatti a Roma.

<sup>218</sup> Il riferimento è alla camera in cui aveva alloggiato il regista a Bagno Vignoni, da lui descritta in *Tempo di viaggio* a partire dal minuto [00:38:00]: si trattava di uno posto sempre buio, misterioso, «dove non [era] possibile non sentirsi male, mancava l'aria».

<sup>219</sup> «Видимо она привыкла к своей унылой покорной позе и уже не хочет ее менять» (2).

moscovita. A Mosca i telefoni squillano in modo diverso: forte, allegro, sfacciato»<sup>220</sup>: è Eugenia, chiama per ricordargli l'invito a pranzo a casa propria. Gorčakov ritrova il passaporto che temeva di aver perso e pone fine alla telefonata.

La seconda scena vede il protagonista vagare per una Roma deserta mentre sta ancora albeggiando. Si ritrova in una piazza non meglio specificata: inizialmente prova a richiamare un cane che non gli presta attenzione, poi viene attirato da un mendicante addormentato sui gradini di una chiesa e tenta di chiedergli le indicazioni per raggiungere San Pietro, ma l'uomo non reagisce, si limita ad osservarlo «con lo sguardo <offuscato> di un animale morente»<sup>221</sup>.

Gorčakov riesce ad arrivare al colonnato di San Pietro mentre inizia a piovere e a risuonare il tema musicale di NOSTALGHIA, ma non entra all'interno della basilica: il momento solenne viene interrotto dal forte scompiglio causato da un ingorgo stradale, poi seguito dal silenzio reverenziale che accompagna il passaggio di un cardinale<sup>222</sup>.

La scena successiva, “La luna”, si richiama all'episodio personale raccontato da Tarkovskij nei suoi *Diari* e sarà presente, senza variazioni significative, in tutte le stesure della sceneggiatura. In questa versione è messa in particolare rilievo la reazione emotiva che la visione lunare causa alla figlia diciassettenne di Gorčakov e che viene collegata all'inquietudine caratteristica di quell'età:

Sua figlia non dorme. È stesa sul letto girata verso la parete e non riesce ad addormentarsi. Improvvisamente ci accorgiamo che sta piangendo. Le sue lacrime scorrono e non riusciamo a capire il motivo per cui stia piangendo, se per quello che ha visto là fuori, nel bagliore nebbioso della notte, illuminato dal chiarore lunare, o perché ha diciassette anni e sente risvegliarsi in lei delle sensazioni particolari, che un giorno, presto o tardi, si risvegliano in ogni giovane ragazza<sup>223</sup>.

Segue la scena del “Pranzo da Eugenia”, che non trova riscontro in altre stesure. La donna si è impegnata a preparare dei piatti russi ma da alcuni dettagli emerge una mancanza di autenticità e accuratezza: «Al posto della panna acida, panna mescolata con succo di limone. Una canzone popolare armena che Eugenia scambia per una canzone russa»<sup>224</sup>. Gorčakov conversa con un'amica di Eugenia, dice di aver visitato Roma senza fretta e raccoglie le sue impressioni sulla città: «racconta di un binocolo con filtro infrarossi. Di quando di notte guarda attraverso di esso le rovine romane, che vede non solo quelli che vivono adesso, ma anche quelli che si pensava fossero morti da tempo»<sup>225</sup>. L'informazione non trova

---

<sup>220</sup> «Чужой, не московский звук. В Москве телефоны звонят иначе-громко, весело, нахально» (*ibid.*).

<sup>221</sup> «<мутным> взглядом умирающего животного» (5).

<sup>222</sup> Non è chiaro se il mancato ingresso a San Pietro sia da attribuire a una sua scelta o alla confusione causata dall'ingorgo stradale.

<sup>223</sup> «Его дочь не спит. Она лежит в постели, отвернувшись к стене и никак не может заснуть. Неожиданно мы замечаем, что она плачет. У нее текут слезы и мы не можем понять от чего она плачет – то ли оттого, что видела там, на ночном туманном луту, залитым лунным светом, то ли оттого, что ей семнадцать лет и она чувствует, как в ней пробуждаются новые, особые чувства, которые однажды, рано или поздно, просыпаются в каждой молодой девушке» (5).

<sup>224</sup> «Вместо сметаны сливки, сбитые с лимонным соком. Армянская народная песня, которую Эуджения принимает за русскую» (6).

<sup>225</sup> «рассказывает о бинокле с инфра-красном фильтром. О том, что когда он смотрит в него ночью на римские развалины, то видит не только тех, кто живет сейчас, но и тех, кто считается давно умершим» (6).

riscontro nelle pagine precedenti, si tratta di uno spunto non ancora elaborato che verrà parzialmente ripreso nelle stesure successive e che sappiamo appartenere al sentire del regista, profondamente affascinato dalla «sezione geologica» romana e dal forte contatto esistente tra la Roma moderna e quella del passato<sup>226</sup>.

Il pranzo assume un'accezione grottesca quando, in seguito al ritrovamento di un frammento di vetro caduto nell'insalata, Gorčakov racconta di un suo amico che avrebbe mangiato un bicchiere di vodka. Terminato l'aneddoto, procede alla dimostrazione pratica e ingoia il pezzo di vetro, causando un momento di disagio generale e, conseguentemente, la fine del pranzo. Al termine della scena, un appunto indicata una battuta che dovrebbe pronunciare il protagonista: «“Noi non siamo russi senza un motivo, non creda. Noi possiamo fare tutto”»<sup>227</sup>.

Le scene che si succedono a quella del pranzo sono perlopiù abbozzate. “La Madonna del Parto” si definisce già da ora come un fermo rifiuto da parte di Gorčakov di ammirare l'opera di Piero della Francesca, in contrapposizione all'entusiasmo mostrato dall'interprete. La scena denominata “Il cimitero”, che non avrà seguito nelle stesure successive, merita di essere considerata per il riferimento all'architettura, fondamentale ai fini della datazione del testo. Mentre nella prima scena il protagonista è stato presentato genericamente in quanto scrittore, qui è identificato come esperto di architettura. Lo vediamo infatti intento a sfogliare un libro di monumenti architettonici romani, poi «La telecamera indietreggia e rivela un'enorme prospettiva della città eterna che ronza come un alveare. E diventa chiaro che l'architettura è morta se isolata dal contesto, dalla vita, dalle persone a cui è destinata»<sup>228</sup>. Si tratta dello stesso concetto che Tarkovskij espone in un'intervista rilasciata il 15 aprile 1980, in cui spiega come il protagonista del film, professore di architettura all'università, vada in crisi quando, arrivato in Italia, vede per la prima volta con i suoi occhi i monumenti che aveva sempre studiato sui libri:

“Tutto quello che sapeva [...] gli sembra improvvisamente che non abbia più senso, che sia vuoto, che sia morto... In quei monumenti, in quei palazzi c'è dentro l'anima e il cuore di quelli che li hanno fatti, pensati e attorno c'è la gente, che non li vede in modo astratto ma in termini concreti, perché ci vive o li vive, perché fanno parte dei suoi panorami quotidiani [...] Dunque non sapeva l'essenziale, il succo vero di quei monumenti, di quell'arte che aveva letto sui libri, che aveva visto solo in fotografia!”<sup>229</sup>.

In questa stesura si definisce anche la scena ambientata all'interno della cattedrale senza tetto, dove avviene il dialogo tra le due entità divine che Gorčakov non riesce a sentire<sup>230</sup>:

---

<sup>226</sup> Ne parla in un passaggio dell'intervista rivoltagli da Guerra e conservata presso l'AMNC. Cfr. TOGU0003: 31, si rimanda alla trascrizione parziale contenuta in appendice.

<sup>227</sup> «"Мы, русские не просто так, вы не думайте. Мы все можем"» (7).

<sup>228</sup> «Камера отъезжает и раскрывается огромная перспектива гудящего словно улей вечного города. И становится ясно, что архитектура мертва в отрыве от контекста, от жизни, от людей для которых она предназначена» (*ibid.*).

<sup>229</sup> Intervista rilasciata a Gian Luigi Rondi e pubblicata in Rondi 1980: 188.

<sup>230</sup> Si tratta della rielaborazione di un passo del *Vangelo secondo Giovanni*, che Tarkovskij ha annotato due volte nei suoi *Diari* – l' 11 aprile 1978 e il 18 giugno 1979 – con lievi variazioni. La scena, assente in 004/032, verrà ripresa in 006 e poi nella sceneggiatura italiana, dove la cattedrale senza tetto verrà identificata con l'abbazia di San Galgano.

Lei: Rispondigli. Guarda come soffre...

Lui: No... Come faccio a rispondergli... cosa penserà? <E poi ci crederebbe?> No, meglio non rispondere...

All'improvviso esce il sole e per qualche istante illumina le tetre colonne<sup>231</sup>.

La scena seguente consiste in poche righe manoscritte abbozzate sul retro che, come è possibile comprendere dall'ambientazione, sono state aggiunte ricollegandosi alle ultime scene del trattamento. La narrazione si sposta infatti in un albergo di Bagno Vignoni, da dove il protagonista telefona alla moglie: «Dice di sentire molta nostalgia. Parla del pazzo che capita qui e dell'idea di scrivere su di lui. (La fine del mondo)»<sup>232</sup>. Compare dunque il soggetto che era stato trascritto nei *Diari* il 10 aprile 1979 e che, in questa versione, dovrebbe risolvere la crisi creativa di Gorčakov costituendo nuovo materiale per la sua scrittura.

“Incontro con i membri della società Italia-Urss” è una scena del tutto scollegata al resto della narrazione e riguarda una presentazione che il protagonista compie sull'opera letteraria di Ivan A. Bunin: «Parla del paesaggio straordinario di Bunin, dei tratti della personalità russa, di un personaggio de “IL VILLAGGIO” – una donna che per parsimonia indossa il fazzoletto consumato mettendolo al contrario, delle piogge di Bunin, della sua neve, dell'amore per la Russia»<sup>233</sup>. Al suo intervento seguono una serie di domande che lo infastidiscono, Eugenia fa da interprete ma, a evento concluso, i due hanno un pesante litigio.

L'ambientazione si sposta quindi a Bagno Vignoni, lungo il ruscello di acqua termale dove varie persone si sono riunite e stanno conversando di cinema. Gorčakov, seduto in disparte, vede arrivare un uomo su una bicicletta da donna che si siede al bordo del ruscello immergendovi i piedi con le scarpe. Su di lui le altre persone raccontano «una strana storia di prigionia volontaria»<sup>234</sup>, il protagonista reagisce sentendosi male e allontanandosi. Si tratta chiaramente del personaggio della “fine del mondo” che nelle stesure successive diventerà Domenico e che qui è ancora senza nome.

Da questo momento in avanti l'atmosfera si incupisce, Gorčakov rientra nella sua camera d'albergo senza finestre e fa un sogno in cui, guardandosi allo specchio, vede riflesso un volto estraneo:

Alza gli occhi e vede il suo riflesso allo specchio. Ma ha un volto estraneo. Giovane, sfrontato, bello. Una sorta di “bestia bionda”.

“Che <non> sia più bella, più vecchia, ma è sempre la mia faccia – vecchia, tormentata e non così stupida! Perché ho fatto questo?”.

---

<sup>231</sup> «Она: Ответь ему. Видишь как он мучается... Он: Нет...Как я ему отвечу...что он подумает? <Да Разве он поверит?> Нет, лучше не отвечать... Неожиданно выходит солнце и на несколько мгновений освещает сумрачные колонны» (7).

<sup>232</sup> «Говорит о том, что очень скучает. Говорит о сумасшедшем, который здесь бывает и об идее написать о нем. (Конец света)» (7v).

<sup>233</sup> «Он рассказывает о удивительном бунинском пейзаже, о русских характерах, о персонаже из "ДЕРЕВНИ" – женщине, которая из бережливости выносила платок до дыр, нося его наизнанку, о дождях Бунина, о его снеге, о любви к России» (8).

<sup>234</sup> «странная история о добровольном заточении» (*ibid.*).

Si guarda intorno e vede l'altro. Sta in piedi, appoggiato con noncuranza alla parete di tronchi, fingendo di scrutarsi le unghie con attenzione. E ha il suo volto – il SUO, quello di Gorčakov...<sup>235</sup>

L'episodio, che con diverse variazioni tornerà in tutte le stesure di *Nostalghia*, è ripreso da una sceneggiatura precedente di Tarkovskij e Aleksandr Mišarin, *Un bianco, bianco giorno*, che andrà poi a realizzarsi sullo schermo nel film *Lo specchio*:

Sollevo la testa e nella palpitante oscurità dorata vedo una faccia diversa. Giovane e bella nella sua sfrontata ottusità, con lo sguardo fisso e le pupille dilatate. Voltandomi vedo in un angolo anche il proprietario di quella faccia. È in piedi, tranquillamente appoggiato al muro, e non guarda dalla mia parte. Si esamina le palme delle mani, a lungo, con estrema attenzione [...] Perché l'ho fatto? Adesso non si può più tornare indietro! È tardi, troppo tardi! Certo la mia, cioè adesso già la sua, faccia, non era così bella, era più vecchia, e un po' asimmetrica, ma era la mia! E non era stupida, anzi, al contrario, era piuttosto intelligente quella vecchia faccia consumata che mi era odiosa. Perché l'ho fatto? Perché?!<sup>236</sup>

Concluso l'intermezzo onirico Gorčakov si mette alla ricerca del pazzo, trova la sua casa ma gli viene detto che il proprietario si trova in manicomio, dove è ambientata la scena seguente, "L'incontro con lo psichiatra". Il medico racconta al protagonista che i malati stanno costruendo un cavallo di cartapesta come terapia per superare la morte di un cavallo vero. Ma la scena appare rilevante soprattutto per l'elenco dei temi affrontati nella conversazione tra Gorčakov e lo psichiatra, in cui sono citati alcuni passaggi da due romanzi di Dostoevskij:

Discorso sulla follia non come malattia, ma come un altro stato, più elevato. Discussione sulla scena finale nell'IDIOTA – Rogožin e il principe Myškin davanti al cadavere di Nastas'ja Filippovna. Il dottore parla dello stato di vicinanza a Dio. Gorčakov si immagina la scena da Dostoevskij/I DEMONI – il discorso su Dio tra Kirillov e Stavrogin. Il suicidio di Kirillov/interpretato dallo stesso Gorčakov e forse da Tarkovskij<sup>237</sup>.

Come si avrà modo di analizzare nel terzo capitolo, si tratta di scene che Tarkovskij considera essenziali e che entreranno a fare parte, seppure in maniera indiretta, della narrazione filmica di *Nostalghia*. Come dimostra l'appunto manoscritto a fondo pagina – «Lora! Bisogna prendere i libri per Toni – sia in russo che in italiano»<sup>238</sup> – in questa fase l'intenzione di Tarkovskij è quella di fare conoscere anche a Guerra l'opera di Dostoevskij, in modo da elaborare insieme quelle parti che vorrebbe includere nel film e che sente così affini al punto di arrivare a pensare di interpretare lui stesso uno dei personaggi dostoevskiani.

---

<sup>235</sup> «Он поднимает глаза и видит в зеркале свое отражение. Но у него чужое лицо. Молодое, нагое, красивое. Этакая "белокурая бестия". "Пускай <не> красивее, старше, но все-таки это мое – старое, замученное и не такое уж глупое лицо! Зачем я это сделал?"» (9).

Он оглядывается и видит того, другого. Он стоит, небрежно прислонившись к бревенчатой стене и делает вид, что внимательно рассматривает свои ногти. И у него его лицо – ЕГО, Горчакова...

<sup>236</sup> Tarkovskij 1994: 59-60.

<sup>237</sup> «Разговор о сумасшествии не как о болезни, а как об ином, более возвышенном состоянии. Обсуждение финальной сцены в ИДИОТЕ – Рогожин и кн. Мышкин у мертвой Настасии Филипповны. Доктор говорит о состоянии приближенности к Богу. Горчаков представляет себе сцену из Достоевского/БЕСЫ – разговор о Боге Кириллова и Ставрогина. Самоубийство Кириллова/разыгранную самим Гончаровым и м.б. Тарковским» (9). «Гончаровым» è da considerare un refuso da sostituire con «Горчаковым».

<sup>238</sup> «Lora! Надо для Тони достать книги – и на русском и на итальянском» (*ibid.*).

Il trattamento si conclude a Napoli, da dove il protagonista è in procinto di partire per rientrare in Russia. Per strada incontra i pazzi del manicomio impegnati a trasportare il cavallo di cartapesta in una sorta di corteo: si tratta dell'unico riferimento che è stato possibile rintracciare in relazione alla scena denominata il "Cavallo", menzionata più volte nei *Diari* del regista tra aprile e giugno 1980 e poi eliminata per ragioni economiche. Improvvisamente nel traffico scoppia una sparatoria che colpisce e uccide Gorčakov. Il suo corpo, cadendo sull'asfalto, cade contemporaneamente anche in un altro luogo: «Cade sull'erba, ormai nella sua campagna. Piove. Una casa in lontananza. Voci vicine, un cane che abbaia, il rumore della pioggia. A poco a poco, questi rumori vengono soppiantati da altri – il rumore di un incrocio stradale a Napoli»<sup>239</sup>. Attraverso le diverse stesure varieranno le cause e i luoghi della sua morte, mantenendo sempre la costante dell'attraversamento spaziale in grado di ricongiungerlo visivamente con la sua casa e con la sua famiglia.

Confrontando il testo con le annotazioni diaristiche del regista, è possibile individuarne il periodo di composizione nell'estate del 1979, più precisamente tra fine luglio e inizio agosto. Le corrispondenze che si possono riconoscere sono molteplici: l'incertezza della professione del protagonista, in bilico tra quella di architetto o di scrittore (17 luglio, 24 luglio, 25 luglio); l'uomo che mette i piedi a mollo, il protagonista che va a Napoli a trovare qualcuno in ospedale, una donna che osserva le mani di Solonicyn (24 luglio); la morte accidentale del protagonista in una sparatoria a Napoli (26 luglio); il riferimento a una scaletta con quattordici episodi ancora da stendere (31 luglio); la scena del pranzo (3 agosto); l'isteria dell'interprete (2 agosto); l'episodio dallo psichiatra (4 agosto).

L'annotazione del 31 luglio, in particolare, può confermare l'ipotesi che questo trattamento sia da considerare uno dei testi che vengono tradotti e battuti a macchina in russo da Lora Guerra proprio in quei giorni, o quantomeno, un dattiloscritto originatosi da una di quelle versioni.

---

<sup>239</sup> «Падает в траву уже у себя в деревне. Идет дождь. Дом в отдалении. Голоса близких, лай собаки, шум дождя. Постепенно эти шумы вытесняются другими – шумом уличного перекрестка в Неаполе» (10).



### II.3.2 001/004/032/2943 Sceneggiature: *Poezdka v Italiju ili nostalg'gija e Putešestvie po Italii ili nostalg'gija (Viaggio in Italia o nostalgia)*

**Dati d'archivio.** Varianti di sceneggiatura dattiloscritte in lingua russa conservate presso AAT e RGALI.

1) Dattiloscritto originale con catalogazione "001 Idea" conservato presso AAT. Contiene annotazioni autografe di Andrej Tarkovskij a penna blu. Consiste in 3 fogli sciolti numerati, dalla numerazione – sono presenti le pagine 1, 2 e 5 – risulta incompleto. Il testo è riportato solo fronte, su carta sottile. Non è presente alcuna datazione. Il titolo è *Poezdka v Italiju ili nostalg'gija (Viaggio in Italia o nostalgia)*, il sottotitolo è *Sjužet i scenarij A.T., T. G.* (Soggetto e sceneggiatura A.T., T.G.). È presente la suddivisione in scene con titoli corrispondenti alle ambientazioni degli episodi. Sono indicate anche le condizioni di luce (mattina, pomeriggio e notte) e i luoghi (esterno e interno) in cui sono previste le riprese. I dialoghi sono centrati rispetto al resto del testo e anticipati dai nomi dei personaggi.

2) Dattiloscritto originale con catalogazione "004 Sceneggiatura" conservato presso AAT. "003 Sceneggiatura", conservato sempre presso AAT e il dattiloscritto con catalogazione fond 3160, op. 2, ed. chr. 2943 conservato presso RGALI ne costituiscono copie originali identiche ma prive di annotazioni manoscritte (le riproduzioni fotografiche di alcuni fogli di ed. chr. 2943 sono inserite in appendice). 004 contiene annotazioni autografe di Andrej Tarkovskij a penna blu, relative alle scene da girare in Russia. Consiste in 65 fogli rilegati e numerati da 1 a 64. Il testo dattiloscritto è riportato solo fronte, su carta sottile, le annotazioni manoscritte sono talvolta presenti sul retro delle pagine. La copertina rigida in cartoncino riporta il titolo *Nostal'gija (Putešestvie v Italiju) Moskva-Rim 1978-1981 (Nostalgia (Viaggio in Italia) Mosca-Roma)* manoscritto a penna. Il frontespizio interno riporta il titolo *Putešestvie po Italii ili nostalg'gija. Scenarij chudožestvenno<go> dokumental'nogo fil'ma (Viaggio in Italia o nostalgia. Sceneggiatura artistica del film documentario)* con cancellatura a penna. È assente la suddivisione in scene. Sono talvolta presenti annotazioni manoscritte sul retro. I dialoghi sono centrati rispetto al resto del testo e anticipati dai nomi dei personaggi.

3) Dattiloscritto originale con catalogazione "032 Sceneggiatura" conservato presso AAT. Costituisce una variante di 001 e 004. Il titolo è *Putešestvie po Italii ili nostalg'gija (Viaggio in Italia o nostalgia)*, il sottotitolo è *Sjužet i scenarij A.T., T. G.* (Soggetto e sceneggiatura A.T., T.G.). È inoltre presente l'indicazione "Traduzione dall'italiano di Ju. Dobrovol'skaja"<sup>240</sup>. Contiene annotazioni autografe di Andrej Tarkovskij a penna nera. Consiste in 55 fogli sparsi contenuti all'interno di una cartellina sulla

---

<sup>240</sup> "Перевод с итальянского Ю. Добровольской". Tale dettaglio consente di attribuire la traduzione della stesura in questione alla celebre slavista e traduttrice russa, autrice di libri fondamentali per l'apprendimento del russo in Italia e dell'italiano in Russia. Sebbene nel suo libro di memorie la stessa Julija Dobrovol'skaja ricordi di avere tradotto un'altra sceneggiatura di Guerra – si tratta del testo *L'aquilone*, scritto da Guerra insieme ad Antonioni per un film mai realizzato – non menziona mai la sua collaborazione alla sceneggiatura di *Nostalg'gija* (2016: 145). 032 rappresenta dunque l'unica testimonianza scritta rinvenuta finora a questo proposito.

quale è disegnato un ritratto femminile. Non è presente alcuna datazione. Il testo è riportato solo fronte. È presente la suddivisione in scene con titoli corrispondenti alle ambientazioni degli episodi (si tratta di venticinque scene, non numerate). Sono indicate anche le condizioni di luce (mattina, pomeriggio e notte) e i luoghi (esterno e interno) in cui sono previste le riprese. I dialoghi sono centrati rispetto al resto del testo e anticipati dai nomi dei personaggi.

I dattiloscritti appartengono a una prima fase di consolidamento del testo russo, in cui il titolo del progetto filmico risulta essere ancora incerto. 001 è l'unica stesura che presenta come titolo alternativo a *Nostalgia* l'opzione *Poezdka v Italiju*, mentre 004 e 032 riportano entrambe *Putešestvie po Italii*<sup>241</sup>.

La particolarità di 001 è data inoltre dalla sua catalogazione come “Idea”<sup>242</sup> e dalla lacunosità che impedisce di determinare l'effettiva estensione del testo. Da un confronto delle pagine di 001 con 004 e 032, entrambe integre, sembra possibile ipotizzare che 001 costituisca in realtà una variante delle altre due stesure. Nonostante le numerosi variazioni, in termini di episodi e ambientazioni lo sviluppo narrativo delle pagine conservatesi corrisponde infatti a quanto riscontrabile nelle pagine dotate della medesima numerazione in 004 e 032<sup>243</sup>.

Stabilita l'appartenenza di 001 alla categoria di variante, occorre concentrare l'attenzione su 004 e 032 e sulla correlazione tra loro esistente<sup>244</sup>. In seguito a un attento confronto tra le due stesure, si è potuto determinare che i testi dattiloscritti, seppure non identici – 032 presenta, ad esempio, la suddivisione in scene assente in 004 – risultino tra loro molto vicini. Per quanto riguarda le modifiche manoscritte, nella maggioranza dei casi 004 accoglie le variazioni proposte in 032 e sembrerebbe dunque rappresentare un testo immediatamente successivo<sup>245</sup>. Ai fini di una riflessione generale sulla sviluppo narrativo appartenente a questa fase compositiva, si ritiene possibile limitarsi a considerare 004, versione arricchita da rilevanti annotazioni autografe di Tarkovskij<sup>246</sup>.

---

<sup>241</sup> Sebbene entrambi i termini siano traducibili con l'italiano “viaggio”, *poezdka* tende a presupporre una durata complessiva più breve rispetto a *putešestvie*, che si lega anche a una concezione del viaggiare più specificatamente esplorativa.

<sup>242</sup> Termine inteso come soggetto filmico e attributo con tutta probabilità per via del numero ridotto di pagine che compongono il dattiloscritto.

<sup>243</sup> 001 presenta una descrizione più elaborata ed evocativa della prima scena, sono inoltre utilizzati dei sinonimi per indicare gli stessi oggetti o espressioni: 001 si serve ad esempio del termine specifico «рыбачий баркас» per indicare il peschereccio, mentre 004 riporta il più generico «рыбачья лодка»; in merito al dialogo tra Eugenia e Gorčakov, 001 specifica che «естественно, идет на русском языке», mentre 004 precisa «само собой разумеется, ведется по-русски», entrambe le espressioni descrivono, con minime differenze lessicali, l'ovvietà che la conversazione si stia svolgendo in lingua russa. In questo caso si tratta di variazioni originatesi probabilmente dai numerosi passaggi di traduzione che hanno attraversato la composizione di *Nostalgia*. Si rimanda alla trascrizione completa dei testi in appendice.

<sup>244</sup> Il presente confronto non tiene in considerazione 003 (AAT) e 2943 (RGALI), trattandosi in entrambi i casi di copie identiche di 004 prive delle annotazioni manoscritte riportate in quest'ultima.

<sup>245</sup> Si rilevano tuttavia delle eccezioni in cui 032 propone la cancellazione di alcuni termini che 004 mantiene, è il caso di «дважды» e «изображает акт писания» (51, 52). Potrebbe ovviamente trattarsi di refusi, si rimanda alle osservazioni di Andrej Andreevič Tarkovskij riportate nell'intervista in appendice.

<sup>246</sup> Avendo 004 e 032 un medesimo schema narrativo, nella trascrizione di 004 contenuta in appendice sono inseriti – nei passaggi opportuni e tra parentesi quadre – i titoli delle scene appartenenti a 032.

A differenza di 002, come viene determinato anche dal sottotitolo “Sceneggiatura artistica”, questa stesura può essere valutata come prima vera e propria sceneggiatura del film, presentando scene ben più elaborate e dialoghi riportati in forma diretta, graficamente separati dal testo descrittivo. Talvolta 004 espande e sviluppa in forma dialogica gli episodi del trattamento, ma molti episodi e ambientazioni sono completamente nuovi.

La vicenda ha inizio nel paesaggio nebbioso della laguna veneziana, dove i due protagonisti entrano in scena a bordo di un peschereccio. Andrej Gorčakov, di cui non vediamo il volto, viene descritto come «Un uomo stempiato sui quarantacinque anni, vestito fuori stagione»<sup>247</sup>, mentre Eugenia è «una giovane donna con un volto grazioso e attivo [...] è alta, ha una piccola testa con un’aureola di capelli biondi e una bella figura»<sup>248</sup>.

L’interazione tra l’uomo e la donna si gioca sulla sigaretta quasi del tutto consumata che tiene in mano Gorčakov, una mano dalle dita lunghe e sottili, guardandole «ci si può fare un’idea della struttura d’animo e dell’intelligenza di quest’uomo»<sup>249</sup>. Eugenia è attirata dall’uomo e, mentre lo guarda, appare agitata all’idea «che da un momento all’altro la mano di Gorčakov tocchi l’acqua, che la cenere cada e che lui abbia un sussulto per la sorpresa»<sup>250</sup>. L’uomo intanto è completamente immerso nei suoi pensieri, si sta immaginando una bufera di neve in Russia, sul fiume Moscova. Reagisce con indifferenza all’entusiasmo della donna – impaziente di mostrargli l’isola di San Giorgio a cui si stanno avvicinando – e continua a immaginarsi la neve di Mosca, questa volta mentre scende sul fiume Jauza<sup>251</sup>. Non appena la barca arriva a costeggiare San Giorgio, una statua di marmo presente sull’isola inizia inspiegabilmente a sgretolarsi, generando un momento di tensione che vede Eugenia gridare spaventata e la mano di Gorčakov immergersi nell’acqua. Di nuovo, il pensiero del protagonista ritorna al suo paese, immaginando questa volta un paesaggio in cui il fiume si unisce a una casa di legno tipicamente russa e a un grande albero<sup>252</sup>.

Il dattiloscritto presenta delle linee laterali manoscritte a penna accanto ai tre passaggi che descrivono i fiumi e la casa con l’albero, inoltre, sul retro delle prime due pagine – in cui si svolge quanto descritto finora – è riportata per due volte l’indicazione autografa di Tarkovskij: <Città. Riprese a Mosca><sup>253</sup>. Tali annotazioni costituiscono un elemento utile alla datazione del testo, permettendo di supporre che 004 sia stato utilizzato e annotato dal regista durante la ricerca degli esterni da girare in Russia.

---

<sup>247</sup> «Лысеющий мужчина лет сорока пяти, одетый не по сезону» (2).

<sup>248</sup> «молодая женщина с милым подвижным лицом [...] Она высокая, у нее маленькая голова в ореоле светлых волос и хорошая фигура» (*ibid.*).

<sup>249</sup> «можно составить представленные о душевном складе и уме этого человека» (*ibid.*).

<sup>250</sup> «того и гляди рука Горчакова коснется воды, пепел упадет, и он вздрогнет от неожиданности» (*ibid.*).

<sup>251</sup> Affluente del fiume Moscova e, come è stato già osservato, tra i luoghi prediletti da Tarkovskij nella città russa (Guerra 2015: 265).

<sup>252</sup> Un’indicazione riportata in 032 segnala che i titoli del film terminano in questa inquadratura, precisando anche l’utilizzo del bianco e nero per prime inquadrature russe e del colore per le ultime, così come per le scene ambientate a Venezia.

<sup>253</sup> «<Город. Съёмки в Москве>» (1v, 2v).

Lo scenario si sposta bruscamente da Venezia a Pisa, dove Eugenia e Gorčakov si trovano in cima alla torre. Mentre lei inizia già a descrivere la bellezza di Siena, la successiva tappa in programma, l'uomo si dimostra irritato dai suoi modi di fare, troppo esaltati e mai concentrati sul presente. Viene specificato che il dialogo tra i due avviene in russo.

La scena seguente è ambientata a Roma, all'interno dell'Hotel La Palma, identificato dallo stesso squallore e incuria già descritti in 002. Anche in questa versione la camera di Gorčakov è buia, soffocante e affacciata su una sorta di pozzo, ma questa volta, al suo risveglio non avviene alcuna telefonata da parte di Eugenia. Assistiamo direttamente al girovagare del protagonista per la città: prima visita le rovine del Foro Romano, poi passeggia sul colle dell'Aventino chiedendo indicazioni per San Pietro. Un prete gli fa cenno di osservare dal buco della serratura del cancello posto di fronte al palazzo dei Cavalieri di Malta, da lì vede apparire la Basilica in lontananza. Ritroviamo Gorčakov accanto a un edificio moderno nei pressi di via Romagna, dove incontra un cane randagio a cui si avvicina con affetto ma che viene catturato da alcuni addetti comunali. Arriva infine al colonnato di San Pietro, luogo che sembra accentuare il suo senso di solitudine e confusione, come viene espresso da un monologo interiore: «Anche se sono in Italia solo da una settimana, nella testa ho una grande confusione.. Quello che ho visto a Verona potrebbe non essere stato affatto a Verona ma a Venezia e viceversa. I giorni si confondono continuamente»<sup>254</sup>.

Sempre attraverso il monologo, viene per la prima volta fatto riferimento alla sua professione: «Mi sembra di guardare il mondo con un binocolo rovesciato. Da diversi anni tengo lezioni sull'architettura italiana, soprattutto rinascimentale. Prima ero sicuro di conoscerla a memoria, ma ora ne dubito fortemente. Ora, parlando ai miei ragazzi del Colosseo, non posso più omettere il dettaglio della nuvola di polvere che incombe sull'antica arena. Dovrò raccontare loro dei gatti..»<sup>255</sup>. Si ripresenta anche qui, come già visto in 002, il tema della distanza che l'uomo, stando in Italia, avverte rispetto all'architettura che finora ha solo creduto di conoscere. La scena ambientata a San Pietro procede parzialmente come nel trattamento – compare ancora la confusione causata dal traffico, seguita dal silenzio che accompagna il passaggio del cardinale – per poi svilupparsi in modo diverso, includendo un nuovo momento di estraniamento del protagonista dalla realtà:

Cammina e cammina finché, tra gli alberi, non scorge in lontananza una casa di legno su una collina. La sua casa di campagna. Anche qui piove, ma non forte; gocce rade e grosse cadono a terra, sollevando leggeri spruzzi d'acqua. All'improvviso, un albero alto su un terreno trascurato inizia a scricchiolare minacciosamente, si piega e, spezzandosi, crolla con tutto il suo peso sul tetto della casa<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> «Хоть я в Италии всего с неделю – в голове полный сумбур.. То, что я видел в Вероне, может быть, было вовсе и не в Вероне, а совсем даже в Венеции, и наоборот. Дни все время путаются» (11).

<sup>255</sup> «Такое ощущение будто я смотрю на мир в перевернутый бинокль. Вот уже несколько лет я читаю лекции по итальянской архитектуре, главным образом Эпохи Возрождения. Раньше я был уверен, что знаю ее назубок, но теперь я в этом сильно сомневаюсь. Теперь, рассказывая своим ребятам о Колизее я уже не смогу опустить такую деталь, как облако пыли, висящее над древней ареной. Надо будет рассказывать им о кошках.. » (11, 12).

<sup>256</sup> «Он идет и идет пока среди деревьев не замечает вдали деревянный дом на холме. Свой деревенский дом. Здесь тоже дождь, но не сильный; редкие, крупные капли, падая на землю, поднимают легкую водяную пыль. Неожиданно

Torna la visione della Russia, questa volta sotto forma di presagio (anche in questo caso il paragrafo è evidenziato lateralmente da una linea manoscritta). L'episodio successivo, ambientato nell'hotel romano, è costituito da un dialogo telefonico tra Gorčakov e sua moglie<sup>257</sup>. Sono riportate solo le parole dell'uomo, il quale vorrebbe accertarsi che la moglie si stia prendendo cura della casa, dell'albero che dovrebbe essere rinforzato, dei figli, del cane che necessita del vaccino contro la rabbia. Di fronte a risposte che si intuisce essere evasive il tono della comunicazione si fa concitato, per poi rasserenarsi nella parte finale. Dalle parole del protagonista si apprende esplicitamente che il ruolo di Eugenia corrisponde a quello di interprete.

Dalla scena seguente si inserisce una sezione narrativa, che inizia dall'episodio ambientato in stazione e si conclude con l'ultimo episodio siciliano, appartenente solo a questa fase compositiva del testo. Eugenia e Gorčakov si trovano in partenza dalla stazione di Roma Termini, uno sciopero ferroviario li costringe ad attendere il treno in una situazione di caos e affollamento. I due hanno una conversazione che, a partire dalla domanda di Eugenia «E lei crede in Dio?»<sup>258</sup>, sviluppa una discussione su Dostoevskij e anticipa quello che di fatto è il fulcro tematico di questa versione della sceneggiatura: la riscrittura del dialogo sui fantasmi tra Raskòl'nikov e Svidrigajlov in *Delitto e castigo*, qui inserita come intermezzo onirico all'interno della narrazione<sup>259</sup>.

Al termine della parentesi dostoevskiana, lo sciopero dei treni si è interrotto e i due riescono a salire sul treno diretto in Sicilia<sup>260</sup>. Come si apprende dal titolo dell'episodio riportato in 032, la prima scena siciliana si svolge a Bagheria, presso Villa Palagonia, citata con il noto appellativo di “villa dei mostri”. Mentre si trova nel grande salone degli specchi all'interno della villa, Gorčakov cerca di ricordare un sogno fatto la notte precedente. Lo sforzo mnemonico lo conduce a distanziarsi da quello che lo circonda e a riflettere sull'impossibilità di comprendere l'architettura che non appartiene al proprio paese: «Come posso giudicare tutto questo, se ho qualcosa di completamente diverso alle spalle: un altro mondo, altre tradizioni, altre distanze, se ho uno spirito diverso... Ecco perché non riesco a entrare nelle loro vite: né nelle loro vite, né nelle loro morti.. Io li ammiro, e tutto finisce lì»<sup>261</sup>. In concomitanza con tale monologo interiore – che si ricollega al tema già introdotto in 002 – il protagonista viene attirato prima dalla visione di una fila di formiche e poi dal suo volto riflesso allo specchio, che di nuovo appare quello di un estraneo. L'episodio – che nel trattamento viene sognato dal protagonista mentre sta dormendo nella camera

---

высокое дерево на запущенном участке начинает угрожающе трещать, клонится и, сломавшись, всей своей тяжестью обрушивается на крышу дома» (13).

<sup>257</sup> Non si tratta della telefonata presente in 002, ripresa e sviluppata più avanti nel corso della narrazione.

<sup>258</sup> «А вы в бога верите?» (17).

<sup>259</sup> Sul retro è nuovamente l'indicazione autografa di Tarkovskij: <Città. Riprese a Mosca> (18v). Un approfondimento su questa specifica scena sarà effettuato nel terzo capitolo, all'interno del paragrafo relativo a Dostoevskij.

<sup>260</sup> Si rimanda al paragrafo “Il viaggio in Italia di Gorčakov”, contenuto nel terzo capitolo, per ulteriori analisi riguardanti il segmento narrativo ambientato in Sicilia.

<sup>261</sup> «Как я могу судить обо всем этом, если у меня за плечами все другое: другой мир, другие традиции, другие расстояния, если у меня другой душевный склад... Потому я и не могу вникнуть в их жизнь, – ни в их жизнь, ни в их смерть.. Я ими люблюсь, и на том все кончается» (22).

d'albergo senza finestre – qui connette la dimensione reale a quella onirica: «Ah, sì, mi sono ricordato! Ho sognato di essere in campagna e che lo specchio vicino alla finestra non rifletteva il mio volto, ma quello di qualcun altro»<sup>262</sup>. Gorčakov vede riflesso un volto estraneo al proprio allo specchio della villa e, contemporaneamente, si ricorda di avere sognato la stessa identica scena.

L'itinerario di Gorčakov ed Eugenia continua in un paese anonimo della Sicilia, di cui vengono descritti solo la piazza e la facciata della cattedrale in stile barocco. La scena appare costruita su una serie di spunti che cercano di evocare un contesto siciliano ben lontano dalla contemporaneità. Fulcro narrativo è l'assurdo dialogo che avviene tra Eugenia e il negoziante di quella che sembra essere un normale edicola, ma dove in realtà sono esposti solo giornali d'epoca non ammessi alla vendita. Nel paese tutto sembra essersi fermato nel tempo: passa un vecchio modello di automobile, la polvere ricopre ogni cosa, il negoziante fa riferimento alla fine della Seconda guerra mondiale come se non fosse avvenuta da molto. Gorčakov si allontana dai due che stanno parlando e passeggia tra la piazza e vicoli del paese, sentendosi osservato da qualcuno che non riesce a vedere. All'interno di un bar vuoto, la televisione trasmette un servizio del telegiornale sull'ultima eruzione dell'Etna: «Nello schermo televisivo ci sono contadini e curiosi che osservano in disparte la colata lavica che si avvicina inesorabilmente»<sup>263</sup>.

Senza alcun collegamento, l'episodio successivo si sposta a Napoli, dove il protagonista, mentre sta passeggiando guardandosi intorno, resta improvvisamente coinvolto in un attacco armato. 004 riprende qui la scena finale di 002 ponendola però al centro della narrazione: Gorčakov in questo caso non muore, riesce infatti a mettersi in salvo aiutato da una signora e da un poliziotto. Segue a questo punto la scena della Madonna del Parto. Anche qui, come già in 002, il protagonista è immerso nella lettura di un libro sui monumenti e non dimostra interesse nel vedere l'opera, mentre Eugenia gli comunica tutta la sua esaltazione. Rispetto al trattamento, 004 sviluppa una dettagliata descrizione dell'affresco di Piero della Francesca, osservato dal punto di vista di un anonimo signore che si vede entrare nella cappella, il suo percorso corrisponde a quello compiuto dalla macchina da presa: «Si avvicina alla porta socchiusa ed entra nella cappella proprio mentre tutti si avviano verso l'uscita. Per un attimo, una luce intensa oscura alla sua vista il famoso affresco di Piero della Francesca. Poi la "Madonna del Parto" con i due angeli sembra fuoriuscire attraverso l'oscurità e appare davanti a noi in tutto il suo splendore»<sup>264</sup>.

L'itinerario turistico si estende ulteriormente comprendendo Siena, assente in 002. Come è reso noto fin dalla tappa a Pisa, Eugenia è impaziente di mostrare allo straniero la celebre piazza della città: «avanza

---

<sup>262</sup> «Ах, да, вспомнил! Мне снилось, что я в деревне, и что в зеркале, возле окна, отражалось не мое, а чужое лицо» (23).

<sup>263</sup> «На телеэкране – крестьяне и просто любопытные, со стороны взирающие на неумолимо приближающийся поток лавы» (29).

<sup>264</sup> «Он приближается к приоткрытой двери и входит в часовню как раз тогда, когда все потянулись к выходу. На какое-то мгновение светлое зарево заслоняет знаменитую фреску Пьетро делла Франческо от его взгляда. Потом "Беременная мадонна" с двумя ангелами словно бы просачивается сквозь тьму и предстает перед нами во всей своей красе» (34).

precedendo di qualche passo, non vede l'ora di arrivare sul posto»<sup>265</sup>. Giunti a pochi passi dalla meta finale, Gorčakov si ferma ed esprime tutta la sua insofferenza: «Non voglio vederla... Anche Siena. Non ne posso più. Voglio andare da qualche parte.. Dove non c'è nulla di tutto ciò»<sup>266</sup>. Eugenia si dimostra chiaramente innervosita da un simile comportamento ma non rinuncia ad ammirare la piazza in solitudine.

Lo scenario successivo è quello delle terme di Bagno Vignoni, che sembrano rispondere al luogo di pace desiderato dal protagonista. 004 sviluppa qui l'episodio "Ruscello a Bagno Vignoni" di 002, ampliando la descrizione dell'ambiente circostante e, soprattutto, la rilevanza data all'«uomo di circa sessant'anni, seduto con i piedi immersi nel ruscello gorgogliante»<sup>267</sup>, qui ancora anonimo e indicato come «sconosciuto»<sup>268</sup>. Non appena l'uomo si allontana, Gorčakov lo segue «con uno sguardo attento»<sup>269</sup>, rivolgendogli fin dal primo momento un interesse ben maggiore di quello che ha finora riservato ai monumenti. Si inseriscono qui i racconti dei bagnanti sullo strano personaggio, «lo stesso che cinque anni fa si è chiuso in casa con la famiglia e ha aspettato la fine del mondo»<sup>270</sup>, con l'elenco delle ragioni che lo avrebbero condotto a compiere tale gesto: motivi religiosi, gelosia, follia, paura della bomba atomica, appartenenza ai testimoni di Geova. È questa la prima occasione in cui l'espressione "La fine del mondo" entra effettivamente a far parte del testo in riferimento al personaggio del folle.

Il russo è immediatamente mosso dal desiderio di rintracciare l'uomo e chiede l'aiuto di Eugenia nel raccogliere le indicazioni utili a raggiungere la sua abitazione. Prima che inizi la ricerca, il mattino seguente si inserisce una seconda telefonata tra Gorčakov e la moglie, in cui lui le comunica di non volere più scrivere di architettura ma di «una storia incredibile»<sup>271</sup> appresa la sera prima: il riferimento è ovviamente alla storia del folle. L'episodio sviluppa in forma dialogica il resoconto della telefonata che il trattamento abbozza solo in forma manoscritta e aggiunge il tema dell'albero: in questa circostanza il protagonista apprende che il suo presagio negativo si è verificato e l'albero è effettivamente caduto. La sua reazione è molto irritata, come intuisce Eugenia dai toni accesi che sente provenire dalla sua camera mentre lo aspetta fuori dalla porta.

L'episodio seguente è puramente descrittivo e introduce Gorčakov ed Eugenia nel paesaggio di campagna che circonda Bagno Vignoni, i due stanno cercando la casa dell'uomo della fine del mondo. Individuata l'abitazione bussano ma nessuno risponde. Decidono di entrare e si trovano all'interno di una stanza piena di oggetti di varia tipologia – mobili, attrezzi, stoviglie, latte versato, scarpe – e con l'erba

---

<sup>265</sup> «забегает на несколько шагов вперед, ей не терпится скорее быть на месте» (34, 35).

<sup>266</sup> «Я не хочу ее видеть... Пусть даже Сьена. Сыт по горло. Я хочу уехать куда-нибудь.. Где нет ничего этого...» (36).

<sup>267</sup> «мужчина лет шестидесяти, он сидит, опустив ноги в журчащий поток» (38).

<sup>268</sup> «незнакомец» (39).

<sup>269</sup> «внимательным взглядом» (*ibid.*).

<sup>270</sup> «тот самый, который лет пять тому назад заперся в доме с семьей и ждал конца света» (*ibid.*).

<sup>271</sup> «Удивительная история» (43).

biancastra che cresce tra le fessure del pavimento. A differenza di quanto avviene nel trattamento, trovano il proprietario in casa:

Fuori da una finestra dai vetri polverosi che dà sul cortile, si vede un uomo in sella a una bicicletta; la bicicletta è montata su due bassi cavalletti in ferro. Le ruote girano a vuoto, ma il ciclista preme coscienziosamente i pedali e guarda avanti. È lo stesso uomo che Gorčakov ha visto vicino al fossato di Bagno Vignoni mentre era seduto con i piedi immersi nell'acqua insieme alle scarpe<sup>272</sup>.

Da questo momento il personaggio, un uomo «con la barba arruffata e la testa ispida, che gli conferisce un aspetto semplice»<sup>273</sup>, viene indicato come il «ciclista». Eugenia cerca di attirare la sua attenzione: «Senta, qui con me c'è un famoso professore russo, vorrebbe scrivere su di lei...»<sup>274</sup>, ma l'uomo si dimostra completamente disinteressato e continua a pedalare sulla sua bicicletta. Dopo aver fatto un altro tentativo e turbata dall'insistenza di Gorčakov nel voler comunicare con lo strano personaggio, Eugenia si spazientisce:

Io non ho mai offeso nessuno in vita mia, è lei che mi offende sempre. Volevo farle vedere Siena. Dove era così impaziente di andare. Ha rifiutato all'ultimo momento... Ora pensa che dipenda da me se questo signore le parlerà o no... Comunque, io me ne vado. Provi lei stesso. Se non le piace il mio modo di tradurre, avrebbe dovuto dirlo molto tempo fa, per non innervosirci a vicenda senza ragione<sup>275</sup>.

Non appena la donna si allontana senza che il protagonista faccia nulla per fermarla, il ciclista si dimostra subito più disponibile e aperto al dialogo: «Fa segno a Gorčakov di seguirlo, Gorčakov non se lo fa ripetere due volte»<sup>276</sup>. In questa stesura la conversazione che avviene tra i due è costruita soprattutto sull'operazione I+I=I che il russo vede scritta sul muro e riguardo alla quale chiede maggiori spiegazioni. Il ciclista risponde con una dimostrazione pratica affiancata a una sentenza: «Prende la bottiglia d'olio e versa lentamente, una alla volta, due gocce d'olio al centro del piatto, dicendo: Una goccia più un'altra goccia fanno... una goccia. Una, e non due»<sup>277</sup>. Questo passaggio si mantiene invariato nelle stesure successive, così come il flashback che viene inserito a conclusione dell'episodio e in cui il ciclista rievoca la liberazione della propria famiglia dalla reclusione:

Un'ambulanza, una folla di curiosi. Nella casa vengono tolti i chiodi dalle finestre sbarrate per arieggiare lo spazio. Arrivano gli infermieri. La porta viene spalancata, ma ancora non emerge nessuno

---

<sup>272</sup> «За окном с запыленными стеклами, выходящим во двор, виден человек, едущий на велосипеде; велосипед укреплен на двух низких железных подставках. Колеса вращаются вхолостую, но велосипедист добросовестно нажимает на педали и смотрит вперед. Это тот самый человек, которого Горчаков видел возле рва Ваньо [sic] Виньони, когда тот сидел, опустив в воду ногу в ботинках» (47).

<sup>273</sup> «со спутанной бородой и кудлатой головой, придающим ему простецкий вид» (*ibid.*).

<sup>274</sup> «Послушайте, здесь со мной – известный русский профессор, он хотел бы написать о вас...» (48).

<sup>275</sup> «Я в жизни никого не обижала, это вы все время обижаете меня. Я хотела показать вам Сьену. Куда вы так стремились. Вы же в последний момент отказываетесь... Сейчас вы считаете что от меня зависит, будет этот господин разговаривать с вами или нет... В общем, я уйду. Попробуйте сами. Если вам не нравится, как я перевожу, сказали бы давно об этом, чтобы попусту не раздражать друг друга» (49).

<sup>276</sup> «Он делает Горчакову знак следовать за ним, Горчаков не заставляет себя просить дважды» (51).

<sup>277</sup> «Берет бутылочку с маслом и медленно капает, одну за другой, две капли масла на середину тарелки, приговаривая: Одна плюс еще одна капля составляют... одну. Одну, а не две» (54).



dall'oscurità. Poi finalmente, come se venisse spinta da dietro, appare tutta la famiglia: l'uomo che già conosciamo, la sua giovane moglie e due figli, un ragazzo ormai grande e un bambino di cinque anni...Si riparano gli occhi dalla luce intensa.[...] E il bambino emozionato chiede al padre: Papà, è questa la fine del mondo?<sup>278</sup>

La narrazione ritorna al presente e Gorčakov rientra nell'albergo di Bagno Vignoni, dove bussa alla camera di Eugenia. Invitato a entrare l'uomo si scusa con lei, spiegandole le ragioni che gli hanno impedito di vedere alcuni dei luoghi del loro viaggio:

Ho provato uno strano senso di colpa. A me tutto e a mia moglie, ai miei figli, ai miei amici, niente... E ho cercato di punirmi o qualcosa del genere. So che è ridicolo e che i miei per primi mi rideranno dietro se lo scoprono. Non so, comunque mi sono sentito meglio quando ho rinunciato alla sua, a tutta questa... bellezza<sup>279</sup>.

Eugenia lo comprende e i due arrivano a una riappacificazione che si rafforza ulteriormente quando il protagonista trova nella stanza uno dei giornali d'epoca che avevano osservato nella particolare edicola siciliana. Si tratta di un giornale uscito nello stesso giorno e anno di nascita di Gorčakov, Eugenia lo ha rubato per lui dopo essersi accorta che lo stava guardando. Mentre stanno sfogliando insieme il giornale vengono interrotti dallo squillo del telefono: la donna inizia a parlare e il protagonista lascia la stanza. Essendo direttamente collegata alla sezione narrativa siciliana – presente solo in 004 – questa scena si costruisce in modo diverso rispetto alle stesure successive.

La medesima unicità caratterizza il raccordo tra questo episodio e quello finale. Uscito dalla stanza della donna, Gorčakov percorre a tentoni il corridoio buio dell'albergo, illuminato solo dal chiarore della luna: «Passando davanti alla finestra, Gorčakov vede per un attimo il disco luminoso della luna nel cielo limpido. Poi si dirige verso la parte buia del corridoio. Per riaccendere la luce, tocca la parete alla cieca. Trovata apparentemente la sua stanza, svanisce nel vano buio della porta»<sup>280</sup>. Immediatamente dopo, il protagonista si trova trasportato nella sua casa di campagna russa, dove si riunisce con i suoi familiari e con il cane. Tutti insieme assistono allo spettacolo del sorgere della luna nella nebbia: «Raramente capita che la luna sorga in modo così stupefacente. Gorčakov, Maria e i loro due figli, stupefatti, aspettano la sua apparizione e i loro volti riflettono tutta la forza di questa attesa inverosimilmente felice»<sup>281</sup>.

---

<sup>278</sup> «Машина скорой помощи, толпа любопытных. В доме вытаскивают гвозди из заколоченных окон, чтобы проветрить помещение. Появляются санитары. Дверь распахнута, но из темноты пока никто не показывается. Потом, наконец, будто подталкиваемая сзади, появляется вся семья: человек, которого мы уже знаем, его молодая жена и двое детей, один мальчик уже взрослый, другому – лет пять... Они прикрывают глаза от яркого света.[...] И малыш взволнованно спрашивает у отца: Папа, это и есть конец света?» (54, 55).

<sup>279</sup> «У меня возникла какое-то странное чувство вины.. Мне- все, а моей жене, моим детям, моим друзьям- ничего... И я старался себя...наказать, что ли... Я знаю, что это нелепо и что мои первыми будут смеяться надо мной, если узнают. Не знаю, во всяком случае, мне стало легче, когда я отказался от вашей, всей этой... красоты...» (58).

<sup>280</sup> «Проходя мимо окна, Горчаков на миг видит светлый диск луны на ясном небе. После чего направляется в темную часть коридора. Что бы снова зажечь свет, ошупывает стену. Но, видимо, обнаружив свою комнату, исчезает в темном проеме двери» (61, 62).

<sup>281</sup> «Редко когда случается восход Луны столь прекрасный. Горчаков, Мария и их двое детей, потрясенные, ждут ее появления, и на их лицах отражается вся сила этого неправ подобно счастливого ожидания» (63, 64).

Si tratta di una ripresa e rielaborazione della scena della “Luna” – che 002 inserisce al centro della narrazione – posta qui come episodio conclusivo. Se il trattamento non collega in alcun modo la presente scena al resto del contesto narrativo, 004 sviluppa l’idea di una sorta di transito, probabilmente onirico, che il protagonista effettua tra l’Italia e la Russia: in questo caso il passaggio si origina dal suo smarrimento nel buio corridoio dell’albergo e non sembra essere collegato alla morte, come avviene invece per le stesure successive<sup>282</sup>.

Nessuno dei dattiloscritti appartenenti a questa fase compositiva presenta una datazione, ad eccezione di 004 che, sulla copertina in cartoncino, riporta manoscritto a penna il riferimento geografico e cronologico *Moskva-Rim 1978-1981* subito dopo il titolo *Nostal’gija (Putešestvie v Italiju) Nostalgia (Viaggio in Italia)*. Supponendo che il 1978 si riferisca alla data in cui Guerra e Tarkovskij iniziano a elaborare la stesura del progetto di *Viaggio in Italia*, dal confronto tra il contenuto del testo, le annotazioni diaristiche del regista e il materiale relativo al film conservato presso RGALI, emerge l’impossibilità di datare questa fase compositiva al 1981 (già nel 1980 il testo raggiunge una fase ben più avanzata).

Le annotazioni dei *Diari* che risultano particolarmente rilevanti nell’ipotizzare una datazione sono quella del 22 agosto 1979, in cui viene fatto riferimento all’episodio con Dostoevskij, e quella del 3 settembre dello stesso anno, in cui la sceneggiatura viene dichiarata conclusa. È possibile formulare l’ipotesi che questo stadio del testo sia stato elaborato e rivisto insieme dai due autori – probabilmente in una forma ancora provvisoria – nel periodo compreso tra la fine di agosto 1979 e la ripartenza di Tarkovskij per la Russia, avvenuta il 17 settembre dello stesso anno. Confrontando il già citato rapporto sul viaggio di lavoro effettuato in Italia e datato 17 ottobre<sup>283</sup> con le testimonianze relative al metodo di lavoro usato dal regista<sup>284</sup>, risulterebbe verosimile che, in seguito alla consegna della sceneggiatura italiana presso la Rai, Tarkovskij possa avere rivisto e aggiustato la versione russa del testo in maniera autonoma, molto probabilmente in seguito al suo rientro in Russia, per creare una sceneggiatura da trasmettere al Goskino che fosse utile ai fini contrattuali.

Il documento viene sicuramente inviato in un periodo compreso tra il suo rientro (17 settembre 1979) e il 18 giugno 1980<sup>285</sup>, data riportata sulla lettera che il responsabile della Mosfil’m Oleg Agafonov indirizza al presidente della Sovinfil’m Aleksandr Surikov: «Vi inviamo il preventivo di spesa per i servizi del film “Nostalgia”/Italia/. Il preventivo si basa sulla sceneggiatura letteraria ed è soggetto a chiarimenti al ricevimento della sceneggiatura del regista. Inviamo anche la sceneggiatura letteraria di 64 pagine»<sup>286</sup>.

---

<sup>282</sup> Come già in altri casi in corrispondenza delle pagine con scene ambientate in Russia, sul retro di pagina 62 di 004 è riportata l’annotazione autografa del regista: <Mattina. Paesaggio della regione di Mosca. Riprese vicino a Mosca.>, <Утро. Подмосковный пейзаж. Съемки под Москвой.>.

<sup>283</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 14-16.

<sup>284</sup> Si rimanda alle interviste di A. A Tarkovskij e M. S. Čugunova contenute in appendice.

<sup>285</sup> Anche se molto probabilmente il *terminus ante quem* corrisponde all’11 aprile 1980, data in cui il regista inizia un nuovo soggiorno in Italia.

<sup>286</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2945: 20. La trascrizione originale in lingua russa è riportata in appendice.

Il numero delle pagine corrisponde a 004 così come alla sua copia identica, unica versione della sceneggiatura del film conservata presso RGALI<sup>287</sup>. Interessante è anche la testimonianza fornita dall'accordo preliminare firmato tra Rai e Sovinfilm, datato 12 maggio 1980, in cui si fa esplicito riferimento alla scena tratta da *Delitto e castigo*, assente in tutte le altre stesure consultate<sup>288</sup>.

Il fatto che gli appunti riportati sui *Diari* a partire dalla primavera del 1980 – quando Tarkovskij si trova nuovamente in Italia – facciano riferimento a nuove scene e disposizioni non presenti in 004 (il finale con “La candela”, la “Madonna del Parto” come primo episodio del film), non escludono che i contratti di lavorazione continuassero a basarsi sulla sceneggiatura ufficiale già consegnata, mentre la composizione di nuove varianti della sceneggiatura procedeva parallelamente.

Infine, il riferimento cronologico 1981 apposto a 004 potrebbe riferirsi all'utilizzo che Tarkovskij fa di tale copia dattiloscritta in quell'anno, in cui sta effettuando la ricerca degli esterni in Russia. Lo dimostrerebbe il fatto che gli interventi autografi si limitano a sottolineare le scene ambientate in Russia o a inserire delle indicazioni sulle riprese da compiere a Mosca o nei dintorni di Mosca.

---

<sup>287</sup> RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2943.

<sup>288</sup> RGALI f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 22, 23. Si rimanda alla trascrizione contenuta in appendice. Il documento in questione cita la versione italiana della sceneggiatura (versione che non è stato possibile rintracciare), riportando alcune variazioni rispetto a 004. Ad esempio, la scena in cui Gorčakov si guarda allo specchio e vede riflesso un volto estraneo è ambientata sulle strade di Mosca. Tuttavia molte delle indicazioni fornite sembrano essere ancora da definire e soggette a cambiamenti. Si tratta molto probabilmente di nuove idee e richieste che il regista ha riferito personalmente ai responsabili della Rai, dato che già da un mese si sta trovando a Roma.

## II.4 *Nostal'gija*. La sceneggiatura letteraria in russo

### II.4.1 005/006 Sceneggiature

**Dati d'archivio.** Varianti di sceneggiatura dattiloscritte in lingua russa conservate presso AAT.

1) Dattiloscritto originale con catalogazione “005 Sceneggiatura” conservato presso AAT. Contiene annotazioni autografe di Andrej Tarkovskij a penna nera. Consiste in 62 fogli sciolti, numerati da 1 a 61. Il testo dattiloscritto è riportato solo fronte, su carta sottile. Il titolo sul frontespizio è *Nostal'gija (literaturnyj scenarij) Moskva-Rim 1978-1980*. (Nostalgia (sceneggiatura letteraria) Mosca-Roma) con cancellatura a penna. È assente la suddivisione in scene. Il testo è riportato solo fronte. I dialoghi sono estesi come il resto del testo e non sono anticipati dai nomi dei personaggi.

2) Fotocopia di dattiloscritto con catalogazione “006 Sceneggiatura” conservato presso AAT. Contiene annotazioni autografe di Andrej Tarkovskij a penna nera. Stesura che accoglie gli interventi manoscritti di 005. 007 ne costituisce una copia identica. Consiste in 60 fogli sciolti, numerati da 1 a 59, contenuti in una busta con titolo NOSTALGHIA scritto con pennarello nero e rosso. Il titolo sul frontespizio è *Nostal'gija*, in alto a destra sono presenti i nomi dei due autori in russo: A.T e T.G. I fogli sono fotocopie con caratteri di tipologie differenti, appartenenti a due diverse macchine da scrivere: la maggior parte ha un carattere marcato, alcuni riportano invece un carattere più fine (pagine: 29, 30 primo paragrafo, 40, 41, 42, 44). Nell'ultima pagina è riportata l'indicazione “Mosca-Roma 1978-1982”. È assente la suddivisione in scene. Il testo dattiloscritto è riportato solo fronte. I dialoghi sono estesi come il resto del testo e non sono anticipati dai nomi dei personaggi. Sono visibili le inserzioni manoscritte ma non le parti cancellate. Inversioni, sottolineature e altre segnalazioni manoscritte – particolarmente diffuse in questa stesura – sono segnalate aderendo il più possibile all'originale, attraverso una trascrizione diplomatica.

La presente fase compositiva corrisponde a uno stadio di definizione della sceneggiatura in lingua russa nella sua forma letteraria. Entrambi i dattiloscritti testimoniano il raggiungimento di una scelta ormai definitiva sul titolo, *Nostal'gija*, uno sviluppo narrativo più circoscritto rispetto a 004 e una struttura grafica e testuale maggiormente protesa alla letterarietà (come risulta subito evidente dai dialoghi, graficamente estesi alla pari del testo descrittivo e non anticipati dai nomi dei personaggi).

Confrontando i dattiloscritti 005 e 006, entrambi arricchiti da modifiche manoscritte, si può determinare che si tratti di due varianti ravvicinate e che la prima stesura sia senz'altro riconoscibile in 005, i cui interventi – dislocazioni, integrazioni e cancellazioni – sono sempre accolti in 006. In questa

sede è dunque possibile limitarsi a considerare la stesura più completa tra le due, 006, corrispondente all'unica versione della sceneggiatura finora pubblicata<sup>289</sup>.

005 presenta tuttavia un dettaglio mancante in 006 e particolarmente meritevole di considerazione, ovvero la citazione autografa del regista posta ad anticipare il testo dattiloscritto, tratta dai *Saggi* di Michel de Montaigne: «Sono così assetato di libertà che se mi fosse proibito l'accesso in qualche angolo delle Indie, vivrei in certo qual modo meno a mio agio. Montaigne – “Saggi” III, XIII»<sup>290</sup>.

Dai *Diari* si ricava che i *Saggi* di Montaigne rappresentano una lettura costante per Tarkovskij nel corso di buona parte del 1981: citazioni dall'opera sono presenti a partire dal 21 gennaio fino all'8 luglio dello stesso anno, data a cui corrisponde proprio l'annotazione del passo presente in 005. È l'ultimo anno che il regista trascorre in Russia e la riflessione sulla libertà ricorre continuamente, il 4 luglio scrive: «Probabilmente sono ossessionato dal problema della libertà. Soffro fisicamente per via della mancanza di libertà. La libertà è la possibilità di rispettare la propria e l'altrui dignità» (339).

Rispetto alla fase compositiva precedente avviene una dislocazione che inserisce la scena della Madonna del Parto come episodio introduttivo della narrazione. I due protagonisti vengono presentati – con descrizioni pressoché identiche a quelle delle precedenti stesure – nel panorama nebbioso che circonda la chiesa in cui è conservata l'opera. Anche qui all'entusiasmo di Eugenia si contrappone l'insofferenza di Gorčakov che, lamentandosi della confusione causatagli dai troppi luoghi già visitati, si rifiuta di entrare a vedere Piero della Francesca.

A confronto con 004, la restante parte dell'episodio viene notevolmente espansa: la visione dell'affresco, descritto questa volta dal punto di vista di Eugenia, è accostata per la prima volta al rituale religioso e alla litania con cui un gruppo di donne devote si rivolge alla Madonna. In un primo momento anche l'interprete appare sinceramente coinvolta: «Le labbra di Eugenia ripetono le parole della preghiera. E a poco a poco diventano le parole della sua preghiera, le parole della sua richiesta, le parole del suo desiderio appassionato, divampato all'improvviso come un incendio»<sup>291</sup>, poi sembra intimorirsi e si fa da parte, continuando ad assistere al rituale come spettatrice.

Non appena uscita dalla chiesa, Eugenia realizza che Gorčakov è intenzionalmente rimasto fuori e ha una reazione irritata nei suoi confronti: « – Come sarebbe a dire “non sono andato”? – scoppia lei. Abbiamo attraversato mezza Italia per vederla. <Con questa nebbia!> Lei <mi ha sfinita con > questo

---

<sup>289</sup> In traduzione inglese in Tarkovskij 1999: 471-503 e in traduzione francese in Tarkovskij 2001: 325-366.

<sup>290</sup> «Моя потребность в свободе так велика, что если бы мне вдруг запретили доступ в какой-то уголок, находящийся где-нибудь в индийских землях, я почувствовал бы себя в определенной [некоторой] степени ущемленным. Монтень – "Опыты" кн. III гл. XIII» (2). La traduzione italiana è quella riportata in Montaigne 2012: 1995.

<sup>291</sup> «Губы Евгении повторяют слова молитвы. И постепенно становятся они словами ее молитвы, словами ее просьбы, словами ее страстного, неожиданно вспыхнувшего, словно пожар, желания» (5).

Piero della Francesca! Forza, scenda! Che scherzo è questo, davvero!..»<sup>292</sup>. In 004 la donna reagiva in maniera simile, seppure con toni più pacati, a seguito della mancata visione della piazza di Siena da parte del protagonista. Qui lo sfogo si collega per la prima volta all'opera di Piero della Francesca e appare vicino a una crisi di nervi, ampliandosi al punto da includere due ulteriori personaggi, un contadino e sua figlia che stanno assistendo involontariamente alla scena: « – Perché mi sta fissando, si può sapere? C'è qualcosa che non va? Eh? Perché non parla? [...] – Cosa c'è, sua moglie è forse lì dentro? – continua irritata Eugenia. – Beh, <si!> Prima l'ha messa incinta, e poi l'ha spedita qui, alla Madonna, per informarla che non potete permettervi un altro bambino! È così?!»<sup>293</sup>. Eugenia viene dunque rappresentata, fin dall'episodio iniziale, come una donna in difficoltà nel gestire le proprie emozioni.

L'ambientazione successiva è rappresentata dalla hall dell'albergo di Bagno Vignoni, dove si ripropone la stessa dinamica di attesa e tensione creata dalla sigaretta tenuta in mano da Gorčakov che, con alcune variazioni, è posta come scena di apertura in 002 e in 004. Mentre la stesura 004 colloca l'episodio all'interno della barca a Venezia, 002 lo ambienta nell'hotel situato a Roma. In tutti i casi, il gioco di sguardi condotto dalla donna si alterna ai pensieri del protagonista, sempre rivolti alla Russia.

006 espande ulteriormente la scena inserendo un acceso dialogo che si sviluppa tra i due personaggi a partire dal libro di poesie di Arsenij Tarkovskij, letto dall'interprete in traduzione italiana. Proprio questo dettaglio risulta incomprensibile agli occhi del russo, secondo il quale «La poesia non si può tradurre.. L'arte in generale è intraducibile..»<sup>294</sup> e l'unica soluzione che possa permettere agli uomini di conoscere le reciproche culture sarebbe quella di «abolire le frontiere»<sup>295</sup>.

Nelle stesure precedenti – ad eccezione del Vangelo (in 002) o Bibbia (in 004) trovati da Gorčakov nella propria camera – gli unici libri menzionati sono un volume non meglio specificato che Eugenia porge all'uomo in 002<sup>296</sup> e la monografia di architettura sfogliata ripetutamente dal protagonista stesso<sup>297</sup>. Oltre a comparire qui per la prima volta come oggetto di scena, l'opera poetica del padre del regista si collega anche a un nuovo, centrale episodio accolto nella parte finale della presente fase compositiva.

Al termine del dialogo sull'intraducibilità dell'arte, Eugenia e Gorčakov si ritirano nelle proprie camere. In 006, l'insospitale stanza d'albergo di Bagno Vignoni è il luogo dal quale il protagonista ascolta alcune voci provenienti dall'esterno discutere delle proprietà benefiche dell'acqua termale: il suo primo contatto con la località toscana è dunque indiretto, mediato dai discorsi dei bagnanti. In un secondo momento

---

<sup>292</sup> « – То есть, как так "не пошел"? – взрывается она. Мы пол-Италии проехали, чтобы ее увидеть. <В этом тумане!> Вы же <мне все уши прожужжали с> Пьеро дела Франческо этим! Давайте, выходите! Что за шутки, честное слово!..» (8).

<sup>293</sup> « – Что вы на меня уставились, позвольте узнать? Что-нибудь не так? А? Что вы молчите? [...] – Что, ваша жена, что-ли, там, внутри? – раздраженно продолжает Евгения. – Ну, <да!> Сначала вы ее обрюхатили, а потом послали сюда, к Мадонне, сообщить, что младенец вам не по карману! Так что-ли?!» (10).

<sup>294</sup> «Поэзию нельзя перевести.. Искусство вообще непереводаимо..» (11).

<sup>295</sup> «Отменить границы» (*ibid.*).

<sup>296</sup> 002: 7v.

<sup>297</sup> In 002: 7 e in 004: 33, 34.

«alle voci provenienti dall'esterno si aggiunge la voce di Eugenia»<sup>298</sup>, che presenta lo straniero come «uno scrittore [...] venuto in Italia appositamente per raccogliere materiale sulla vita di un compositore russo. <Berezovskij.>»<sup>299</sup>. In questa fase si definisce quindi un'altra professione per Gorčakov, legata a un nuovo scopo che lo conduce in Italia: cercare informazioni sul periodo che il compositore russo Maksim Sozontovič Berezovskij (1745-1777) vi trascorse nel Settecento<sup>300</sup>.

Tra i vari bagnanti riuniti intorno alla vasca c'è anche un bambino russo arrivato fino a lì per curare il suo cane, Dak<sup>301</sup>. Il bambino spiega di avere imparato l'italiano proprio per tale ragione, mentre la madre, non conoscendo la lingua, non è potuta venire. L'episodio sembra inserirsi sia per ribadire il concetto già espresso in precedenza da Gorčakov sull'abolizione delle frontiere – che qui riemerge nella frase «Sarebbe <molto> meglio se tutti parlassero la stessa lingua»<sup>302</sup> – sia per mettere in relazione attraverso il cane l'ambiente esterno con l'interno della camera d'albergo. La descrizione di quanto avviene nei pressi della vasca si interrompe infatti con l'indicazione sonora del «lamento del cane, <silenzioso> e triste»<sup>303</sup>, lasciando poi spazio alla dimensione onirica che vede comparire un cane/ombra accanto all'uomo addormentato: «La mano di Gorčakov si allunga nell'oscurità, verso il pavimento, per accarezzare il cane, la cui ombra passa per un attimo tra il letto e il comò»<sup>304</sup>. Come specificato nel testo, il protagonista sta in realtà accarezzando il proprio cappotto appoggiato sul pavimento, finché non viene svegliato dal bussare insistente di Eugenia alla porta.

Chiamato ad alzarsi e a uscire, Gorčakov raggiunge la vasca termale dove, mentre osserva i bagnanti, nota «un uomo con la barba, con uno sguardo preoccupato e assente»<sup>305</sup>. Come già in 004, lo strano personaggio ha immerso le gambe nell'acqua senza essersi tolto le scarpe e attira da subito l'attenzione del protagonista<sup>306</sup>. Anche qui la parte descrittiva del testo sottolinea il contrasto tra il gesto irrazionale e il modo di porsi dell'uomo, che si rivolge gentilmente a Eugenia e «si inchina in modo esageratamente educato»<sup>307</sup>, oltre ad apparire «quasi elegante»<sup>308</sup>. Rispetto alla versione precedente, che ambientava la scena nei pressi del ruscello, 006 sposta l'episodio nella piazza centrale di Bagno Vignoni. Inoltre, lo sconosciuto assume maggiore rilevanza prendendo per la prima volta la parola e avviando un criptico dialogo con Eugenia:

---

<sup>298</sup> «К доносящимся снизу голосам присоединяется голос Евгении» (15).

<sup>299</sup> «Писатель. Он специально приехал в Италию, чтобы собрать материал о жизни одного русского композитора. <Березовского.>» (*ibid.*).

<sup>300</sup> Il tema viene approfondito nel paragrafo “Il viaggio in Italia di Gorčakov” contenuto nel terzo capitolo.

<sup>301</sup> Il nome è lo stesso del cane del regista. L'episodio, mantenuto anche nelle versioni italiane della sceneggiatura, sarà poi eliminato in sede di riprese.

<sup>302</sup> «Было бы <гораздо> лучше, если бы все говорили на одном языке» (16).

<sup>303</sup> «шоскуливание собаки, <тихое> и грустное» (17).

<sup>304</sup> «Рука Горчакова тянется в темноту, к полу, чтобы погладит пса, тень которого на мгновение мелькает между кроватью и комодом» (*ibid.*).

<sup>305</sup> «небритый человек с тревожным отсутствующим взглядом» (19).

<sup>306</sup> A confermare l'importanza data a questo aspetto è anche la cerchiatura manoscritta posta intorno alla frase: «Gorčakov lo osserva con interesse», «Горчаков с интересом наблюдает за ним» (20).

<sup>307</sup> «преувеличенно вежливо раскланивается» (*ibid.*).

<sup>308</sup> «почти элегантно» (*ibid.*).

– Non dimenticare mai quello che LUI ha detto a LEI.  
 – Lui? Chi è “LUI”? – chiede Eugenia stupita.  
 Lo sconosciuto indica significativamente verso l’alto con il dito indice sporco.  
 – Va bene...e LEI?  
 Ora il suo dito punta verso il portico di fronte alla piscina, nella cui parete è incastonato un antico bassorilievo colorato e coperto di smalto.  
 – Santa Caterina?  
 Lo sconosciuto sorride soddisfatto.  
 – E che cosa ha detto LUI a LEI?  
 La risposta suona ferma e solenne:  
 – Tu sei colei che non è. Io sono colui che è!<sup>309</sup>

Come in 004, non appena l’uomo si allontana, i bagnanti iniziano a parlare di lui e del suo passato, elencando le ragioni che lo avrebbero condotto a rinchiudere in casa la propria famiglia. Ci sono minime variazioni rispetto alla versione precedente, come il numero di anni passati in reclusione (sette invece di cinque) e la mancata menzione di alcune delle possibili motivazioni (la paura della bomba atomica, il riferimento ai Testimoni di Geova). 006 specifica inoltre che, in seguito alla liberazione, la moglie ha scelto di andarsene a Genova insieme ai figli.

Particolarmente rilevante è il fatto che questa fase compositiva sviluppi la difesa di Gorčakov nei confronti dello sconosciuto, esplicitando le ragioni del suo interesse per lo strano personaggio. Non appena Eugenia accenna ai tanti pazzi che sono in giro per l’Italia dopo la chiusura dei manicomi<sup>310</sup>, il protagonista domanda irritato «perché dovrebbe essere matto?»<sup>311</sup>, per poi spiegare:

Noi non sappiamo cosa sia la cosiddetta follia, pazzia, – [...] – Prima di tutto sono scomodi. Danno fastidio a tutti.. Il loro comportamento, i loro desideri sono fuori dalla norma.. E poi noi semplicemente non vogliamo capirli. Sono terribilmente soli, ma sono sicuro che sono più vicini di noi alla verità..<sup>312</sup>

A questo punto è l’interprete a menzionare per la prima volta l’intenzione dell’uomo di compiere un insolito rituale, «deve per qualche motivo entrare in <questa> piscina con una candela accesa»<sup>313</sup>, andando a preannunciare un’evoluzione innovativa della narrazione rispetto a 004. Resta immutato il desiderio di Gorčakov di cercare e raggiungere l’uomo il prima possibile, sebbene risulti ora meglio definito e più

<sup>309</sup> « – Никогда не забывай того, что ОН сказал ЕЙ. – Он? Кто это "ОН"? – удивляется Евгения. Незнакомец грязным указательным пальцем многозначительно показывает вверх. – Хорошо...а ОНА? Теперь его палец указывает в сторону портика перед бассейном, в стену которого вделан цветной старинный барельеф, покрытый глазурью. – Святая Екатерина? Незнакомец удовлетворенно улыбается. – Ну и что же ОН сказал ЕЙ? Ответ звучит твердо и торжественно: – Ты та, которой нет. Я же тот, который есть!» (*ibid.*).

<sup>310</sup> Il riferimento è all’entrata in vigore della Legge Basaglia nel 1978. Si rimanda al paragrafo “La poetica di Tonino Guerra nella sceneggiatura” contenuto nel terzo capitolo per ulteriori approfondimenti rispetto all’importanza del tema nell’opera di Guerra.

<sup>311</sup> «какой же он сумасшедший?» (22).

<sup>312</sup> «– Мы не знаем, что такое так называемое безумие, сумасшествие, – [...] – Прежде всего они неудобны. Они всем мешают.. Их поведение, их желания вне общепринятых норм.. А потом мы просто не хотим понять их. Они страшно одиноки, но я уверен, что они ближе нас к истине..» (*ibid.*).

<sup>313</sup> «за чем-то должен влезть в <этой> бассейн с зажженной свечой» (*ibid.*).



comprensibile. È sempre Eugenia a informarsi presso i bagnanti della località in cui vive il “matto” – Bagno Vignoni Alta – ottenendo questa volta anche l’indicazione del suo nome, Domenico.

Essendo ormai sera e trattandosi di una strada sconnessa, la ricerca può avere inizio solo la mattina seguente. 004 inseriva qui come intermezzo narrativo la seconda telefonata tra Gorčakov e la moglie, che in 006 viene eliminata e sostituita da un nuovo, importante elemento della narrazione: la lettera del musicista Berezovskij. L’episodio si svolge a bordo del ruscello di Bagno Vignoni, dove Eugenia e Gorčakov iniziano una conversazione sulla nostalgia a partire dalla vicenda della cameriera calabrese che viene raccontata dalla donna: «una volta in una famiglia milanese una cameriera di punto in bianco ha dato fuoco alla casa dei suoi padroni [...] Per nostalgia.. Per poter tornare a casa sua, in Calabria..»<sup>314</sup>. Il testo di 006 è il primo a citare esplicitamente il termine che fornisce il titolo al film.

È ancora Eugenia a suggerire un collegamento tra la storia della cameriera e la vita del musicista, chiedendo a Gorčakov: «Mi scusi. Il suo musicista...Berezovskij...Perché è tornato in Russia? Dopo tutto lo sapeva che una volta tornato in patria sarebbe diventato di nuovo uno schiavo»<sup>315</sup>. Il protagonista risponde porgendole la lettera che i due hanno reperito presso il Conservatorio di Bologna e che il testo riporta integralmente, specificando che la lettura viene effettuata fuori campo da una voce sconosciuta.

Mio caro Petr Nikolaevič,

Questa notte ho fatto un sogno terribile, che ha risvegliato in me con rinnovato vigore tutti quei pensieri infelici che ultimamente quasi non mi abbandonano più e che non mi permettono di godere appieno del mio soggiorno a Bologna, dove sto progredendo nei miei studi sotto la guida dell’onorevole Padre Martini.

Ho anche avuto occasione di ammirare il grande Tartini e la sua tecnica sbalorditiva. Che maestro! Tra poco saranno due anni che sono in Italia. Due anni tra i più importanti per me, sia per quanto riguarda la mia professione, sia per la vita in generale.

Eppure voglio assolutamente raccontarle il mio sogno, caro Petr Nikolaevič!

Dovevo scrivere e poi rappresentare una grande opera nel teatro di campagna del mio signore, il principe Potemkin.

Il primo atto per un qualche motivo doveva svolgersi in un vecchio parco, dove erano disposte delle statue interpretate da persone nude imbiancate con il gesso e costrette a rimanere senza il minimo movimento sui loro piedistalli per tutta la durata dell’atto.

Anche io interpretavo una di queste statue ed ero terribilmente consapevole che se mi fossi mosso sarei stato punito in modo orribile. Sapevo inoltre che il nostro padrone e signore avrebbe assistito a tutta l’opera personalmente e che sarebbe stato impossibile sfuggire al suo sguardo.

Sentivo il freddo che saliva lungo le mie gambe, piantate sul freddo piedistallo di marmo, mentre le foglie autunnali mi cadevano sulle spalle, sul petto e sulle braccia tese /era autunno/.

Non mi muovevo. E con tutte le mie forze cercavo di non muovermi. A poco a poco il mio corpo si è intorpidito per il freddo e l’impossibilità di muoversi e ho capito che non avrei resistito un minuto di più. E quando, incapace di resistere, mi sono mosso sul mio alto e sontuoso piedistallo, ho capito che ero morto e mi sono svegliato.

Mi sono svegliato nel terrore, capendo che non era affatto un sogno, ma la santa verità divina.

La verità della mia amara vita. Potrei tentare di non tornare più in Russia, ma anche solo l’ombra di questo pensiero mi uccide, perché è del tutto impossibile che io non possa più vedere la mia Patria,

---

<sup>314</sup> «Однажды в одной миланской семье прислуга взяла и ни с того ни с сего подожгла дом своих хозяев [...] Ностальгия.. Чтобы был повод домой вернуться, в Калабрию..» (24).

<sup>315</sup> «Простите. Ваш музыкант...Березовский...Почему он все-таки вернулся в Россию? Ведь он же знал, что снова станет рабом, как только вернется» (*ibid.*).

<il villaggio>, dove sono nato, i miei boschi, i miei ruscelli, è del tutto impossibile che io non possa mai più respirare nel mio petto l'aria profumata della mia infanzia.

Caro e gentile al mio cuore signor Petr Nikolaevič, volevo chiederti di informarti presso Sua Signoria il principe Potemkin se posso sperare, in futuro, di riscattarmi, di comprare la mia libertà. Puoi anche dirgli che qui ho ottenuto un discreto successo e, se Dio vuole, forse questo potrebbe toccare il cuore orgoglioso del mio signore.

Ma ahimè, già adesso mi rendo conto di chiedere l'impossibile. Sua Signoria il principe è severo e non si abbasserà al denaro e a un accordo con il suo servo. Sceglierà di umiliarmi ancora di più di quanto non sia già umiliato quando saprà che qui, all'estero, mi permetto di godere di questa fama che ora mi appare odiosa e ripugnante.

Addio, amico mio, mio caro Petr Nikolaevič, e permetti che ti abbracci forte il tuo devoto servitore  
Matfej Berezovskij<sup>316</sup>.

La narrazione riprende dalla mattina seguente e dalla descrizione dell'ambiente bucolico che Eugenia e Gorčakov attraversano per raggiungere la casa di Domenico. La conclusione della descrizione, in cui il paesaggio toscano viene paragonato alla Russia, esplicita che le impressioni riportate sono quelle del protagonista: «Questa terra arata di Toscana percorsa dalle ombre delle nuvole, è bella quasi quanto i miei campi, i miei boschi, i miei colli lontani, russi, irraggiungibili, eterni.»<sup>317</sup>. Individuata la casa che corrisponde alle indicazioni date dai bagnanti, i due si avvicinano e sentono provenire dall'interno il latrato di un cane. Eugenia apre le persiane permettendo al cane di uscire, motivo per cui viene rimproverata da una donna che si trova lì accanto e che le spiega: «Domenico mi ha detto di non farlo uscire per tre giorni»<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> «Любезный сударь мой Петр Николаевич! Сегодняшней ночью приснился мне ужасный сон, с новой силой пробудивший во мне все те прискорбные мысли, которые почти не оставляют меня последнее время и не позволяют в полной мере наслаждаться моей жизнью в Болонье, где я преуспеваю в учении под руководством достопочтенного отца Мартини. У меня также был случай восхититься великим Тартини и его поистине ошеломляющей техникой. Вот уж мастер! Вот уже скоро два года как я в Италии. Два года важнейших для меня как в отношении моего ремесла, так и в житейском смысле. Но я все-таки хочу непременно рассказать Вам свой сон, любезнейший Петр Николаевич! Будто бы я должен написать, а затем и разыграть большую оперу в деревенском театре князя Потемкина, моего барина. Первый акт почему-то должен был иметь место в старом парке, где были расставлены статуи, которых изображали обнаженные люди, выбеленные мелом и обязанные в течение всего действия стоять на своих постаментов без малейшего движения. Я тоже находился в роли одной из этих статуй и с ужасом сознавал, что ежели пошевелинусь, то буду жесточайшим каким-то способом наказан. К тому же я знал, что за всем действием оперы самолично следит наш хозяин и господин и скрыться от его взгляда было совершенно нельзя. Я чувствовал холод, который поднимался по ногам моим, опирающимся на холодный мраморный пьедестал, в то время, как осенние листья падали мне на плечи, грудь и протянутые руки /была осень/. Я не шевелился. И изо всех сил моих старался не двигаться. Постепенно тело мое онемело от холода и невозможности движения и я понял, что не в состоянии больше терпеть ни минуты. И когда я, не выдержав, шевельнулся на своем высоком и роскошном пьедестале, и понял, что погиб, я проснулся. Проснулся в ужасе, понимая, что это вовсе не было сном, а что все это святая Божья правда. Правда горькой жизни моей. Я мог бы попробовать не возвращаться более в Россию, но даже тень этой мысли убивает меня, ибо совсем невозможно, чтобы никогда больше я не смог увидеть моей Родины, <деревни>, где я родился, моих лесов, моих ручьев, совсем невозможно, чтобы я не смог больше ни разу вздохнуть в грудь свою благоуханный воздух моего детства. Дорогой и любезный сердцу моему господин Петр Николаевич, хотел просить тебя узнать при оказии у Его сиятельства князя Потемкина, могу ли я надеяться, хоть когда-нибудь, в будущем, выкупить себя, оплатить деньгами свободу мою. Можешь ему сказать также, что у меня здесь есть немалый успех, и, даст Бог, может быть это сможет тронуть гордое сердце моего господина. Но увы, уже сейчас понимаю я, что прошу невозможного. Его сиятельство князь суров и не позволит себе унизиться до денег и сделки с рабом его. Он выберет унижить меня еще более, чем я уже унижен, когда узнает, что здесь, за границей, я позволяю себе пользоваться этой теперь мне ненавистой и постылой славой. Прощай, друг мой, любезный батюшка Петр Николаевич, и позволь крепко обнять тебя твоему преданному слуге Матфею Березовскому» (25, 26, 27).

<sup>317</sup> «Эта распаханная земля Тосканы, по которой ползут тени облаков, почти так же прекрасна, как и мои поля, мои леса, мои холмы, далекие, российские, недостижимые, вечные...» (28).

<sup>318</sup> «Доменико не велел три дня ее выпускать» (29).

A differenza di quanto avviene in 004 infatti, Domenico non è all'interno della casa ma, come li informa la donna, si trova a Fiumicino, nei pressi di Roma, a circa due ore e mezzo di macchina di distanza. Gorčakov appare risoluto nel volere percorrere qualsiasi strada per arrivare dall'uomo, esasperando Eugenia che riconosce come Domenico per lui sia «diventato più importante di Siena, di Assisi, della Madonna del Parto. Più importante di tutto!»<sup>319</sup>. Contribuisce a peggiorare ulteriormente la situazione il gesto apparentemente romantico dell'uomo, che si avvicina con delicatezza all'interprete, quasi come a volerla baciare, per poi farle inaspettatamente una domanda riferita a Domenico: «Perché ha tenuto rinchiuso il cane?»<sup>320</sup>. Senza celare la sua disapprovazione Eugenia acconsente ad accompagnare Gorčakov a Fiumicino, dove è ambientata la scena seguente.

Dopo avere individuato la casa del pazzo, i due entrano al suo interno – descritto in termini simili a quelli già presenti in 004 – e questa volta lo trovano. Come nella versione precedente del testo, l'uomo sta pedalando su una bicicletta fissata al terreno e guarda dritto davanti a sé. Anche la conversazione che avviene tra Domenico ed Eugenia è del tutto simile a 004, mentre il dialogo che continua tra Domenico e Gorčakov in seguito all'allontanamento della donna contiene uno sviluppo importante. Conclusa la spiegazione della sua personale interpretazione del concetto di I+I=I, il pazzo rende partecipe il protagonista delle proprie intenzioni:

– <Io ho sbagliato allora..> – Domenico è il primo a rompere il silenzio, – cercando di salvare la mia famiglia ho ragionato egoisticamente. Bisogna salvare tutti.

– Come salvare? – Gorčakov non capisce.

– È molto semplice, – alzandosi dalla sedia, il padrone di casa tira fuori dalla tasca un mozzicone di candela. – Vedi questa candela?

– Va bene.. – dice Gorčakov perplesso, – ma come..

– Cosa va bene? – si indigna Domenico. – Prima ascoltami. Bisogna attraversare la piscina con la candela accesa in mano<sup>321</sup>.

Domenico chiede a Gorčakov di aiutarlo a compiere il rituale salvifico dal momento che « – Non posso farlo da solo.. Appena accendo la candela e inizio a entrare in acqua mi prendono e gridano che sono impazzito»<sup>322</sup>. Il protagonista acconsente, sebbene non riesca a comprendere per quale motivo sia stato scelto proprio lui come aiutante. A Domenico tutto appare chiaro:

– Scusi.. Ma perché proprio io?

Il folle non è sorpreso da questa domanda.

– Hai dei figli? – sussurra, avvicinandosi il più possibile a Gorčakov.

– Sì. Due. Una ragazza più grande e un bambino. Più piccolo.

---

<sup>319</sup> «Доменико стал для вас важнее Съены, Ассиз, Мадонны дель Парто. Важнее всего!» (*ibid.*).

<sup>320</sup> «Почему он все-таки запер собаку?» (30).

<sup>321</sup> « – <Я был неправ тогда..> – первый нарушает тишину Доменико, – пытаясь спасти свою семью, я рассуждал эгоистически. Нужно спасти всех. – Как спасти? – не понимает Горчаков. – Очень просто, – хозяин, приподнявшись со стула, вытаскивает из кармана огарок свечи. – Видишь свечу? – Хорошо.. – неопределенно произносит Горчаков, – а как.. – Что хорошо? – возмущается Доменико. – Выслушай сначала. Нужно пересечь бассейн с зажженной свечой в руках» (36, 37).

<sup>322</sup> « – Сам я не могу этого сделать.. Как только я зажигаю свечу и начинаю спускаться в воду, меня хватают и кричат, что я сошел с ума» (37).

– E una moglie?  
 – Sì.  
 <– È bella?>  
 <– Conosce la Madonna del Parto di Piero della Francesca?..>  
 <Domenico annuisce.>  
 <– Ecco... Ma è ancora più bella...>  
 Domenico annuisce soddisfatto.  
 – Allora chi se non tu? Tu vai con la candela.. E noi qui, a Roma.. Anche noi stiamo preparando qualcosa.. – aggiunge criptico<sup>323</sup>.

Solo a questo punto 006 inserisce il flashback di Domenico già presente in 004, mentre il ritorno alla dimensione presente vede Gorčakov abbracciare l'uomo e stringerlo a sé «delicatamente, come se fosse un bambino»<sup>324</sup>, a dimostrare anche visivamente la fortissima vicinanza originatasi tra i due uomini.

Tornato in albergo a Bagno Vignoni, il protagonista sta per entrare nella propria camera quando si imbatte in Eugenia che sta uscendo proprio da lì in accappatoio. La donna gli spiega che nella sua stanza c'è stato un problema con l'acqua calda e, appurato che l'uomo non avanza alcun segno di scusa nei suoi confronti, lo aggredisce verbalmente: « – Perché ha così paura di tutto?! Sei uno schiavo, guardati bene! All'inizio parlate tutti di libertà.. Libertà qui! Libertà lì! Ma cosa ne capisci di libertà?! A che cosa ti serve, che cosa te ne fai?! Semplicemente non hai alcuna esperienza in fatto di libertà»<sup>325</sup>.

Mentre in 004 i due riuscivano subito a chiarirsi e a riconciliarsi, in questa versione del testo – come già annunciato dall'episodio iniziale – Eugenia appare completamente fuori controllo e indirizza a Gorčakov un pesante sfogo personale:

– Basta, basta, basta! Ho la nausea! Siete tutti uguali! C'è da andare fuori di testa! È meglio parlare al muro, Dio mio... Si può sapere che cosa volete tutti da me?! Queste? – Eugenia solleva con le mani il seno prosperoso, – Benissimo! Eppure ho anche dei sentimenti, dei pensieri! Solo che a voi non interessano! Uno così...molto “intellettuale”, ha perfino cercato di tenermi rinchiusa! Mi teneva sotto chiave!

Mio Dio, è possibile che non incontrerò mai nessuno?! Di te non parlo neanche...Sei il peggiore di tutti!.. Di tutti quanti messi insieme! Ma io te lo giuro che troverò una via d'uscita! Troverò ancora me stessa! Dovrete tutti strisciare di fronte a me in ginocchio! Tra l'altro ti vesti malissimo...Capisci? Sei una noia!

Lo sai che cos'è? No? Dio mio, in vita mia non mi ero mai trovata in una situazione così merdosa! Basta! Fine! Dormirò per dieci giorni di fila e mi dimenticherò di te una volta per tutte! In realtà non c'è nulla da dimenticare...Tu non esisti nemmeno. Tutto questo riguarda solo me...Non capisco, perché mi piacciono gli idioti? Uomini privi di qualsiasi fascino? Forse posso sembrare giovane, ma io me ne intendo di fascino...Vattene via, per l'amor di Dio! – si dimentica di non essere nella sua camera. – Quando ti ho visto per la prima volta, quella stessa notte ho sognato un verme morbido...con le gambe... Mi è caduto sulla testa e ha cominciato a mordermi qui...Io ho scosso la testa finché la bestiaccia non è caduta a terra...Volevo schiacciarlo, ma è corso sotto l'armadio ed è

<sup>323</sup> « – Простите.. А почему именно я? Сумасшедшего не удивляет этот вопрос. – У тебя есть дети? – приблизившись вплотную к Горчакову, шепчет он. – Да. Двос. Девушка постарше и сын. Маленький. – А жена? – И жена. <– Она красивая?> <– Вы знаете Мадонну дель Парто Пьеро делла Франческо?..> <Доменико кивает головой.> <– Ну вот... Только еще лучше...> Доменико удовлетворенно кивает головой. – Тогда кто же не ты [sic]? Ты пойдешь со свечой.. А мы здесь, в Риме.. Мы тоже готовым кое-то.. [sic!] – добавляет он загадочно» (38).

<sup>324</sup> «осторожно, как ребенка» (39).

<sup>325</sup> « – Почему вы так всего боитесь?! Ты же раб, посмотри на себя повнимательней! Все вы поначалу говорите только о свободе.. Свобода-то! Свобода-сё! Да что ты понимаешь в свободе?! На что она тебе свобода, что ты будешь с ней делать?! У тебя же просто опыта нет в обращении со свободой» (40).

scomparso...Dio ti ringrazio che tra di noi non sia successo nulla! Solo a pensarci mi viene da rigettare!  
Un giorno...la scorsa primavera un direttore d'orchestra...Sì, quello davvero! Era un cavaliere! Oh,  
signore! Perché succede sempre così di rado? Aveva delle mani bellissime...<sup>326</sup>

Scioccato e incredulo, l'uomo è incapace di reagire. Eugenia è completamente fuori di sé e chiede ripetutamente a Gorčakov di uscire, senza però rendersi conto di trovarsi nella camera di lui. Il momento di imbarazzo viene temporaneamente interrotto da una telefonata che l'interprete fa a qualcuno di non meglio specificato annunciando il suo ritorno a Roma<sup>327</sup>. Al termine della conversazione telefonica la donna continua a sfogarsi sul protagonista arrivando prima a cacciarlo e poi a rincorrerlo svestita lungo il corridoio. Gorčakov prova allora a riportarla alla lucidità dandole una sculacciata, gesto che causa in Eugenia una violenta crisi di pianto e nel protagonista il tentativo di consolarla abbracciandola, come se fosse una bambina, proprio come aveva fatto con Domenico nella scena precedente.

Se 004 inserisce a questo punto della narrazione la scena finale, 006 aggiunge invece nuovi episodi e ambientazioni. Il primo tra questi vede Gorčakov all'interno di un monastero in rovina: il luogo è desolato e l'uomo è sotto gli effetti dell'alcol<sup>328</sup>. Inaspettatamente compare un ragazzino sui dodici anni al quale il protagonista rivolge un discorso sconnesso:

– Cosa c'è, hai paura? – chiede con voce roca. – Non avere paura. Sono io che dovrei avere paura di te...E se iniziassi a spararmi...Sai, qui tutti sparano. E poi qui ci sono troppe scarpe italiane...E tutti le comprano...le comprano...Perché? Tremendo...Vedi le scarpe? – fa cenno alle sue scarpe, – Le indosso da dieci anni...Capisci?...Tutto questo non è importante! Lo sai?...nelle storie d'amore famose, classiche...Non ci sono baci...niente del genere...Tutto è puro! Ecco perché sono famose!...I sentimenti che non si sono potuti concretizzare non si dimenticano...<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> « – Хватит, хватит, хватит! Меня уже тошнит! Все вы одинаковы! Просто с ума сойти можно! Лучше иметь дело с табуретками, ей Богу... Можно наконец узнать, чего вы все от меня хотите?! Этого? – Евгения приподнимает на ладонях свою тяжелую грудь, – Прекрасно! Но ведь у меня есть еще и чувства, и мысли! Только они вам не нужны! Один такой...очень "интеллигентный" пытался даже держать меня взаперти! Запирал меня за замок! Боже мой, неужели я так никогда никого и не встречу?! О тебе я уж и не говорю...Ты хуже всех!.. Вместе взятых! Но даю тебе слово – я все-таки найду выход! Я еще стану человеком! Вы еще все передо мной на коленях ползать будете! Кстати, ты ужасно одеваешься...Понимаешь? Ты зануда! Ты знаешь что такое зануда? Нет? Боже мой, в такое дерьмовое положение я еще ни разу в жизни не попадала! Всё! Хватит! Я буду спать десять суток подряд и забуду думать о тебе раз и навсегда! Правда, тут и забывать-то нечего...Тебя здесь не существует. Всё дело только во мне самой...Не понимаю, почему мне нравятся идиоты? Мужчины без всякого обаяния? Может быт я выгляжу молодой, но я всё-таки понимаю что такое обаяние...Убирайся отсюда, ради Бога! – она забывает, что находится не в своей комнате. – Когда я увидела тебя первый раз, в ту же ночь мне приснился мягкий такой червяк...с ногами... Он упал мне на голову и стал кусать вот сюда...Я стала трясти головой пока это чудище не свалилось на пол...Я хотела его раздавить, но он убежало под шкаф и исчезло...Слава тебе, Господи, что между нами ничего не было! От одной мысли об этом меня начинает тошнить! Однажды...прошлой весной один дирижер...Да, вот это действительно! Это был рыцарь! О, Господи! Почему это всегда бывает так редко? У него были удивительные руки...» (41).

<sup>327</sup> In 004 la stessa telefonata veniva non fatta ma ricevuta dalla donna, considerato che l'episodio era ambientato nella camera di lei e non in quella di Gorčakov.

<sup>328</sup> L'ambientazione non è meglio specificata. Nel film, la scena in questione sarà ambientata all'interno della Chiesa di San Vittorino, chiesa in rovina caratterizzata dal suo essere parzialmente sommersa dall'acqua. Non essendoci alcun riferimento all'acqua, è probabile che in questa fase non fosse ancora stata decisa un'ambientazione specifica per la scena, così come nella scaletta citata nei *Diari* il 13 agosto 1981, al punto 9, dove Tarkovskij riporta genericamente « "Il monastero in rovina". Il falò. Le poesie. Sogno» (2014: 357).

<sup>329</sup> « – Что, боишься? – хриплым голосом произносит он. – Не бойся. Это я тебя должен бояться...А вдруг ты в меня начнешь стрелять...Ты знаешь, здесь все стреляют. И потом здесь слишком много итальянских ботинок...И все покупают...покупают...Зачем? Ужасно...Видишь ботинки? – кивает он на свою обувь, – Я ношу их уже десять лет...Понимаешь?...Это всё не важно! Ты знаешь?...знаменитые, классические истории из жизни влюбленных...Никаких поцелуев...ничего подобного...Всё чисто! Вот почему они знаменитые!...Чувства, которые не смогли воплотиться не забываются никогда...» (44).

Incapace di realizzare che il ragazzo non sarà in grado di comprenderlo, Gorčakov inizia a raccontargli un aneddoto parlando in russo:

– Qui è come in Russia...non so perché...Sai, c'è una storiella, – passa improvvisamente al russo, – Un uomo ne tira fuori un altro da un'enorme e profonda pozza di letame...stava già soffocando...I due sono sul bordo di questa orribile pozza e respirano pesantemente...sono entrambi esausti...Alla fine quello che è stato salvato chiede: "Cosa hai fatto?" E lo fissa con uno sguardo strano. "Perché lo hai fatto? Perché mi hai tirato fuori?" "Come perché? Io ti ho salvato!" – il salvatore non capisce. "Stupido!" – dice improvvisamente il salvato. Con un terribile risentimento nella voce, – "Stupido! Io li ci vivo!"<sup>330</sup>.

Riprendendo la conversazione in italiano, il protagonista chiede al ragazzo se sia contento della vita, ricevendo una risposta affermativa. A quel punto l'attenzione dell'uomo è attirata dal libro di poesie – lo stesso che aveva preso da Eugenia – che sta bruciando all'interno di un flebile falò lì accanto. Una voce fuori campo legge la poesia di Arsenij Tarkovskij *Ja v detstve žabolel (Da bimbo m'ammalai)*, riportata integralmente nel testo<sup>331</sup>. L'ascolto della poesia suscita subito in Gorčakov la visione di una città immensa che «si estende verso il basso, oltre l'ansa del fiume che scintilla al sole»<sup>332</sup> e di cui viene evocato il muro di «un vecchio monastero che scintilla con le antiche cupole dorate...»<sup>333</sup>. Dai riferimenti paesaggistici di Tarkovskij già considerati in precedenza, è possibile assimilare la città a Mosca.

La visione si alterna a quella del monastero in rovina, dove un vecchio sta riattizzando il fuoco del falò mentre una piuma bianca e leggera scende dall'alto posandosi su una pozzanghera: «La raccoglie il ragazzo che con interesse e meraviglia scruta il suo ritrovamento. Poi, guardandosi intorno, vede in lontananza, ai margini del bosco che si sta oscurando, una figura luminosa con le ali ripiegate dietro la schiena, immobile tra gli alberi spogli sul lato opposto del campo...»<sup>334</sup>. Intanto, Gorčakov sta attraversando i vicoli di Mosca: la città richiama uno scenario apocalittico, appare deserta e ci sono mobili e oggetti sparsi ovunque. L'uomo trova per strada un armadio con lo specchio e sollevando gli occhi «scopre di avere il volto di un altro. Il volto di Domenico di Bagno Vignoni Alta»<sup>335</sup>. Il tema del riflesso corrispondente a un volto estraneo, già presente nelle stesure precedenti con le variazioni analizzate, in 006 sancisce definitivamente la natura profonda del legame tra Gorčakov e Domenico, che si pone al di là della dimensione terrena.

---

<sup>330</sup> « – Здесь как в России...не знаю почему...Ты знаешь, есть один анекдот, – переходит он вдруг на русский, – Один человек вытащил другого из огромной и глубокой лужи дерьма...тот уже захлёбывался...Вот лежат они на краю этой ужасной лужи и тяжело дышат...устали оба...Наконец спасенный спрашивает – "ты что?" И смотрит как-то странно. "Зачем ты это сделал? Вытащил?" "Как зачем? Я тебя спас!" – не понимает спаситель. "Дурак!" – вдруг говорит он. Спасенный. Со страшной обидой в голосе, – "Дурак! Я там живу!"» (*ibid.*).

<sup>331</sup> La poesia in lingua originale e la traduzione in italiano di Gario Zappi si trovano in Tarkovskij 2017: 68-71.

<sup>332</sup> «огромный город, внизу, за излучиной сияющей на солнце реки...» (46).

<sup>333</sup> «старого монастыря, сверкающего древними золотыми куполами...» (*ibid.*).

<sup>334</sup> «Но поднимет его с земли уже ребенок и будет с интересом и удивлением разглядывать свою находку. Потом, оглянувшись по сторонам, он увидит вдалеке, на опушке темнеющего леса, светящуюся фигуру со сложенными за спиной крыльями, неподвижно стоящую среди сквозных голых деревьев на противоположной стороне поля...» (*ibid.*).

<sup>335</sup> «обнаружит, что у него чужое лицо. Лицо Доменико из Верхнего Баньо Виньони» (47).

Svegliandosi da quello che si scopre essere stato un sogno, il protagonista si avvia verso le rovine di una cattedrale gotica<sup>336</sup>. Ai suoi lamenti « – Sono stanco di essere uno spettatore, di sbirciare dal buco della serratura, di vedere tutto questo lusso squallido e stancante. Ne ho fin sopra i capelli. Basta..[...] Non voglio più niente.. soltanto per me.. Nientel!..»<sup>337</sup> rispondono due voci divine:

– Signore, perché non hai pietà di lui? Digli qualcosa.. – le parole riecheggiano nello spazio, ma Gorčakov non è in grado di sentire.

– Immagini cosa succederebbe se sentisse la mia voce? – la risposta cade pesante.

Una piccola nuvola bianca copre il sole e, per qualche secondo, le rovine vengono immerse nell'ombra<sup>338</sup>.

La scena successiva è nuovamente ambientata a Bagno Vignoni. Questa volta la cittadina termale è deserta, la stagione si è conclusa e la vasca posta nella piazza centrale è stata svuotata dall'acqua per permettere le operazioni di pulizia che stanno effettuando due operai. Il testo inizia a descrivere dettagliatamente ogni mossa e spostamento svolti da Gorčakov:

si avvicina al bordo della piscina e, scelto il punto più asciutto salta giù, sul fondo melmoso.

Poi prende dalla tasca il mozzicone che gli ha consegnato Domenico e lo accende con l'accendino. La fiamma della candela scintilla tremolando. Gorčakov la copre con la mano e fa qualche passo verso il lato opposto della piscina. Un soffio di vento spegne la candela.

Gorčakov torna al punto di partenza e riaccende la candela. Coprendo con l'incavo del cappotto la fiamma tremolante e sollevando schizzi nelle pozzanghere, inizia ad attraversare lentamente la piscina per la seconda volta.

L'operaio e la sua aiutante lo osservano dalla parte opposta. Al centro della vasca la fiamma della candela comincia a oscillare e, ancora una volta, nonostante gli accorgimenti di Gorčakov, si spegne. Sul viso degli spettatori involontari di questo esperimento si riflette la delusione.

Gorčakov torna indietro e per la terza volta riaccende il mozzicone ormai quasi del tutto consumato. Muovendosi molto lentamente e coprendo la fiamma dalle raffiche di vento si ferma di tanto in tanto, passo dopo passo, immerso nel fango fino alle caviglie, e avvicinandosi al portico di Santa Caterina. La donna e il vecchio, abbandonato il loro lavoro, seguono il suo spostamento con il fiato sospeso. Restano gli ultimi passi. Il residuo dello stoppino acceso galleggia nella cera liquida sul palmo di Gorčakov. Superando il dolore della bruciatura compie gli ultimi passi e posa quello che rimane della candela sulle pietre del portico. Per qualche istante un fiammella azzurra brilla nella piccola pozza di cera<sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> Qui la descrizione è inevitabilmente riconducibile all'abbazia di San Galgano a Chiusdino, nominata per la prima volta nei *Diari* del regista il 13 agosto 1981, dove è collegata proprio a questa scena: «“Chiusdino”. La chiesa in rovina. La voce di Dio» (2014: 357).

<sup>337</sup> « – Я устал быть соглядатаем, подсматривать словно в замочную скважину, видеть всю это опостылевшую, осточертевшую роскошь. Я сыт по горло. Хватит.. [...] Ничего я не хочу больше.. для себя одного.. Ничего!..» (49).

<sup>338</sup> « – Господи, почему ты не пожалей его? Скажи ему что-нибудь.. – разносится в гулком пространстве, но Горчакову не дано слышать этого. – Ты представляешь себе, что будет, если он услышит мой голос? – Падает тяжелый ответ. Маленькое белое облако наползает на солнце и на несколько секунд руины погружаются в тень» (*ibid.*).

<sup>339</sup> «подходит к краю бассейна и, выбрав место посуше, спрыгивает вниз, на его илистое дно. Затем достает из кармана огарок, врученный ему Доменико, и чиркает зажигалкой. Дрожа, разгорается пламя свечи. Горчаков прикрывает его ладонью и делает несколько шагов по направлению к противоположной стороне бассейна. Порыв ветра гасит свечу. Горчаков возвращается на прежнее место и снова зажигает огарок. Прикрывая полую пальто дрожащее пламя и хлюпая по лужам, он начинает медленно пересекать бассейн во второй раз. Рабочий и его помощница наблюдают за ним с противоположной стороны. В центре бассейна пламя свечи снова начинает метаться и снова, несмотря на старания Горчакова, гаснет. На лицах невольных свидетелей этого эксперимента отражается разочарование. Горчаков возвращается обратно и третий раз зажигает свой уже совсем крохотный огарок. Двигаясь еле-еле и прикрывая пламя от порывов ветра, он, то и дело останавливаясь, шаг за шагом по щиколотку в грязи медленно приближается к портику Святой Екатерины. Женщина и старик, бросившие свою работу, затаив дыхание следят за его передвижением.

Senza alcun intermezzo lo scenario si sposta ancora, questa volta vediamo il protagonista nella hall di un albergo romano, è in attesa della macchina che lo condurrà in aeroporto quando riceve una telefonata da parte di Eugenia. Vediamo anche lei, sta telefonando da una trattoria. La donna gli riferisce di avere incontrato Domenico, che da tre giorni sta organizzando una strana manifestazione in piazza e «Voleva sapere se ha fatto quello che gli ha promesso»<sup>340</sup>. Nello scoprire che Gorčakov è in partenza Eugenia sembra rattristarsi, per poi decantare i futuri viaggi in programma con Vittorio, un suo amico che si interessa di problemi spirituali. Una breve descrizione inquadra quest'ultimo in maniera incontrovertibile: «È un uomo robusto, di bassa statura, dall'aspetto contadino. È vestito senza gusto ma con abiti costosi, come un commerciante arricchitosi improvvisamente che non sa dove mettere i soldi. Finita la sigaretta, <la> spegne sul piatto sporco. Ha le dita corte e tozze»<sup>341</sup>.

Come dimostra il dettaglio delle dita, esattamente all'opposto delle dita lunghe e sottili di Gorčakov che da subito l'hanno affascinato, Eugenia non può essere realmente attratta dall'uomo<sup>342</sup>. Infatti, non appena terminata la conversazione telefonica la donna esce e si allontana adducendo una scusa.

Un ulteriore segmento narrativo che 006 introduce in questa parte finale è la manifestazione organizzata da Domenico e da «alcuni individui dall'aspetto alquanto bizzarro»<sup>343</sup>. L'episodio sembra richiamare quello del “Cavallo” presente nel trattamento, ovvero il corteo di pazzi che sfila per le strade in Napoli con un cavallo di cartapesta. Viene in parte mantenuta l'idea del cavallo, non più di cartapesta ma in bronzo, sostituito dalla statua equestre di Marco Aurelio posta in piazza del Campidoglio a Roma, luogo dove Domenico e il suo gruppo di persone bizzarre hanno organizzato una manifestazione con tanto di striscioni e megafono. Uno degli striscioni recita: «Noi non siamo matti, semplicemente prendiamo la vita <più> seriamente»<sup>344</sup>. Seduto sulla statua, Domenico pronuncia un accorato monologo a favore della follia:

- Affinché l'umanità possa andare avanti e non rimanere sospesa sull'orlo di un pericoloso abisso, dobbiamo tenerci per mano: i cosiddetti sani e i cosiddetti pazzi. Ehi! “Sani”! Che cosa significa la vostra salute!?...[...]
- Dovete <finalmente> accettarlo e dire a voi stessi: “Dobbiamo vivere con loro, mangiare con loro, bere con loro, dormire con loro”.

---

Остаются последние несколько шагов. Остаток догорающего фитиля плавает в жидком воске на ладони у Горчакова. Преодолевая боль от ожога, он делает последние шаги и вышлекивает остаток свечи на камни портика. Несколько мгновений голубой огонек мерцает в восковой лужице» (50, 51).

<sup>340</sup> «Он хотел узнать сделали ли вы то, что ~~ему~~ обещали» (53).

<sup>341</sup> «Это коренастый человек, невысокого роста, похожий на крестьянина. Одет он довольно безвкусно, но богато, как внезапно разбогатевший торговец, не знающий куда девать деньги. Докурив сигарету, он давит <ее> грязной тарелке. У него короткие и толстые пальцы» (54).

<sup>342</sup> Come dimostrano le stesure precedenti e le annotazioni contenute nei *Diari* del regista, l'attrazione di Eugenia per Gorčakov si origina dalle mani dell'uomo fin dall'idea iniziale del film, costruita sull'interpretazione di Solonicyn, in cui il ruolo della donna non era ancora ben definito: «Le mani di Solonicyn. Una donna che osserva quelle mani» (2014: 229). Inoltre, nello sfogo che l'interprete rivolge a Gorčakov in questa versione del testo, ricorda proprio le bellissime mani di un direttore d'orchestra.

<sup>343</sup> «несколько людей довольно странного вида» (*ibid.*).

<sup>344</sup> «Мы не сумасшедшие, просто мы серьезн<ей вас> относимся к жизни» (55).



A cosa <vi> serve la libertà, se non avete il coraggio di guardare negli occhi la verità: sono proprio i cosiddetti “Sani” che hanno portato il mondo sull’orlo della catastrofe<sup>345</sup>.

Nel frattempo, assistito dai suoi “colleghi”, l’uomo procede a versarsi addosso il liquido contenuto in una tanica per poi tentare di accendere l’accendino. Dopo alcuni tentativi andati a vuoto, Domenico riesce a darsi fuoco mentre in tutta la piazza risuona l’ouverture del “Tannhäuser” di Wagner. Prima di essere completamente avvolto dalle fiamme il pazzo porta a termine la sua orazione:

– L’umanità è arrivata a un punto <vergognoso>! Non siamo liberi da noi stessi! Parlo franco e indipendente affinché vi rendiate conto che la vita è semplice e che per salvarvi, salvare voi stessi e salvare i vostri figli, la vostra discendenza, il vostro futuro, è necessario tornare <nello stesso punto>, dove <voi> vi siete persi, dove <voi> avete imboccato la strada sbagliata!..

– <Che cosa vale questo> mondo, <che cosa vale> la sua verità, se un povero malato di mente, come ci chiamate, vi dice – Vergognatevi! Prima che sia troppo tardi: dovete vergognarvi!..<sup>346</sup>

La narrazione fa improvvisamente ritorno a Gorčakov che, ancora in attesa della macchina presso il suo albergo, inizia a sentire un forte dolore al petto: si tratta della reazione a «una sorta di dipendenza da <Domenico>, una qualche affinità quasi fisica, insieme a qualcosa che potrebbe essere tristezza, o solidarietà e pietà, o disperazione»<sup>347</sup>.

Incespicando e urtando le pareti di uno stretto vicolo, il protagonista si ritrova in un lungo corridoio buio, illuminato unicamente dalla luce lunare. Mentre un dolore lancinante gli lacera il petto, osserva la luna da una finestra per poi ritrovarsi prima in una stanza buia, e poi nella camera dove sta dormendo sua moglie. Il passaggio di Gorčakov tra l’Italia e la Russia è anche qui mediato dall’oscurità e dalla luce della luna, proprio come in 004, ma questa volta appare inconfutabilmente connesso alla morte.

La scena finale riprende in tutto e per tutto l’episodio della “Luna” come già sviluppato in 004, salvo includere la visione che sta avvenendo in Russia all’interno della cattedrale di San Galgano:

Forse per la <luce della> luna che sorge sulla pianura, vediamo che sopra la casa e sopra i Gorčakov, seduti immobili sotto l’albero, svettano nel cielo che si sta illuminando gli archi scuri <e> le imponenti colonne dell’antica cattedrale in rovina di Chiusdino. <E> le possenti mura, simili a una prigione, racchiudono nel loro abbraccio la casa di Gorčakov e un pezzo della sua terra, coperta dalla sua erba, dalla sua nebbia, illuminata dalla sua luna...

Intanto nell’aria appaiono radi fiocchi di neve e, volteggiando lentamente, come in un sogno, si posano a terra...<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> « – Для того, чтобы человечество двигалось вперед, а не копошилось на краю опасной пропасти, мы должны идти рука об руку – так называемые здоровые с так называемыми сумасшедшими. Эй! "Здоровые"! Что значит Ваше здоровье!?!.. – Вы должны <наконец> примириться с этим и сказать себе: "Мы должны жить с ними, есть с ними, пить с ними, спать с ними". Зачем <вам> свобода, если у вас нет смелости смотреть в глаза правде: ведь так называемы "Здоровые" привели мир на порог катастрофы» (*ibid.*).

<sup>346</sup> « – Человечество дошло до <позорной> точки! Мы не свободны от самих себя! Я говорю прямо и независимо, чтобы вы поняли, что жизнь проста и для того, чтобы спастись самим, спасти себя и спасти своих детей – свое продолжение, свое будущее, надо возвратиться <в то самое место>, где <вы> заблудились, где <вы> свернули на ложный путь!.. – <Чего стоит этот> мир, <Чего стоит> его правда, если какой-то несчастный душевнобольной, как вы нас называете, говорит вам – Стыдитесь! Пока не поздно – вам должно стать стыдно!..» (56, 57).

<sup>347</sup> «какую-то зависимость от <Доменико>, какую-то, почти физическую на него похожесть, и еще то ли грусть, то ли солидарность и жалость, то ли отчаяние» (57).

<sup>348</sup> «Может быть от <света> луны, встающей над равниной, становится видно, что над домом и над Горчаковым, неподвижно сидящим под деревом, возносятся в светлеющее небо темные арки <и> гигантски<е> колонн<ы>

Al fine di procedere a un'ipotesi di datazione della presente fase compositiva, le indicazioni “~~Mosca-Roma 1978-1980~~”, riportata e cancellata in 005, e “Mosca-Roma 1978-1982”, riportata in 006, non aiutano a ricostruire il periodo effettivo di stesura del testo. Si tratta infatti di una cronologia estesa che intende il 1978 come data iniziale di lavorazione al progetto nella sua interezza.

Dai *Diari* del regista è possibile ricavare che le innovazioni presenti in 005 e 006 rispondono alla fase di elaborazione avviata nella primavera del 1980: il 26 aprile Tarkovskij ipotizza che la prima metà del film sarà ambientata a Bagno Vignoni; il 28 aprile viene annotata una nuova seconda parte, “La candela”; il 24 maggio viene fatto riferimento al personaggio del musicista servo della gleba; il 16 giugno vengono costruite le scene del colloquio vicino al ruscello e la lettera di Berezovskij. Tuttavia permangono ancora alcune incertezze: il 20 giugno viene annotato che nel film muore Domenico mentre non è ancora sicuro ciò che succederà a Gorčakov. È possibile ipotizzare che di questa fase esistano una serie di scritture e di idee poi raccolte e rielaborate in un secondo momento.

Volendo individuare il periodo di effettiva stesura del testo – o perlomeno l'inizio di tale processo – può essere rilevante accostare la citazione di Montaigne riportata in 005 e citata nei *Diari* l'8 luglio del 1981, all'annotazione del 4 agosto – in cui il regista dichiara di avere terminato la traduzione della sceneggiatura in russo – e alla scaletta citata il 13 agosto, in cui l'ordine degli episodi narrativi ricalca in tutto e per tutto quello presente in 005 e 006.

Facendo riferimento agli elementi individuati è possibile ipotizzare che la stesura effettiva di 005 sia avvenuta nell'estate del 1981, per poi essere seguita, a una distanza temporale non precisamente individuabile ma comunque ravvicinata, dalla stesura di 006.

---

старого разрушенного собора в Къюздино. <И> мощные, словно тюремные стены заключают в свои объятия его дом с клочком его родины, покрытым его травой, его туманом, освещенным его луной... Между тем в воздухе появляются редкие снежинки и, кружась, медленно, словно во сне, опускаются на землю...» (60).

## II.5 *Nostalgia*. La sceneggiatura in italiano

### II.5.1 008/0003489/012 Sceneggiature

**Dati d'archivio.** Varianti di sceneggiatura dattiloscritte in lingua italiana conservate presso AAT e BLC.

1) Fotocopia di dattiloscritto con catalogazione “008 Sceneggiatura” conservato presso AAT. Contiene poche annotazioni manoscritte a penna blu probabilmente attribuibili a Tonino Guerra. Consiste in 88 fogli rilegati e numerati da 1 a 87, preceduti e seguiti da due fogli di cartoncino verde: sul cartoncino posto come copertina è riportato il titolo NOSTALGHIA, sul retro del cartoncino in fondo sono trascritti il nome e il numero di telefono di Franco Terilli. Il titolo sul frontespizio è NOSTALGHIA. Non è presente alcuna datazione. Il testo è riportato solo fronte. È presente la suddivisione in scene con titoli corrispondenti alle ambientazioni degli episodi. Sono indicate anche le condizioni di luce (mattina, pomeriggio e notte) e i luoghi (esterno e interno) in cui sono previste le riprese. I dialoghi sono centrati rispetto al resto del testo e anticipati dai nomi dei personaggi.

2) Dattiloscritto originale con catalogazione “SCENEG 0003489” conservato presso BLC. Si tratta di una copia identica a “009 Sceneggiatura” presente in AAT<sup>349</sup> e al dattiloscritto rinvenuto presso ACS. Nessuna delle versioni contiene annotazioni manoscritte ad eccezione di quelle riportate sulla copertina: il titolo “NOSTALGHIA” a penna rossa, la sigla <CF 8517> a penna blu, la denominazione <Atti> in BLC a penna blu e <Ufficio> in ACS sempre a penna blu, entrambe riportano anche il timbro con data 28 settembre 1982 (si rimanda alla riproduzione fotografica contenuta in appendice); 009 riporta il titolo <NOSTALGHIA> centrale e il nome degli autori in italiano in alto a destra <Andrei Tarkovskij Tonino Guerra> a penna nera. Il documento consiste in 80 fogli rilegati e numerati. Il testo è riportato solo fronte. È presente la suddivisione in scene con titoli corrispondenti alle ambientazioni degli episodi. Sono indicate anche le condizioni di luce (mattina, pomeriggio e notte) e i luoghi (esterno e interno) in cui sono previste le riprese. I dialoghi sono centrati rispetto al resto del testo e anticipati dai nomi dei personaggi.

3) Dattiloscritto originale con catalogazione “012 Sceneggiatura” conservato presso AAT. Contiene interventi manoscritti solo nelle prime due pagine: la firma di Andrej Tarkovskij e la data <Roma 8.VII.82>, entrambe riportate a matita nella prima pagina, e l'indicazione <3° variante> riportata in russo nella seconda pagina, immediatamente sotto al titolo NOSTALGHIA. Il documento consiste in 106 fogli rilegati e numerati da 1 a 103. Il testo è riportato solo fronte. È presente la suddivisione e la numerazione delle scene con titoli corrispondenti alle ambientazioni degli episodi. Sono indicate anche le condizioni di luce (giorno e notte) e i luoghi (esterno e interno) in cui sono previste le riprese. I dialoghi sono centrati rispetto al resto del testo e anticipati dai nomi dei personaggi in maiuscolo.

---

<sup>349</sup> Presso AAT sono conservate anche “010 Sceneggiatura” e “011 Sceneggiatura”, entrambe copie identiche di 009.

La presente fase compositiva traduce il testo in lingua italiana e costituisce un passaggio obbligato da esigenze di ripresa. Dal punto di vista grafico, infatti, questi dattiloscritti costituiscono delle sceneggiature ben più tecniche rispetto a 006, che rappresentava invece una sceneggiatura letteraria.

La struttura narrativa del testo in questione appartiene già a una fase ben definita, non distante da 006, motivo per cui le differenze esistenti fra le tre varianti in oggetto risultano minime. La sceneggiatura 008 conservata presso AAT risulta molto vicina a 0003489 conservata presso BLC. Entrambi i dattiloscritti presentano la stessa suddivisione in scene, seppure possiedano una diversa numerazione delle pagine.

In 008 si possono individuare alcune correzioni manoscritte – si tratta perlopiù di minime integrazioni – che 0003489 accoglie, risultando dunque successivo. Più numerose sono le varianti riscontrabili tra 0003489 e 012, dal momento che quest’ultima costituisce una versione del testo più avanzata. Tra le differenze strutturali più evidenti, 012 presenta la numerazione delle scene, per un totale di 41 scene numerate. Anche la suddivisione delle stesse risulta molto diversa, dal momento che in 0003489 è possibile contare unicamente 18 scene.

Per quanto riguarda invece le varianti contenutistiche, il maggior numero di differenze si individua nelle parti dialogiche: 012, ad esempio, “russifica” l’italiano parlato da Gorčakov, dunque «Che cosa legge?» in 0003489<sup>350</sup> corrisponde a «Cosa tu leggi?» in 012<sup>351</sup>. Non si tratta in ogni caso di variazioni essenziali dal punto di vista narrativo, considerando che le parti descrittive restano perlopiù molto simili tra loro.

In questa sede, al fine di effettuare un confronto con la fase compositiva precedente, è dunque possibile fare riferimento alle innovazioni presenti in 012. Le integrazioni non sono numerose e risultano circoscritte soprattutto nella parte finale del testo.

La vicinanza a un testo già pressoché pronto per essere utilizzato in sede di riprese è riscontrabile ad esempio nell’indicazione tecnica «La M. piano piano di alza mostrando il grande spiazzo attorno al santuario, macchiato di camion, autobus, e gruppi di uomini venuti da lontano»<sup>352</sup>, utilizzata per descrivere lo spazio che circonda la chiesa in cui è conservata La Madonna del Parto<sup>353</sup>.

Una variazione piuttosto rilevante è rappresentata da una nuova versione della lettera di Berezovskij, più sintetica e ridotta rispetto a quella citata in 006:

Molto caro Piotar Nicolaievic,  
che cosa dirti ancora di me che non abbia già detto nelle lettere precedenti? Essendo in questa città in piena decadenza economica e in pubbliche gravezze, io ugualmente sono felice e mi scopro che sorrido da solo quando passeggio sotto i lunghi porticati. Sto approfondendo lo studio del contrappunto vocale del quale il padre Martini è grande maestro, assieme a Waolfang Mozart che a 15 anni è il ragazzo prodigio che ha stupito e entusiasmato tutte le corti d’Europa. Ho avuto occasione

---

<sup>350</sup> 0003489: 13.

<sup>351</sup> 012: 16.

<sup>352</sup> Ivi: 13.

<sup>353</sup> Si rimanda a Macgillivray 2008 per un’accurata descrizione del luogo scelto per ospitare la riproduzione dell’affresco nel corso delle riprese, ovvero la Chiesa di San Pietro a Tuscania.

di ascoltare il grande Tartini e ti giuro che non è possibile ammirare di meglio per la bellezza, la purezza, l'uguaglianza del suono e la cantabilità del suo violino.

Caro Piotar Nicolaievic, volevo pregarti di prestare attenzione alle voci secondo le quali il mio conte Potiomkin vuole vendermi. Ti chiedo perché questo Vincenzo Manfredini, che come sai è maestro di cappella a Pietroburgo, è tornato a Bologna e mi ha detto che il principe Gagarin vuole comprarmi. Che cosa pensi: chi è il più magnanimo dei due: il conte Potiomkin o questo principe Gagarin? Aspetto con ansia la tua gradita risposta<sup>354</sup>.

Altro cambiamento da tenere in considerazione riguarda l'episodio in cui Gorčakov si specchia riconoscendo il volto di Domenico al posto del proprio. Oltre a specificare che le strade percorse dal protagonista nel sogno sono le stesse che «percorreva il bambino cantato nella poesia»<sup>355</sup>, il testo inserisce un monologo pronunciato da Gorčakov:

Perché mi succede questo? A chi serve? Chi è stato che mi ha cambiato faccia? Probabilmente l'ho voluto io! Ho sbagliato...confesso che ho sbagliato...Era meglio la mia faccia di prima...perché era mia. Ero abituato a guardare coi miei occhi. Adesso magari vedo in altra maniera...infatti non mi piace più niente. È umiliante...sono stanco...non ne posso più...sono stanco di guardare dal buco della serratura...di vedere queste bellezze nauseanti...eccessive...ne ho fin sopra i capelli...Basta. Perché devo sentirmi come se avessi rubato qualche cosa? Non voglio più niente per me solo...niente...<sup>356</sup>

Viene dunque parzialmente rielaborato e ampliato il discorso che 006 faceva pronunciare al protagonista all'interno della cattedrale di Chiusdino, episodio che in 012 vede invece l'uomo rimanere in silenzio.

Infine, la scena in cui Domenico si suicida dandosi fuoco vede un ulteriore sviluppo dell'orazione pronunciata dal folle. Si tratta di inserimenti poetici attribuibili a Guerra:

Acqua, fuoco e poi la cenere  
e le ossa dentro la cenere,  
l'aria trema attorno alla terra.  
Dove sono le foglie verdi, l'erba i piselli  
col dito delle donne che li staccava dalla buccia?  
Dove sono le rose e la chitarra, i cani e i gatti,  
i sassi e le siepi di confine,  
le bocche che cantavano, i calendari, i fiumi,  
e le tette piene di latte? Dove sono le favole  
se le candele spente non fanno più lume?  
Dov'è il Tempo con tutti i giorni della settimana,  
le ore e i secondi che battono?  
Il sole gira e si muovono le ombre  
della roba che sta ferma.  
E io dove sono? Dov'è il tale?  
Venezia che si è affogata  
è un mucchio di ossa bianche sotto il mare.  
Ma verrà il giorno che dalla porta del cielo  
cadrà giù una voce dentro la polvere.  
Comanderà che venga fuori l'uomo  
che ha inventato tutto quanto:  
la ruota, gli orologi, i numeri,  
e le bandiere per le strade.

---

<sup>354</sup> Ivi: 43.

<sup>355</sup> Ivi: 78.

<sup>356</sup> Ivi: 78, 79.

Allora si alzerà Adamo e a testa alta  
andrà sotto quella Luce Grande  
per dire che il miele che ci ha dato  
era in cima a una spada<sup>357</sup>.

Per quanto concerne i riferimenti cronologici di quest'ultima fase compositiva, il testo di 012 è sicuramente vicino al periodo delle riprese – iniziate nell'autunno del 1982 – ed è quindi possibile ritenere valida la datazione riportata nel dattiloscritto, ovvero l'8 luglio 1982. Il dattiloscritto 0003489 riporta il timbro di acquisizione in archivio, datato 28 settembre 1982, ma non si tratta di un riferimento cronologico utile a datarne la stesura.

008 risulta sicuramente precedente agli altri due testi, ma non è possibile determinare una precisa finestra temporale per la sua stesura, sebbene l'esistenza di una sceneggiatura con la copertina verde, come è 008, sia menzionata in un'intervista che il direttore della fotografia del film Giuseppe Lanci ha rilasciato in anni recenti<sup>358</sup>. Lanci sostiene di avere ricevuto tale sceneggiatura dal regista in occasione del loro primo incontro, avvenuto il 27 giugno 1980. 008 potrebbe quindi appartenere alla medesima fase compositiva di 006, rappresentando una versione narrativamente vicina al testo letterario russo, sebbene di formato grafico e lingua differenti. Tuttavia il ricordo potrebbe essere stato falsato dal tempo trascorso, oppure potrebbero esserci state altre stesure della sceneggiatura dotate di copertina verde e non rintracciate.

Analizzate le diverse fasi compositive del testo filmico, il capitolo successivo si propone di indagare l'evoluzione della sceneggiatura approfondendo in particolare tre direzioni tematiche: le trasformazioni dell'itinerario geografico compiuto in Italia dal protagonista, l'influenza dell'opera di Dostoevskij su alcune componenti specifiche di *Nostalgia* e l'apporto della poetica di Tonino Guerra all'interno del testo cinematografico<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> Ivi: 97, 98. Si rimanda al paragrafo “La poetica di Tonino Guerra nella sceneggiatura” contenuto nel terzo capitolo per uno specifico approfondimento in merito.

<sup>358</sup> Nell'intervista contenuta in Pollini 2017, Lanci ricorda: «Il nostro primo incontro è avvenuto in un bar di piazza Navona. [...] mi ha dato una sceneggiatura con una copertina verde e mi ha detto: “Leggila, poi ci risentiamo”» (62).

<sup>359</sup> Ulteriori osservazioni sullo sviluppo narrativo della sceneggiatura sono rintracciabili nelle considerazioni finali.

## CAPITOLO III

### Tre mutazioni evolutive della sceneggiatura

#### III.1 Il viaggio in Italia di Gorčakov

Il documentario *Tempo di viaggio* (1980) testimonia parte dei sopralluoghi che Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra effettuano per le riprese di *Nostalghia* tra luglio e agosto del 1979. Oltre ai viaggi compiuti tra sud e centro Italia, vengono cristallizzati sullo schermo anche alcuni momenti in cui i due si scambiano reciproche impressioni sui luoghi visitati e su quelli che vorrebbero inserire nel film.

A fronte di una necessità di ordine pratico espressa da Guerra: «Bisogna vedere tutto quello che teniamo di questo viaggio che abbiamo fatto, quello che può servire alla sceneggiatura, e quello non serve buttarlo via, però dobbiamo fare un elenco generale...» [00:04:40], il regista risponde con dubbi e perplessità: «Le mie impressioni sono complesse e confuse, perché le cose che ho visto ieri per esempio, mi pare di averle già viste l'altra settimana, e così le giornate del nostro viaggio che sono di un mese fa, le rivedo come se fossero appena finite. Il tempo e lo spazio si sono modificati nella mia testa» [00:06:10]<sup>360</sup>.

Introducendo il tema della professione del protagonista, Guerra esprime chiaramente il proprio desiderio di inserire il sud Italia nella pellicola: «Se per caso, il nostro personaggio per esempio è architetto, come...è un peccato che non veda Lecce» [00:10:12]. Tarkovskij replica nuovamente con esitazione: «Tonino, mi pare che questa città sia troppo bella per il nostro film, soprattutto se pensiamo che il protagonista potrebbe essere uno studioso di architettura, non vorrei che Lecce fosse una scelta ovvia e obbligata. Non è necessario che il nostro personaggio si trovi sempre vicino a edifici architettonici così geniali» [00:10:25].

La questione si ripresenta anche più avanti nel corso del documentario, quando si determina la centralità di Bagno Vignoni nelle riprese: «È il posto principale per lo svolgersi dell'azione del nostro futuro film, e in generale non ho mai pensato che avremmo dovuto rivolgere troppa attenzione all'architettura, malgrado che il nostro personaggio se ne interessi. Ritengo sia necessario concentrarsi sul viaggio che il nostro eroe compie all'interno di se stesso, questa è la cosa principale, e mi pare che questo posto, Bagno Vignoni, sarà utile per la ripresa delle scene più importanti» [00:39:40].

---

<sup>360</sup> È lo stesso disordine mentale che viene trasmesso a Gorčakov a partire dalla fase compositiva a cui appartiene 004: «Anche se sono in Italia solo da una settimana, nella testa ho una grande confusione.. Quello che ho visto a Verona potrebbe non essere stato affatto a Verona ma a Venezia e viceversa. I giorni si confondono continuamente. Quello che è successo una settimana fa mi pare che sia stato ieri. Questa mattina sono andato per fare la doccia e all'improvviso mi sono accorto di essermi già lavato da tempo. Ieri ho fatto colazione due volte e oggi me ne sono dimenticato» (11).

*Nostalgia* si costruisce fin dalla sua origine come struttura narrativa orizzontale, assimilabile a quel modello filmico che Vanoye accosta all'odissea, ossia a un viaggio, un itinerario, un cammino<sup>361</sup>. Eppure, con il progressivo avanzamento della stesura del testo, il viaggio si sviluppa seguendo modalità differenti.

Come risulta evidente confrontando le varie stesure della sceneggiatura, alle differenti fasi compositive corrispondono differenti itinerari di viaggio compiuti da Gorčakov. Nelle prime stesure egli percorrere alcune tra le più classiche tappe del Grand Tour – Venezia, Pisa, Roma, Napoli, Sicilia – mentre in una fase più avanzata del testo i luoghi si riducono, restringendosi a poche località del Lazio e della Toscana<sup>362</sup>.

Le tappe tradizionali del viaggio in Italia – inteso come tour culturale su larga scala che a partire dal Settecento si afferma come usanza intellettuale europea e si diffonde anche grazie a opere come quelle omonime di J. W. Goethe e Michel di Montaigne<sup>363</sup> – appartengono a un immaginario culturale noto anche in Russia, dove l'opera di maggiore diffusione a riguardo è *Obrazy Italii - Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov. Come osservato da Katja Petrowskaja, il libro dello storico dell'arte russo racconta, più che un semplice viaggio, un pellegrinaggio spirituale che per molti suoi connazionali rappresenta «una sorta di lettura-viaggio-iniziazione»<sup>364</sup>. Una guida imprescindibile all'itinerario che «da Venezia e Firenze [...] passa per le città della Toscana, indugia a lungo a Roma, [...] tocca il Lazio, Napoli e la Sicilia per poi risalire»<sup>365</sup>.

Seppure non sia stato possibile risalire con certezza al fatto che Tarkovskij abbia letto l'opera di Muratov, è difficile ipotizzare che non conoscesse le tappe più note del celebre percorso, le stesse che ricalcano i Grand Tour di Goethe e Montaigne, entrambi autori citati nei suoi *Diari*<sup>366</sup>.

Dall'intervista rilasciata da Tarkovskij a Guerra e rinvenuta presso AMNC, risulta evidente fin da subito l'intenzione del regista di ambientare alcuni episodi del film a Venezia e a Roma, entrambe città che ebbero su di lui un'influenza importante<sup>367</sup>. Se Venezia è citata per l'impressione incredibile che è in grado di suscitare, Roma viene considerata per la Basilica di San Pietro – che compare effettivamente nelle prime versioni – e per il forte legame riconoscibile tra la Roma del passato e quella del presente:

un altro aspetto che per me è molto importante è quello che riguarda Roma.... è la Roma a tre, due metri sotto la Roma esistente/preesistente-?/ È fenomenale... Fellini ha fatto un episodio di "Roma" sulla metropolitana, sul lavoro sotterraneo, ma credo che sia troppo bello e cinematografico per essere veritiero. A me interessa un'altra cosa, mi interessa la sezione geologica.... La sezione geologica... mi serve per... È comprensibile... Questo è il collegamento tra la Roma di oggi e quello che c'era lì prima... cinquecento-seicento anni fa, settecento-mille anni fa... è come... In nessun altro paese esiste un tale contatto con il passato come lì....<sup>368</sup>

---

<sup>361</sup> 2011: 33.

<sup>362</sup> Si rimanda a Location Nostalgia per le indicazioni precise dei luoghi in cui sono state effettuate le riprese.

<sup>363</sup> Per un approfondimento in merito si veda De Seta 1992.

<sup>364</sup> 2019: 14.

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Come sostenuto da Marianna Čugunova nell'intervista contenuta in appendice, non è sempre facile alle fonti che il regista utilizzava per le sue citazioni.

<sup>367</sup> Il documento, con catalogazione TOGU0003, è privo di datazione. Dalle informazioni presenti del testo, tuttavia, si può ricavare all'epoca della sua trascrizione il progetto filmico non era ancora dotato di un titolo né di una progettazione chiara, si tratta dunque di una testimonianza appartenente alla primissima fase di elaborazione del lavoro da parte di Tarkovskij e Guerra.

<sup>368</sup> TOGU0003: 31. La parte dell'intervista relativa al film è riportata integralmente in appendice.



Di certo, proprio come viene emerge dallo scambio di opinioni tra Tarkovskij e Guerra in *Tempo di viaggio*, la dinamica geografica della sceneggiatura è strettamente connessa al viaggio interiore compiuto del protagonista.

Il trattamento va considerato in maniera unitaria e costituisce una sorta di via di mezzo tra le fasi compositive di 004 e di 006: si apre a Roma – dove Gorčakov esplora alcune indefinite zone della città e la Basilica di San Pietro – fa accenno al luogo presso cui è conservata la Madonna del Parto, prosegue presso la Cattedrale senza tetto per poi spostarsi a Bagno Vignoni e concludersi a Napoli.

La fase compositiva denominata *Viaggio in Italia o nostalgia* (004) corrisponde all'estensione massima del percorso: ha inizio nella laguna veneziana, continua a Pisa dove Eugenia e Gorčakov salgono sulla torre, per poi proseguire a Roma<sup>369</sup>. Qui il protagonista ha modo di esplorare numerose zone della capitale: le rovine del foro romano, il colle dell'Aventino, la Basilica di San Pietro, osserva un non meglio specificato edificio moderno situato in via Romagna<sup>370</sup> oltre alla Stazione di Termini, da dove parte per la tappa successiva del suo itinerario, la Sicilia. Proprio in Sicilia si svolgono alcuni episodi centrali della narrazione, come la scena in cui Gorčakov si riflette allo specchio – ambientata a Villa Palagonia, nei pressi di Bagheria – e la scena dell'edicola, situata in un anonimo paesino dell'entroterra siculo. Il tour prosegue poi a Napoli, presso la chiesa della Madonna del Parto e a Siena, per concludersi infine a Bagno Vignoni.

Il testo corrispondente alla sceneggiatura letteraria in russo, *Nostal'gija* (006), ha inizio presso la chiesa della Madonna del Parto – sebbene Gorčakov faccia riferimento a visite precedentemente avvenute a Verona e a Venezia – e si concentra a Bagno Vignoni, dove veniamo a conoscenza anche della visita svolta presso il Conservatorio di Bologna. Senza considerare l'anonimo monastero abbandonato e l'albergo romano dal quale il protagonista aspetta la macchina per l'aeroporto, l'unico luogo che viene specificatamente nominato è la cattedrale di Chiusdino.

La medesima situazione riguarda anche la fase compositiva in lingua italiana, *Nostalghia* (012), che non presenta variazioni narrative rispetto a quella precedente.

Se fino a 004 il viaggio del protagonista si lega in maniera specifica alla sua professione di architetto<sup>371</sup> – o di scrittore che partecipa a conferenze, nel caso di 002 – e viene effettivamente compiuto e messo in scena, nelle ultime fasi compositive, con il consolidamento del titolo definitivo, l'itinerario è solo nominato e si lega alla figura dello sfortunato musicista Maksim Berezovskij, introdotto a partire da 006.

---

<sup>369</sup> L'itinerario segue dunque, almeno per la prima parte, l'ordine proposto da Muratov. Come infatti scrive Petrowskaja: «nella sua versione integrale, il libro inizia e finisce con Venezia [...] dal momento che i viaggiatori russi raggiungevano l'Italia e tornavano in patria passando proprio di lì».

<sup>370</sup> Dalla descrizione è possibile dedurre che si tratti dell'Edificio Polifunzionale di via Campania, edificato nel 1964. Un particolare esempio di architettura moderna realizzato nei pressi delle Mura Aureliane: Gorčakov nota infatti il contrasto rappresentato dalle pareti di vetro che riflettono la città vecchia (004: 9), si rimanda a Passarelli per le fotografie dell'edificio.

<sup>371</sup> Gorčakov è un architetto anche nella sinossi non datata rinvenuta nel fascicolo “205/1982” presso ACS e citata nell'introduzione.

Esiste un chiaro parallelismo tra la storia di schiavitù del musicista e la vicenda personale e artistica di Tarkovskij, che in quegli anni è drammaticamente assoggettata alla mancanza di libertà, come lo stesso regista ribadisce persino in una delle sceneggiature, la 005, che pone in esergo la citazione tratta dai *Saggi* di Montaigne.

Le prime stesure risentono invece di un periodo ancora tutto sommato positivo per Tarkovskij, in cui esplorare il paese dove sta in quel momento lavorando e dove si è sempre trovato bene è sì fonte di tristezza per la lontananza dalla famiglia, ma anche di entusiasmo per le nuove scoperte e il nuovo progetto in via di definizione.

È proprio in questa fase, corrispondente a 004, che il regista si fa senz'altro influenzare da Guerra per quanto riguarda la selezione di alcune tappe del film e soprattutto per la scelta di ambientare alcuni episodi rilevanti in Sicilia, che Tarkovskij visiterà solo nell'estate del 1980, in un periodo successivo alla stesura di 004<sup>372</sup>.

In particolare, è possibile ipotizzare che la location in cui Gorčakov si specchia, villa Palagonia, venga proposta da Guerra in correlazione all'*Avventura*, film di Antonioni da lui cosceneggiato e molto amato da Tarkovskij, come dichiara proprio in *Tempo di viaggio*: «Antonioni, soprattutto l'*Avventura*, mi ha fatto comprendere che il concetto di azione nel cinema è del tutto relativo. Praticamente nelle storie di Antonioni non avviene quasi nulla, ed è proprio quello che io amo maggiormente» [00:18:00]. A sostegno di questa ipotesi si potrebbe aggiungere anche la professione di Sandro, protagonista dell'*Avventura*, che è per l'appunto un architetto.

Come Guerra certamente sapeva, la sequenza del film girata all'interno della caserma della Finanza è ambientata interamente all'interno della cosiddetta "villa dei mostri", situata a Bagheria e camuffata per l'occasione da comando della Guardia di Finanza<sup>373</sup>.

Di certo, avendo ben presente la situazione produttiva del film, la successiva eliminazione di tante tappe del viaggio potrebbe essere attribuita anche a motivi economici, ma sembrerebbe essere più probabile che la tendenza già appoggiata dal regista all'interno del documentario si acuisca ulteriormente con il passare del tempo e con una sua sempre maggiore fascinazione nei confronti di Bagno Vignoni.

Proprio lì tutto pare concentrarsi a partire da 006, in corrispondenza con l'importanza del ruolo conferito a Domenico e dunque con la costruzione di una vera e propria centralità narrativa nei confronti del rapporto fraterno tra il folle e il protagonista.

È a questo punto che Gorčakov dismette i panni di architetto e il suo viaggio, proprio come quello di Tarkovskij, inizia a porsi come viaggio interiore, ovvero percorso che lo conduce a raggiungere la verità che il pazzo è in grado di indicargli, senza per questo allontanarsi dalla dimensione odissiacca.

---

<sup>372</sup> L'informazione è desumibile dai suoi *Diari* (312).

<sup>373</sup> Vitella: 47.

Come giustamente osservato da Turovskaja, il viaggio in Italia diventa per il protagonista un vero e proprio viaggio di autoconoscenza interiore, ricalcando i viaggi verso il pianeta Solaris nel film omonimo o il viaggio nella Zona in *Stalker*<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> 2019: 318.

### III.2 Dostoevskij in *Nostalghia*

L'influenza che Fëdor M. Dostoevskij ricopre nel pensiero e nella cinematografia di Andrej Tarkovskij appare determinante fin dalla prima pagina dei *Diari* del regista, datata 30 aprile 1970:

Non ha molto senso portare sullo schermo l'opera di Dostoevskij. È proprio su di lui invece, su Dostoevskij, che bisognerebbe fare un film. Sul suo carattere, sul suo Dio e sul suo diavolo, sulla sua arte. Tolja Solonicyn potrebbe essere un bellissimo Dostoevskij. Ora bisogna leggere. Tutto quello che ha scritto Dostoevskij. Tutto quello che hanno scritto su di lui e poi i filosofi russi: Solov'ëv, Leont'ev, Berdjaev ecc. Dostoevskij potrebbe diventare la chiave di volta di tutto quello che vorrei fare nel cinema<sup>375</sup>.

All'inizio degli anni Settanta Tarkovskij medita di realizzare un film sulla figura dello scrittore, idea che verrà poi sostituita dal progetto di mettere in scena un adattamento televisivo a puntate da *L'idiota*, per cui nel 1973 inizia a pensare e a comporre una possibile scaletta<sup>376</sup>. L'intenzione di lavorare su Dostoevskij continua a essere ribadita fino al termine del 1974, ma la finalizzazione del contratto arriva solo il 7 settembre del 1976<sup>377</sup>, quando il regista è già coinvolto in una serie di altre produzioni<sup>378</sup>.

Nonostante Tarkovskij non sia mai riuscito a realizzare un film esplicitamente dedicato all'opera o alla figura di Dostoevskij, sono molteplici i temi, le simbologie e le concezioni spirituali appartenenti allo scrittore che è possibile rintracciare nel suo pensiero e nel suo lavoro cinematografico<sup>379</sup>. Volendo fare riferimento alle corrispondenze più frequenti ed evidenti, si può citare il ricorso al tema del doppio<sup>380</sup>, la presenza costante della dimensione onirica<sup>381</sup>, l'impiego della soglia come spazio di ambientazione

---

<sup>375</sup> 2014: 21.

<sup>376</sup> Il regista si rende subito conto delle difficoltà realizzative del progetto, il 4 febbraio annota: «Non direi proprio che realizzarne una riduzione per lo schermo sia cosa facile. Persino scriverne la sceneggiatura è molto difficile. Il materiale del romanzo si divide male in “scene” e in “descrizioni delle scene”, cioè l'enumerazione di ciò che è successo di determinante per lo sviluppo del racconto. Evidentemente è impossibile sopprimere nella sceneggiatura tutte queste “descrizioni”. Bisognerà quindi lasciarne qualcuna trasformandola in “scena”» ivi: 91.

<sup>377</sup> Ivi: 173.

<sup>378</sup> Si rimanda a Evlampiev-Tarkovskij 2017 per una ricognizione completa dei progetti dostoevskiani del regista a partire dai suoi *Diari*.

<sup>379</sup> L'argomento è affrontato a più riprese da Simonetta Salvestroni, che identifica in Dostoevskij il tramite tra la millenaria tradizione della chiesa d'oriente e Tarkovskij, il quale diversamente non sarebbe arrivato a conoscere determinati principi spirituali. Salvestroni si riferisce in particolare ad alcune concezioni espresse da Isacco di Siro – autore che Tarkovskij difficilmente avrebbe potuto leggere – sulla conoscenza di sé stessi, della propria debolezza e del male presente in ogni essere umano (2005: 38, 39).

<sup>380</sup> Cfr. Johnson-Petrie 1994: 257.

<sup>381</sup> Delle possibilità che il sogno presenta in Dostoevskij scrive approfonditamente Michail Bachtin (2002: 192-195). Sulla dimensione onirica in Tarkovskij si rimanda specialmente a Skakov 2012.

privilegiato<sup>382</sup>, la centralità riservata alla crisi spirituale vissuta dai personaggi<sup>383</sup>, l'importanza attribuita alla figura dello *jurodivnyj*<sup>384</sup>.

È lo stesso regista che, all'interno di un'intervista rilasciata in occasione della presentazione ufficiale del film, Tarkovskij dichiara la volontà di «mostrare dei tratti psicologici russi, quelli cari a Dostoevskij» tra le intenzioni all'origine di *Nostalghia*<sup>385</sup>. Le varianti testuali della sceneggiatura dimostrano concretamente come tale necessità sia stata inizialmente espressa attraverso citazioni e scene riprese direttamente dalle opere di Dostoevskij. Dal momento in cui tali riferimenti vengono eliminati dalla scrittura, rimangono una serie di tracce – tematiche, spirituali, lessicali – ad essi direttamente riconducibili: alcune si possono collegare agli episodi che abbiamo visto essere menzionati esplicitamente nelle stesure 002 e 004, altre si possono accostare a episodi o opere differenti del medesimo autore.

Nel trattamento, all'interno dell'episodio “Incontro con lo psichiatra”, Gorčakov si immagina alcune scene provenienti da *L'idiota* e da *I demoni*<sup>386</sup>. Il riferimento a *L'idiota* riguarda la scena finale, ovvero «Rogožin e il principe Myškin davanti al cadavere di Nastas'ja Fillippovna». Il regista presta rilevanza a questo episodio anche in *Scolpire il tempo*, inserendolo in un discorso relativo all'autenticità che sarebbe sempre necessario perseguire nella messa in scena cinematografica:

Prendiamo il finale del romanzo *L'idiota* di Dostoevskij. Quale sconvolgente verità di caratteri e di circostanze! In questo star seduti di Rogožin e Myškin su due sedie in una stanza enorme con le ginocchia che si toccano, ci colpisce proprio il contrasto tra l'esteriore assurdità e insensatezza della messa in scena e l'assoluta verità della loro condizione interiore. Qui è proprio la rinuncia alla profondità di significato che rende la messa in scena convincente come la vita stessa<sup>387</sup>.

La scena, come descrive Tarkovskij, «esprime in modo irripetibile la complessità dei rapporti intercorrenti tra loro»<sup>388</sup> generando una sconvolgente tensione narrativa: Nastas'ja, la donna amata da entrambi, è stata uccisa da Rogožin, personaggio che si pone complementare a Myškin – massimo modello di *prekrasnyj čelovek* (uomo totalmente bello) ideato da Dostoevskij<sup>389</sup> – in senso negativo. La prossimità al corpo morto di Nastas'ja conduce entrambi a un dialogo delirante e, allo stesso tempo, al raggiungimento di un

---

<sup>382</sup> In merito alla soglia in Dostoevskij, cfr. Bachtin 2002: 222, 223. Fabrizio Borin inserisce la soglia tra i «venti oggetti tarkovskiani essenziali» (2014: 238).

<sup>383</sup> Ne parla il regista stesso in *Scolpire il tempo*, ribadendo l'importanza che per lui rivestono le tradizioni culturali russe che hanno origine da Dostoevskij e che spesso vengono disprezzate nella Russia moderna (2015: 178).

<sup>384</sup> Termine traducibile come “folle in Dio”, nella sua accezione più diffusa definisce la figura di asceta che rifiuta le comodità della vita terrena e i comportamenti socialmente accettati e, con comportamenti che esternamente vengono giudicati vicini alla follia, vota la propria esistenza a diffondere la verità divina. Per una panoramica generale sul fenomeno dello *jurodstvo* si rimanda a Hunt-Kobets 2011; per un approfondimento sulla sua presenza in Tarkovskij si rinvia invece a Efirid 2014 in relazione agli ultimi tre film del regista, in cui tali figure sono presenti in modo più esteso e articolato, e a Matteucci 2020 per quanto riguarda nello specifico la figura di Domenico in *Nostalghia*.

<sup>385</sup> Tarkovskij 1983. Intervista riportata anche in Tarkovskij 2014: 656-660.

<sup>386</sup> 002: 9.

<sup>387</sup> 2015: 26.

<sup>388</sup> Ivi: 71.

<sup>389</sup> Termine rintracciabile nella lettera inviata dall'autore a Majkov, datata 12 gennaio 1868, in Strada 2014: VI.

profondo senso di condivisione interiore. Nel libro che dedica al confronto tra Tolstoj e Dostoevskij, Dmitrij S. Merežkovskij analizza la scena in questi termini:

Sono entrambi come in preda al delirio, i loro discorsi sono sconnessi, quasi insensati. Rogožin descrive l'assassinio con tranquilla e terrificante esattezza. Il principe risponde qualche parola balbettando. [...] solitari, estranei a tutto, reietti fra gli uomini, essi sono infinitamente vicini l'uno all'altro: sussurrano, si consigliano, tendono l'orecchio e tremano di un sol tremito; hanno un pensiero, un volere, un'anima sola, sono come due sosia che finalmente si son guardati in viso e riconosciuti a vicenda. [...] noi li vediamo "andare insieme", insieme impazzire, contagiarsi l'un l'altro della stessa follia, questi due fratelli siamesi, il santo colpevole e l'omicida innocente [...] <sup>390</sup>.

Dai *Diari* sappiamo del grande interesse con cui il regista si rivolge all'analisi letteraria di Merežkovskij nel corso dell'inverno del 1981 <sup>391</sup>. Seppure nella sceneggiatura il riferimento alla scena in questione sia presente solo nel trattamento – databile, come si ha già avuto modo di vedere, all'estate del 1979 – appare verosimile ipotizzare che la costruzione del legame tra Gorčakov e Domenico, che diviene sempre più intenso e simbiotico nel corso dell'evoluzione del testo filmico, possa essere stato orientato anche dalla lettura di queste pagine, in cui i due "sosia" Rogožin e Myškin vengono descritti come fratelli reciprocamente contagiati dalla follia <sup>392</sup>.

Inoltre, nessuno più di Myškin – forse colui che tra tutti i personaggi dostoevskiani è più vicino al principio dello *jurodstvo* – è in grado di incarnare la concezione di «follia non come malattia, ma come, al contrario, stato più elevato» che Tarkovskij e Guerra si propongono di evocare in *Nostalghia*: l'epilessia di cui soffre il principe e dai cui attacchi viene colpito ripetutamente nel corso del romanzo, è infatti percepita come dono mistico, capace di avvicinarlo a una realtà superiore <sup>393</sup>.

L'altro riferimento dostoevskiano esplicitato in 002 è relativo a due scene provenienti dai *Demoni*, entrambe legate al personaggio di Kirillov: «il discorso su Dio tra Kirillov e Stavrogin» e «il suicidio di Kirillov» <sup>394</sup>. La prima scena cita il passaggio in cui Kirillov annuncia a Stavrogin la venuta dell'«uomo-Dio», colui che «insegnerà che tutti sono buoni, farà finire il mondo» <sup>395</sup>. Ma è l'intero dialogo tra i due personaggi a costituire un riferimento importante per il regista, che in apertura al terzo capitolo di *Scolpire il tempo*, "Il tempo impresso", ne cita alcune battute precedenti:

[Stavrogin:] Nell'*Apocalisse* l'angelo giura che il tempo non esisterà più.

---

<sup>390</sup> Merežkovskij 1938: 368, 369.

<sup>391</sup> «Leggo con gran piacere Merežkovskij che scrive di Tolstoj e Dostoevskij» (391).

<sup>392</sup> Basti pensare alla scena di Gorčakov allo specchio: fino a 004 guardandosi vede riflesso un volto estraneo, mentre da 006 in avanti riconosce al posto del proprio il volto di Domenico.

<sup>393</sup> Così Dostoevskij descrive le percezioni di Myškin nei momenti che precedono i suoi attacchi epilettici: «Il senso della vita, dell'autocoscienza si decuplicava quasi in quegli istanti, rapidi come lampi. La mente e il cuore s'illuminavano di una luce straordinaria: tutte le ansie, tutte le inquietudini, tutti i dubbi sembravano placarsi all'improvviso e risolversi in una calma suprema, piena di limpida, armoniosa gioia e speranza, piena d'intelligenza e pregna di finalit » (2014a: 224, 225).

<sup>394</sup> La centralit  dell'influsso di tale opera in *Nostalghia*   testimoniata anche dal documentario girato nel corso delle riprese da Donatella Baglivo (1984). Durante la preparazione della messa in scena del dialogo tra Gorčakov e Domenico, il regista chiede all'attore Erland Josephson (interprete di Domenico) se si ricorda del romanzo di Dostoevskij *I demoni* [00:32:00]. Purtroppo la scena   tagliata e non   possibile risalire all'allusione specifica che Tarkovskij intende comunicare.

<sup>395</sup> «Кто научит, что все хороши, тот мир закончит» (D PSS X: 189).

[Kirillov:] Lo so. Questo è detto là molto giustamente; con chiarezza e precisione. Quando tutto l'uomo raggiungerà la felicità, il tempo non ci sarà più, perché non occorrerà. È un'idea molto giusta.  
[Stavrogin:] Dove, dunque, lo nasconderanno?  
[Kirillov:] In nessun posto lo nasconderanno. Il tempo non è un oggetto, ma un'idea. Si spegnerà nella mente<sup>396</sup>.

Kirillov è allo stesso tempo il mistico in grado di percepire l'armonia assoluta e colui che, al fine di affermare le proprie concezioni, si spinge al gesto estremo del suicidio. Come scrive Nikolaj Berdjaev: «Kirillov considera l'arbitrio come un dovere, come un obbligo sacro. Deve affermare l'arbitrio, perché l'uomo raggiunga uno stato superiore. Ed è un uomo puro, libero da passioni e basse tendenze, e in lui vi sono tratti di una santità senza grazia»<sup>397</sup>. Alla luce delle sue numerose contraddizioni, e soprattutto della sua fine, Kirillov non può che emergere come personaggio ispiratore della figura di Domenico.

Poco prima di suicidarsi, dialogando con Pëtr Stepànovič Verchovenskiĭ, Kirillov si rivolge a Cristo con il pronome *On* (Lui), mentre «con entusiasmo febbrile» indica «l'immagine del Salvatore, davanti alla quale ardeva la lampada»<sup>398</sup>. Anche Domenico utilizza lo stesso termine quando, a partire dalla stesura 006, fa riferimento a Dio ammonendo Eugenia: «Non dimenticare mai quello che LUI ha detto a LEI»<sup>399</sup>. Inoltre, quando «indica significativamente verso l'alto con il dito indice sporco»<sup>400</sup>, riprende esattamente il gesto con cui Kirillov si rivolge all'immagine di Cristo Salvatore.

Lo stesso Kirillov possiede dei tratti vicini alla santità che lo accomunano alla figura dello *jurodivnyj*: è un asceta, un uomo puro, che vuole fare del bene liberando l'umanità dalla paura della morte e del dolore. Lo fa sacrificando sé stesso: si suicida autoproclamandosi uomo-Dio<sup>401</sup>. A differenza di Domenico però, che dandosi fuoco paga pegno per le proprie valutazioni errate<sup>402</sup>, Kirillov non ha fede, ed è quindi condannato alla rovina<sup>403</sup>.

Il riferimento diretto a *I demoni* si perde già a partire dalla stesura 004, dove però rimane traccia di un “discorso su Dio” di probabile matrice dostoevskiana: infatti, nel colloquio tra Eugenia e Gorčakov rintracciabile a pagina 17 del dattiloscritto, lei gli domanda «E lei crede in Dio?». La risposta del protagonista conduce a un discorso su Dostoevskij e alla scena-citazione tratta da *Delitto e castigo*. La prima a fare il nome dell'autore è Eugenia, definendolo «uno dei più grandi scrittori religiosi del mondo», mentre Gorčakov replica dichiarando: «Dostoevskij è peggio di un non credente, lui vuole credere, ma non ci riesce!».

---

<sup>396</sup> 2015: 55.

<sup>397</sup> 2002: 60.

<sup>398</sup> «он с лихорадочным восторгом указал на образ Спасителя, пред которым горела лампада» (D PSS X: 471).

<sup>399</sup> 006: 20.

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> Poco prima di togliersi la vita esclama «Se non c'è Dio, sono io che sono Dio» (Dostoevskij 2014b: 603).

<sup>402</sup> «<Io ho sbagliato allora.> [...] cercando di salvare la mia famiglia ho ragionato egoisticamente. Bisogna salvare tutti» (006: 36).

<sup>403</sup> Come osserva Salvestroni, «L'idea del suicidio come atto di affermazione di sé e l'estatica percezione della bellezza e pienezza dell'esistenza restano in lui due blocchi contrapposti ugualmente potenti» (2015: 162).

La questione spirituale dello scrittore è di fondamentale importanza per Tarkovskij, come è dimostrato dalle annotazioni presenti nei suoi *Diari*: «Dostoevskij vorrebbe credere in Dio, ma non può, la sua fede si è atrofizzata»<sup>404</sup> e ancora, «Dostoevskij che non credeva in Dio, ma che avrebbe voluto credere. Non possedeva l'organo preposto alla fede. Eppure non parlò che della fede»<sup>405</sup>.

Nel seguito del dialogo tra Gorčakov ed Eugenia, il protagonista si infervora nel sostenere che Dostoevskij «ha gridato al mondo intero la mancanza di spiritualità! Per questo è così compreso e alla moda da voi in occidente» e, anche quando Eugenia cita il personaggio di Zosima e l'episodio di Raskol'nikov con la resurrezione di Lazzaro, egli afferma di ritenere la sua opinione «ridicola». A questo punto, in 032 e in 004 si inserisce, come intermezzo onirico, una riscrittura del dialogo sui fantasmi che avviene tra Raskol'nikov e Svidrigajlov in *Delitto e castigo*. In 004 l'episodio entra *ex abrupto* nella narrazione, mentre in 032 viene anticipato dall'indicazione della sua provenienza, «/Da “Delitto e Castigo”./» e dal titolo che ne descrive l'ambientazione: «Canale a Pietroburgo e camera di Raskol'nikov. Esterno. Studio. Mattina»<sup>406</sup>.

Ad anticipare il dialogo entrambe le versioni inseriscono una breve descrizione della città che fa da cornice alla narrazione, Pietroburgo<sup>407</sup>. 004 è improntata a un tono letterario: «La notte bianco perlacea di giugno stava per finire. I bagliori del sole sfioravano rapidi l'acqua nera e oleosa dei canali, timidamente, come se avessero paura di bruciarsi, toccavano i cornicioni delle case, facevano balenare riflessi paurosi nella scura parte inferiore dei ponti incurvati. La nebbiosa e misteriosa <città> si stava riprendendo come dopo un profondo svenimento»<sup>408</sup>.

In 032 la descrizione presenta variazioni che tendono a una maggiore sintesi: «La nebbiosa e misteriosa Pietroburgo riprende i sensi come dopo un profondo svenimento. La notte bianca di giugno sta per finire, i raggi del sole iniziano a lambire l'acqua nera dei canali»<sup>409</sup>.

Come nota Berdjajev, in Dostoevskij (e in questo caso, di riflesso, in Tarkovskij): «La città di Pietroburgo [...], è un fantasma generato dall'uomo nel suo distacco da Dio e nel suo vagabondaggio. Nell'atmosfera nebbiosa di questa città-fantasma nascono pensieri fitti, maturano disegni criminosi, nei quali s'oltrepassano i limiti della natura umana»<sup>410</sup>.

---

<sup>404</sup> 2014: 207.

<sup>405</sup> Ivi: 214.

<sup>406</sup> 032: 15.

<sup>407</sup> L'intento di girare alcune scene del film a Pietroburgo è confermato dall'accordo preliminare tra Rai e Sovinilm conservato presso RGALI, f. 3160, op. 2, ed. chr. 2944: 21-24. In particolare si fa riferimento a «4 giorni a Leningrado per le inquadrature ai canali e ai palazzi di questa città come è accennato a pag. 3 della sceneggiatura italiana. Troverete indicata soltanto una inquadratura ma preferisce farne qualcuna di più per arricchire il film. Nei quattro giorni, inoltre, verrà sviluppata la metà, in esterno, della scena del “Delitto e castigo” di Dostoevski che si trova a pag. 24, 24 bis e 24 ter della sceneggiatura italiana» (22).

<sup>408</sup> «Белая жемчужная июньская ночь подходила к концу. Солнечные блики бегло лизали черную масляную воду каналов, робко, словно боясь обжечься, касались карнизов домов, испуганно вспыхивали отражениями на темной изнанке горбатых мостов. Туманный, таинственный <город> приходил в себя точно после глубокого обморока» (18).

<sup>409</sup> «Туманный, загадочный Петербург приходит в себя, как после глубокого обморока. Июньская белая ночь близится к концу, солнечные лучи начинают облизывать черную воду каналов» (15).

<sup>410</sup> 1977: 42.



Di seguito si pone a confronto un estratto della riscrittura del dialogo dostoevskiano accostando 004 e 032, sia in versione originale in lingua russa che nelle rispettive traduzioni in italiano:

Sceneggiatura 004: 18, 19.	Sceneggiatura 032: 16, 17.
<p>[...] – Вы так думаете? – усмехнулся Свидригайлов – Привидения это обрывки других миров, их начало. Здоровому, разумеется их незачем видеть, – потому что он наиболее земной человек, и должен жить одною земною жизнью. Для полноты и порядка. Ну а заболел, нарушился земной порядок в организме, тут и начинается сказываться возможность другого мира. И чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше. А умер, то прямо и перешел в другой мир. Если в будущую жизнь верите, то и этому рассуждению можно поверить.</p> <p>– Я не верю в будущую жизнь – сказал Раскольников. Свидригайлов сидел в задумчивости.</p> <p>– Нам вот все представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное! Да почему же непременно огромное? А? А представьте себе, вместо всего этого, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки. Вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом духе иногда мерещится.</p>	<p>[...] – Вы и впрямь так считаете? (продолжает Свидригайлов, бросив неторопливый взгляд на собеседника). Привидения суть частицы иных миров, их основа. Слов нет, здоровому человеку их не видно, потому что здоровый человек вполне земной и только земной жизнью жить призван. Но стоит заболеть, как оказывается возможность приобщиться к миру иному, и чем тяжелее болезнь, тем больше у них точек соприкосновения, а так что когда наступает смерть, путь в мир иной перед человеком открыт. Если вы верите в загробную жизнь, то примете и это рассуждение.</p> <p>Раскольников: Я в загробную жизнь не верю.</p> <p>Свидригайлов сидит некоторое время в задумчивости.</p> <p>Свидригайлов: Для нас вечность – это что-то недоступное пониманию, необъятное! А почему, собственно, необъятное? Что если там, вместо всей этой необъятности какая – ни будь комнатенка на манер прокопченной деревенской баньки, с паутиной по углам? Вот тебе и вечность! Мне, знаете ли, часто такое снится.</p>

Sceneggiatura 004: 18-19.	Sceneggiatura 032: 16-17.
<p>– La pensate così? – ridacchiò Svidrigajlov. – I fantasmi sono frammenti di altri mondi, il loro principio. Un uomo sano naturalmente non ha motivo di vederli, perché lui è un uomo assolutamente terreno e deve vivere la sola vita terrena. Per pienezza e ordine. Ma se si ammala, essendo turbato l'ordine terreno nell'organismo, subito comincia a manifestarsi la possibilità di un altro mondo. E quanto più è malato, tanto più sono numerosi i contatti con l'altro mondo. E da morto, allora passa direttamente all'altro mondo. Se credete alla vita futura, allora potete credere anche a questo ragionamento.</p> <p>– Io non credo nella vita futura – disse Raskol'nikov. Svidrigajlov stava seduto sovrappensiero.</p> <p>– A noi, ecco, l'eternità si presenta come un'idea che non si può comprendere, qualcosa di immenso! Ma perché poi proprio immensa? Eh? Immaginatevi se invece di tutto ciò, ci fosse là una stanzetta, qualcosa come una sauna di campagna affumicata, con ragni in ogni angolo. Ed ecco tutta l'eternità. Io, sapete, a volte immagino qualcosa del genere.</p>	<p>[...] – Voi pensate proprio questo? (continua Svidrigajlov, rivolgendo uno sguardo tranquillo al suo interlocutore). I fantasmi sono particelle di altri mondi, la loro base. È indiscutibile, non sono visibili a una persona sana, perché una persona sana è piuttosto terrena ed è destinata a vivere solo una vita terrena. Ma vale la pena ammalarsi, in quanto risulta un'opportunità per unirsi all'altro mondo, e tanto più è grave la malattia, tanto più sono i punti di contatto, perciò quando arriva la morte si apre alla persona la strada per l'altro mondo. Se credete nell'aldilà, accetterete anche questo ragionamento.</p> <p>Raskol'nikov: Io non credo nell'aldilà.</p> <p>Svidrigajlov sta seduto per qualche tempo sovrappensiero.</p> <p>Svidrigajlov: Per noi l'eternità è qualcosa di incomprendibile, di immenso! E perché poi proprio di immenso? E se lì, invece di tutta questa immensità, ci fosse una stanzetta alla maniera di un bagno di campagna affumicato, con ragnatele negli angoli? Eccoti l'eternità! Io sapete, sogno spesso queste cose.</p>

Qui si cita invece il medesimo estratto nella sua versione letteraria originale:

– No? La pensate così? – seguì Svidrigajlov, dopo averlo guardato lentamente. – E se invece si ragionasse a questo modo (aiutatemi un po'!): «I fantasmi sono, per dir così, dei brandelli e dei frammenti di altri mondi, o il principio di essi. L'uomo sano, s'intende, non c'è caso che li veda, perché l'uomo sano è l'uomo terreno per eccellenza, e quindi non deve vivere che la vita di questo mondo, perché ci sia in lui pienezza e ordine. Ma appena egli si ammala, appena è turbato nell'organismo il normale ordine terreno, subito comincia a manifestarsi la possibilità dell'altro mondo, e quanto più è malato, tanto più numerosi sono i suoi contatti con quello, in modo che, quando l'uomo morirà del tutto, se ne andrà direttamente nell'altro mondo». Da un pezzo ho ragionato su questo. Se credete alla vita futura, potete anche credere a questo ragionamento. – Io non credo alla vita futura, – disse Raskol'nikov. Svidrigajlov stava a sedere sovrappensiero. – E se là non ci fossero che dei ragni o qualche altra cosa del genere? – disse a un tratto. «Questo è un pazzo», pensò Raskol'nikov. – A noi, ecco, l'eternità si presenta sempre come un'idea che non si può comprendere, come una cosa immensa, immensa! Ma perché poi proprio immensa? E se poi, invece di tutto ciò, figuratevi, ci fosse di là solo una stanzetta, qualcosa come un bagno rustico, affumicato, e per tutti gli angoli dei ragni, ed eccoti tutta l'eternità! Io, sapete, mi sogno alle volte qualcosa del genere<sup>411</sup>.

Entrambe le sceneggiature rielaborano la fonte letteraria in modo lievemente più sintetico e diretto, ma i temi e le parole chiave del dialogo originale sono riportati in maniera quasi letterale. Non si colgono differenze di significato tra 004 e 032, che perlopiù si differenziano per il ricorso a espressioni o termini sinonimi. La variazione più sostanziale riguarda la disposizione della struttura dialogica: 032 imposta il dialogo alla maniera cinematografica, così come fa per il resto del testo, mentre 004 – che pure utilizza per il resto del testo la classica impostazione che fa anticipare le battute dai nomi dei personaggi – per questo specifico passaggio si serve di una forma prettamente letteraria.

Il fatto che a partire dalla fase compositiva successiva a 004 nella sceneggiatura scompaia qualunque riferimento diretto all'opera di Dostoevskij, non inficia in alcun modo l'influsso fondamentale che tale autore continua a determinare nel testo. Sarebbe inoltre limitante considerare come influenti solo i passi delle opere effettivamente citati, del momento che il panorama delle corrispondenze dostoevskiane in *Nostalghia* è certamente più ampio e complesso.

Salvestroni individua ad esempio una correlazione tra la responsabilità del singolo nei confronti della collettività espressa dal personaggio di Domenico e quanto emerge in proposito nei *Fratelli Karamazov*, in particolare nelle parole che il giovane Markel pronuncia prima di morire e che vengono ricordate nel discorso-testamento tenuto da suo fratello, lo *starec* Zosima, nell'ultimo giorno della sua vita<sup>412</sup>. Nello specifico, Salvestroni fa riferimento alla concezione di paradiso enunciata da Markel «[...] in verità ognuno di noi si fa carico delle colpe di tutti gli uomini. Solo che nessuno lo sa, perché se lo sapessero, questo sarebbe già il paradiso!»<sup>413</sup>, sottolineandone la vicinanza con la verità che Domenico rivela a Gorčakov:

L'unità di tutto il creato è nel romanzo di Dostoevskij come in *Nostalghia* il miracolo della vita offerto agli occhi di tutti, ma avvertito soltanto da pochi. Nei *Fratelli Karamazov* questa capacità è data a un

---

<sup>411</sup> Dostoevskij 1993: 345. Per il testo in lingua originale si rimanda a D PSS VI: 221.

<sup>412</sup> 2005: 182.

<sup>413</sup> Dostoevskij 2021: 412.

adolescente colpito all'improvviso da una sofferenza perforante, che spazza via tutto il superfluo, e al fratello *starec* alla fine della sua vita. Nel film di Tarkovskij questa è la dimensione di Domenico, che è già spogliato di tutto. Alla fine sarà anche la condizione del protagonista, aperto dalla crisi esistenziale che lo ha colpito. [...] Come aveva intuito Markel, la gioia che si accompagna alla percezione dell'unità di tutto il mondo vivo, la scoperta che "la vita è un paradiso" è inseparabile dalla presa di coscienza di un'altra verità: la responsabilità di ognuno nei confronti di tutti gli altri<sup>414</sup>.

Il collegamento tematico avanzato da Salvestroni sembra essere ulteriormente validato da alcune enunciazioni presenti nelle pagine che seguono l'episodio citato, in cui appare evidente anche una forte vicinanza terminologica con il monologo finale di Domenico<sup>415</sup>. Il primo esempio trova riscontro in un'affermazione dello stesso Zosima:

Dato che il mondo intero ha imboccato da un pezzo un'altra strada, dato che prendiamo per verità una menzogna lampante e dato che anche dagli altri pretendiamo che mentano. Per una volta nella vita ho agito con sincerità e che succede? Mi prendere per pazzo, per folle in Cristo: mi volete bene, certo, però ridete di me<sup>416</sup>.

Il riferimento alla strada torna anche nelle parole pronunciate dal visitatore misterioso con cui lo *starec* scambia accese discussioni su varie questioni spirituali. Affrontando l'argomento del paradiso e confermando che l'idea dello stesso potrà un giorno diventare realtà, il visitatore sostiene:

È una questione interiore, psicologica. Per rinnovare il mondo bisogna che la psiche degli uomini imbocchi una strada diversa. Se prima non diventiamo tutti fratelli gli uni per gli altri, la fratellanza non verrà mai. [...] Ovunque, oggi, la mente umana beffardamente non vuole capire che il vero agio dell'individuo non consiste in uno sforzo solitario e isolato, ma nel suo comporsi in un insieme umano. Di sicuro, però, anche questa tremenda solitudine avrà fine, e tutti in un sol colpo capiranno quanto innaturale sia starsene in disparte gli uni dagli altri. Così vorrà il tempo, e ci si stupirà d'essere rimasti tanto a lungo nelle tenebre, senza vedere la luce<sup>417</sup>.

È evidente la connessione tra la visione espressa da Dostoevskij e quella esposta da Domenico in *Nostalghia*, l'ode alla fratellanza che risuona anche nella musica scelta per il monologo finale: il quarto movimento delle *Sinfonia n. 9* di Beethoven, o *Inno alla gioia*. Allo stesso tempo, potrebbe non essere casuale il ricorso a una terminologia simile: «Se volete che il mondo vada avanti...dobbiamo tenerci per mano»<sup>418</sup>; «La società deve tornare unita e non così tutta storta»<sup>419</sup>; «bisogna tornare al punto di prima...in quel punto dove voi avete imboccato la strada sbagliata...»<sup>420</sup>.

Sebbene la presente indagine si concentri su *Nostalghia*, è importante riflettere sugli effetti che un'analisi testuale di questo tipo può avere anche nei confronti di altre opere di Tarkovskij.

---

<sup>414</sup> Salvestroni 2005: 183.

<sup>415</sup> I riferimenti appartengono al secondo capitolo del libro VI, "Dalla vita dello ieromonaco *starec* Zosima, in Dio defunto, trascritta dalle sue proprie parole per mano di Aleksej Fëdorovič Karamazov". Trattandosi di parallelismi attinenti la sceneggiatura 012, scritta in lingua italiana, i passi sono riportati in traduzione.

<sup>416</sup> Dostoevskij 2021: 415.

<sup>417</sup> Ivi: 418, 419.

<sup>418</sup> 012: 94.

<sup>419</sup> Ivi: 95.

<sup>420</sup> Ivi: 96.

Per citare un singolo esempio, secondo Igor Evlampiev l'influenza del dialogo tra Raskol'nikov e Svidrigajlov in Tarkovskij, e dunque il concetto di immortalità espresso da Dostoevskij, non si limita a *Nostalgia* ma è riscontrabile anche in altre opere del regista, tra cui *Andrej Rublëv* e *Boris Godunov*<sup>421</sup>:

Quando Svidrigajlov parla di una malattia che permette a una persona di vedere “frammenti” di altri mondi, allora, ovviamente, non si riferisce a una normale malattia fisica del corpo umano, ma a una malattia mentale associata alle contraddizioni che costituiscono l'essenza profonda dell'essere umano. Svidrigajlov, che ha ucciso sua moglie, soffre della stessa malattia di Boris Godunov nell'opera di Musorgskij e del Piccolo Principe nel film di Tarkovskij; la stessa malattia colpisce anche Andrej Rublëv, che ha commesso un omicidio. Un uomo che ha commesso un'azione malvagia, soprattutto la forma più estrema del male – l'omicidio – soffre di una malattia metafisica; il suo stesso essere soffre perché ha distrutto la sua base – quel legame invisibile esistente tra tutte le persone, e senza il quale nessuno può esistere<sup>422</sup>.

Determinare che il regista ha ripreso specificatamente quel dialogo con l'intento di inserirlo in un suo film, può aprire a nuove possibili interpretazioni anche rispetto ad altri suoi lavori.

L'approccio genetico, utilizzato nel caso di questo paragrafo per approfondire le influenze che hanno contribuito a generare la singola opera di un autore, non esaurisce qui il suo effetto ma può, auspicabilmente, generare nuove correlazioni riguardanti tutta la sua produzione artistica.

---

<sup>421</sup> Si tratta dell'opera lirica di Modest Petrovič Musorgskij che il regista mette in scena a Londra nel 1983.

<sup>422</sup> 2012: 114.

### III.3 La poetica di Tonino Guerra nella sceneggiatura<sup>423</sup>

Nonostante i soggetti e le sceneggiature siano per loro stessa natura da considerare testi fluidi e assoggettati al cambiamento, indagare un testo cinematografico a partire dalle evoluzioni verificatesi nelle sue varianti precedenti può aiutare a cogliere, o quantomeno a ipotizzare, quelli che sono gli apporti individuali all'interno di un'opera realizzata a più mani.

Di certo non si tratta di un'operazione priva di rischi: anche quando ci si può avvalere dei testi originali di lavorazione, e dunque gli interventi manoscritti sono filologicamente attribuibili ai singoli autori, in assenza di testimonianze dirette resta impossibile determinare se quelle annotazioni siano state o meno precedentemente discusse collettivamente, nel corso di quel «lavoro di bottega» che di norma comporta l'ideazione e l'elaborazione della sceneggiatura<sup>424</sup>.

Esistono però dei casi particolari in cui riconoscere gli interventi appartenenti a un singolo sceneggiatore può risultare più agevole e meno azzardato: tra questi si colloca l'apporto cinematografico di Tonino Guerra, che appare spesso essere intrinsecamente legato alla sua attività letteraria e poetica.

Vari studi hanno approfondito il caso di *Amarcord*, pellicola manifesto del cinema di Fellini profondamente intrisa della poetica guerriana. Analizzando l'impronta del poeta-sceneggiatore all'interno del film, Silvia Migliorati osserva che l'autore agisce «portando all'interno della narrazione alcune fra le più felici invenzioni situazionali, si amalgama col mondo creativo proprio del regista e nello stesso tempo lo trasforma, dove gli è consentito, piegandolo ad una maggiore liricità»<sup>425</sup>.

Tale ipotesi è avvalorata anche dalla versione letteraria di *Amarcord*, dal titolo omonimo, pubblicata nel 1973 da Rizzoli pochi mesi prima dell'uscita del film e firmata a quattro mani da Fellini e Guerra. Nel testo in prosa, in più parti difforme dalla sceneggiatura desumibile dal film, trovano spazio numerose corrispondenze figurative e tematiche con le opere precedenti del poeta, oltre a vere e proprie citazioni che nel film verranno parzialmente ridotte o modificate<sup>426</sup>. Al libro *Amarcord*, Pasolini dedica una recensione in cui giudica il ruolo di Guerra così fondamentale da rendere possibile definirlo «l'estensore

---

<sup>423</sup> Il presente paragrafo è stato realizzato grazie all'attività ricerca svolta presso la biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo, usufruendo della borsa di studio istituita dalla Fondazione nell'anno 2020.

<sup>424</sup> L'espressione viene utilizzata da Villa per riferirsi alla lavorazione attuata dagli sceneggiatori italiani tra gli anni Cinquanta e Sessanta, spesso condotta da gruppi di scrittura alquanto numerosi, in cui gli apporti dei singoli tendono il più delle volte a nascondersi, dal momento che «ogni componente del gruppo si dichiara, presentandosi come nome nei titoli di testa, autore parziale della sceneggiatura senza però indicare i termini di questa parzialità» (2002: 28). Il concetto di «laboratorio collettivo» può tuttavia essere applicato a tutti i casi in cui la sceneggiatura sia stata realizzata da più di un autore.

<sup>425</sup> Migliorati 1987: 34.

<sup>426</sup> Non si farà qui riferimento alle numerose variazioni che intercorrono tra il testo pubblicato da Rizzoli e la sceneggiatura cinematografica, né a tutte le corrispondenze individuabili tra le opere di Guerra e *Amarcord*. Si rimanda in proposito a Migliorati 1987 e a Chiesi 2021.

del testo», nonché colui che «ha messo per iscritto una storia inventata ed elaborata con Fellini su comuni ricordi d'infanzia e di giovinezza», ovvero l'autore materiale della narrazione che si trasformerà nel film<sup>427</sup>.

Se la versione letteraria di *Amarcord* consente di attribuire un margine considerevole alla scrittura di Guerra anche rispetto al testo filmico, per altre sceneggiature – come quelle nate dalla collaborazione con Antonioni – la questione può risultare più intricata e aprirsi a varie interpretazioni<sup>428</sup>.

Alcuni studi sono stati svolti sul materiale d'archivio relativo a *L'avventura*, la cui scrittura, svolta da Antonioni in collaborazione con Elio Bartolini e Tonino Guerra, ha inizio dalla pre-sceneggiatura *L'isola*. Sulle dinamiche che regolano tale rapporto di collaborazione, lo stesso Antonioni osserva in merito a Guerra la propensione all'accumulo «sono più le cose che lo appassionano di quelle che non lo appassionano», mentre Bartolini «ha interessi precisi, limitati ma violenti»<sup>429</sup>.

Analizzando le varie stesure del testo, Antony Sellers mette in luce una tendenza specifica appartenente all'evoluzione narrativa:

Moving to the mainland of Sicily, the physical geography of the peripatetic pursuit across the island will map and mirror the emotional and existential journey of the protagonists. The choice and the calibration of the landscape, the shape of the physical and architectural environments and the invisible histories they hide, will externally manifest the internal shifts in character of Sandro and Claudia. The scriptwriters - most especially the poet Guerra - will juxtapose and adjust their action and dialogue against the actual locations, letting the words gradually slip away to be replaced by image<sup>430</sup>.

Sull'apporto di Guerra al film osserva ancora Sellers: «with *L'avventura*, Tonino Guerra brought a poetic input and a technical eye to prompt to an altogether new level the radical imagination and structural vocabulary of Antonioni's cinema»<sup>431</sup>. Il suo contributo non può dunque scindersi dalla componente poetica, come confermato da Antonioni «...ciò che Tonino Guerra ha cercato di fare fin qui, in prosa e in versi. Scrivere e descrivere ciò che è vero e ciò che non lo è...»<sup>432</sup>.

La sceneggiatura di *Nostalgia* appartiene alla categoria dei casi in cui sembra possibile tentare di distinguere il contributo individuale di Guerra, pur con l'inevitabile grado di difficoltà e indeterminatezza che una tale operazione implica. Appena due anni dopo l'uscita del film, ragionando sulla sua interpretazione, Pellizzari scrive: «[...] occorrerà del tempo per leggerlo nella giusta prospettiva e anche per capire meglio l'apporto di Guerra»<sup>433</sup>. Trascorsi quarant'anni, esaminando l'evoluzione del testo filmico e ponendola a confronto con l'opera poetica e narrativa dell'autore romagnolo, si possono trarre

---

<sup>427</sup> Pasolini 1979: 181. Articolo pubblicato in origine nel settimanale *Tempo* il 30 settembre 1973 e poi raccolto in Pasolini 1979.

<sup>428</sup> Tra gli studi che mettono a confronto Guerra poeta, romanziere e sceneggiatore, oltre a quelli già citati in merito ad *Amarcord*, si segnalano Chemotti 1989, D'Amato 2005, Pelo 2010 e De Santi 2021.

<sup>429</sup> Le osservazioni del regista sono riportate in Sellers 2022: 108.

<sup>430</sup> Ivi: 116.

<sup>431</sup> Ivi: 128.

<sup>432</sup> Citazione da Antonioni riportata in Sellers 2022: 128.

<sup>433</sup> Pellizzari 1985: 106.

delle riflessioni – e forse anche qualche conclusione – in merito, nella speranza che le corrispondenze rintracciate possano fornire ulteriori contributi sia all'interpretazione della narrazione filmica sia a quella dell'opera guerriana nel suo complesso.

L'impronta della poetica di Guerra appare distinguibile già a partire dalla prima stesura del soggetto filmico, provvisoriamente intitolato *La fine del mondo*<sup>434</sup>, che si richiama espressamente all'esordio del poeta. Non solo vi è un rimando diretto al titolo del componimento *La fêin de' mònd*<sup>435</sup>, ma ritornano quei temi della reclusione, dell'attesa, dell'isolamento che questa prima raccolta – *I scarabócc* – evoca già con «nomi essenziali» e «voce ben definita», come osserva Carlo Bo nella prefazione introduttiva che da subito consacra il giovane Guerra a «poeta sicuro e quasi conchiuso»<sup>436</sup>.

L'uomo che attendendo la catastrofe si barricata in casa, sembra quasi rispondere all'avvertimento contenuto in *E' pióv*: «Ciudéi la pórtà e pu mitéi e' cadnázz, /ché 'd fura e' dvénta una nòta da lóp (Chiudete la porta sprangate con la catena, / fuori si prepara una notte da lupi)»<sup>437</sup>. E ancora, davanti alla minaccia che incombe in *Ti éultum casétt*: «Tra póch l'è una tempèsta/ch'la s' porta véa iniquèl (Tra poco cadrà una tempesta/ che si porta via tutto)», compare la figura dell'uomo che ha scelto di rimanere inerme e cercare protezione nell'oscurità: «un òm t'un fònd ad lèt, /che bai te schéur, si ócc céus, /ch'u n s'vó svigé dafàt (un uomo in fondo a un letto/ al buio, che beve ad occhi chiusi perché non vuole svegliarsi)»<sup>438</sup>.

Il tema della reclusione come reazione alla paura di un disastro imminente verrà ulteriormente elaborato da Guerra anche nel poema *Il miele* (1981), ancora una volta in dialetto romagnolo e, come vedremo, con varie analogie rispetto alla sceneggiatura di *Nostalghia*<sup>439</sup>.

Nelle stesure che sviluppano il soggetto de *La fine del mondo*, il personaggio senza nome diventerà Domenico e il titolo del film sarà modificato, ma l'episodio della segregazione rispetto al mondo esterno conserverà una funzione centrale fino alla versione definitiva, così come sarà mantenuta la domanda che il bambino rivolge al padre<sup>440</sup>. La traccia poetica guerriana, legata alla figura del folle fin dal soggetto originario, continuerà a influenzare il personaggio anche nelle stesure più avanzate, in cui il suo ruolo assume una rilevanza sempre maggiore. La descrizione di Domenico, della sua casa, e – soprattutto – le stesse parole da lui pronunciate, attingono ampiamente al vocabolario di Guerra poeta e narratore.

Quando Gorčakov, il protagonista del film, viene attirato a prima vista da questa figura eccentrica, Eugenia lo descrive come uno tra i molti «pazzi in giro per l'Italia. [...]Hanno aperto i manicomi»<sup>441</sup>, spiega riferendosi alla recente entrata in vigore, nel 1978, della Legge Basaglia. In quello stesso anno Guerra pubblica *Il polverone* – prosimetro celebrativo dell'avvenuta scoperta del mondo orientale – che nel

---

<sup>434</sup> Citato, come si ha già avuto modo di vedere, nei *Diari* di Tarkovskij in data 10 aprile 1979.

<sup>435</sup> Guerra 1946: 56.

<sup>436</sup> Ivi: 3. *I scarabócc* contengono le prime tre raccolte poetiche di Guerra: *Prèim vérs*, *I scarabócc* e *Al fòli*.

<sup>437</sup> Ivi: 18. Le traduzioni in italiano dei componimenti di Guerra sono quelle di Roberto Roversi, pubblicate in Guerra 1972.

<sup>438</sup> Ivi: 54.

<sup>439</sup> Dei parallelismi che ricorrono tra *Il miele* e *Nostalghia* si è occupata Franca Mancinelli, cfr. Mancinelli 2013/14.

<sup>440</sup> «Babbo; è questa la fine del mondo!?» (012: 67).

<sup>441</sup> Ivi: 36.

componimento 60, *I cancelli aperti*, tratta proprio il tema della chiusura degli ospedali psichiatrici avvalendosi di toni entusiasti per festeggiare la liberazione di «quell'umanità che era chiusa là dentro»<sup>442</sup>.

L'argomento è evidentemente caro all'autore, torna infatti anche nel romanzo *I guardatori della luna* (1981)<sup>443</sup>, l'opera che insieme al poema *Il miele* annovera il numero maggiore di analogie con gli episodi e le parole di *Nostalgia*. Nel 1981 la scrittura del testo filmico si trova già a una fase avanzata, motivo per cui risulta difficile stabilire quale sia stato l'esatto ordine compositivo: appare probabile ritenere che sceneggiatura, romanzo e poema si siano vicendevolmente influenzati.

Il rituale attuato sul finale dal protagonista – attraversare la vasca di Bagno Vignoni con la candela accesa in mano – richiama da vicino il gesto che il figlio sciocco della Filomena tenta di compiere nel canto XVI de *Il miele*:

La dmènga ch'lè pas ò dè un'ucèda me pòunt/e ò vest e' fiul dla Filumèna che sciòch/ch'l'avéva in mèna una candàila zàisa. /La fiamma la éra drètta e u n la muvéva gnénca la brèzza/ ch'l'avnéva zò da e' fióm. Csa dmandaràl par grèzia? /Una vóita nurmèla o andè avènti sla su tèsta balènga? Próima d'arivé ma la cròusa de mulóin/ ch'la éra alè a du pas, u s'è férum e l'à sufié te lóm. (La domenica passata ho dato un'occhiata al ponte/ e ho visto il figlio sciocco della Filomena/ che aveva in mano una candela accesa. / La fiamma era dritta e non la muoveva neanche la brezza/ che veniva giù lungo il fiume. Quale grazia domanderà? / Una vita normale o andare avanti con la sua testa matta? / Prima di arrivare alla croce del mulino/ che era lì a due passi, si è fermato e ha soffiato sul lume)<sup>444</sup>.

Lo sciocco si ferma volontariamente appena prima di raggiungere la meta, mentre in *Nostalgia* Domenico non riesce a portare a termine l'attraversamento della vasca perché «Non vogliono...Come accendo la candela capisci? e vado in acqua mi tirano fuori, mi buttano fuori...e gridano tu pazzo»<sup>445</sup>. Anche ne *I guardatori della luna* un impedimento interviene a bloccare Carla mentre sta cercando di proteggere la fiamma di una candela con la sciarpa di lana: il tessuto prende fuoco e la ragazza viene ricoverata in manicomio per tentato suicidio<sup>446</sup>.

Vari e ricorrenti sono i motivi di connessione tra le opere, tra cui si può annoverare anche una significativa ripresa testuale. È il caso dell'invocazione contenuta nell'accorato monologo che Domenico pronuncia prima di darsi fuoco in 012 e che compare sia ne *I guardatori della luna*, sia – pressoché identica – nel canto XXXV de *Il miele*:

Acqua, fuoco e poi la cenere e le ossa dentro la cenere, l'aria trema attorno alla Terra. Dove sono le foglie verdi, l'erba i piselli col dito delle donne che li staccava dalla buccia? Dove sono le rose e la chitarra, i cani e i gatti, i sassi e le siepi di confine, le bocche che cantavano, i calendari, i fiumi, e le tette piene di latte? Dove sono le favole se le candele sono spente? Dov'è il Tempo con tutti i giorni della settimana, le ore e i secondi che battono? Il sole gira e si muovono le ombre della roba che sta ferma. E io dove sono? Dov'è il tale? Venezia che si è affogata è un mucchio di ossa bianche sotto il

---

<sup>442</sup> Guerra 1977: 116.

<sup>443</sup> Appare significativo che il romanzo sia ambientato tra l'Italia e Mosca e che la narrazione si svolga in parte all'interno di un manicomio quasi dismesso. Qui è ricoverata Carla, la ragazza con cui Marco, il protagonista, ha una relazione.

<sup>444</sup> Guerra 1981a: 70, 71.

<sup>445</sup> 012: 61.

<sup>446</sup> Guerra 1981b: 124. Torna anche in questa sede il riferimento alla legge Basaglia: «Molti padiglioni sono vuoti in seguito alla legge 180 che prevede a tempi abbastanza brevi la chiusura degli ospedali psichiatrici» *Ibid.*



mare. Ma verrà il giorno che dalla porta del cielo cadrà giù una voce dentro la polvere. Comanderà che venga fuori l'uomo che ha inventato tutto quanto: la ruota, gli orologi, i numeri, e le bandiere per le strade. Allora si alzerà Adamo e a testa alta andrà sotto quella Luce Grande per dire che il miele che ci ha dato era in cima alle spade<sup>447</sup>.

Domenico parla dopo avere acquisito consapevolezza del proprio fallimento, comprendendo che il mondo è ormai giunto sull'orlo della catastrofe e non può essere sufficiente salvare solo la propria famiglia<sup>448</sup>. Ne *Il miele* il componimento profetico precede l'ultimo canto, quello in cui viene resa nota la morte dei due fratelli protagonisti, avvenuta in seguito alla reclusione nella loro «casa-sepolcro», come la definisce Mancinelli<sup>449</sup>. Ne *I guardatori della luna* la poesia si inserisce *ex abrupto* nella storia, alla stregua di un'allucinazione sonora, mentre il protagonista sta assistendo a una bufera di neve nella Piazza Rossa di Mosca. In entrambi i casi, l'invocazione mantiene un carattere di enigmaticità e mistero, mentre in 012 il resto del monologo pronunciato da Domenico costruisce un contesto utile a interpretarne il significato:

Se volete che il mondo vada avanti...dobbiamo tenerci per mano...ci dobbiamo mescolare: i così detti sani e i così detti ammalati...[...] Ehi, voi sani! Che cosa significa la vostra salute? Tutti gli occhi dell'umanità stanno guardando il burrone dove stiamo precipitando...La libertà non serve se non avete il coraggio di guardarci in faccia...di mangiare con noi, di bere con noi, di dormire con noi...sono proprio i così detti sani che hanno portato il mondo sull'orlo della catastrofe...[...] La società deve tornare unita e non così tutta storta. [...] Parlo franco e indipendente per dire che la vita è semplice e bisogna tornare al punto di prima...in quel punto dove voi avete imboccato la strada sbagliata...[...] Bisogna tornare alle basi principali della vita senza sporcare l'acqua...L'uomo è finito, è molto finito...Che razza di mondo è questo se un pazzo vi dice che dovete vergognarvi!<sup>450</sup>

L'invettiva del folle Domenico si scaglia contro la modernità, contro l'allontanamento da quel modo semplice di vivere che apparteneva alla civiltà contadina, alludendo anche alla necessità di recuperare un rapporto reale e autentico tra uomo e natura. L'alternativa è costituita dall'immobilità – il mondo che resta fermo senza andare avanti – o dalla catastrofe. Il fatto che la stessa invocazione si ritrovi nella scrittura cinematografica, nella voce poetica e nella narrazione in prosa che Guerra realizza in quegli anni, segnala – oltre a una profonda correlazione esistente tra le tre opere – un intervento importante da parte dell'autore romagnolo in questa specifica parte del testo.

Intervento che è stato ulteriormente confermato dal rinvenimento di alcuni materiali all'interno del fondo Tonino Guerra conservato presso AMNC. L'unità TOGU0028 contiene infatti quattro fogli sciolti con interventi manoscritti di Guerra, due delle quali relative al monologo del folle<sup>451</sup>. In TOGU0028/3

---

<sup>447</sup> In entrambe le opere letterarie il testo in lingua italiana è preceduto dalla versione in dialetto (Guerra 1981b: 80, 81; Guerra 1981a: 148, 149). L'invocazione è assente in 008 e in 0003489, entrambe riportano solo il riferimento: «L'umanità è sulla punta delle spade» (008: 83; 0003489: 75).

<sup>448</sup> «Avevo torto allora...prima ero egoista, volevo salvare la mia famiglia... Bisogna salvare tutti... il mondo» (012: 59).

<sup>449</sup> L'autrice effettua un parallelismo tra la «casa-sepolcro» dei due fratelli e la «casa-mondo» di Domenico (2013/14: 32, 33).

<sup>450</sup> 012: 94-97.

<sup>451</sup> TOGU0028/3 e TOGU0028/4 sono costituiti da due fogli dattiloscritti con interventi manoscritti. Sono privi di numerazione e datazione, probabilmente utilizzati dallo sceneggiatore per appuntare le ultime annotazioni in una fase di lavorazione ormai vicina alle riprese.

si rintraccia lo stesso incipit che viene utilizzato nella versione cinematografica, assente in tutte le varianti delle sceneggiature:

Quale antenato parla in me?

Non posso vivere contemporaneamente nella mia testa e nel mio corpo. Per questo non riesco ad essere una sola persona.

Sono capace di sentirmi una infinità di cose contemporaneamente, specialmente oggetti. Per questo sono sempre stanco sto troppe ore immobile.

Dove sono quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione?

<Faccio un nuovo patto col mondo, che ci sia il sole di notte e che nevichi d'agosto.>

<Le cose grandi finiscono sono quelle piccole che durano.>

Nel film il monologo di Domenico è diviso in due parti. Nella prima si individuano le parole di TOGU0028/3 fino a «contemporaneamente», si inserisce quindi tutto il primo paragrafo riportato in TOGU0028/4:

Il male vero del nostro tempo è che non ci sono più i grandi maestri...la strada del nostro cuore è coperta di ombra...[Sì, abbiamo mille e una ragione per un lungo lamento sulla nostra vita che passa senza gloria...Ma il fatto è che non abbiamo più il desiderio di cercare le occasioni]...Bisogna ~~che si cominci ad~~ ascoltare le voci che sembrano inutili...Bisogna che nei cervelli occupati dalle lunghe tubature delle fogne e dai muri delle scuole, dall'asfalto e dalle pratiche assistenziali, bisogna che entri il ronzio degli insetti...Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano l'inizio di un grande sogno...qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi...Non importa se poi non le costruiremo: bisogna alimentare il desiderio, dobbiamo tirare la nostra anima da tutti i lati come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito...<sup>452</sup>

Seguono le parti del discorso presenti in 012 (94, 95) e una variazione delle prime parole dell'invocazione «Uomo ascolta, in te acqua, fuoco e poi la cenere e le ossa dentro la cenere, le ossa e la cenere». Nella seconda parte, il monologo riprende TOGU0028/3 dall'ultima frase dattiloscritta e prosegue con le inserzioni manoscritte, per poi tornare alle battute di 012 (95-97) e concludere declamando «L'aria è quella roba leggera/che ti gira intorno alla testa/e diventa più chiara quando ridi»<sup>453</sup>. A dimostrazione delle variazioni compiute nel corso delle riprese, la poesia è assente sia nei fogli dattiloscritti rintracciati presso AMNC che in tutte le versioni della sceneggiatura consultate<sup>454</sup>.

TOGU0028/4 contiene inoltre un paragrafo finale che descrive lo stato di sofferenza vissuto da Gorčakov e che non trova corrispondenza né nelle sceneggiature visionate né nel film. Il testo dattiloscritto, che propone un monologo interiore in prima persona, viene modificato in terza persona attraverso interventi autografi di Guerra:

---

<sup>452</sup> Ad eccezione della parte compresa tra parentesi quadre.

<sup>453</sup> Il componimento, intitolato *L'aria*, è dello stesso Guerra e proviene dalla raccolta *Éultum vèrs* (1972: 169).

<sup>454</sup> A proposito delle variazioni in sede di riprese, relative soprattutto ai dialoghi, si rimanda alle interviste rivolte a Marianna Sergeevna Čugunova e a Norman Mozzato riportate in appendice.

~~Faccio schifo avrei <Avrebbe> dovuto partire coi figli e anche col cane...Le cose belle mettono malinconia se non le godi con gli altri...Non vedo<e> l'ora di tornare e poi magari mi<si> pente<tira>...Vorrei<vorrebbe> anche andare a letto con questa qui, ma c'è qualcosa me<glielo> lo impedisce...Già soffro<e> perché tarderò<à> a <ri>vedere Firenze e anche Venezia...Chi<ssà> quando finirò<à> di essere schiavo della rinuncia!?~~

Come dimostra il ripensamento costituito dalle cancellazioni, si tratta di un approfondimento eccessivamente esplicito per poter essere inserito nel copione in forma di monologo, non è chiaro, tuttavia, come in quale forma tale riflessione si sarebbe potuta includere nel film in terza persona. È possibile ipotizzare che il paragrafo così modificato rappresenti un'annotazione non destinata al copione ma ad altri utilizzi (personali o interni ai processi di lavorazione e distribuzione del film), come si può ritenere anche per TOGU0028/2, appunto autografo di Guerra che riassume il significato posto alla base del film:

<È un viaggio singolare che porta a un incontro felice, ancora più profondo che con i monumenti e la stessa ragazza che gli sta a fianco il vero "incontro" è tra Domenico e .  
Tra questi due uomini non ci sono frontiere, finalmente due uomini nuovi che porgono confini l'uomo all'altro. Due fratelli sorretti da una comprensione reciproca. Entrambi si adoperano per salvare il mondo: chi con la magia di una candela chi con la propria vita. Muoiono entrambi ma è come se ne morisse uno solo.><sup>455</sup>

A completamento dello spazio vuoto successivo a «Domenico e» è ovviamente possibile inserire il nome di Gorčakov. L'appunto conferma il percorso evolutivo compiuto dalla narrazione nei termini già osservati nel paragrafo relativo al viaggio di Gorčakov. Più importante dei monumenti e del rapporto con Eugenia è infatti l'incontro che si verifica tra il protagonista e il folle e soprattutto il loro reciproco riconoscimento fraterno<sup>456</sup>.

Diversa è la natura dell'appunto – si tratta sempre di un autografo di Guerra – contenuto in TOGU0028/1:

<mi ringrazierai che ti ho portato fino qui...

Io sono il meno indicato...è una commedia

Ma sono passati 200 anni.

Magari...<XXX> si chiamava Berezovskij

- L'Italia è il posto giusto per la musica
- Ma lui non è musicista è scrittore
- E allora perché fa un libretto di musica?

– A proposito ci risulta che verso la fine del settecento frequentava questi bagni un musicista russo che studiava a Bologna...avete dei registri da qualche parte?

---

<sup>455</sup> Anche TOGU0028/2 è costituito da un singolo foglio sciolto non numerato e non datato.

<sup>456</sup> Tale annotazione si pone come conferma ulteriore di quel parallelismo già osservato tra i due protagonisti di *Nostalghia* e i due fratelli de *Il miele*. Mancinelli scrive in proposito che entrambi «sono legati da un rapporto di co-identità; si rispecchiano l'uno nell'altro, possono congiungersi, immergersi nell'altro, confondere i confini della propria identità, arrivando ad essere, per alcune sequenze, la stessa persona» (2013/14: 33).

- Sono sicuro che qualcuno si ricorderà.
- ~~A quel tempo c'erano altri proprietari~~
- <XXX> Mai sentita questa storia
- Eppure a noi risulta. È soprattutto ~~È questo appunto che sta scrivendo lo scrittore russo che lo ha accompagnato...~~ <XXX> per questo che siamo capitati qui lo scrittore che accompagno sta scrivendo la vita di questo musicista...><sup>457</sup>

Qui l'intervento è relativo alla parte dialogica e sviluppa le battute che Eugenia scambia con gli avventori e i proprietari dell'albergo di Bagno Vignoni poco dopo l'arrivo presso la località termale. La corrispondenza più prossima a questi appunti si individua in 012:

Proprietario: Scusi, questo russo che cosa fa?

Eugenia: Sta scrivendo un libretto per una opera lirica.

Donna: È musicista?

Eugenia: No è scrittore...è venuto in Italia per studiare la vita di un compositore russo che al tempo di Caterina il suo padrone lo ha mandato a studiare al Conservatorio di Bologna<sup>458</sup>.

Se il contenuto di fondo resta lo stesso, i dialoghi di TOGU0028/1 presuppongono una ricerca più diretta e approfondita delle tracce lasciate da Berezovskij a Bagno Vignoni. La versione filmica combina tra loro, con alcune variazioni, sia le battute di 012 che quelle riportate negli appunti<sup>459</sup>. Gli elementi presenti consentono di rilevare che il contributo di Guerra è largamente diffuso nella parte dialogica del copione.

Anche nella parte descrittiva della sceneggiatura sono in alcuni casi direttamente riconoscibili gli interventi di Guerra. Così 012 delinea l'episodio in cui Eugenia e Gorčakov si apprestano a cercare la casa di Domenico:

Il cielo è pieno di nuvole sparse che si spostano sulla campagna di colline che raggiungono creste di monti più alti. Gorčakov e Eugenia salgono lungo la pista sassosa ma ogni tanto si fermano per spaziare fino a dove può arrivare il loro sguardo. È una giornata di vento. Spesso davanti ai loro occhi quando il sole si oscura, lentamente scompaiono le ombre degli alberi. Questo gioco è più evidente quando si fissano i cipressi isolati e dritti sulla groppa di un montarozzo di terra arata. A volte i due seguono in lontananza le fiamme ed i fumi di stoppie che bruciano annerendo il terreno. [...] O ascoltano il rumore di un trattore che rimbalza di colle in colle così da confondere chi lo volesse individuare. Eugenia e Gorčakov adesso fanno attenzione alle case sparse ed isolate. Ma nessuna ha le caratteristiche utili alla loro ricerca. Finché, dopo un'ultima sgroppata per superare un montarozzo, ecco che appare, sperduta in una valletta seminasosta, una larga e bassa casa col tetto coperto di sterpaglie giallastre cresciute tra le vecchie tegole<sup>460</sup>.

<sup>457</sup> Anche in questo caso il documento è costituito da un unico foglio non numerato e non datato.

<sup>458</sup> 012: 25.

<sup>459</sup> Si riporta qui la parte iniziale del dialogo desumibile dal film: «Voce di Donna: Scusi signorina, ma questo russo che cosa fa?; Eugenia: Il poeta.; Voci di Uomo: Scrive sull'Italia?; Eugenia: Sta scrivendo la biografia di un musicista russo.; Voce di Uomo: E come mai è venuto qui?; Eugenia: Perché il musicista, che studiava a Bologna, ha frequentato questi bagni un'estate.; Voce di Donna: Quando?; Eugenia: Verso la fine del settecento.»

<sup>460</sup> 012: 44, 45. In 006, la stessa descrizione in traduzione italiana si presenta così: «Il cielo è pieno di nuvole bianche, leggere, come tanti frammenti disseminati. Le loro ombre scivolano sulle colline assorbendo le ombre degli alberi sparsi sulle loro pendici. Questo alternarsi di luci e ombre sulla superficie liscia del crinale collinare che si muove a ondate verso l'orizzonte, questo, come il respiro della vita stessa, il ritmo solenne della natura, pieno del frinire delle cicale e della luce abbagliante quando il sole emerge da una nuvola. Questa terra arata di Toscana percorsa dalle ombre delle nuvole, è bella quasi quanto i miei campi, i miei boschi, le mie colline lontani, russi, irraggiungibili, eterni...[...] Lui ed Eugenia salgono il sentiero sassoso che porta a Bagno Vignoni Alta. Appaiono le prime case, sparse lungo la collina tra gli ulivi argentati. Vagano a lungo sotto il sole

Partendo sempre dal presupposto che il testo ha subito numerosi passaggi di traduzione dal russo all'italiano e viceversa, è impossibile non riconoscere il contributo di Guerra in quel «montarozzo di terra arata» che lessicalmente rimanda al «paesaggio di montarozzi»<sup>461</sup> con cui la versione letteraria di *Amarcord* descrive la campagna romagnola. Visivamente, la terra arata dal trattore rinvia invece a un altro celebre componimento del poeta, *I bui*, che si ricollega al tema sollevato dal monologo del folle:

Andè a di acsè mi bu ch'i vaga véa,/che quel chi à fat i à fat,/che adèss u s'èra préima se tratòur./E' pianz e' cor ma tòtt, ènca mu mè,/avdàì ch'i à lavurè dal mièri d'an/e adès i à d'andè véa a tèsta basa/dri ma la córda lònga de mazel. (Ditelo ai miei buoi che l'è finita,/ che il loro lavoro non ci serve più,/ che oggi si fa prima col trattore./ E poi commoviamoci pure a pensare/alla fatica che hanno fatto per mille anni/mentre eccoli lì che se ne vanno a testa bassa/dietro la corda lunga del macello)<sup>462</sup>.

Così come la terra che prima apparteneva ai buoi è stata invasa dai trattori, Domenico è vittima di quello sconsiderato e innaturale progresso da cui ha cercato di proteggersi recludendo se stesso e la propria famiglia. Egli è un emarginato, deriso e considerato pazzo da tutti, ma è anche il profeta mistico identificabile nello *jurodivnyj* e capace di rivelare al protagonista che «Una goccia + una goccia fanno...una goccia più grande e non due»<sup>463</sup>.

In *Nostalghia* si potrebbe individuare una risposta alla domanda che Gianfranco Contini pone nell'*Excursus* che introduce la raccolta poetica di Guerra del 1972: «Ma di chi è [...] la “voce” che dice addio ai buoi soppiantati dal trattore o definisce l'aria?»<sup>464</sup>. Nel film la voce trova infatti un corpo parlante, quello di Domenico, che facilmente si potrebbe confondere tra gli abitanti della *cuntrèda* divenuta *sanatòri*, per citare altre due poesie in cui Guerra evoca un mondo contadino ormai entrato in crisi e destinato alla rovina<sup>465</sup>.

La dimensione letteraria guerriana fornisce a Tarkovskij le suggestioni e le tracce da seguire nella messa in scena di *Nostalghia*, opera originatasi da una profonda condivisione di ideali e di intenti tra regista e sceneggiatore, non ultima la forte affinità rispetto a una visione poetica dell'universo filmico.

---

cocente prima di trovarsi di fronte a una casa di pietra larga e bassa, con il tetto coperto di erba secca e alberi sottili cresciuti attraverso il tetto di tegole fatiscenti» (28, 29).

<sup>461</sup> Fellini-Guerra 1973: 100.

<sup>462</sup> Si tratta del componimento che dà il nome alla raccolta edita da Rizzoli, in Guerra 1972: 126, 127.

<sup>463</sup> 012: 59. La citazione in questo caso potrebbe provenire dalla sceneggiatura di *Deserto rosso* (1964) di Antonioni, alla quale collabora Guerra. Si cita la conversazione che avviene tra Giuliana, la protagonista, e suo figlio: «Bambino: “Mamma, quanto fa uno più uno?”. Giuliana: “Che domande: due”. Bambino: “Non è vero. Guarda”. Mentre Giuliana si avvicina, il bambino prende un contagocce e un vetrino e fa cadere sul vetrino una goccia di liquido scuro. Bambino: “Una...”. Ne fa cadere una seconda sopra la prima. Bambino: “...e una due”. Il bambino mostra trionfante il vetrino, sul quale le gocce si sono naturalmente sommate. Bambino: “Quante sono?”. Giuliana guarda il vetrino con una certa perplessità, poi ammette: Giuliana: “Una. È vero. Ma guarda un po' ”» (1964: 477, 478).

<sup>464</sup> Contini 1972: 11.

<sup>465</sup> Si tratta dei componimenti omonimi *La cuntrèda* (appartenente alla raccolta *Prém vérs*) e *E' sanatòri* (appartenente alla raccolta *La chèsà novà*), inclusi in Guerra 1972: 40, 108.

Come scrive lo stesso Tarkovskij: «Tonino Guerra è comunque un poeta. Sia quando si serve della prosa sia quando compone sceneggiature per il cinema, sia quando scrive in versi. La poesia è la sua concezione del mondo, il suo modo di vivere»<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> «Тонино Гуэрра – поэт. И тогда, когда он обращен к прозе, и когда сочиняет сценарий для кино, и когда пишет стихи. Поэзия его мировоззрение, способ жизни; и если бы, к несчастью, ему пришлось для того, чтобы прокормиться, рыться на свалках, то и тогда он бы, конечно, остался поэтом». Sono le parole con cui Tarkovskij introduce la prima traduzione delle poesie di Guerra in lingua russa, pubblicata nel 1979. L'introduzione è contenuta in Guerra 2008: 14-16.

## Considerazioni finali

La prima idea intorno cui Tarkovskij si immagina di costruire il progetto che diventerà *Nostalghia* è quella di «uno straniero che si ritrova in un paese straniero...un uomo che non conosce la lingua»<sup>467</sup>. La questione della barriera linguistica – intesa sia nella sua accezione specifica che in quella più ampia di distanza culturale – resta centrale nel corso di tutta l'evoluzione della sceneggiatura, arrivando a costituire uno dei temi chiave del film<sup>468</sup>.

Il disorientamento e il senso di vuoto esistenziale percepiti da Gorčakov sono profondamenti connessi al motivo dell'intraducibilità e della conseguente mancanza di comprensione: «La poesia non si può tradurre.. L'arte in generale è intraducibile...» afferma con convinzione il russo dibattendo con Eugenia, di opinione contraria, e sostenendo che gli italiani non possano capire nulla della Russia e viceversa<sup>469</sup>.

Nel corso delle varie fasi che costituiscono la stesura del testo filmico, analizzando il continuo processo di addizione e sottrazione di dettagli ed elementi narrativi, è possibile ricostruire come l'evoluzione dei vari personaggi, nonché dei rapporti esistenti tra gli stessi, siano in gran parte delineati a partire da questo Leitmotiv.

Eugenia, che non a caso è un'interprete, è la figura che rimane più vicina a quella inizialmente concepita da Tarkovskij e Guerra. Del tutto incapace di comprendere il dilemma che affligge Gorčakov, la donna costituisce, secondo Skakov, un perfetto esempio di identificazione del binomio «traduttore/traditore» così come espresso nelle teorie linguistiche di Roman Jakobson<sup>470</sup>.

L'analisi delle diverse fasi di scrittura permette di individuare già nel trattamento numerosi dettagli inseriti per rafforzare tale visione del personaggio femminile. Ad esempio, nell'episodio ambientato a casa della donna, il pranzo da lei organizzato è descritto in questi termini: «Finalmente è tutto pronto. Borsch. Vodka. Al posto della panna acida, panna mescolata con succo di limone. Una canzone popolare armena che Eugenia scambia per una canzone russa»<sup>471</sup>. Appare dunque chiaro, fin dal trattamento iniziale, l'intento dell'interprete di appropriarsi di una cultura straniera che non le appartiene e l'inevitabile fallimento che ne consegue. In questa fase il protagonista si configura già per il senso di estraneità che sta vivendo in Italia e che avverte persino a livello sonoro: nel suo albergo romano infatti, il telefono squilla

---

<sup>467</sup> Dall'intervista del regista rinvenuta in TOGU0003: 30.

<sup>468</sup> Questo specifico tema è stato preso in esame, secondo diverse prospettive, da Samardzija 2004, Skakov 2009 e Abramovskich 2023.

<sup>469</sup> Questo dialogo entra a far parte della narrazione a partire da 006: 11 – dunque dalla fase in cui si consolida la sceneggiatura letteraria in russo – e viene mantenuto nel film.

<sup>470</sup> Cfr. Skakov 2009: 311 e Jakobson 1995: 62.

<sup>471</sup> 002: 6.

producendo un suono estraneo «non moscovita»<sup>472</sup>. Lo scontro tra i due, che qui non si lega alla presenza di Domenico – ancora privo di nome e di un vero e proprio ruolo – è inesorabile ed è seguito da un allontanamento ancora più categorico di quello che svilupperà il testo in ultima fase.

All'interno della prima vera e propria sceneggiatura, *Viaggio in Italia o nostalgia*, viene inserito l'aspetto dell'eccessivo entusiasmo che l'interprete dimostra nel corso delle varie tappe a cui accompagna Gorčakov, che finisce per rifiutarsi di visitare la piazza di Siena, decantata da Eugenia già nelle prime righe del testo. Il senso di distanza provato dal protagonista viene qui espresso in modo approfondito e esplicito, anche attraverso l'aneddoto dell'italiano in visita alla cattedrale di Dmitrovskij: «Si meravigliò della cupola a cipolla, dell'intaglio della pietra, ma guardava la cattedrale come se fosse un giocattolo e non capiva il motivo di questa cipolla»<sup>473</sup>. Per Gorčakov il motivo dell'intraducibilità inizia chiaramente a identificarsi, in questa fase, con una profonda sensazione di incompletezza esistenziale.

Il personaggio di Domenico è ancora privo di nome e ricopre un ruolo limitato, fattore che permette, in questo caso, un parziale riavvicinamento tra il protagonista ed Eugenia nel finale. Questa versione del testo, che come abbiamo visto rappresenta la più estesa in termini di luoghi esplorati durante il viaggio ed è quindi la più assimilabile al modello narrativo odissiaco inteso nel suo senso geografico, è anche quella che propone l'esito maggiormente positivo nell'evoluzione del rapporto tra Gorčakov e l'interprete.

A partire dalla fase in cui si definisce la sceneggiatura letteraria in russo, nonché il titolo dell'opera, *Nostal'gija*, gli avvenimenti e i personaggi raggiungono uno stadio di rappresentazione sempre più vicino a quello appartenente allo stadio finale, *Nostalghia*, poi trasmesso sullo schermo.

In entrambe le stesure lo scontro tra Eugenia e Gorčakov apre la narrazione: fin dal primo episodio l'uomo si dimostra incapace di vedere le bellezze artistiche che la donna è impaziente di mostrargli, non entra dunque a vedere la Madonna del Parto, sapendo già che non potrà comprenderne appieno il significato. A latere di questo distacco si sviluppa però la fondamentale condivisione fraterna tra il russo e Domenico, che in queste ultime versioni arriva a ricoprire un ruolo assai maggiore rispetto a prima. Il folle è anche l'unico a proporre una possibile soluzione al problema dell'incomunicabilità: «Affinché l'umanità possa andare avanti e non rimanere sospesa sull'orlo di un pericoloso abisso, dobbiamo tenerci per mano: i cosiddetti sani e i cosiddetti pazzi»<sup>474</sup>.

Se Eugenia rimane un personaggio fisso, immobile, Gorčakov riesce, grazie all'aiuto di Domenico, a tentare una possibilità di salvezza. Non si tratta di una speranza offerta dalla prospettiva linguistica o culturale, bensì da una dimensione mistica e spirituale: attraversando la piscina con la candela accesa in mano egli compie l'unico gesto in grado di salvare se stesso e gli altri.

---

<sup>472</sup> Ivi: 3.

<sup>473</sup> 004: 22.

<sup>474</sup> 006: 54.



Il passaggio dell'episodio sullo schermo, con il celebre piano sequenza di quasi nove minuti, riesce a restituire l'importanza effettiva che tale rituale possiede nell'impianto narrativo di *Nostalghia*, rappresentando l'unica reale possibilità di dialogo di fronte a barriere altrimenti insormontabili:

In un mondo dove la minaccia di una guerra che può annientare l'umanità è una realtà, dove i problemi sociali hanno raggiunto dimensioni clamorose, dove le sofferenze umane sono inaudite, è indispensabile trovare la strada che conduce verso l'altro uomo<sup>475</sup>.

Per quanto il testo di una sceneggiatura sia sempre caratterizzato da un'instabilità di fondo, si può tentare di ricostruire le tappe della sua elaborazione, di individuarne le diverse fasi di composizione, di studiarlo e di analizzarlo nel modo più scientifico e accurato possibile, servendosi delle metodologie più funzionali a tale scopo.

Nel caso specifico di *Nostalghia*, opera complessa tanto per la sua realizzazione quanto per i significati che la attraversano, restano ancora delle incognite da colmare e alcuni margini di dubbio, sia su quanto si è potuto vedere, ipotizzare o ascoltare, sia su quei collegamenti che potrebbero ancora individuarsi, così come su quei testi e documenti rimasti ad oggi dispersi e che un giorno potrebbero forse venire rintracciati.

Il lavoro presentato si è proposto come priorità quella di esplorare l'evoluzione delle scritture che è stato possibile reperire, studiandone le strutture e ipotizzandone i riferimenti cronologici, per poi avviare tre principali approfondimenti tematici a partire dal moto evolutivo di un testo che è stato analizzato nella sua dimensione orizzontale, seppure più orientata a un movimento interiore e spirituale che a uno spostamento effettivo.

Nel corso degli anni in cui si è sviluppata la presente indagine, l'individuazione dei materiali è spesso corrisposta a ritrovamenti inaspettati e fortuiti, da cui si aprivano sempre nuove prospettive di approfondimento. L'intento auspicato in questa sede conclusiva è che l'analisi della documentazione raccolta possa contribuire all'originarsi di ulteriori riflessioni, studi e ricerche su quest'opera e sulle sue molteplici e possibili connessioni.

---

<sup>475</sup> Tarkovskij 2015: 189.



## Appendice

### I. Trascrizioni dei testi

#### I.1 Sceneggiature e traduzioni

#### Nota al testo

La trascrizione dei testi riporta quanto più fedelmente possibile i dattiloscritti originali – tutti conservati presso AAT – tenendo conto degli interventi compiuti sugli stessi sia quando si tratta di inserzioni dattiloscritte, sia nel caso di modifiche manoscritte. Anche la resa grafica corrisponde a quella originale: pressoché tutte le sceneggiature seguono l’impaginazione all’americana, con descrizioni e didascalie a pagina intera e dialoghi centrati<sup>476</sup>.

Quando si tratta di testi in lingua russa, gli stessi vengono affiancati dalla mia traduzione in lingua italiana: anche nelle traduzioni le modifiche dattiloscritte e manoscritte sono segnalate quanto più accuratamente possibile<sup>477</sup>. Gli interventi corrispondenti a inversioni, evidenziazioni laterali e altre segnalazioni manoscritte sono stati riportati avvalendosi di una trascrizione diplomatica. In 004 sono riportate, tra parentesi quadre, alcune inserzioni appartenenti a 032.

I simboli adattati per dar conto della situazione del testo sono i seguenti:

- termine aggiunto nel testo dattiloscritto
- ~~termine sostituito~~ nel testo dattiloscritto
- <termine aggiunto> all’interno delle note manoscritte
- [termine sostituito] all’interno delle note manoscritte
- *termine sottolineato* nel testo dattiloscritto
- <XXX> termine indecifrabile
- [sic!] refuso nel testo originale

---

<sup>476</sup> Si rimanda alle riproduzioni fotografiche di RGALI f. 3160, op. 2, ed. chr. 2943, copia identica di 004, contenute in appendice. L’unica eccezione è rappresentata da 002, che costituisce un caso particolare in quanto trattamento.

<sup>477</sup> La traduzione italiana della poesia di Arsenij Tarkovskij *Ja v detstve zabolet (Da bimbo m’ammalai)* è di Gario Zappi. In Tarkovskij 2017: 68-71.



## I.2 Trascrizioni dei materiali d'archivio

### I.2.1 Dossier del film

**RGALI f. 3160, op. 2. ed. chr. 2944-2949**

“Nostalgia”. Dossier del film. Produzione: televisione Rai-Tv Italiana (Italia)<sup>478</sup> [6 volumi]

**ed. chr. 2944** [96 fogli]

[Documenti, telegrammi, telex, contratti dattiloscritti e manoscritti relativi alla produzione. Ordinati cronologicamente]

3/

[Lettera dattiloscritta di invito in Italia a Tarkovskij, firmata dal presidente della Rai Paolo Grassi e indirizzata al direttore della Mosfil'm Nikolaj Sizov, datata Roma, **17 aprile 1979**, in lingua russa]

Мы снова ставим вопрос о возможном приезде в Италию режиссёра Андрей Тарковского, чтобы начать работу над фильмом, который мы намерены поставить (предварительное название «Путешествие в Италию»).

[...] Нам необходимо как можно скорее решить вопросы связанные со сценарием нашего фильма. Мы приглашаем режиссёра А. Тарковского в Рим с 30 мая 1979 года, сроком на 2 месяца, для работы над сценарием «Путешествие в Италию» совместно с писателем Тонино Гуэрра.

6/

[Lettera firmata dal direttore di Rete Due Massimo Fichera indirizzata a Tonino Guerra e a Tarkovskij, datata **18 luglio 1979**, in lingua italiana]

**Oggetto: “Viaggio in Italia - 2 puntate”**

In seguito ai nostri colloqui preliminari Vi affidiamo l'incarico di redigere una sceneggiatura cinematografica originale (inclusa l'eventuale compilazione di scaletta e trattamento) per la produzione del programma in oggetto [...].

Nell'ambito dell'incarico affidato Vi, Voi raccoglierete la documentazione ed effettuerete i sopralluoghi concordemente ritenuti necessari per la visualizzazione e scriverete i dialoghi in rapporto ad una descrizione analitica da Voi concepita, di scene enumerate in successione cronologica ed integrate con la notazione degli ambienti, delle posizioni di macchina e di ogni altra indicazione pratica per le riprese, degli elementi di montaggio e della sonorizzazione.

[...] Voi Vi impegnate a consegnare presso i nostri uffici, in due copie dattiloscritte la sceneggiatura di cui sopra entro e non oltre la data del 30.09.79, termine essenziale in relazione alle nostre esigenze di programmazione.

14-17/

[Fotocopia di lettera dattiloscritta firmata da Tarkovskij e indirizzata alle relazioni esterne del Goskino, datata **17 ottobre 1979**, in lingua russa]

**ОТЧЕТ** о командировке в Италию для написания сценария к к/к «Путешествие по Италии» А. А. Тарковского

---

<sup>478</sup> "Ностальгия". Дело фильма. Производство: телевидение РАИ-ТВ Италия (Италия).

14/

Мое пребывание в Италии делится на две части. Первая - это путешествие, знакомство со страной с целью накопить должные впечатления, необходимые для работы. И вторая - работа над сценарием с писателем и поэтом Тонино Гуэррой.

15/

[...] В течение первого месяца моего пребывания в Италии, мы объездили большую часть страны для знакомства с ее достопримечательностями и ради впечатлений.

Мы были и на юге, и на Сардинии, и в Пулье, и в центральной части Италии. Не были лишь на севере - в Венеции - так как предпочли осесть в окрестностях Рима и начать работу над текстом сценария.

Вторую половину своей командировки я провел в 200-х километрах севернее Рима, в маленьком курортном городке Баньо Виньони, где мы с Гуэррой начали писать сценарий, работа над которым

16/

была закончена уже в Риме.

В конце моего пребывания в Италии, когда сценарий был уже написан и сдан на телевидение, я дважды встречался с представителями 2-ой программы RAI и персонально с ее директором господином Фикерой.

[...] Сценарий был принят восторженно и мы с Т. Гуэррой выслушали достаточно пышную комплементарную часть, посвященную оценке проделанной работы.

18/

[Copia dattiloscritta di lettera inviata da Paolo Grassi a Sizov datata **19 novembre 1979**, invito a Tarkovskij a tornare in Italia quanto prima per poter lavorare al film insieme alla moglie, assistente alla regia]

19/

[Copia dattiloscritta di lettera di risposta inviata da Nikolaj Sizov a Paolo Grassi datata **11 gennaio 1980**, richiesta di ulteriori precisazioni in merito alla durata del soggiorno di Tarkovskij in Italia e ai compensi del regista e degli attori russi]

21-24/

[Accordo preliminare della Rai inviato da Massimiliano Gusberti e indirizzato al vicepresidente della Sovinfilm Boris Pavlov datato **12 maggio 1980**]

22/

## **2° ALLEGATO PROPOSTA DEFINITIVA**

[...] proposta forfettaria e complessiva:

1) compensi a Tarkovskij, Larisa Tarkovskaja e Solonicyn

[...] 2) - versamento alla parte sovietica di un compenso forfettario di dollari USA 100.000 per la fornitura dei servizi occorrenti per le seguenti riprese in Russia:

4 giorni a Leningrado per le inquadrature ai canali e ai palazzi di questa città come è accennato a pag. 3 della sceneggiatura italiana. Troverete indicata soltanto una inquadratura ma preferisce farne qualcuna di più per arricchire il film. Nei quattro giorni, inoltre, verrà sviluppata la metà, in esterno, della scena del "Delitto e castigo" di Dostoevski che si trova a pag. 24, 24 bis e 24 ter della sceneggiatura italiana.

(Da tenere presente che una parte di questa scena verrà girata a Mosca come da indicazione che seguirà).

10 giorni a Mosca da utilizzare per 1) alcune inquadrature alla Moscovia come indicato a pag. 3 della sceneggiatura.

2 - sulle strade di Mosca verrebbe ambientato il sogno indicato soltanto a parole da Gorciakov a pag. 25, 26, 27. Si tratta, a un certo punto, di fare specchiare il protagonista a un qualsiasi oggetto che lo rifletta tenendo conto che, trattandosi di un sogno, potrebbe es-

23/

sere anche la specchiera di un mobile posato su di un marciapiedi.

3 - Una casa di campagna nelle vicinanze di Mosca per l'episodio della luna come si legge nel finale della sceneggiatura.

4 - Un interno reale, da trovarsi a Mosca, per concludere la scena di "Delitto e castigo", iniziata sulle strade di Leningrado.

[...] Occorrono due attori per la scena del "Delitto e castigo" e la presenza del protagonista a Leningrado e Mosca. Più gli attori per la scena della luna; nonna, moglie, bambino, figlia e il cane.

A scanso di equivoci la scena del sogno è molto semplice: il protagonista cammina in varie zone della città, da solo finché si ferma per specchiarsi a uno specchio fissato a una parete esterna e scopre che si trova ad avere una altra faccia. Tutto qui. È chiaro che per fare l'altra faccia occorre un altro viso quindi pensiamo di utilizzare uno dei due attori che servono per la scena di Dostoevski.

**ed. chr. 2945** [49 fogli]

[Documenti, telegrammi, telex, contratti dattiloscritti e manoscritti relativi alla produzione. Ordinati cronologicamente]

23/

[Lettera dattiloscritta originale inviata da Massimo Fichera a Boris Pavlov datata **13 giugno 1980** per informarlo che Tarkovskij si tratterà in Italia per rivedere la sceneggiatura]

Desidero informarla del fatto che la rete 2 TV della Rai sta affrontando in questi giorni il problema dell'impianto produttivo del film "NOSTALGIA" ed ha chiesto al regista Tarkovsky di rivedere la sceneggiatura alla luce dei costi e dei problemi di produzione. Si rende quindi necessario un ulteriore lavoro di preparazione in Italia nel quale Andrej Tarkovskij è impegnato assieme a noi: a nostra volta, siamo costretti a chiedere di prorogare di un mese, fino cioè alla fine di luglio, la data prevista del nostro viaggio a Mosca per la firma dell'accordo definitivo.

20/

[Lettera dattiloscritta inviata dal responsabile della Mosfil'm Oleg Agafonov al presidente della Sovinfilm Aleksandr Surikov datata **18 giugno 1980**]

Направляем смету расходов по услугам к/к "Ностальгия"/ Италия/. Смета составлена по литературному сценарию и подлежит уточнению после получения режиссёрского сценария. Также направляем литературный сценарий на 64 страницах.

**ed. chr. 2946** [92 fogli]

[Documenti, telegrammi, telex, contratti dattiloscritti e manoscritti relativi alla produzione. Ordinati cronologicamente]

10/

[Trascrizione del telex inviato da Pio De Berti Gambini (nuovo direttore di Rete Due) ad Aleksandr Surikov, datato **23 gennaio 1981**]

[...]si tratta di un progetto affascinante che presenta tuttavia problemi di copertura finanziaria.

15/

[Lettera dattiloscritta originale inviata da Massimo Fichera ad Aleksandr Surikov, datata **5 gennaio 1981**, spiega che il ritardo nella risposta è stato causato dalla nuova nomina del direttore]

19/

[Lettera dattiloscritta originale inviata dalla responsabile del Goskino Ivanova ad Aleksandr Surikov datata **26 maggio 1981**]

[...] Однако в смете отсутствует оплата актеров на роли Свидригайлова, Раскольника, Горчакова при съемках в СССР.

**ed. chr. 2947** [86 fogli]

[Documenti, telegrammi, telex, contratti dattiloscritti e manoscritti relativi alla produzione. Ordinati cronologicamente]

23/

[Accordo firmato il **5 marzo 1982** da Sovinfil'm, Mosfilm e Rai tv per la realizzazione del film italiano "Viaggio in Italia" ("Nostalgia")/ «Путешествие по Италии» («Ностальгия»), in due copie (russa e italiana)]

50/

[Lettera dattiloscritta inviata dal vicedirettore della Mosfil'm Dmitriev ad Aleksandr Surikov, datata **31 marzo 1982**, in cui viene comunicato che il ruolo del protagonista del film sarà affidato all'attore Oleg Jankovskij]

83/

[Telex inviato da Pio De Berti Gambini ad Aleksandr Surikov, datato **27 luglio 1982**, con richiesta urgente di arrivo di Oleg Jankovskij e di Larisa Tarkovskaja in Italia]

**ed. chr. 2948** [98 fogli]

[Documenti, telegrammi, telex, contratti dattiloscritti e manoscritti relativi alla produzione. Ordinati cronologicamente]

19/

[Telex inviato da Pio De Berti Gambini e indirizzato a Aleksandr Surikov, datato **26 novembre 1982**, comunicazione riguardo all'impossibilità di effettuare le previste riprese in Unione Sovietica a causa del ritardato inizio e del protrarsi oltre il termine previsto delle riprese del film "Nostalgia"]

29/

[Telex inviato da Aleksandr Surikov a Pio De Berti Gambini, datato **13 dicembre 1982**]

[...]Non è possibile per noi accettare la rinuncia della parte italiana alle riprese in URSS perché un tale passo avrebbe comportato la modifica del concetto della sceneggiatura che prima era stata approvata dalla parte sovietica. Proprio in base a quella sceneggiatura la parte sovietica ha dato il proprio consenso alla partecipazione di Tarkovskij alla lavorazione sul film "Nostalgia". Inoltre, nel momento della firma del nostro accordo la stessa sceneggiatura è stata approvata dalla stessa parte italiana ed era conforme all'intenzione del regista.



Nel presente momento, rendendosi conto di difficoltà che la parte italiana ha incontrato nel corso della produzione del film “Nostalgia”, la parte sovietica è disposta ad organizzare e condurre le riprese in URSS più tardi di quanto fosse previsto prima, fermo restando sia le condizioni economiche e finanziarie che i parametri artistici e produttivi segnati nel nostro accordo. [...]”

33/

[Trascrizione di dialogo telefonico, datata **21 dicembre 1982**, in cui il responsabile della Sovinfilm Erovsin comunica di aver telefonato al funzionario della Sovexportfilm Valerij Narymov per informarsi sull’andamento del film *Nostalgia*]

[...]Мне было сообщено, что в настоящее время режиссер картины А. Тарковский предлагает провести до съёмки отдельных сцен фильма, в конце января начать озвучание и затем монтировать картину. [...] режиссер сказал, что не предполагает приезжать на съемки в СССР, так как у него еще до начала озвучания много работы в Италии, и вообще он предполагает пробыть в Италии вплоть до завершения подготовки копии фильма к Канскому МКФ и представлять его на этом фестивале.

39/

[Telex inviato da Nikolaj Sizov e Aleksandr Surikov a Pio De Berti Gambini, datato **27 dicembre 1982**]

Egregio signore, siccome non abbiamo ricevuto fin adesso nessuna risposta al ns telex del 13.12.82 e, volendo precisare per noi sia la situazione produttiva attuale del progetto “Nostalgia” che la prospettiva del suo ultimare, abbiamo deciso di rivolgerci a Lei con il presente telex.

[...] La rinuncia alle riprese in URSS, previste dalla sceneggiatura, comporta automaticamente il cambiamento del concetto della sceneggiatura che era stata approvata dalla parte sovietica in precedenza e in base alla quale la parte sovietica aveva dato il proprio consenso alla partecipazione del regista A. Tarkovskij alla regia del film “Nostalgia”.

Si ricorderà, che nel periodo della firma del nostro accordo la suddetta sceneggiatura era stata altrettanto approvata dalla parte italiana ed era completamente conforme all’intenzione del regista. [...]

42/

[Telex inviato da Pio De Berti Gambini a Aleksandr Surikov e Nikolaj Sizov, datato **7 gennaio 1983**]

[...] Per quanto riguarda l’andamento della produzione “Nostalgia” posso assicurarle che la situazione est soddisfacente e che il film si trova in fase di montaggio e sarà regolarmente ultimato [ritardo causato dalla partecipazione di Tarkovskij alla giuria del festival di Venezia e al ritardato arrivo di Larissa Tarkovskaja in Italia]. Inoltre in novembre le stesse riprese a Mosca non avrebbero potuto svolgersi per la mancanza di neve e quindi l’invio di una troupe avrebbe solo provocato ulteriori ritardi nelle riprese in Italia.

Alcuni ambienti esterni di Mosca potranno essere rappresentati nel film con materiale di repertorio e con immagini da girare secondo le indicazioni del regista Tarkovskij il quale nelle prossime settimane sarà impegnato nel montaggio e nell’edizione del film, attività che non può interrompere. Non sono stati modificati i concetti della sceneggiatura di Tonino Guerra e Andrej Tarkovskij i quali si sono limitati ad alcuni aggiustamenti propri della fase di realizzazione. Il materiale girato est ottimo e non sussistono preoccupazioni in merito alla conclusione positiva del film e all’impegno del personale artistico sovietico. Concordo sull’opportunità di un incontro al più presto. [...]

88/

[Telex inviato da Pio De Berti Gambini a Aleksandr Surikov, datato **24 febbraio 1983**]

Vi preghiamo, in relazione alla richiesta pervenutaci dal sig. Tarkovskij, che lo ritiene indispensabile al fine di comporre una colonna sonora di matrice culturale russa nel film “Nostalgia”, di preparare dischi e nastri che contengano tutte le musiche di Berezowskij, nelle esecuzioni in cui compaia il coro Polansky<sup>479</sup>, che vi sia possibile reperire nel più breve tempo possibile, e di farceli avere.

Vi ribadiamo che questo aspetto sta molto a cuore al regista, che lo giudica fondamentale al fine del buon esito del film.

**ed. chr. 2949** [40 fogli]

[Documenti, telegrammi, telex, contratti dattiloscritti e manoscritti relativi alla produzione. Ordinati cronologicamente]

[Comunicazioni riguardanti la partecipazione del film al festival di Cannes (permesso da richiedere al Goskino **31 marzo 1983**); visione del film a Roma da parte di Aleksandr Surikov e Mamilov (programmata il **7 maggio 1983**); invio della copia del film a Mosca]

**RGALI f. 2916, op. 4. ed. chr. 730**

[Vari documenti dattiloscritti riguardanti i premi attribuiti a Tarkovskij, la proiezione dei suoi film in Unione Sovietica, rassegna stampa, interviste pubblicate]

15/

[Lettera dattiloscritta firmata da Suzdalev (Goskino) indirizzata al direttore della Mosfilm Malkovu relativa all'uscita in Unione Sovietica dei film *Sacrificio* (ottobre 1988) e *Nostalgia* (marzo 1989)]

16/

[Foglio dattiloscritto non firmato, in merito a *Nostalgia* comunica che la prima ufficiale del film ha avuto luogo il 13 febbraio 1989; in precedenza è stato proiettato nella retrospettiva dedicata a Tarkovskij durante il XV “Festival cinematografico internazionale di Mosca” nel luglio 1987; nel 1988 è stato proiettato all'interno del “Фестиваля фестивалей” di Mosca a settembre, nel resto del paese tra ottobre e dicembre]

---

<sup>479</sup> Il riferimento è a Valerij Poljanskij, direttore d'orchestra. Come da annotazione nei *Diari*, Tarkovskij assiste a un suo concerto il 15 novembre 1981 e fa riferimento al suo «straordinario coro» (2014: 383).

## I.2.2 Intervista di Guerra a Tarkovskij

AMNC - TOGU0003

29/

Потому что вообще жизнь, которую я прожил, я не ощущаю. Ее ощущает

30/

моя мать. Вот для нее это – чудо. А моя жизнь элементарна и лишена, так сказать, романтических, так сказать, таких образов.

...Я знаю об этом предложенном, если б мне предложили сделать об этом фильм, я не знаю, во что бы он превратился, но я знаю, что должен был бы быть первым эпизод, который расскажет об иностранце, попавшем в чужую страну... человек, который не знает языка... и одиночество человека среди будущей жизни и невозможности контактов... и не только языковых, никаких, ничего нет, – как во сне. То есть мимо тебя проходят... какая-то совершенно яркая, такая яростная жизнь, а ты остаешься камнем, и ничего не чувствуешь. И вот это ощущение я очень хорошо понимаю и представляю себе... я могу представит себе, что человек, который находится в таком состоянии, легко может пойти на контакты, хотя бы ради того, чтобы между ним и людьми, которые его окружают, возникло ощущение зависимости, отсутствие одиночества. Я думаю, что с этого должна начаться картина об Италии. И вообще не уверен, что она была бы такая уж документальная. Она была бы безусловно документальной, она была бы картиной, в которой рассказывается о контактах между человеком, который познает, и страной, которая дает... в ощущении... в этой встрече... Я не знаю, какой бы она была. Потом я знаю, наверное, это длинно... части две, метров шестьсот... должна развиваться эта странная история немоты, которая преодолевается таким волевым усилием со стороны рассказчика. Потом я знаю... мне кажется смешным эпизодом... может быть эпизод, который рассказывает о том, что такое итальянское кино. Я думаю, что об этом можно было бы сделать именно просто смежной эпизод... о том, как все смешалось и, так сказать, кроме... ну, в общем, осталось только кино... кино... кино... пленка шелестящая... люди, которые занимаются кино... люди, которые снимают картину... люди, которые снимаются в нем... люди, которые смотрят его... Кроме этого, потом, ничего не остается... а потом люди идут отдых

31/

нуть и получить истинное насто... попытаться узнать друг друга после этого... Можно сделать неплохой фильм... Потом они должны идти, познакомиться, подружиться и рассказать о самом главном... главном... Вот. Ну, это почему итальянское кино, потому что вообще кино... не потому, что итальянское, а потому что в данном случае речь идет об Италии, а не потому что итальянское кино...

...Только дважды я Был в Венеции. И хотел бы еще побывать в ней для того, чтобы... потому, чтобы... впечатление, так сказать, невероятное. И... вот связанное с Венецией... Там миллион аспектов, так сказать... Культура, там, Венеция, люди... Это сложно... Но и еще одно, это посещение Собора Святого Петра... в Риме. Это обязательно должно войти. И еще очень важное для меня обстоятельство – это то, что связано с Римом... это Рим на три, два метра ниже Рима существующего /существовавшего-?/... Это феноменально... Вот Феллини сделал в "Риме" один эпизод про метро, про подземные работы, но мне кажется, что это слишком красиво и кинематографично для того, чтобы быть истинным. А мне важно другое, мне важен геологический разрез... Геологический разрез... мне нужен для того, чтобы... Это понятно... И вот эта связь сегодняшнего Рима с тем, что было там... пятьсот-шестьсот лет тому назад, семьсот-

тысячу лет тому назад... это, как... Ни в одной стране нет такого контакта с прошлым, как там...  
Вернее, я ощущаю его... может, вы его не чувствуете.

29/

Perché la vita che ho vissuto io proprio non la sento. La sente

30/

mia madre. Ecco per lei è un miracolo. Mentre la mia vita è semplice e priva di immagini, per così dire, romantiche.

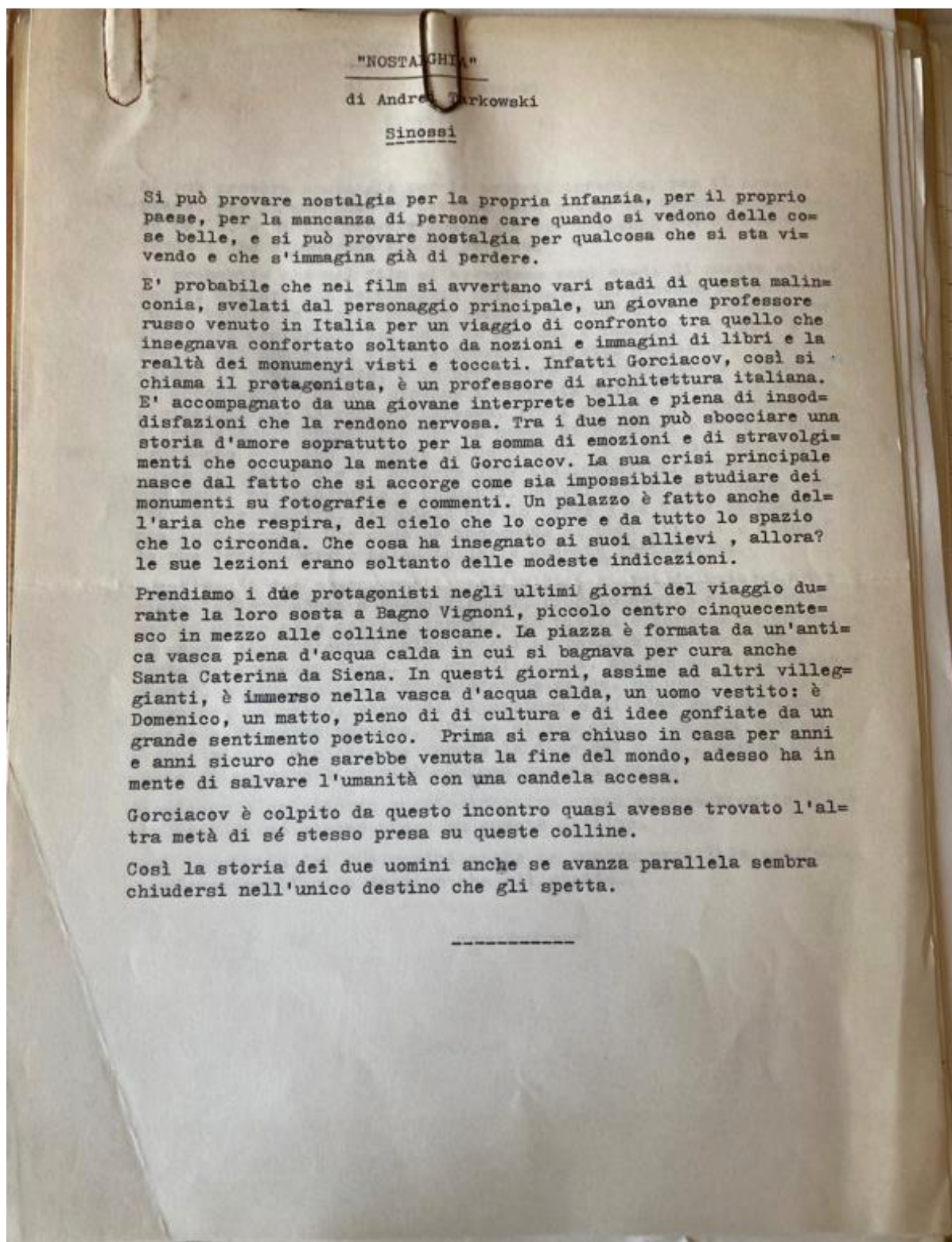
...So di questa proposta, se mi chiedessero di fare un film su questo tema, non so in cosa si trasformerebbe, ma so che ci dovrebbe essere un primo episodio che parla di uno straniero che si ritrova in un paese straniero... un uomo che non conosce la lingua... e la solitudine di un uomo nella vita futura e l'impossibilità di contatti... e non solo linguistici, nessuno, non c'è niente, – come in un sogno. Vale a dire, accanto a te passa... una vita totalmente luminosa, così feroce, e tu rimani una pietra e non senti nulla. È una sensazione che capisco e immagino molto bene... posso immaginare che una persona che si trova in questo stato possa facilmente stabilire dei contatti, anche solo per creare una sensazione di dipendenza tra sé e le persone che lo circondano, un'assenza di solitudine. Credo che il film sull'Italia debba partire da qui. E non sono affatto sicuro che debba essere proprio un documentario. Sarebbe certamente documentaristico, sarebbe un film in cui si racconta del contatto tra una persona che impara e un paese che dà... nella sensazione... in quell'incontro... Non so cosa sarebbe. Poi so che probabilmente sarebbe lungo... due parti, seicento metri... deve sviluppare questa strana storia di mutismo, che viene superata con enorme sforzo da parte del narratore. Poi so... penso a un episodio divertente. Magari un episodio che parli di cosa sia il cinema italiano. Penso che si potrebbe pensare a un episodio divertente proprio su questo tema... su come tutto sia mescolato e, come dire, tranne... beh, in generale, è rimasto solo il cinema... il cinema... il cinema... il fruscio della pellicola... le persone che fanno il cinema... le persone che fanno le riprese di un film... le persone che lo interpretano... le persone che lo guardano... A parte questo, dopo, non c'è più nulla... e allora la gente va a

31/

riposarsi e ottiene qualcosa di autentico... cercando di conoscersi reciprocamente dopo tutto ciò... Si può fare un bel film... Poi devono andare, conoscersi, fare amicizia e parlare della cosa più importante... più importante... Ecco. Beh, questo perché il cinema italiano, perché il cinema in generale... non perché è italiano, ma perché in questo caso sto parlando dell'Italia, non perché è cinema italiano....

...Sono stato a Venezia solo due volte. E mi piacerebbe visitarla di nuovo per... perché... l'impressione, per così dire, è incredibile. E... riguardo a Venezia... Ci sono un milione di aspetti, per così dire... La cultura, là, Venezia, le persone... È complicato. Ma un'altra cosa, la visita alla Basilica di San Pietro... a Roma. Deve entrarci assolutamente. E un altro aspetto che per me è molto importante è quello che riguarda Roma... è la Roma a tre, due metri sotto la Roma esistente/preesistente-?/ È fenomenale... Fellini ha fatto un episodio di "Roma" sulla metropolitana, sul lavoro sotterraneo, ma credo che sia troppo bello e cinematografico per essere veritiero. A me interessa un'altra cosa, mi interessa la sezione geologica.... La sezione geologica... mi serve per... È comprensibile... Questo è il collegamento tra la Roma di oggi e quello che c'era lì prima... cinquecento-seicento anni fa, settecento-mille anni fa... è come... In nessun altro paese esiste un tale contatto con il passato come lì... O meglio, io lo percepisco... forse voi non lo percepite.

## II. Riproduzioni fotografiche del materiale d'archivio



ACS - CF 8517, 205/1982



ufficio

Ministero del Turismo e delle M.C.C.	
Direzione generale delle M.C.C.	
DIREMATICHE	
24/11/1982	
5119	CF

" NOSTALGHIA "

CF  
8517

ACS - CF 8517, 205/1982

Atti

CONSEGATA A MAND  
DALL'INTERESSATO  
Roma 28 SET. 1982  
IL PRIMO DIRIGENTE

" NOSTALGHIA

Ministero del turismo e dello spettacolo  
Direzione generale dello spettacolo  
CINEMATOGRAFIA  
28 SET. 1982  
Prot. N. 519 - Pos.

8517

03473









Quale antenato parla in te ?

Non posso vivere contemporaneamente nella mia testa e nel mio corpo .Per questo non riesco ad essere una sola persona.

Sono capace di sentirmi una infinità di cose contemporaneamente ,specialmente oggetti .Per questo sono sempre stanco sto troppe ore immobile .

Dove sono quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione ?

*Faccio un mezzo fatto col mondo, che ci si è  
Il sole di notte e dei venerdì d'agosto.*

*Le cose grandi passano sono quelle  
piccole che durano*



Il male vero del nostro tempo è che non ci sono più i grandi maestri...la strada del nostro cuore è coperta di ombra...Sì,abbiamo mille e una ragione per un lungo lamento sulla nostra vita che passa senza gloria...Ma il fatto è che non abbiamo neanche più il desiderio di cercare le occasioni....Bisogna ~~evitare~~ ascoltare le voci che sembrano inutili...Bisogna che nei cervelli occupati dalle lunghe tubature delle fogne e dai muri delle scuole ,dall'afalto e dalle pratiche assistenziali , bisogna che entri il ronzio degli insetti...Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano l'inizio di un grande sogno...qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi...Non importa se poi non le costruiremo : bisogna alimentare il desiderio ,dobbiamo tirare la nostra anima da tutti i lati come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infigito...

<sup>avrebbe</sup>  
~~avrebbe~~ dovuto partire coi figli e anche col cane...Le cose belle mettono malinconia se non le godi con gli altri...Non vede l'ora di tornare e poi magari si pentire  
ce...~~anche andare a letto con questa qui ,ma c'è qual-~~  
~~cosa che gli impedisce...~~Già soffre perchè tarderà <sup>di</sup> vedere  
Firenze e anche Venezia...Chissà quando finirà di essere  
schiavo della rinuncia !?

Андрей ТАРКОВСКИЙ

Тонино ГУЭРРА

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ

ИЛИ

НОСТАЛГИЯ.

Сценарий художественно-  
документального фильма.



Тем временем все отчетливее сквозь световую завесу проступает Сан Джордио. Эудзенин, обернувшись к своему спутнику, с восторгом говорит:

ЭУДЗЕНИН

Приехали!.. Это остров Сан Джордио...

Видите?

Горчаков смотрит сонно, вполоборота, словно ему трудно вырваться из круга своих мыслей, преодолеть усталость.

ГОРЧАКОВ

Красиво... Очень красиво... Я вижу...

И он снова принимает привычную позу.

Вокруг серо, над обводным ленинградским каналом тоже идет снег, мокрый и тяжелый. Свет падает не столько от неба и воды, сколько отражается от окон домов.

Рука Горчакова — у самой воды, длинный столбик пепла как-то чудом держится на сигарете. Лодка идет вдоль берега Сан Джордио, медленно скользит мимо покрытой пагиной мраморной статуи, повернувшейся спиной к аккуратно подстриженной живой изгороди. Обнаженная с титановскими формами; и именно сейчас, на глазах у охваченной восторгом Эудзенин, потрескавшийся, отсыревший и источенный временем мрамор статуи плавно, как бывает при замедленной съемке, ползет и распадается на мелкие куски. Эудзенин испуганно вскрикивает:

ЭУДЗЕНИН

Смотрите!

### III. Interviste

#### III.1 Intervista a Marianna Sergeevna Čugunova

Critico cinematografico e vice presidente dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, è stata assistente di Andrej Tarkovskij e aiuto regista sul set dei film *Solaris*, *Lo specchio* e *Stalker*. Si è occupata di battere a macchina i dattiloscritti di *Viaggio in Italia* in lingua russa. L'intervista è stata realizzata telefonicamente e mediante posta elettronica nel corso dell'estate 2023.

1. Con quale ruolo ha collaborato alla lavorazione del testo di *Nostalghia*? Tarkovskij aveva una macchina da scrivere o si occupava lei di battere a macchina? Se sì, con quale macchina da scrivere?

Inizialmente ho trascritto la conversazione di Tonino Guerra e Tarkovskij sul nuovo progetto *Viaggio in Italia* e l'ho battuta a macchina. Poi Tarkovskij mi consegnava diverse versioni, apparentemente predisposte già in forma stampata da Tonino Guerra, che aveva inserito le sue modifiche manoscritte, e io ribattevo a macchina le versioni con le modifiche ulteriori da parte di Tarkovskij. Utilizzavo una macchina da scrivere meccanica "Optima" (DDR). Tarkovskij aveva una "Optima" elettrica, qualcuno gliela aveva regalata prima di un periodo passato nella sua casa in campagna a Mjasnoe, quando stava per scrivere la sceneggiatura di *Hoffmanniana* [nell'autunno del 1974, come si evince dai *Diari*]. Ma la macchina faceva molto rumore e lui non riusciva a lavorarci bene. Così scrisse *Hoffmanniana* a mano. *Viaggio in Italia*, penso, è stato tradotto e battuto a macchina da Lora Guerra. Così si svolgeva l'organizzazione del lavoro da parte di Tarkovskij con tutti gli altri coautori: Friedrich Gorenstein, Aleksandr Mišarin, i fratelli Strugackij... prima lavoravano insieme con lui, poi tutti scrivevano e battevano a macchina da soli, infine Tarkovskij decideva le modifiche che rimanevano da fare e dava la versione definitiva del testo al tipografo.

2. Nella versione della sceneggiatura denominata *Viaggio in Italia*, ci sono molti episodi ambientati in varie città e località italiane (Venezia, Pisa, Siena, Sicilia, Roma). Tarkovskij aveva l'idea di fare un film che raccontasse una sorta di tour dell'Italia? Sa se avesse in mente dei modelli letterari come ad esempio Pavel Muratov o Goethe, quest'ultimo citato nei *Diari*?

Non so per quanto riguarda il tour in Italia, sfortunatamente Tarkovskij non possedeva molti libri, spesso leggeva samizdat o chiedeva libri in prestito da amici, non era registrato presso nessuna biblioteca. So che non possedeva l'opera di Pavel Muratov, mentre io sì e avrei potuto prestargliela, ma non ha mai fatto tale richiesta. In merito alle citazioni da Goethe, non è detto che provengano dalle opere complete, Tarkovskij amava molto leggere ogni genere di raccolte di aforismi, pertanto è molto difficile risalire alle

fonti esatte delle citazioni presenti nei suoi *Diari*. Di certo credo che volesse mostrare i luoghi che lo avevano emozionato di più e trasmettere il suo rammarico per non averli potuti condividere con i suoi familiari e i suoi affetti, affinché potessero provare le stesse emozioni. Non voleva provare un sentimento di ammirazione per qualche luogo senza avere la possibilità di mostrare quel luogo ai suoi cari.

3. Ricorda qualche dettaglio sulle scene che non sono state girate? In particolare se le ragioni per cui sono state tagliate erano legate alla linea narrativa o a motivi di produzione?

Mi sembra che i dubbi in merito alle scene da girare o meno Tarkovskij li avesse discussi con Guerra in Italia, mentre stavano riducendo la sceneggiatura. Con me, a Mosca, parlò delle scene si sarebbero dovute girare in Russia, andammo varie volte a scegliere gli esterni. In quel periodo non voleva discutere della sceneggiatura, come scrive anche nei *Diari*. Riguardo alla necessità di girare o meno alcune scene, ricordo solo che quando parlammo al telefono del suo arrivo in Russia per girare gli esterni, lui mi disse che aveva perso molto tempo ad aspettare le giuste condizioni del meteo per girare in Italia e, quando si trattò di girare a Mosca, il produttore rifiutò categoricamente a causa del superamento dei costi. Allora Tarkovskij disse: “Ma questa è la cosa più importante del film”, e il produttore rispose: “Vuol dire che il suo film rimarrà senza la cosa più importante”. Così Tarkovskij mi riferì questa conversazione.

4. Riguardo alle scene che si sarebbero dovute girare in Russia e che sono poi state tagliate, oltre alle ragioni economiche mi risulta che il regista fosse spaventato all’idea di rimanere bloccato in Russia senza avere la possibilità di rientrare in Italia per finire il film. Lo può confermare? Ha altro da raccontare su questo tema?

Riguardo alla paura di rimanere bloccato in Russia senza poter tornare in Italia, di certo io e Tarkovskij non ne abbiamo potuto parlare: tutte le conversazioni telefoniche erano intercettate e registrate dalle autorità competenti e personalmente non ci siamo più incontrati dopo il 7 marzo 1982, quando è partito. Per quanto ricordo, alla fine le scene rimaste per le riprese in Russia erano: “La casa in campagna”, “Il sogno con l’armadio e il riflesso di Domenico allo specchio”, “Il fotogramma da un sogno con vista sul fiume Jauza”. Tarkovskij cercò di risparmiare su tutto e concordammo che io avrei svolto il ruolo di assistente agli attori, di addetta agli oggetti di scena, di costumista e anche di tecnico del suono, avrei dovuto registrare la traccia di prova sul suo magnetofono “Uher”. Avevo un elenco completo di tutti gli oggetti di scena, i mobili e tutto il resto, necessari per le riprese a Mosca. Purtroppo, all’epoca stavo lavorando a un altro film e il mio taccuino è stato rubato da qualcuno in studio.

### III.2 Intervista a Èleonora Jabločkina Guerra

Èleonora (Lora) Jablockina, nata a Mosca, moglie di Tonino Guerra. Ha ricoperto il ruolo di interprete tra Guerra e Tarkovskij durante la fase di elaborazione del film e si è occupata di tradurre le prime versioni della sceneggiatura di *Nostalghia*. L'intervista è stata realizzata nel corso del 2018.

1. Come è avvenuto l'incontro tra Tonino Guerra e Andrej Tarkovskij?

Andrej Tarkovskij viveva in via Perieva, al numero 4, anche noi vivevamo nella stessa via, al numero 4A, le nostre case erano dunque vicinissime. In quel periodo stava lavorando a *Stalker* e mi chiese di poter conoscere Tonino. Io accettai con grande piacere, anche perché lo stesso Tonino mi chiedeva di fargli conoscere Andrej.

Era il 1976, io e Tonino non eravamo ancora sposati anche se lui stava vivendo da me. Poi l'anno successivo c'è stato lo sposalizio, in cui Andrej è stato anche testimone di nozze, insieme a Michelangelo Antonioni. È stata una bellissima cerimonia, l'orchestrina ha suonato *Danubio blu*. Poi, insieme, abbiamo festeggiato il capodanno del 1979.

2. Come comunicavano tra loro?

Io ero la loro lingua, Tonino ha imparato solo poco russo e Andrej un po' di italiano solo quando poi è venuto in Italia, ma prima no. Hanno incominciato dal raccontarsi le piccole cose che piacevano a entrambi, ad esempio Andrej chiedeva: «Ti piacciono i sassi? A me piacciono, io li raccolgo». E Tonino: «Anch'io, sai anch'io». Oppure, Andrej: «Tu hai mai guardato come stanno i pesci sotto al ghiaccio del fiume?» e Tonino diceva: «Sai, da noi non c'è il ghiaccio sul fiume». O ancora Andrej: «Ti piace la nebbia sul fiume?», «Sì questo è bellissimo Andrej».

Poi, tra tutte queste cose – sai quando uno suggerisce qualcosa e l'altro risponde, per sapere che cosa piace e che cosa non piace – Tonino ha detto: «Perché non fai un film in Italia? Tutti fanno il viaggio in Italia». E Andrej ha risposto: «Mi piacerebbe, sogno di fare questa cosa». A Tonino era piaciuto moltissimo *Andrej Rublëv*, Andrej gli fece vedere del materiale che aveva girato per *Stalker*, e Tonino, appena conclusa la proiezione – era stato attentissimo – ha detto: «Questo è il capolavoro, in assoluto», poi si è girato verso Andrej e gli ha chiesto: «Tu giri qualcosa ancora?», «Sì», «Ecco ti regalo un disegno, mettilo in mezzo agli oggetti di scena perché vorrei essere dentro il tuo film». E così è stato. Poi nel 1976, mentre Andrej finiva di girare *Stalker*, io e Tonino siamo partiti per l'Asia centrale con Michelangelo e la moglie.

3. Quando avete iniziato a lavorare in Italia?



Nel 1977 io e Tonino ci siamo sposati, poi, con tanti permessi, sono riuscita a venire in Italia. Tonino allora viveva a Roma, dove Andrej è venuto a trovarci, viveva nell'albergo Leonardo da Vinci, in via Cola di Rienzo, ma stava da noi tutta la giornata. Per quasi tre anni sono spesso stati a casa insieme e io con loro.

Ci abbiamo messo due o tre anni per far avere ad Andrej i permessi per lavorare in Italia, il regime non voleva. Quando hanno deciso di farlo uscire, ha potuto girare *Tempo di Viaggio* (ma non c'è scritto nei titoli che è regista del film perché aveva avuto il permesso di girare solo un film). Durante i primi mesi Tonino ha fatto moltissimo per Andrej, gli ha fatto conoscere molte persone: Gian Luigi Rondi, Angelopoulos, Fellini, abbiamo viaggiato molto per l'Italia, siamo andati insieme al festival di Venezia...

#### 4. Come si è sviluppata l'idea del film?

Hanno cambiato idea cento volte riguardo all'argomento di cui doveva trattare il film. Andrej era stato fatto uscire dalla Russia per girare *Tempo di viaggio* ed era stato consegnato a Tonino, che aveva il compito di sorvegliarlo. Avevano ricevuto cinque milioni ciascuno, e io la stessa parte, come traduttrice. Prima di tutto Tonino ha voluto che Andrej vedesse tutta l'Italia, che si riempisse di immagini, di sensazioni, per poi scegliere i luoghi dove girare il film. Andrej aveva già in mente l'idea del musicista- schiavo della gleba, mandato in Italia per studiare e dove vive come uomo libero. Gorčakov inizialmente doveva essere architetto, poi ancora qualcosa. Andrej di certo si sentiva parte di Gorčakov, perché era venuto in Italia ma doveva ritornare a Mosca, dove sapeva di essere schiavo del regime. Fellini ci aveva suggerito di andare a Bagno Vignoni, ci aveva raccontato di canali, pozzi, dove stanno generali che fumano sigari, e varie figure che gli aveva raccontato la sua immaginazione. Quando siamo arrivati, ad Andrej hanno dato una stanza d'albergo affacciata al tunnel dell'ascensore, molto cupa e buia. Da qualche parte ha scritto che in questa stanza ci si poteva sentire solo male, ma ha subito pensato che sarebbe potuto diventare un posto centrale per il protagonista del film.

#### 5. Come è stato scelto il titolo del film, *Nostalghia*?

È stato Andrej ad insistere per chiamare il film *Nostalghia* e non nostalgia, perché *Nostalghia* riesce a esprimere al meglio il significato sovietico del sentimento. Nonostante non si possa ritenere il film migliore di Andrej – anche Tonino lo considerava come film di passaggio – è un film importante perché definisce il senso di una scelta: quella di non tornare più in patria e di rimanere in Italia, che, per un russo, è un'idea insopportabile.

Nella chiesa senza tetto dove Andrej ambienta la dacia di campagna, già leggeva il suo futuro: l'essere condannato alla nostalgia per la sua patria originaria, ma tra le mura italiane, anch'esse diventate per lui, nel frattempo, una seconda patria. Le nuove generazioni nemmeno possono comprendere di che cosa si

tratti, il film è un monumento ai nostri sentimenti di allora, alla tragedia che i russi avversi al regime dovevano passare in terra straniera.

#### 6. Come è avvenuta la fase di scrittura del film?

Lavorare con loro non era semplice. Tra di loro erano molto comprensivi, ma, quando dovevano sfogare ansie e stress causati dalla difficile lavorazione, spesso lo facevano entrambi con me. Quando siamo stati a casa di Michelangelo Antonioni in Sardegna, per dieci giorni, ho lavorato tantissimo. Quando avevamo del tempo libero, io, Andrej ed Enrica, la moglie di Michelangelo, facevamo meditazione trascendentale, lei aveva chiamato un monaco buddista come maestro.

Ma, il resto del tempo Tonino e Andrej hanno lavorato molto e io dovevo tradurre continuamente i testi che loro due scrivevano, dal russo all'italiano e viceversa. E loro cambiavano idea ad ogni secondo, per questo, per quanto fosse bello, era un lavoro anche molto difficile. Infatti, durante il periodo di lavorazione vera e propria del film, avevo deciso di prendermi una pausa e nella traduzione sono stata sostituita da Norman Mozzato.

#### 7. Come si trovava Tarkovskij in Italia?

Tarkovskij amava molto l'Italia, ma di certo quando è stato qua ha sempre avuto molta nostalgia. Ad esempio, mentre viaggiavamo l'Italia per girare *Tempo di Viaggio*, ci siamo fermati a vedere la Madonna del Parto di Piero della Francesca. Andrej aveva sempre voluto vedere questo quadro, che si trovava in una cappella del cimitero di Monterchi, il più delle volte chiusa. Tonino ha faticato per farsi aprire la chiesa, e quando siamo andati tutti per vedere l'opera Andrej si ferma e dice «Io non vado». «Perché?» gli chiede Tonino, «Perché nessuno dei miei vedrà con me quest'opera, come faccio?». Per un po' lo abbiamo lasciato solo, poi siamo riusciti a convincerlo dicendogli «Loro vedranno attraverso i tuoi occhi». Alla fine l'opera, come sai, è diventata centrale nel film.

### III.3 Intervista a Norman Mozzato

Attore e doppiatore italiano, si è formato presso il VGIK di Mosca negli anni Sessanta, dove ha conosciuto Andrej Tarkovskij. Durante le riprese di *Nostalghia* ha ricoperto il ruolo di aiuto regista del film e di interprete russo-italiano. L'intervista è stata realizzata nell'autunno del 2022.

1. Come è stato coinvolto nella lavorazione di *Nostalghia*?

Inizialmente sono stato chiamato come interprete, poi quando sono iniziate le riprese ho collaborato come aiuto regista, supportando Tarkovskij nella gestione della troupe. Quando sono entrato a fare parte del progetto la realizzazione del film non era ancora certa, per problemi finanziari. Se il film si è fatto è stato grazie a Francesco Casati, il direttore di produzione, che ha tagliato delle scene che non erano indispensabili. Con i tagli Tarkovskij ha manifestato la sua genialità, era in grado di sostituire una scena a un'altra inventata sul momento. Durante le riprese si cambiava sempre qualcosa, giorno per giorno, suscitando ovviamente il continuo timore del direttore della fotografia, Giuseppe Lanci, e del direttore di produzione.

2. Si ricorda nel dettaglio di qualche scena che è stata tagliata nel corso delle riprese?

Ricordo che era stata girata una scena d'amore tra il protagonista ed Eugenia, i due venivano ripresi come se volassero, fluttuassero nell'aria. Mi è rimasta impressa perché venne girata molto tardi, erano le undici di sera, ma nonostante l'orario inconsueto tutta la troupe era rimasta a disposizione senza fare alcun problema, questo grazie all'influenza che lui era riuscito a conquistarsi su tutti i collaboratori, facendo sentire tutti ugualmente coinvolti. Poi la scena è stata tagliata, si trattava in ogni caso di un episodio a metà tra la realtà e l'onirico, Tarkovskij non avrebbe voluto definire il rapporto tra i due in modo eccessivamente diretto, d'altronde non era sua abitudine.

3. Prima delle riprese aveva visionato una o più versioni della sceneggiatura?

Io avevo visionato un'unica versione, in italiano.

4. Aveva sentito menzionare da Tarkovskij le scene-citazione da *Delitto e castigo*?

Le scene-citazione in Tarkovskij erano scene di appoggio, lui sentiva la necessità, per rendere il suo discorso più consistente, di citare autori famosi e opere importanti. Non si trattava però di un apporto indispensabile al film, soprattutto considerando le difficili condizioni economiche, e infatti è stato tutto tagliato, anche se sarebbe stato interessante vederne la messa in scena.

5. Tarkovskij non aveva piena padronanza dell'italiano, durante le riprese come si poneva rispetto ai dialoghi? C'è stato un intervento da parte di Guerra?

Anche se non parlava benissimo l'italiano, era perfettamente in grado di farsi capire e di comunicare le sue intenzioni, non solo grazie alla mediazione dell'interprete, ma anche con i suoi modi di fare, con i gesti. Durante le riprese spesso Tarkovskij ha modificato i dialoghi, a volte sostituendoli con delle inquadrature o eliminandoli, soprattutto alcuni che erano stati composti e modellati in modo estremamente poetico da Tonino Guerra. Tarkovskij e Guerra avevano una visione del mondo che era analoga ma anche molto diversa, il film è l'incontro di due geni che talvolta però non si capivano: Andrej voleva fare il suo film, Tonino voleva fare il film di Andrej ma anche inserirci la sua poesia. All'inizio tra i due il rapporto era molto più stretto, poi poco per volta sono nate delle incomprensioni e ne è seguito un allontanamento.

6. Secondo lei cosa ha rappresentato questo film per Tarkovskij?

Tarkovskij desiderava che questo film fosse il suo biglietto da visita per il pubblico italiano, per conquistarsi la possibilità di girare un altro film in Italia, cosa che lui avrebbe voluto tantissimo. *Nostalghia* però non ha funzionato in questo senso, lui aveva presupposto un interesse mistico da parte degli spettatori italiani che in realtà non esisteva, se non ai margini. Poi ovviamente non sappiamo come sarebbe potuta andare, tra lui e i tanti progetti che avrebbe voluto portare avanti purtroppo si è messa in mezzo la sua malattia.

### III.4 Intervista ad Andrej Andreevič Tarkovskij

Figlio di Andrej Arsen'evič Tarkovskij e presidente dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, si dedica a indagare e a diffondere l'opera del padre. Si occupa personalmente dell'archivio conservato a Firenze e ha realizzato il documentario *Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera* (2019). L'intervista è stata realizzata nella primavera del 2022.

1. È possibile risalire alla provenienza del materiale su *Nostalghia* conservato presso l'archivio di Firenze?

Il materiale custodito presso l'archivio di Firenze è costituito principalmente dall'archivio personale di mio padre. La parte di materiale risalente al periodo in cui lui lavorò in Italia è sempre rimasta qui, un'altra parte, quella risalente agli stadi precedenti di lavorazione del film, era rimasta in Russia custodita dai nostri familiari, ed è poi stato gradualmente riportata in Italia e aggiunta al resto dell'archivio. Di recente ho rintracciato una versione della sceneggiatura di *Nostalghia* [la 032] presso alcuni familiari a Mosca e ho provveduto a portarla in Italia e ad archivarla.

2. Da chi sono stati battuti a macchina i dattiloscritti con le stesure di *Nostalghia*?

In Russia mio padre non possedeva una macchina da scrivere [secondo Čugunova pur possedendola non riusciva a utilizzarla in quanto eccessivamente rumorosa], i testi venivano battuti a macchina dalla sua assistente, Marianna Seergevna Čugunova, che svolgeva anche il ruolo di dattilografa. Mentre stava già lavorando in Italia, Franco Casati riuscì a procurargli una Olivetti con tastiera russa [dai diari del regista è possibile risalire alla data esatta, il 7 agosto 1982].

3. Le annotazioni manoscritte presenti nei dattiloscritti conservati in archivio a Firenze sono tutte attribuibili a suo padre?

Sì, si tratta della sua scrittura.

4. Prendiamo il caso specifico della sceneggiatura 006, oltre alle annotazioni manoscritte, è possibile distinguere fogli con tipologie di caratteri differenti.

Sì, si vede anche che la gran parte dei fogli non è stata battuta con la sua macchina da scrivere. I fogli con carattere diverso, sicuramente inseriti in un secondo momento in seguito ad alcune modifiche, sono invece stati battuti a macchina con la sua Olivetti e quindi direttamente da lui.

5. Per quanto riguarda invece la sceneggiatura 032, nella maggior parte dei casi gli interventi manoscritti che presenta vengono accolti nella sceneggiatura 004, facendo apparire la 032 come stesura precedente. A volte però, in 032 ci sono interventi non riportati in 004. Come si potrebbe spiegare?

Se si tratta di pochi casi potrebbe trattarsi di errori di battitura, ma è anche possibile, come ho già avuto modo di riscontrare con altre sceneggiature, che mio padre intervenisse contemporaneamente su più versioni identiche o simili di uno stesso testo. A volte aveva due copie identiche e lavorava a una quando era nella casa in campagna e all'altra mentre si trovava a Mosca, poteva capitare così, ad esempio. Mi è capitato di rilevare questa situazione per altri testi, quando mi sono trovato a scegliere un'unica versione da pubblicare.

6. Suo padre aveva delle costanti nella metodologia di stesura delle sceneggiature?

Sì, di solito dopo una prima fase di lavoro con i coautori dei vari testi, lui rivedeva le loro stesure e interveniva in un secondo momento, aggiungendo, correggendo o tagliando. Questo fatto salvo alcuni passaggi, i dialoghi ad esempio venivano spesso rivisti sul set e cambiati lì sul momento.

7. Passando invece al contenuto, ha idea del motivo per cui il nome di Berezovskij, corrispondente al nome reale del compositore e presente nelle prime stesure del testo, sia poi stato sostituito con Sosnovskij?

Non saprei dire il motivo che ha condotto alla scelta del nome Sosnovskij nello specifico, sicuramente l'idea di ricorrere a uno pseudonimo invece di utilizzare il nome reale contribuisce a rendere la narrazione più astratta, meno storicizzata. Penso che questo abbia sicuramente avuto un peso nella

8. Nella sceneggiatura 006, la scena del sacrificio finale di Domenico è accostata all'Ouverture del *Tannhäuser* di Wagner, mentre nel film la musica scelta per l'episodio sarà l'*Inno alla gioia* di Beethoven. Sa quale potrebbe essere la ragione di questo cambiamento?

Se non sbaglio entrambe le musiche sono presenti anche in *Stalker*, è possibile che si trattasse di un richiamo al film precedente. Forse alla fine la scelta ricade sull'*Inno alla gioia* perché era più vicino al significato trasmesso dal personaggio di Domenico, al suo pensiero, tra l'altro la stessa sinfonia c'è anche in una delle sequenze girate in casa sua. Il riferimento al *Tannhäuser* potrebbe essere collegato anche al fatto che in quel periodo gli era stato proposto di metterlo in scena al Maggio Fiorentino [dai diari la data risulta l'8 luglio 1982]. Credo comunque che ci volesse essere un rimando a *Stalker*, quello che faceva spesso mio padre era richiamare nella colonna sonora le musiche dei film precedenti, ad esempio in *Solaris* c'è un richiamo alla musica di *Andrej Rublëv*.

### III.5 Intervista a Franco Terilli

Produttore italiano e amico sia di Tonino Guerra che della famiglia Tarkovskij. È stato direttore di produzione di *Tempo di viaggio* e, secondo i piani iniziali, avrebbe dovuto collaborare anche alla produzione di *Nostalghia*, ruolo dal quale si è ritirato con l'ingresso nella coproduzione della società francese Gaumont. L'intervista è stata realizzata nel 2018.

1. Come è stato coinvolto nella collaborazione artistica tra Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra?

Tonino e Andrej si erano conosciuti a metà degli anni Settanta tramite la moglie di Tonino, Lora. Un giorno ho ricevuto una chiamata di Tonino da Mosca, era il 1976, mi pare. Molto emozionato, mi ha detto che aveva conosciuto un regista che ammirava molto (aveva avuto modo di vedere *Lo specchio*). Quando poi è tornato a Roma, mi ha subito proposto di inventarci un film da fare insieme a Tarkovskij, una collaborazione. Ne abbiamo parlato con la Rai, che ha accettato di finanziare il progetto e da lì è partito tutto.

2. E lei quando ha conosciuto Tarkovskij?

Quando, dopo molti rinvii per questioni burocratiche, riuscì a venire in Italia nella primavera del 1979. Io e Tonino avevamo avuto l'idea di girare un filmato su come nasce un film e così è iniziato il progetto di *Viaggio in Italia*, quello che poi è diventato il documentario *Tempo di viaggio*. Abbiamo portato Andrej a visitare l'Umbria e la Toscana, per iniziare a cercare i luoghi in cui si sarebbe poi girato il film, ma si è potuto fermare solo per poco tempo. Ricordo che rimase particolarmente impressionato da Assisi, era molto legato alla figura di San Francesco. Abbiamo da subito legato molto, ci capivamo al volo, sebbene lui all'epoca non parlasse molto l'italiano, ma non avevamo bisogno di troppe parole per capirci.

3. Come mai avete deciso di cambiare il titolo del documentario?

È stato cambiato da Tonino perché *Viaggio in Italia* non era un titolo "nuovo", ad esempio, era già stato usato da Rossellini per un suo film. Si sarebbe creata della confusione, per questo si è pensato a *Tempo di viaggio*.

4. Come erano state decise le tappe del viaggio?

Il vero e proprio viaggio durante il quale abbiamo effettuato le riprese è avvenuto nell'estate del 1979, quando Andrej ha avuto il permesso di fermarsi più a lungo. Siamo partiti da Roma con Tonino, Lora e la troupe. Le tappe dei sopralluoghi erano state pensate da me e da Tonino: il monastero di Trisulti, Amalfi, Sorrento, Salerno, diverse città della Puglia...questi posti si vedono nel documentario ma nel film Andrej decise di escludere il sud. Erano posti troppo belli, troppo luminosi, e quindi troppo lontani dal

suo modo di vedere e di fare il cinema. Rimase invece affascinato dalla Toscana e, in particolare, da Bagno Vignoni e dai suoi dintorni. In albergo, ad Andrej era capitata questa stanza molto buia, quasi senza finestre. Dal senso di soffocamento che ha provato lì, unito al fascino dell'atmosfera presente presso la vasca di Santa Caterina, è nato il film *Nostalghia*.

5. Si era già conclusa la lavorazione di *Tempo di viaggio*?

Sì, la Rai richiedeva solo un'ora di montaggio, che però è stato terminato nella primavera dell'anno successivo. Nel frattempo, erano cambiate molte cose. Si erano definite le idee sul film, *Nostalghia*, e io e Andrej avevamo iniziato a fare lo spoglio delle scene, calcolando un preventivo per le spese di realizzazione di circa un miliardo e sette. A quel punto, si è fatta avanti la Gaumont come società coproduttrice ed è pervenuta l'offerta di un altro direttore di produzione, con un preventivo più basso. Io ho deciso di tirarmi indietro, ma la profonda amicizia che avevo con Andrej è sempre continuata.

6. A che cosa è più legato il suo ricordo di Tarkovskij?

C'è un momento particolare al quale sono profondamente legato, quello della visita alla chiesetta di Portonovo. Era un periodo difficile per Andrej, la lavorazione al film era piena di ostacoli e soffriva molto nello stare lontano dalla sua famiglia e soprattutto dal figlio. Un giorno gli dissi che sarei andato al santuario di Loreto, e lui e Tonino decisero di seguirmi. Nel viaggio di ritorno, ci fermammo a Portonovo, dove c'è una piccola chiesetta in riva al mare. Andrej ne rimase molto incuriosito e mi chiese di poterci entrare. Lì dentro, sull'altare, è posta un'icona della Madonna di Vladimir. Lui ne fu fulgorato, ci chiese di lasciarlo lì da solo per dieci minuti. Credo che lo ritenesse una specie di miracolo, fu di grande conforto in un momento tanto difficile. Da lì, mi chiese altre volte di riportarcelo, anche poco prima di morire, quando si trovava a Parigi. Aveva uno spirito molto religioso.

7. Avevate pensato di realizzare altri progetti insieme?

Sì, avevamo molte cose in mente, anche con Tonino. A Civitavecchia avevamo visto questo cimitero posto accanto ad una fabbrica, era molto evocativo, c'era stata l'idea di utilizzarlo per *Nostalghia*, ma poi l'ipotesi venne scartata. Poi, dopo la realizzazione del film, pensammo tante volte di creare qualcosa sui percorsi dimenticati e sulle chiese abbandonate, l'idea era di Tonino. Andrej avrebbe voluto realizzare un film su Sant'Antonio, e pensava anche a un'opera su Gesù. Pasolini e Zeffirelli ci avevano già lavorato, ma basandosi sulla storia conosciuta da tutti, senza approfondimenti particolari. Lui, invece, avrebbe voluto concentrarsi sul personaggio di Giuda, inteso nel suo ruolo di "sacrificato". Purtroppo però stava già molto male, era costretto a letto. Mi diceva di non avere alcuna paura della morte, era solo molto preoccupato per i suoi familiari. Lo telefonai pochi giorni prima che morisse, ma non aveva la forza di



parlare. Così rimanemmo per qualche minuto al telefono in silenzio, e quello fu il nostro modo di dirci addio.



## FONTI E BIBLIOGRAFIA

### Elenco dei materiali d'archivio

#### I. AAT - Archivio dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij di Firenze

È stato preso in considerazione il faldone "024-Nostalgia", al cui interno sono catalogate le seguenti versioni della sceneggiatura del film:

001 IDEA

Dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua russa, con note e correzioni autografe.

002 SCENEGGIATURA

Dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua russa, con note e correzioni autografe.

003 SCENEGGIATURA

Dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua russa, con note autografe.

004 SCENEGGIATURA

Dattiloscritto, copia di 003.

005 SCENEGGIATURA

Dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua russa, con note e correzioni autografe.

006 SCENEGGIATURA

Fotocopia di dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua russa, con note e correzioni autografe.

007 SCENEGGIATURA

Fotocopia di 006.

008 SCENEGGIATURA

Fotocopia di dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua italiana, con note e correzioni autografe.

009 SCENEGGIATURA

Fotocopia di dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua italiana.

010 SCENEGGIATURA

Fotocopia di dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua italiana.

011 SCENEGGIATURA

Fotocopia di dattiloscritto, copia di 010.

012 SCENEGGIATURA

Dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua italiana, con firma autografa di Tarkovskij.

#### 032 SCENEGGIATURA

Dattiloscritto, contiene una versione della sceneggiatura del film, in lingua russa, con note e correzioni autografe.

### **II. BLC - Biblioteca Luigi Chiarini presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma**

È stata presa in considerazione la seguente unità archivistica:

SCENEG 0003489

Dattiloscritto, contiene la sceneggiatura di *Nostalghia*. Presenta un timbro con data 28 settembre 1982. Prot. n. 5119 del 28 settembre 1982 del Ministero del turismo e dello spettacolo, CF 8517.

### **III. AMNC - Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino**

È stato preso in considerazione il fondo Tonino Guerra, in particolare le seguenti unità archivistiche:

TOGU0003

Dattiloscritto, contiene un'intervista di Tonino Guerra ad Andrej Tarkovskij, è presente la copia in lingua russa e la traduzione in lingua italiana con note manoscritte. Sul fascicolo originale appaiono come date sia il 1982 che il 1984.

TOGU0028

Appunti e stralci di racconti in fogli sciolti dattiloscritti con inserzioni manoscritte di Tonino Guerra. Sono presenti fogli sciolti relativi a *Nostalghia*, in particolare sul significato di fondo del film e sul monologo di Domenico.

TOGU0029

Rassegna stampa e appunti di Tonino Guerra su casi di cronaca riguardanti persone segregate in casa o con sindromi da accumulo compulsivo. Articoli datati dal 6 aprile 1970 al 18 settembre 1973 e s.d.

### **IV. ACS - Archivio Centrale dello Stato di Roma**

È stata presa in considerazione la serie archivistica CF 8517 della sezione "Cinema" del fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e in particolare il seguente fascicolo:

205/1982

Documentazione relativa alla produzione del film *Nostalghia*. Contiene la sceneggiatura del film, il piano di lavorazione, la domanda di nazionalità presentata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo dalla RAI Spa, la sinossi, la domanda di revisione, l'avviso di inizio lavorazione, l'elenco del personale artistico e tecnico, l'istanza per l'iscrizione nel pubblico registro cinematografico da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo alla SIAE, il contratto tra la RAI e la Opera Film Produzione Srl di Roma.

### **V. CMP - Centro Manoscritti dell'Università di Pavia**

È stato preso in considerazione il fondo Tonino Guerra, in particolare il faldone 03 Sceneggiature e le seguenti tre unità archivistiche:

GUE-03-0005

Dattiloscritto, contiene la sceneggiatura del film *Solaris*, in lingua russa. Con dedica autografa di Tarkovskij a Guerra, datata 27 agosto 1976.

GUE-03-0006

Dattiloscritto, contiene la sceneggiatura del film *Lo specchio*, in lingua russa. Con dedica autografa di Tarkovskij a Guerra, datata 27 agosto 1976.

GUE-03-0007

Dattiloscritto, contiene la sceneggiatura del film *Andrej Rublëv*, in lingua russa. Con dedica autografa di Tarkovskij a Guerra, datata 27 agosto 1976.

## **VI. RGALI - Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva [Archivio Statale Russo della Letteratura e delle Arti] di Mosca**

È stato preso in considerazione il fondo (*fond*) 3160, in particolare l'inventario (*opis'*) 2, contenente il materiale relativo al film *Nostalghia*:

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2943

Contiene la sceneggiatura letteraria di *Putešestvie po Italii ili nostal'gija*.

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2944

Contiene documenti e telegrammi relativi alla lavorazione del film, la corrispondenza tra la dirigenza della RAI, della Mosfil'm e della Sovinfil'm, la lettera con il rapporto sul viaggio in Italia di Tarkovskij (1979-1980).

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2945

Contiene documenti e telegrammi relativi alla lavorazione del film (1980).

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2946

Contiene documenti e telegrammi relativi alla lavorazione del film (1981).

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2947

Contiene documenti e telegrammi relativi alla lavorazione del film (1982).

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2948

Contiene documenti e telegrammi relativi alla lavorazione del film (1982-1983).

fond 3160, op. 2, ed. chr. 2949

Contiene documenti e telegrammi relativi alla distribuzione del film (1983).

È stato inoltre preso in considerazione il fondo 2916, in particolare l'inventario 4 contenente ulteriore materiale sulla distribuzione e sulla ricezione del film *Nostalghia*:

fond. 2916, op. 4, ed. chr. 730

Contiene rassegna stampa e documenti relativi alle proiezioni di vari film di Tarkovskij in Unione Sovietica.



## Bibliografia

- Abramovskich 2023: E. V. Abramovskich, E. P. Lala, O. V. Raudina, "Ital'janskij tekst" v "Nostal'gii" *A. Tarkovskogo*, in «Molodoj učenyj» (2023) 4, 451: 465-472.
- Alonge 2022: G. Alonge, *Scrivere per Hollywood: Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia, 2022 (ed. orig. 2012).
- Alonge 2021: G. Alonge, *La sceneggiatura e l'archivio. Considerazioni sullo studio della scrittura per il cinema*, in *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, a cura di Diego Cavallotti, Denis Lotti e Andrea Mariani, Meltemi, Milano, 2021: 39-54.
- Antonioni 1957: M. Antonioni, *Il grido*, a cura di Elio Bartolini, Cappelli, Bologna, 1957.
- Antonioni 1964: M. Antonioni, *Sei film*, Einaudi, Torino, 1964.
- ASCI 2021: *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*. Vol. 3, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Cineteca di Bologna, Bologna, 2021.
- Bachtin 2002: M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002 (tit. orig. *Problemy poetiki Dostoevskogo*, ed. orig. 1963).
- Balázs 2002: B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino, 2002 (tit. orig. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, ed. orig. 1949).
- Bandirali-Terrone 2009: L. Bandirali, E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino, 2009.
- Barbaro 1947: U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, Edizioni dell'ateneo, Roma, 1947.
- Bellissima 2022: *Bellissima tra scrittura e metacinema*, a cura di Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Edizioni Diabasis, Parma, 2022 (ed. orig. 2017).
- Belodubrovskaya 2016: M. Belodubrovskaya, *The Literary Scenario and the Soviet Screenwriting Tradition*, in *A Companion to Russian Cinema*, a cura di Birgit Beumers, John Wiley & Sons, Malden, Mass., 2016: 251-269.
- Berdjaev 1977: N. A. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1977 (tit. orig. *Mirosozercanie Dostoevskogo*, ed. orig. 1923).
- Bird 2008: R. Bird, *Andrei Tarkovsky. Elements of cinema*, Reaktion Books Ltd, London, 2008.
- Boccardo 2021: G. B. Boccardo, *Tonino Guerra al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia*, in TGA 2021: 171-190.
- Bogomolov 1997: V. O. Bogomolov, *L'infanzia di Ivan*, Il Saggiatore, Milano, 1997 (tit. orig. *Ivan*, ed. orig. 1957).

- Borin 2014: F. Borin, *Il sentimento identitario affidato alle cose. Venti oggetti tarkovskiani essenziali*, in *Remembering Andrej Tarkovskij. Un poeta del sogno e dell'immagine*, a cura di Fabrizio Borin e Davide Giurlando, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2014: 213-249.
- Brik 2019: O. M. Brik, *La "fissazione" del fatto*, in FRC 2019: 95-102 (tit. orig. *Fiksacija fakta*, ed. orig. 1927).
- Bryant 2002: J. Bryant, *The fluid text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002.
- Brunow 2022: D. Brunow, *Towards an archival study of screenplay versions: the role of screenwriting research for adaptation studies*, in «Interfaces» (2022) 47: <http://journals.openedition.org/interfaces/4494>, web (ultimo accesso 20/05/2023).
- Campbell 1958: J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano, 1958 (tit. orig. *The Hero with a Thousand Faces*, ed. orig. 1949).
- Cantore-Masciullo 2022: F. Cantore, P. Masciullo, *Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione*, in «La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi» (2022) 39: 11-22.
- Chemotti 1989: S. Chemotti, *Le parole negli occhi: la narrativa di Tonino Guerra*, in «Studi Novecenteschi» (1989) 16: 133-185.
- Chiarulli 2014: R. Chiarulli, *Steven Maras e il 'discourse frame'. Un approccio dinamico alla teoria della sceneggiatura*, in «Comunicazioni sociali» (2014) 3: 452-461.
- Chiesi 2021: R. Chiesi, *"Tutto è fermo, immobile, senza peso": Amarcord (1973) dalla sceneggiatura al film*, in TGA 2021: 85-100.
- Comand 2014: M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, in «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano» (2014) 10: 76-80.
- Contini 1972: G. Contini, *Excursus continuo su Tonino Guerra*, in Guerra 1972: 7-15.
- Criveller 2022: C. Criveller, *La sceneggiatura cinematografica Pietroburgo di Andrej Belyj*, in *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, a cura di Agnese Accattoli e Laura Piccolo, Roma-Tre Press, Roma, 2022: 101-111.
- D'Amato 2005: L. D'Amato, *Il paese che è dentro di me. La poesia di Tonino Guerra*, Maggioli, Rimini, 2005.
- Davies 2013: R. Davies, *Don't look now: The screenwork as palimpsest*, in «Journal of Screenwriting» (2013) 4, 2: 163-177.
- de Biasi 2014: P.-M. de Biasi, *La genetica testuale*, Aracne, Roma, 2014 (tit. orig. *La génétique des textes*, ed. orig. 2011).
- De Santi 2021: G. De Santi, *Il testo di sceneggiatura*, in TGA 2021: 109-132.
- De Seta 1992: C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli, 1992.



- Dobrovol'skaja 2016: JU. A. Dobrovol'skaja, *Žizn spustya*, Aletejja, Sankt-Peterburg, 2016.
- D PSS: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, XXX voll., Nauka, Leningrad, 1972-1990.
- Dostoevskij 1993: F. M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino, 1993.
- Dostoevskij 2014a: F. M. Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino, 2014.
- Dostoevskij 2014b: F. M. Dostoevskij, *I demoni*, Einaudi, Torino, 2014.
- Dostoevskij 2021: F. M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Einaudi, Torino, 2021.
- Dreyer 1967: C. T. Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, Torino, 1967.
- Dusi 2022: N. Dusi, *Scritture a confronto: Bellissima tra differenza e ripetizione, a partire da Zavattini*, in *Bellissima 2022*: 105-149.
- Dusi-Di Francesco 2022: N. Dusi, L. Di Francesco, *Bellissima nelle stratificazioni delle scritture di Visconti, Cecchi D'Amico, Rosi*, in *Bellissima 2022*: 151-216.
- Efird 2014: R. Efird, *The Holy Fool in Late Tarkovsky*, in «Journal of Religion & Film» (2014) 18, 1: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/45/>, web (ultimo accesso 26/06/2023).
- Efird 2022: R. Efird, *Andrei Tarkovsky: Ivan's Childhood*, Intellect, Bristol-Chicago, 2022.
- Ėjzenštejn 1964: S. M. Ėjzenštejn, *O forme scenarija*, in *Izbrannye proizvedenija I-VI*, II, Iskusstvo, Moskva, 1964: 297-299.
- Evlampiev 2012: I. I. Evlampiev, *Chudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo*, ARS, Ufa, 2012.
- Evlampiev-Tarkovskij 2017: I. I. Evlampiev, A. Andreevič Tarkovskij, *Dostoevskij i ego filosofskie idei v tvorčestve Andreja Tarkovskogo*, in «Zvezda» (2017) 10: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2017/10/dostoevskij-i-ego-filosofskie-idei-v-tvorčestve-andreya-tarkovskogo.html>, web (ultimo accesso 14/05/2023).
- Fellini 1972: F. Fellini, *Roma*, a cura di Bernardino Zappi, Cappelli, Bologna, 1972.
- Fellini-Guerra 1973: F. Fellini, T. Guerra, *Amarcord*, Rizzoli, Milano, 1973.
- Field 2005: S. Field, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, Delta Trade Paperbacks, New York, 2005 (ed. orig. 1984).
- FRC 2019: *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Pietro Montani, Mimesis, Milano-Udine, 2019.
- Fumagalli 2020: A. Fumagalli, *L'adattamento da letteratura a cinema. Volume I. Teoria e pratica*, Dino Audino, Roma, 2020 (tit. orig. *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, ed. orig. 2004).

- Guerra 1946: T. Guerra, *I scarabócc*, Fratelli Lega, Faenza, 1946.
- Guerra 1950: T. Guerra, *La s-ciuptèda/La schioppettata*, Fratelli Lega, Faenza, 1950.
- Guerra 1972: T. Guerra, *I bu. Poesie romagnole*, Rizzoli, Milano, 1972.
- Guerra 1977: T. Guerra, *Il polverone*, Bompiani, Milano, 1977.
- Guerra 1981a: T. Guerra, *Il miele. E' mel*, Maggioli, Rimini, 1981.
- Guerra 1981b: T. Guerra, *I guardatori della luna*, Bompiani, Milano, 1981.
- Guerra 1984: T. Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, intervista a cura di Alberico Giostra, in «Bologna incontri» (1984) 6: 51-54.
- Guerra 2008: T. Guerra, *Sem' tetraděj žizni*, Ast Zebra E, Moskva, 2008.
- Guerra 2015: T. Guerra, *Ujti, kak prijti*, Boslen, Moskva, 2015.
- Hunt-Kobets 2011: P. Hunt, S. Kobets, *Holy Foolishness in Russia: New perspectives*, Slavica, Bloomington, 2011.
- Interviews 2006: *Andrei Tarkovsky: Interviews*, a cura di John Gianvito, University Press of Mississippi, Jackson, 2006.
- Jakobson 1995: R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano, 1995: 51-62 (tit. orig. *On Linguistic Aspects of Translation*, ed. orig. 1959).
- Johnson-Petrie 1994: V. T. Johnson, G. Petrie, *The films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Kazjučič-Sputnitskaja 2022: M. F. Kazjučič, N. JU. Sputnitskaja, *From children's cinema to documentalist aesthetics: Antarctica, Faraway Country by Andrei Tarkovsky and Andrei Konchalovsky*, in «Studies in Russian and Soviet Cinema» (2022) 16, 3: 200-256.
- KĚS 1986: *Kino enciklopedičeskij slovar'*, a cura di Sergej I. Jutkevič, Moskva, 1986.
- Kokoshkina 2010: S. Kokoshkina, *La 'b' che salva il mondo. Nomi interlinguali in Nostalgia di Andrej Tarkovskij*, in «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» (2010) XII: 123-130.
- Kovalova 2013: A. O. Kovalova, *Scenarij v russkom kino 1910-1920-ch godov: k istorii voprosa*, in «Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta» (2013) 3, 3: 33-47.
- Krasnikova 2020: A. C. Krasnikova, *Nuova redazione o nuova opera? La riscrittura di un poema di Il'ja Sel'vinskij*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» (2020) 22: 49-58.
- Krasnikova 2021a: A. C. Krasnikova, *Poema Il'i Sel'vinskogo "Uljaljevščina". Istorija teksta*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg, 2021.

- Krasnikova 2021b: A. C. Krasnikova, *Vzgljad – vrač – vrag. Častotnye slovari i evolucija jazyka i chudožestvennogo mira “Včë tečet” Vasilija Grossmana*, in *Jazykovaja ličnost' v zerkale interpretacionnyh issledovanij*, a cura di T. A. Tripol'skaja, NGPU, Novosibirsk, 2021: 192- 217.
- Kulagina-Šlemova 2019: D. A. Kulagina, N. N. Šlemova, *Intermedial'naja priroda scenarija: žanrovyy kanon i ego transformacija vsovremennom literaturnom processe*, in «Jazyk. Kul'tura. Kommunikacij» (2019) 2: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/706>, web (ultimo accesso 14/04/2023).
- Lebedev 1962: N. A. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino, 1962 (tit. orig. *Očerki istorii kino SSSR. Nemoe kino*, ed. orig. 1947).
- Lebedev 1965: N. A. Lebedev, *Očerki istorii kino SSSR, Nemoe kino (1918-1934)*, Iskusstvo, Moskva, 1965.
- Lichačev 2001: D. S. Lichačev, *Tekstologija. Na materiale ruskoj literatury X-XVII vekob*, Aletejja, Sankt-Peterburg, 2001 (ed. orig. 1962).
- Macgillivray 2008: J. Macgillivray, *Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto*, in *Tarkovsky*, a cura di Nathan Dunne, Black Dog Publishing, London, 2008: 161-75.
- Mancinelli 2013/2014: F. Mancinelli, *La ricerca del miele e il ritorno alla madre. Appunti tra Il miele e Nostalgia*, in «Il parlar franco. Rivista di cultura dialettale e critica letteraria» (2013/2014) 2: 26-34.
- Manzoli 2006: G. Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei “Maestri” degli anni '60 e '70*, in *Sulla carta*, a cura di Mariapia Comand, Lindau, Torino, 2006: 163-191.
- Maras 1999: S. Maras, *The Film Script as Blueprint: Collaboration and Moral Rights*, in «Media International Australia» (1999) 93, 1: 145-160.
- Maras 2009: S. Maras, *Screenwriting. History, theory and practice*, Wallflower Press, London, 2009.
- Mart'janova 2012: I. A. Mart'janova, *Textual features of the Russian screenplay*, in «International Journal of Cultural Research» (2012) 2: 98-101, [http://www.intelros.ru/pdf/isl\\_kult/2012\\_02/12.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/isl_kult/2012_02/12.pdf), web (ultimo accesso 14/04/2023).
- Mart'janova 2016: I. A. Mart'janova, *Na puti k fil'mu (Kinoscenarij i černovik)*, in «Medialingvistika» (2016) 2: 83-91, <https://medialing.ru/na-puti-k-filmu-kinoscenarij-i-černovik/>, web (ultimo accesso 14/01/2023).
- Mart'janova 2018: I. A. Mart'janova, *Razvitie teksta otečestvennogo kinoscenarnija*, in «Kul'tura i tekst» (2018) 2, 33: 184-193.
- Matteucci 2020: C. Matteucci, *Lo jurodivyj in Nostalgia. Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra*, in «Linguae &. Rivista di lingue e culture moderne» (2020) 2: 87-104, <https://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/2083>, web (ultimo accesso 14/05/2023).

- Merežkovskij 1938: D. S. Merežkovskij, *Tolstoj e Dostoevskij: vita, creazione, religione*, Editori Laterza, Bari, 1938 (tit. orig. *L. Tolstoj i Dostoevskij*, ed. orig. 1900-1902).
- Micciché 2002: L. Micciché, *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Migliorati 1987: S. Migliorati, *Tonino Guerra fra cinema e poesia*, in «Autografo» (1987) 12: 29-51.
- Montaigne 2012: M. de Montaigne, *Saggi*, Bompiani, Milano 2012 (tit. orig. *Essais*, ed. orig. 1906-1933).
- Muratov 2019: P. P. Muratov, *Immagini dell'Italia*, 2 voll., Adelphi Edizioni, Milano, 2019 (tit. orig. *Obrazy Italij*, ed. orig. 1911-1912).
- Muscio 1981: G. Muscio, *Scrivere il film*, Savelli, Milano, 1981.
- Muscio 2004: G. Muscio, *Da Pudovkin al neorealismo: la riflessione teorica sulla sceneggiatura e il contributo di Umberto Barbaro*, in «Studi Novecenteschi» (2004) 31, 67/68: 41-52.
- Naumov 2022: L. A. Naumov, *Ital'janske maršruty Andreja Tarkovskogo*, Vyrgorod, Moskva, 2022.
- Nuvoli 2004: G. Nuvoli, *La sceneggiatura come genere letterario*, in «Studi Novecenteschi» (2004), 31, 67/68: 23-39.
- Parent-Altier 1997: D. Parent-Altier, *Introduzione alla sceneggiatura*, Lindau, Torino, 1997 (tit. orig. *Approche du scénario*).
- Pasolini 1962: P. P. Pasolini, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano, 1962.
- Pasolini 1964: P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di Giacomo Gambetti, Garzanti, Milano, 1964.
- Pasolini 1970: P. P. Pasolini, *Medea*, a cura di Giacomo Gambetti, Garzanti, Milano, 1970.
- Pasolini 1972: P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972: 192-201.
- Pasolini 1979: P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, 1979.
- Pasolini 2001: P. P. Pasolini, *Per il cinema*, 2 voll., a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano, 2001.
- Pellizzari 1985: L. Pellizzari, *Un filo rosso per il cinema italiano*, in AA.VV., *Tonino Guerra*, Maggioli, Rimini, 1985: 42-109.
- Pelo 2010: R. Pelo, *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship*, in «Journal of Screenwriting» (2010) 1,1: 113-129.
- Petrowskaja 2019: K. Petrowskaja, *I destini dei libri*, in Muratov 2019: 11-32.

- Pisu 2019: S. Pisu, *La cortina di celluloidi. Il cinema italo-sovietico nella guerra fredda*, Mimesis, Milano, 2019.
- Pisu 2020: S. Pisu, *L'associazione "Italia-Urss" dal dopoguerra alla Guerra Fredda: diplomazia culturale ufficiosa e propaganda sovietica (1944-1960)*, in «Mondo Contemporaneo» (2020) 2, 3: 21-43.
- Pollini 2017: M. Pollini, *La luce come emozione. Conversazione con Giuseppe Lanci*, Artdigiland, Dublin, 2017.
- Price 2013a: S. Price, *A history of the screenplay*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.
- Price 2013b: S. Price, *The screenplay. An accelerated critical history*, in «Journal of Screenwriting» (2013) 4, 1: 87-97.
- Price 2022: S. Price, *Screenwriting and contemporary film studies*, presentato al convegno *La sceneggiatura nel cinema e nei media. Storia, teorie pratiche*, Università di Bologna, 27 ottobre, 2022.
- Propp 1988: V. JA. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1988 (tit. orig. *Morfologija skazki*, ed. orig. 1928).
- Pudovkin 1935: V. I. Pudovkin, *Film e fonofilm*, Bianco e Nero editore, Roma, 1935.
- Pudovkin 1974: V. I. Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1974 (ed. orig. 1961).
- Rondi 1980: G. L. Rondi, *Il cinema dei maestri: 58 grandi maestri e un'attrice si raccontano*, Rusconi, Milano, 1980.
- Rondolino-Tomasi 2007: G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 2007 (ed. orig. 1995).
- Rossholm 2018: A. S. Rossholm, *The playfulness of Ingmar Bergman: Screenwriting from notebooks to screenplays*, in «NECSUS. European Journal of Media Studies» (2018) 7, 2: 23-42, <https://necsus-ejms.org/the-playfulness-of-ingmar-bergman-screenwriting-from-notebooks-to-screenplays/>, web (ultimo accesso 24/05/2023).
- Odesskij 2012: M. P. Odesskij, *Bluzhdaniia tekstologii mezhdû "kanonicheskoi" i "dinamicheskoi" modeliami*, in «Voprosy Literatûry» (2018) 2: 272-294, <https://voplit.ru/article/bluzhdaniya-tekstologii-mezhdu-kanonicheskoi-i-dinamicheskoi-modeliyami/>, web (ultimo accesso 12/12/2023).
- Sainati 2015: A. Sainati, *La scrittura in transito. Lessico familiare da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli*, in «Quaderni di didattica della scrittura» (2015) 1: 80-92.
- Sainati 2022: A. Sainati, *Le questioni del testo e dell'autore nella prospettiva della genetica del cinema*, in *Bellissima* 2022: 69-80.
- Salvestroni 2005: S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Edizioni Qiqajon, Magnano, 2005.
- Salvestroni 2015: S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, Edizioni Qiqajon, Magnano, 2015.

- Samardzija 2004: Z. Samardzija, *1+1=1: Impossible Translations in Andrey Tarkovsky's Nostalgia*, in «Literature/Film Quarterly» (2004) 32, 4: 300-304.
- Segre 1985: C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.
- Segre 1995: C. Segre, *Critique des variantes et critique génétique*, in «Genesis. Manuscripts-Recherche-Invention» (1995) 7: 29-45, [https://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_1995\\_num\\_7\\_1\\_994](https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1995_num_7_1_994), web (ultimo accesso 25/01/2023).
- Segre 1996: C. Segre, *Critica genetica e studi sulle fonti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Quaderni» (1996) 5: 39-46.
- Sellers 2022: A. Sellers, *From L'isola to L'avventura*, in «La Valle dell'Eden» (2022) 39: 103-128.
- Skakov 2009: N. Skakov, *The (im)possible translation of Nostalgia*, in «Studies in Russian and Soviet Cinema» (2009) 3, 3: 309-333, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/srsc.3.3.309/1>, web (ultimo accesso 14/12/2023).
- Skakov 2012: N. Skakov, *The cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*, I. B. Tauris, London-New York, 2012.
- Šklovskij 2019: V. B. Šklovskij, *Letteratura e cinema*, in FRC 2019: 145-183 (tit. orig. *Literatura i kinematograf*, ed. orig. 1923).
- Strada 2014: V. Strada, *Il «santo idiota» e il «savo peccatore»*, in Dostoevskij 2014: V-XXVIII.
- Strugackij 2015: A. e B. Strugackij, *Picnic sul ciglio della strada*, Marcos y Marcos, Milano, 2015 (tit. orig. *Piknik na obočine*, ed. orig. 1972).
- Stussi 1994: A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994.
- Stussi 1998: A. Stussi, *Filologia d'autore*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di Id., Il Mulino, Bologna, 1998: 287-299.
- Synessios 1999: N. Synessios, *Introduction*, in Tarkovskij 1999: IX-XXV.
- Tarkovskij 1983: A. A. Tarkovskij, *Le noire coloris de la nostalgie*, intervista a cura di Hervé Guibert, in «Le Monde» (12 maggio 1983).
- Tarkovskij 1990: A. A. Tarkovskij, *Lekcii po kinorežissure. Scenarij*, in «Iskusstvo kino» (1990) 7: 105-112.
- Tarkovskij 1994: A. A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, Garzanti, Milano, 1994.
- Tarkovskij 1999: A. A. Tarkovskij, *Collected Screenplays*, Faber and Faber, London, 1999.
- Tarkovskij 2001: A. A. Tarkovskij, *Oeuvres cinématographiques complètes*, 2 voll., Exils, Paris, 2001.
- Tarkovskij 2012: A. A. Tarkovskij, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Bur Rizzoli, Milano, 2012.

- Tarkovskij 2014: A. A. Tarkovskij, *Martirologio. Diari*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze, 2014.
- Tarkovskij 2015: A. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze, 2015 (tit. orig. *Zapečatlëнное vremja*, ed. orig. 2015).
- Tarkovskij 2007 : Arsenij A. Tarkovskij, *Stelle tardive. Versi e prosa*, Giometti & Antonello, Macerata, 2007.
- TGA 2021: *Tonino Guerra tra letteratura e cinema, Atti del Convegno di Studi (Parma 9-10 novembre 2020)*, a cura di Guido Conti e Daniela Marcheschi, GuaraldiLAB, Rimini, 2021.
- Torok 1986: J.-P. Torok, *Le scénario. Histoire, Théorie, Pratique*, Artefact, Paris, 1986.
- Tomaševskij 1959: B. V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii*, Iskusstvo, Moskva, 1959 (ed. orig. 1928).
- Truffaut 1992: F. Truffaut, *Una certa tendenza del cinema francese*, in Id., *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia, 1992: 179-199 (ed. orig. 1987).
- Turovskaja 2019: M. I. Turovskaja, *7½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*, Seans, Sankt-Peterburg, 2019 (ed. orig. 1991).
- Vanoye 2011: F. Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Lindau, Torino, 2011 (tit. orig. *Scénario modèles, modèles de scénarios*, ed. orig. 1991).
- Villa 2002: F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a Il bandito di Alberto Lattuada*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Vitella 2010: F. Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino, 2010.
- Vogler 2010: C. Vogler, *Il viaggio dell'Eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino, Roma, 2010 (tit. orig. *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*, ed. orig. 1992).





## Sitografia

Archivio multimediale Tarkovskij: <http://tarkovskiy.su>, web (ultimo accesso 14/04/2023).

Mappa Tarkovskij: Mappa dei luoghi visitati da Andrej Tarkovskij [https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=12FktfJLPNi3\\_rHzvo5F8TBIlg&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=12FktfJLPNi3_rHzvo5F8TBIlg&usp=sharing), web (ultimo accesso 14/04/2023).

Nostalghia.com: Sito con materiali dedicati all'opera di Andrej Tarkovskij <http://www.nostalghia.com/index.html>, web (ultimo accesso 14/05/2023).

Location Nostalghia: Articolo che ricostruisce tutte le location utilizzate nel corso delle riprese [http://www.nostalghia.com/ThePhotos/Nostalghia\\_Locations.html](http://www.nostalghia.com/ThePhotos/Nostalghia_Locations.html) (ultimo accesso 14/05/2023).

Passarelli: <http://www.studiopassarelli.it/schede/1964ViaCampania/scheda.html>, web (ultimo accesso 14/04/2023).

## Filmografia

Antonioni 1960: M. Antonioni, *L'avventura*, Italia/Francia, 1960, bianco e nero, 140', Regia: Michelangelo Antonioni; Produzione: Cino Del Duca/ Société Cinématographique Lyre; Soggetto: Michelangelo Antonioni; Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra; Fotografia: Aldo Scavarda; Montaggio: Eraldo da Roma; Scenografia: Piero Paletto; Costumi: Adriana Berselli; Musica: Giovanni Fusco; Interpreti: Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchard (Giulia).

Antonioni 1961: M. Antonioni, *La notte*, Italia/Francia 1961, bianco e nero, 122', Regia: Michelangelo Antonioni; Produzione: Nepi Film, Silver Films, Sofitedip; Soggetto: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra; Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra; Fotografia: Gianni di Venanzo; Montaggio: Eraldo da Roma; Scenografia: Piero Zuffi; Costumi: Adriana Berselli; Musica: Giorgio Gaslini; Interpreti: Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia Pontano), Monica Vitti (Valentina Gherardi).

Antonioni 1962: M. Antonioni, *L'eclisse*, Italia/Francia 1962, bianco e nero, 126', Regia: Michelangelo Antonioni; Produzione: Cineriz, Inteuropa Film, Paris Film Production; Soggetto: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri; Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri; Fotografia: Gianni di Venanzo; Montaggio: Eraldo da Roma; Scenografia: Piero Poletto; Musica: Giovanni Fusco; Interpreti: Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero).

Antonioni 1964: M. Antonioni, *Deserto rosso*, Italia/Francia 1964, colore, 120', Regia: Michelangelo Antonioni; Produzione: Film Duemila, Francoriz Production; Soggetto: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra; Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra; Fotografia: Carlo di Palma; Montaggio: Eraldo da Roma; Scenografia: Piero Poletto; Costumi: Gitt Magrini; Musica: Giovanni Fusco; Interpreti: Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado Zeller), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia).

Baglivo 1984: D. Baglivo, *Andrej Tarkovskij in Nostalgia*, colore, 98', Regia: Donatella Baglivo; Sceneggiatura: Donatella Baglivo; Montaggio: Donatella Baglivo; Assistente al montaggio: Fabio Placidi; Assistente alla produzione: Federico Boldrini; Produzione: Ciak Studio.

Fellini 1973: F. Fellini, *Amarcord*, Italia/Francia, colore, 127', Regia: Federico Fellini; Produzione: Franco Cristaldi per FC/PECF; Sceneggiatura: Federico Fellini, Tonino Guerra; Fotografia: Giuseppe Rotunno; Montaggio: Ruggero Mastroianni; Scenografia e costumi: Danilo Donati; Musica: Nino Rota.

Rosi 1970: F. Rosi, *Uomini contro*, Italia 1970, colore, 101', Regia: Francesco Rosi; Produzione: Prima Cinematografica, Dubrava Film; Sceneggiatura: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Francesco Rosi; Fotografia: Pasqualino De Santis; Montaggio: Ruggero Mastroianni; Scenografia: Andrea Crisanti; Musica: Piero Piccioni.

Rosi 1972: F. Rosi, *Il caso Mattei*, Italia 1972, colore, 110', Regia: Francesco Rosi; Produzione: Vides; Sceneggiatura: Tonino Guerra, Tito Di Stefano, Nerio Minuzzo, Francesco Rosi; Soggetto: Tonino Guerra, dal libro *L'assassinio di Enrico Mattei* di Fulvio Bellini e Alessandro Previdi; Fotografia: Pasqualino De Santis; Montaggio: Ruggero Mastroianni; Scenografia: Andrea Crisanti; Musica: Piero Piccioni.

Tarkovskij 1960: A. Tarkovskij, *Katok i skripka (Il rullo compressore e il violino)*, colore (Sovcolor), 43', I.33/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Soggetto e sceneggiatura: Andrej Michalkov-Končalovskij, Andrej Tarkovskij; Fotografia: Vadim Jusov; Musica: Vjačeslav Ovčinnikov; Assistente alla regia: O. Gerts; Suono: V. Kračkovskij; Montaggio: L. Butuzova; Scenografia: S. Agojan; Costumi: A. Martinson; Trucco: A. Makaševa; Effetti speciali: B. Plužnikov, V. Sevostjanov, A. Rudačenko; Interpreti: Igor Fomčnko (Saša), Vladimir Zamjanskij (Sergej), Nina Arkangelskaja (la ragazza), Marina Adžubej (la madre), Jura Brusser, Slava Borisov, Saša Vitoslavskij, Saša Il'in, Kolja Kozarev, Ženja Kljakovskij, Igor Korovikov, Tanja Prochorova, A. Maksimova, L. Seměnova, G. Ždanova, M. Figner; Direttore di produzione: A. Karetin; Produzione: Mosfil'm (diploma di A.T. al VGIK).

Tarkovskij 1962: A. Tarkovskij, *Ivanovo Detstvo (L'infanzia di Ivan)*, b/n, 95', I.33/I Regia: Andrej Tarkovskij; Soggetto: dal racconto *Ivan* di Vladimir Bogomolov; Sceneggiatura: Vladimir Bogomolov, Michail Papava; Fotografia: Vadim Jusov; Musica: Vjačeslav Ovčinnikov, diretta da E. Chačaturjan; Suono: E. Zelenkova; Montaggio: Ljudmila Fejginova; Assistente al montaggio: G. Natanson; Scenografia: Evgeni Černjaev; Costumi: A. Martinson; Trucco: L. Baskakova; Effetti speciali: V. Sevostjanov, S. Muchin; Consulente militare: G. Gončarov; Interpreti: Nikolaj Burljaev (Ivan), Valentin Zubkov (Capitano Cholin), Evgenij Žarikov (Tenente Galtsev), Stepan Krylov (Caporale Katasonyč), Nikolaj Grin'ko (Colonnello Grjaznov), Dmitrij Miljutenko (il vecchio con il gallo), Valentina Maljavina (Maša), Irma Rauš (la madre di Ivan), Andrej Michalkov-Končalovskij (il soldato con gli occhiali), Ivan Savkin, Vera Miturič; Direttore di produzione: G. Kuznetsov; Produzione: Mosfil'm.

Tarkovskij 1966: A. Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, b/n e colore (Sovcolor), 185', 2.35/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Soggetto e sceneggiatura: Andrej Michalkov-Končalovskij, Andrej Tarkovskij; Fotografia: Vadim Jusov; Musica: Vjačeslav Ovčinnikov; Suono: E. Zelentsova; Montaggio: A.T. con la collaborazione di Ljudmila Fejginova, T. Egoryčeva, O. Ševkunenka; Scenografia: Evgeni Černjaev, con la collaborazione di I. Novoderezkin, S. Voronkov; Costumi: L. Novi, M. Abar-Baranovskaja; Trucco: V. Rudina, M. Alijautdinov, S. Barsukov; Effetti speciali: V. Sevostjanov; Interpreti: Anatolij Solonicyn (Andrej Rublëv), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolaj Grin'ko (Daniil Čěrnij), Nikolaj Sergeev (Feofan Grek), Irma Rauš- Tarkovskaja (la sordomuta), Nikolaj Burljaev (Boriska), Jurij Nikulin (Patrikej), Michail Kononov (Fomà), Stepan Krylov (il fonditore di campane), Sos Sarkisjan (il Cristo), Tamara Ogoròdnikova (la Madonna), Bolot Bejšenaliev (il khan tartaro), N. Grabbe, B. Matysik, A. Obuchov, V. Titov, N. Glazkov, K. Aleksandrov, S. Bardin, I. Bykov, G. Borisovskij, V. Vasilev, Z. Vasilev, Z. Vorkil',

A. Titov, V. Volkov, I. Mirošničenko; Direttore di produzione: Tamara Ogoròdnikova; Produzione: Mosfil'm.

Tarkovskij 1972: A. Tarkovskij, *Solaris*, colore (Eastmancolor) e b/n, cinemascope, 166', 2.35/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Aiuto alla regia: A. Ides, Larisa Tarkovskaja, Marianna Čugunova; Soggetto: Andrej Tarkovskij, dall'omonimo romanzo di Stanislaw Lem; Sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Friedrich Gorenstein; Fotografia: Vadim Jusov; Musica: Eduard Artem'ev: Preludio corale in fa minore BWV 693 di J.S. Bach; Suono: Semën Litvinov; Montaggio: A.T., Ljudmila Fejginova; Scenografia: Michail Romadin; Costumi: Nelli Fomina; Trucco: V. Rudina; Effetti speciali: V. Sevostjanov, A. Klimenko; Interpreti: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalja Bondarčuk (Hari), Juri Jarvet (Snaut), Anatolij Solonicyn (Sartorius), Vladislav Dvorzetskij (Berton), Nikolaj Grin'ko (il padre), Sos Sarkisjan (Gibarjan), Olga Barnet (la madre); Direttore di produzione: Vjačeslav Tarassov; Produzione: Mosfil'm.

Tarkovskij 1974: A. Tarkovskij, *Zerkalo (Lo specchio)*, colore (Eastmancolor) e b/n, 105', I.33/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Soggetto e sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Aleksandr Mišarin, versi di Arsenij Tarkovskij letti da Andrej Tarkovskij; Voce fuori campo: Innokentij Smoktunovskij (nella versione italiana Romolo Valli); Fotografia: Georgij Rerberg; Scenografia: Nikolaj Dvigubskij; Montaggio: Ljudmila Fejginova; musica: Eduard Artem'ev e brani di Johann S. Bach, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcell; Suono: Semën Litvinov; Assistente alla regia: Larisa Tarkovskaja, V. Charčenko, M. Čugunova; Costumi: Nelli Fomina; Trucco: V. Rudina; Effetti speciali: Jurij Potanov; Interpreti: Margarita Terechova (la madre e Natal'ja), Filipp Jankovski (Aleksej a cinque anni), Oleg Jankovskij (il padre), Ignat Danil'cev (Ignat e Aleksej a dodici anni), Anatolij Solonicyn (lo sconosciuto), Nikolaj Grin'ko (il capo reparto alla tipografia), Alla Demidova (Lisa), Jurij Nazarov (l'istruttore militare), L. Tarkovskaja (la madre, anziana), Tamara Ogorodnikova, Jurij Sventikov, Tamara Rešetnikova, Enrique Del Bosque, Luis Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatjana Del Bosque; Produzione: Mosfil'm (Quarto Gruppo Artistico); Direttore di produzione: E. Vajsberg.

Tarkovskij 1979: A. Tarkovskij, *Stalker*, colore (Sovcolor ed Eastmancolor) e b/n, 161', I.33/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Soggetto: dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugackij; Sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Arkadij e Boris Strugackij; Versi: Fëdor Tjutčev e Arsenij Tarkovskij; Fotografia: Aleksandr Knjažinskij; Montaggio: A.T., Ljudmila Fejginova; Scenografia: A.T.; Costumi: Nelli Fomina; Trucco: L. L'vov; Musica: Eduard Artem'ev e brani dalla Marsigliese di Claude-Joseph Rouget de Lisle, dal Bolero di Maurice Ravel, dalla Nona sinfonia di Ludwig van Beethoven; Effetti speciali: Jurij Potapov; Suono: V. Šarun; Interpreti: Aleksandr Kajdanovskij (lo Stalker), Anatolij Solonicyn (lo Scrittore), Nikolaj Grin'ko (il Professore), Alisa Frejndlich (la moglie dello Stalker), Nataša Abramova (Martyška, la giovane figlia), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; Produzione: Mosfil'm (Secondo Gruppo Artistico); Direttore di produzione: Larisa Tarkovskaja.

Tarkovskij-Guerra, 1980: A. Tarkovskij, Tonino Guerra, *Tempo di viaggio*, colore (16 mm), 63', I.33/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Sceneggiatura: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; Fotografia: Luciano Tovoli; Organizzatore generale: Franco Terilli; Montaggio: Franco Letti; Fotografia II unità: Giancarlo Pancaldi; Fonico: Eugenio Rondani; Voce italiana di Andrej Tarkovskij: Gino La Monica; Interprete: Lora Jabločkina; Assistente al montaggio: Carlo D'Alessandro; Mixage: Romano Checcacci; Produzione: Genius S.r.l./Rai 2.

Tarkovskij 1983: A. Tarkovskij, *Nostalghia*, colore (Technicolor), 130', I.85/I; Regia: Andrej Tarkovskij; Sceneggiatura: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; Fotografia: (Technicolor): Giuseppe Lanci; Operatore: Giuseppe De Biasi; Scenografia: Andrea Crisanti; Costumi: Rina Nerli Taviani, Annamode 68; Trucco: Giulio Mastrantonio; Montaggio: Erminia Marani, Amedeo Salfa; Musica: brani di Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner; Consulente musicale: Gino Peguri; Suono: Remo Ugolinelli; Effetti speciali: A.T., Paolo Ricci; Interpreti: Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (Marija, la

moglie di Gorčakov), Laura De Marchi (la signora della piscina), Delia Boccardo (la moglie di Domenico), Milena Vukotic (l'addetta comunale), Alberto Canepa (un contadino), Raffaele Di Mario, Kate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoja; Produzione: Lorenzo Ostuni e Manolo Bolognini per Opera Film e Rai 2, Italia – Sovinfilm, Mosca; Direttore di produzione e organizzazione generale: Franco Casati.

Tarkovskij 1986: A. Tarkovskij, *Žertvoprinošenje (Sacrificio)*, colore (Eastmancolor) e b/n, 149', I.85/I; Regia, soggetto e sceneggiatura: Andrej Tarkovskij; Fotografia: Sven Nykvist; Scenografia: Anna Asp; Montaggio: Andrej Tarkovskij, Michal Leszczykowski; Musica: Johann Sebastian Bach (La passione secondo Matteo), musica strumentale giapponese (flauto Watazumido Doso Roshi), canti dei pastori di Dalecarlie e Härjedalen; Suono e missaggio: Owe Swenson, Bo Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Willi Peterson-Berger; Assistente alla regia: Kerstin Eriksdotter; Costumi: Inger Pehersson; Trucco: Kiell Gustavsson; Effetti speciali: Svenska Stuntgruppen, Lars Högländ, Lars Palmqvist; Interpreti: Erland Josephson (Alexander), Susan Fletwood (Adelaide, sua moglie), Valérie Mairesse (Julia, la cameriera), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gilasdóttir (Maria), Sven Wollter (Victor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Ometto), Per Kallman, Tommy Nordhal (i due infermieri); Produzione: Argos Film (Parigi), Svenska FilmInstitutet (Stoccolma) con il concorso del Film Four International (Londra), Josephson & Nykvist Hb, Sveriges Television/Svt2, Sandrew Film & Theatre Ab, con la partecipazione del Ministero della Cultura francese; Direttore di produzione: Katinka Farago.

## Ringraziamenti

Il primo ringraziamento è rivolto all'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij e, in particolare, ad Andrej Andreevič Tarkovskij, la cui disponibilità accordatami nel corso di tutto il percorso di ricerca ha reso possibile la realizzazione del presente lavoro.

Ringrazio il prof. Giuseppe Ghini per la fiducia che ha sempre riposto nel mio progetto e i validi consigli. Intendo poi ringraziare tutti i membri del Collegio docenti del Dottorato di Urbino, con cui ogni occasione di scambio si è rivelata istruttiva e arricchente. Ringrazio inoltre i revisori della tesi, il prof. Paolo Braga e la prof.ssa Anna Krasnikova, per gli utili suggerimenti che hanno fornito al mio lavoro in sede di revisione.

Un sentito ringraziamento va a tutti i responsabili e le responsabili degli archivi che ho consultato in questi anni e che hanno sempre fatto il possibile per facilitare le mie ricerche. Ringrazio dunque il personale e i collaboratori della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, della Biblioteca Luigi Chiarini presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino, dell'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia e dell'Archivio Statale Russo della Letteratura e delle Arti di Mosca.

Ringrazio in modo particolare Marianna Sergeevna Čugunova, Eleonora Jabločkina Guerra, Norman Mozzato e Franco Terilli per il tempo dedicatomi e per i preziosi ricordi che hanno sempre generosamente condiviso.

Ringrazio infine tutte le persone che mi hanno aiutata, sostenuta e accompagnata lungo il percorso di ricerca e di scrittura.