

MICHAŁ LEGAN OSPPE
UPJP2, Kraków
ORCID 0000-0002-3479-3702

**L'opera d'arte cinematografica come trattato
teologico-mistagogico. Tra Tarkovskij e Balthasar**

**Dzieło sztuki filmowej jako traktat teologiczno-mistagogiczny
między Tarkovskim a Balthasarem**

**The Cinematographic Work of Art
as a Theological-Mystagogical Treatise
Between Tarkovsky and Balthasar**

Abstrakt

Artykuł jest próbą konfrontacji arcydzieła, jakim jest film Tarkowskiego, z arcydziełem, jakim jest *Teodramatyka* von Balthasara. Jesteśmy wciąż na szlaku wytyczonym przez autora filmu, choć w tej drodze przyświeca nam nowe światło, odnalezione w pismach genialnego szwajcarskiego teologa. Owo spojrzenie Rosjanina w kierunku religii każe wątpić, iż film odnalazłby swoje pełne wyjaśnienie w ujęciu psychologicznym czy historiozoficznym. Potrzeba tutaj horyzontu teodramatycznego i metafizycznych pytań, bo dzieło najwyraźniej zechce na nie odpowiedzieć – wyjaśnia we wstępie autor. Czytelnicy dzieł Hansa Ursa von Balthasara zauważą z pewnością, choć nie bez zaskoczenia, jak bardzo w wypadku twórczości Andrieja Tarkowskiego kino blisko jest teologii, jak bardzo nadąża za największą teologiczną myślą XX w., jak wiele dróg do człowieka tejsze teologii otwiera.

Słowa kluczowe: sztuka, film, Balthasar, Tarkowski, teodramatyka.

Abstract

This article is an attempt to confront the masterpiece that is Tarkovsky's film with the masterpiece that is von Balthasar's Theodramatics. We are still on the trail marked out by the author of the film, although on this journey we are guided by a new light found in the writings of the brilliant Swiss theologian. This look of the Russian towards religion makes one doubt that the film would have found its full explanation in psychological or historiosophical terms. Readers of the works of Hans Urs von Balthasar will certainly notice – although not without surprise – how close cinema is to theology in the case of Andrei Tarkovsky's work, how much it keeps up with the greatest theological thought of the 20th century, and how many paths it opens up.

Keywords: Art, Film, Balthasar, Tarkovsky, Theodramatics.

La teologia è una materia che si distingue per una eccezionale compattezza e precisione intrinseche, nonché per una certa bellezza esteriore che viene scorta soltanto da coloro i quali davvero desiderano trovarla. Detta materia, per sua indole, deve spiegare realtà che non possono essere spiegate e deve scoprire ciò che non può essere scoperto e, nonostante questo, lo fa con una logica ferrea e secondo le intangibili e rigorose regole del lavoro scientifico. Anche se, contrariamente all'opinione comune, non è una scienza su Dio, poiché solamente descrive quanto Dio ha voluto rivelare di sé, essa è tuttavia capace di trasformare questo primo principio, quello cioè di descrizione dei contatti di Dio con l'uomo, in una nuova sintesi e di citare le realtà in modo tale che già solo la loro esistenza divenga prova di certe verità.

Fino ad oggi, molti si meravigliano che non esista uno spazio dell'esistenza umana e, quindi, uno spazio dell'azione scientifica o artistica, che non oltrepassi i confini dell'interesse della teologia in quanto scienza, e questo nella sua dimensione sia speculativa, che pragmatica. Tutti gli effetti dell'attività dell'uomo che, in ultima istanza, è stato chiamato alla creatività, non soltanto necessitano un commento teologico, ma anche, e a dire il vero soprattutto, ispirano la teologia nella sua dinamica interiore e la “trasferiscono” in un nuovo campo di ricerca. Si potrebbe formulare la tesi che la teologia si sviluppi con lo sviluppo stesso dei limiti della percezione umana e, nello stesso tempo e insieme, si approfondisca con l'approfondirsi della riflessione dell'uomo e dei suoi problemi. Papa Francesco scrive: “Con lo sguardo del Narratore – l'unico che ha il punto di vista finale – ci avviciniamo poi ai protagonisti, ai nostri fratelli e sorelle, attori accanto a noi

della storia di oggi. Sì, perché nessuno è una comparsa nella scena del mondo e la storia di ognuno è aperta a un possibile cambiamento. Anche quando raccontiamo il male, possiamo imparare a lasciare lo spazio alla redenzione, possiamo riconoscere in mezzo al male anche il dinamismo del bene e dargli spazio. Non si tratta perciò di inseguire le logiche dello *storytelling*, né di fare o farsi pubblicità, ma di fare memoria di ciò che siamo agli occhi di Dio, di testimoniare ciò che lo Spirito scrive nei cuori, di rivelare a ciascuno che la sua storia contiene meraviglie stupende”¹.

Posto tutto ciò, si rende molto necessaria la seguente clausola che ispirò le opere geniali del teologo svizzero del XX secolo, Hans Urs von Balthasar: la teologia con tutto il suo “razionalismo” (non percepito, però, da tutti) esige nuovi riferimenti anche se, in verità, eterni. Si tratta qui dei riferimenti all'estetica e alle sue categorie, orientamento questo che cerca di preservare la teologia dalle tendenze razionalistiche che troppo fortemente si delineano in seno ad essa. Ciò naturalmente non può causare tendenze moventi verso l'irrazionalismo, ma piuttosto il mettersi dalla parte dell'insondabile mistero del Dio rivelato in Cristo.

Lo scopo del presente studio è quello di sondare possibilità teologiche del cinema, se quindi il linguaggio tecnico e specifico riservato al cinema può sopportare il peso della mistagogia, il peso del trattato teologico: “Il cinema, similmente alle altre arti, ha la propria personalità poetica, la propria missione e la sua sorte. Il cinema nacque per esprimere un particolare specifico settore della vita, di quella particella del mondo di cui, fino alla sua nascita, non ci si rendeva conto e che non poteva essere espressa attraverso l'arte. I singoli generi della produzione artistica sorgono sempre a causa dei bisogni spirituali e hanno un ruolo speciale collegato con l'esprimere dei problemi fondamentali del proprio tempo”². Per analizzare il linguaggio del film dal punto di vista delle sue possibilità teologiche, ci serviremo di un concreto test che potrebbe essere chiamato “comparativo”.

“Tra i grandi benefici che dobbiamo a Dio appartiene, tra l'altro, quello che nessun uomo vede se stesso così com'è; persino se si vede allo specchio, vede capovolto il proprio riflesso nello specchio. Per contro, altri che scoprono in lui qualcosa che egli non conosce, sanno poco di ciò che egli stesso sa di sé. Quindi, la misura meno mancante dell'uomo, se tralasciamo l'onniscienza di

¹ Francesco. 2023. “Perché tu possa raccontare e fissare nella memoria” (Es 10,2). La vita si fa storia. Messaggio del Santo Padre Francesco per la 54ma Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali (24.01.2020). https://www.vatican.va/content/francesco/it/messages/communications/documents/papa-francesco_20200124_messaggio-comunicazioni-sociali.html.

² Andriej Tarkowski. 1989. “Poślannictwo i los”. Film na Świecie 3–4: 38.

Dio, rimane in ultima istanza la sua opera”³. Bisogna servirsi di questo principio analizzando le opere di autori così differenti tra di loro, così lontani e, tuttavia, così legati da influssi reciproci quali sono Hans Urs von Balthasar e Andrej Tarkovskij. Entrambi rimangono forieri della cultura europea, anche se in due differenti, ma principali sue dimensioni. Ciò nonostante, l’attento lettore delle descrizioni, qui di seguito fornite, delle opere di questi due giganti del genio umano si renderà, senza dubbio conto che essi hanno molto in comune, che si iscrivono perfettamente nella comune direzione dell’uomo verso la Verità, verso la scoperta del senso ultimo del mondo e verso la comprensione dell’umanità.

“Corre la leggenda che qui, a Roma, in Piazza S. Pietro, ci sia, in un certo luogo, una porta invisibile attraverso la quale uno può sparire da questo mondo. In tal modo, sono già sparite molte persone. Però, è molto difficile imbattersi in questo invisibile passaggio. Prima di poter entrare lì, bisogna o trovarsi con la faccia direttamente davanti ad esso, oppure trovarsi in un’altra concreta posizione – non me la ricordo esattamente, ma questa leggenda esiste”⁴. Così scriveva Andrej Tarkovskij nei suoi *Diari*, come se avesse voluto in un suo artistico e cinematografico modo aprire la percezione di ciascuno di noi alle realtà maggiori. H.U von Balthasar aggiunge: “Le diverse tendenze della teologia odierna, la politica intesa in senso lato, la dialogicità e la futuricità tendono essenzialmente alla comprensione «teodrammatica», nella quale trovano una loro reciproca complementarietà, nonostante il fatto che in gran parte si escludono. Se si volesse cercare delle reciproche complementarietà nella cornice della «teologia epica», ciò sarebbe sbagliato. In compenso, il «teodramma» crea questa possibilità introducendo tutti i concetti epico-contemplativi dalla loro distanza direttamente nel dramma, facendo nel medesimo tempo vedere che non è l’uomo che decide il suo svolgimento, bensì lo stesso Dio. Ciò conduce all’importante, anche se dimenticato, momento dell’ascoltare e del ricevere nella fede. La testimonianza della Scrittura narra inequivocabilmente della irripetibilità del dramma che si svolge tra Dio e la Sua creazione. Non si può parlare qui di alcuna riduzione, anche se l’anelito di abbracciare tutto con un unico sguardo può risultare difficile o addirittura impossibile. Basta, però, raggiungere la certezza che Dio (in Gesù Cristo e nello Spirito Santo) dirige l’azione e, grazie a ciò, il mantenimento della trasparente unione del gioco della interpretazione e della convergenza di ogni

³ Hans Urs von Balthasar. 2004. *O moim dziele*. Trad. Marek Urban. Kraków: WAM, 9.

⁴ Andriej Tarkowski. 1998. *Dzienniki*. Trad. Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 340.

singola, teologica comprensione, attuale nel tempo concreto. La testimonianza della Scrittura ha in questa situazione la forza dell'immediata prova"⁵.

Una riflessione sulla vita e la produzione di Andrej Tarkovskij e di Hans Urs von Balthasar è indispensabile per poter scoprire la fondatezza e il senso della tesi posta nel titolo del presente studio: il regista cinematografico e il teologo, ambedue a loro proprio modo e ciascuno nella propria lingua, quella del film e quella lingua della grande teologia, parlano dello stessa cosa, cioè dello scioccante dramma dell'incontro di Dio con l'essere umano.

Perciò, è stata formulata la tesi sull'idea di teodrammatica, descritta con molta precisione dal teologo svizzero del XX secolo, Hans Urs von Balthasar, e presente anche nelle opere cinematografiche del regista russo Andrej Tarkovskij. Tale constatazione scaturisce indubbiamente da una certa intuizione di coloro che percepiscono, in ambo le opere, quasi la derivazione da una comune convinzione estetica, secondo la quale il regista e il teologo descrivono, ciascuno con un proprio linguaggio, la stessa visione, la stessa idea. Quindi, diventa una sfida il provare che davvero è possibile reperire molti elementi comuni che si incontrano nelle opere di von Balthasar e di Tarkovskij. Ciò sarà realizzato in base alle nostre ricerche sul concetto di teodrammatica in Hans Urs von Balthasar e nei suoi commentatori, nonché nell'interpretazione di film di Andrej Tarkovskij. Tale metodo, analitico-comparativo, vuole scoprire simultaneamente le caratteristiche maggiormente essenziali della teodrammatica espresse nelle due lingue: quella del discorso teologico esatto e quella del film. Sarebbe, però, errata la tesi per la quale i due autori, von Balthasar e Tarkovskij, abbiano conosciuto reciprocamente la loro produzione e l'uno abbia influito sull'altro. Al contrario, l'eccezionalità e la bellezza dell'idea di teodrammatica stanno proprio nel fatto che entrambi, indipendentemente l'uno dall'altro, in due parti del mondo così diverse e in due lingue così lontane l'una dall'altra, esprimono lo stesso pensiero, un pensiero nuovo ma, allo stesso tempo, anche eterno: il pensiero sul grande dramma del mondo e sul grande dramma dell'incontro di Dio con l'essere umano. Ciò conferma l'istintiva e del tutto comune apertura dell'uomo al mistero religioso dell'essere, molto radicato nell'uomo.

Gli studiosi del cinema religioso sono concordi: "Tarkovskij sapeva tanto costruire l'opera cinematografica, da influire sulla spiritualità dell'uomo. (...) Per primo, egli toccò il *sacrum* e presentò la sfera spirituale dell'uomo con l'aiuto dei mezzi espressivi del film. Elaborò uno speciale montaggio interiore nel quale ci si

⁵ Hans Urs von Balthasar. 2006. *Teodramatyka*. Vol. II/1. Trad. Wiesław Szymona. Kraków: WAM, 47.

serve del ritmo e del tempo dentro la presa”⁶. Esiste anche una convinzione, sempre più comune, che lo sforzo intellettuale dell’uomo e, quindi, anche le sue ricerche teologiche, si trasferiscano oggi dalle biblioteche ad aree del tutto nuove dell’attività umana: “La nostra civiltà diventa sempre più una civiltà audiovisiva, nella quale il cinema gioca il ruolo del ricercatore principale (...). Si tratta, in questo caso, dell’*arte totale* che è per tutti, che è ciò che nelle civiltà tradizionali era la danza e, soprattutto, la liturgia. L’arte della tecnica sempre più raffinata permette di unire non soltanto vista e udito, ma anche tempo e spazio e proprio il cinema dinamizza lo spazio creando per esso una certa temporalità. Il cinema, diceva Robert Bresson, è la scrittura con immagini in movimento e con suoni”⁷.

Quindi, se l’uomo del XXI secolo in qualche modo non è sensibile alla potestà della parola e ha perso il fascino della scrittura, tuttavia nello stesso tempo ha creato per sé nuovi spazi di appassionanti escursioni esplorative e ha offerto una profonda possibilità di esprimersi sulle cose più importanti alle arti nate recentemente. Ha considerato, altresì, come guide coloro che dirigono l’immaginazione di massa, ossia i produttori di film, e questi non di rado hanno compiuto il loro compito in modo eccezionale: “Dallo strano film di Tarkovskij emana un’ammirazione del subconscio, del non-chiaro, del trascendente. Pone una domanda: e dopo quella stella più lontana che cosa c’è? Non è vero che tali domande non vengano più fatte. Esistono cose in cielo e sulla terra delle quali i filosofi neanche hanno sognato. Per Tarkovskij, ciò non è motivo per non girare dei film su di essi”⁸. Questa comune e antica consuetudine, secondo la quale si cercano nella produzione artistica dell’uomo quelle risposte per la quali non basta il linguaggio esatto della scienza, fa sì che ci rivolgiamo al cinema, certi che anch’esso è, in un certo senso, un *locus theologicus* e che, quindi, può insegnarci qualche cosa su Dio: “L’arte è una forma di esistenza dell’uomo, un modo peculiare di esprimersi, proprio soltanto a lui. Come si possono definire con la logorata parola *ricerca* i continui sforzi sovraumani atti a impossessarsi del dono della parola?”⁹.

L’essere umano attinge di continuo dal tesoro del cristianesimo, persino quando egli stesso non vuole confessarlo: “Viviamo nel mondo che viene chiamato post-cristiano. Ciò nonostante, artisti che si considerano emancipati dal cristianesimo sfruttano il cristianesimo come un magnifico magazzino di immagini. Queste

⁶ Seweryn Kuśmierczyk. 1992. “Kraina Tarkowskiego”. Kino 7: 26.

⁷ Oliver Clément. 2004. “Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa”. Kwartalnik Filmowy 45: 38.

⁸ Jerzy Płazewski. 1998. “Nie weszli do przybytku” Kino 2: 41.

⁹ Andriej Tarkowski. 1989. “Pośłannictwo i los”. Film na Świecie 3–4: 38.

immagini garantiscono il successo, soprattutto perché sono ancora cristiane, perché esse perdurano nella nostra comune memoria, ma anche perché corrispondono ad un desiderio imprecisato che si esprime nella grande nostalgia del cinema”¹⁰. Intanto, nello spazio culturale del nostro mondo, esistono veri capolavori di arte religiosa, profondamente radicati nell’esperienza cristiana e nella sua visione del mondo, i quali danno risposte cristiane ai drammi dell’umanità. Queste opere hanno anche, non di rado, valore di un vero trattato teologico che si iscrive profondamente nella tradizione scientifica e persino ecclesiale: “La produzione di Tarkovskij è fino in fondo cristiana. I suoi film sono lo scrivere di un Libro e, dato che è un Libro scritto da un Russo, esso è composto non da parole, ma da immagini. I suoi film sono quasi icone. Tarkovskij riesce ad esprimere nell’immagine cinematografica l’elemento divino presente nella realtà che ci circonda. L’icona è un’immagine che rivela Dio, una protesi che si appella alla sensibilità dell’;anima e che permette, attraverso gli elementi visibili, di arrivare agli invisibili: è una finestra che dà verso la soprannaturalità. È uno stato di esistenza simile al sonno che si trova sul confine tra i due esseri”¹¹.

Tra gli autori cinematografici capaci di intraprendere questi temi religioso-teologici più difficili ed essenziali, il primo posto lo occupa, senza dubbio, proprio Andrej Tarkovskij, genio del cinema spirituale: “Tarkovskij è un realista, ma non nel senso in cui questo termine viene usato dai *filister* di tutte le società delimitando le sue simpatie ad un ristretto naturalismo. Il realismo, nel pieno significato della parola, suppone la presentazione e l’approfondimento della realtà. Questo termine può abbracciare molti stili, incluso il surrealismo, là dove esso si collega, nella sua essenza, con la realtà. Il termine «non-realistico» si riferisce rigorosamente agli schizzi e agli studi privi di rappresentanza, che possono essere valutati dal punto di vista della capacità dell’autore, nonché possono piacere o no in base al principio del piacere percepito soggettivamente, ma che non sono né più o né meno da rimproverare come qualsiasi altro svago. (...) Tarkovskij è un poeta realistico delle immagini. Ciò significa che egli scava profondamente sotto la superficie della sua narrazione per saturare il suo stile con armonie e semi-sussurri, con allusioni e simboli che si appellano al tema e alla riflessione su di esso”¹². Egli è un autore che giustamente viene considerato uno dei maggiori maestri del cinema, un rappresentante della convinzione che la Decima Musa è un incoronamento di tutti gli sforzi

¹⁰ Clément. 2004. “Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa”, 38.

¹¹ Kuśmierczyk. 1992. “Kraina Tarkowskiego”, 26.

¹² Even Montagu. 1980. “Człowiek i doświadczenie: świat Tarkowskiego”. Film na Świecie 267: 7.

artistici umani, e ciò grazie all'unione del genio umano con le possibilità tecniche che sgombrano la strada all'artista per scolpire nel tempo: "Nonostante tutto ciò, Tarkovskij è brillantemente moderno. Indipendentemente da questo, se il tema del suo film ci conduce ad un passato storico remoto (*Rublëv*), oppure anche ad un lontano futuro (*Solaris*), egli è sempre molto moderno, ossia: odierno, strettamente collegato con il presente, come se facesse un film sulla propria vita. La sua attualità, i suoi modi di esprimersi, di vedere, il suo sistema di pensare e, usando un'espressione che oggi è di moda, la sua sensibilità per i problemi dell'uomo in ogni film pongono la domanda: chi è l'uomo, benché neppure per un attimo si hanno dubbi che, nello stesso tempo, l'artista esprime di seguito le sue opinioni morali su quale dovrebbe e quale non dovrebbe essere il mondo in cui l'uomo vive e vivrà nel futuro"¹³. Questo artista non teme l'atteggiamento di un esploratore senza compromessi e, persino, di uno che combatte contro tutte le potenze a favore dell'uomo: "Tarkovskij in un film da camera fece tre sfide: a Dio, agli uomini e al cinema. La prima sfida è metafisica e riguarda il senso di tutte le cose; la seconda sfida concerne lo spazio spirituale e l'armonia dell'uomo; la terza sfida cerca di provare che il cinema è qualche cosa di più di una storia in immagini, che il cineasta può essere un Pascal dello schermo"¹⁴. Tuttavia, egli in questa battaglia si permette di conservare una profonda poeticità, non perdendo nel fuoco domande delle più fondamentali nulla della sua straordinaria sensibilità. Così parla della sua branca: "Il film o, meglio, l'arte non è soltanto una professione. È una caratteristica della nostra anima, della nostra percezione e della visione del mondo (...) L'artista, con la forza della sua naturale delicatezza, percepisce più profondamente la sua epoca e la riflette più pienamente (...). Dopo gli anni dello sviluppo, il cinema ha raggiunto la possibilità e il diritto di formulare e di esprimere opinioni sulla situazione spirituale dell'uomo. Usando i mezzi che ad esso sono propri, il cinema è in grado di produrre opere alla pari dei romanzi di Tolstoj o di Dostoevskij"¹⁵.

Quindi, si può dire che Tarkovskij, per l'esercizio dell'attività di regista e per la sua profonda comprensione delle realtà del dramma e, principalmente, per la sua visione completamente cristiana dell'esistente, è divenuto quell'autore nel quale è apparsa, con tutta la sua pienezza, la percezione teodrammatica della storia del mondo secondo la lettura di von Balthasar. C'era bisogno di qualcuno in cui esistesse la visione della realizzazione dell'intera impresa drammatica, di qualcuno che fungesse insieme da attore e autore e soggetto di dramma, e Tarkovskij è dav-

¹³ L. Andras. 1980. "Okno w okno z Tarkowskim. Zwierciadło". Film na Świecie 267: 21.

¹⁴ Aleksander Ledóchowski. 1986. "Ofiara". Film 28: 21.

¹⁵ E. Pawlak. 1979. "Spotkanie z Andriejem Tarkowskim". Kultura 52-53: 17.

vero assolutamente presente nei suoi film. Il loro linguaggio proviene dall'autore, è ipersoggettivo, denuda l'autore come il teodramma denuda Dio in quanto autore della realtà. Il teodramma, nel senso cripto-teatrale e cripto-teologico, è collegato al peculiare concetto cristiano del tempo. La sua dinamica è la storia della creazione, la storia della salvezza è la storia dell'apocalisse, come inizio, mezzo e fine nel dramma classico chiuso. Una simile composizione viene proposta da A. Tarkovskij ad esempio nel film *Andrej Rublëv*, che si estende tra due poli: l'episodio riguardante la mongolfiera e l'episodio concernente la campana.

Andrej Tarkovskij scrisse di se stesso: "Non ero mai capace di separare la mia vita dai film che realizzavo. Essi costituivano sempre una particella della mia vita. Volendo girare un film, dovevo fare sempre una scelta, compiere una seria decisione di vita. Conosco molti registi che sono capaci di separare la loro vita dai film che realizzano. Ossia: nella vita pensano e fanno una cosa, nei loro film, invece, ne dicono un'altra, propagano idee diverse, esprimono giudizi a loro estranei. Non so in che modo nella loro coscienza accettino ciò che esprimono nelle loro immagini. Io non ne sono capace. Per me, il cinema non è una professione: è la mia vita, è ogni film, è un mio operato. Se amo il mio lavoro? Mi piace molto la tappa preparatoria ai miei film. Mi piace escogitare le loro idee, scrivere messe in scena, ideare delle situazioni, scegliere gli attori. In altre parole: mi piace tutto ciò che è collegato con la realizzazione di un futuro film. Però, la stessa realizzazione è, secondo me, qualcosa di molto noioso, addirittura non interessante. Tutto quanto è stato escogitato e preparato bisogna, utilizzando la tecnica cinematografica, incollarlo insieme realizzando il film. Il cinema d'autore è un cinema di poeti. Che cosa significa essere un poeta del cinema? I poeti del cinema sono i registi che hanno un loro proprio mondo e cercano di riprodurlo"¹⁶. Lo studio della produzione di questo grande uomo ed artista, specialmente nel contesto di un'idea così affascinante come la teodrammatica, ha il valore di una vera avventura scientifica e, senza dubbio, porta con sé un certo significato per lo sviluppo del sapere (speriamo non esiguo): „I film di Tarkovskij si collocano nella fila degli specchi più eccellenti della sua epoca. Naturalmente, questi specchi sono soprattutto opere d'arte e metafore e per questo, nonostante indicazioni molto precise dello stesso autore date durante molti pronunciamenti e testi teoretici, una piena ricostruzione del discorso filosofico contenuto nei suoi film è impossibile"¹⁷. Di fronte a tali parole così giuste, bisogna esprimere la certezza che il tema del presente studio non è stato sicuramente esau-

¹⁶ Andriej Tarkowski. 1989. "O sobie". Film na Świecie 363–364: 70.

¹⁷ Krzysztof Stanisławski. 1987. "Zwierciadła Andrieja Tarkowskiego". Powiększenie 1/2 (25/26): 8.

rito e, quindi, attende interesse di altri studiosi molto più abili rispetto all'autore di questo lavoro.

Non ci resta, quindi, che nutrire la speranza che la scoperta dell'orizzonte teodrammatico dei film di Andrej Tarkovskij serva non soltanto allo sviluppo della filologia (specie di quella che si dedica al film religioso), ma prevalentemente alla regina di tutte le scienze, alla teologia che fino a poco tempo fa non senza ragione portava il nome di "sacra", perché del tutto dedita a ciò che è maggiormente importante: alla scoperta del Dio Vivo in Gesù Cristo, perché egli è la risposta a tutte le domande dell'essere umano.

“Però, tutto quanto è formato e compiuto, nel momento in cui in un'opera si smembra in singole parti, non pare più vivere soltanto della grande vita di Dio. Quindi, restituiamo tutto questo e nuovamente collochiamolo nello smisurato mare della verità, grati che almeno per un momento, essendo stati obbedienti al nostro compito e alla nostra missione, abbiamo potuto formare insieme tutto quello che, per l'uno o per l'altro essere umano, se Dio vorrà, possa divenire immagine che indica la giusta via. «Tutto è vostro, ma voi siete di Cristo» (1 Cor 3,23): metterei volentieri queste parole come motto della mia produzione”¹⁸. Pare che tale riassunto della propria opera, così articolato da H.U. von Balthasar per la sua chiarezza cristiana e commovente umiltà, sia anche un ideale coronamento di questo cammino intellettuale che abbiamo percorso interpretando i film di Andrej Tarkovskij nello spirito teodrammatico ed interpretando la *Teodrammatica* alla luce di un concreto spettacolo cinematografico. Questo cammino doveva servire la verità e, quindi, scoprendo il genio dell'opera umana, doveva ancor più rivelare il genio di Dio, quel pre-Regista che in modo tanto leggibile e, nello stesso tempo, misterioso ha lasciato la sua chiara firma agli spettatori del *theatrum mundi* che ci circonda. Sia il teologo svizzero, che il regista russo sono soltanto Suoi imitatori e, nonostante tutto il loro genio, sono appena un pallido riflesso (*come in uno specchio*) di quella incomparabile forza di creazione che, grazie alle loro opere, vediamo nello stesso Dio. Infatti, conformemente a ciò che scrivono studiosi del cinema: “il mondo compare nei film di Tarkovskij in una serie di epifanie”¹⁹, cosa che senza dubbio potrebbero ripetere i lettori della *Teodrammatica* di H.U. von Balthasar (persino tanto inesperti come l'autore del presente studio!). Rimane verità del tutto provata che quel divino Regista, che aveva preparato tutto lo spettacolo, lo iniziò e poi, forse con un crescente terrore, lo stava ad osservare, decise con un ultimo disperato e salvifico atto

¹⁸ Balthasar. 2004, *O moim dziele*, 14.

¹⁹ Seweryn Kuśmierczyk. 1989. Przedmowa. In Andrej Tarkowski. *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*. Warszawa: Pelikan, 20.

di entrare personalmente sul palcoscenico e in drammatica veste di protagonista essere sospeso sulla croce in mezzo al palcoscenico e, in tal modo, ridare all'opera il primitivo, ma ora perso e dimenticato, senso che, grazie alla sua disperata azione, adesso viene ricostruito e ridato. E questo senso è l'amore che continuamente si dona e tutto muove, motivo primo dell'esistenza di ogni essere.

Tale azione di Dio fa venire in mente il principio di indeterminazione di Heisenberg, secondo il quale (ovviamente, semplificando molto tutto ciò) l'esistenza di colui che osserva influisce validamente sull'esperimento. Infatti, la presenza degli spettatori influisce sul dramma che viene recitato. Il fatto che l'autore osserva e che persino entra sul palcoscenico ed obbliga tutti gli attori a seguire le orme della sua improvvisazione (la salvifica improvvisazione) costituisce nello stesso ed identico atto distruzione e riedificazione di tutto il dramma.

Vale la pena di ampliare tale pensiero con il seguente significativo *exemplum*: dei testimoni relazionano questo fatto che è accaduto durante uno degli spettacoli di Krystian Lupa a Cracovia. Una scena con dialogo in un parco, apparentemente conclusa con un litigio e con l'allontanarsi di una persona, viene chiusa con un lungo intervallo pieno di tensione interna, quando il protagonista che è rimasto sul palcoscenico finisce di fumare la sigaretta. Questa scena si dilata nel tempo dando agli spettatori possibilità di riflettere sulle parole appena dette (era un dramma di Cechov), costruisce questo momento del *tempo fissato* in cui tutto il resto cessa di contare, e i protagonisti insieme agli spettatori partecipano al processo, al mistero, del passare, dell'andarsene. Nell'intrinseca tensione di tali momenti, per un attimo è possibile una contemplazione del Creatore, perché proprio così, nella "lacuna" tra affari e parole umani, Egli si rivela. Nel frattempo però, a scapito di tutti gli spettatori affascinati dalla maestà di questo mistero del compiersi del tempo nella quiete notturna del parco che si prolunga, il regista dello spettacolo è entrato sul palcoscenico e ha interrotto brutalmente la scena, affermando che essa era causata da un equivoco. Semplicemente, una delle attrici si era persa tra le quinte e non era comparsa nel momento giusto per continuare il dialogo prima della fine del fumare la sigaretta da parte dell'uomo. Una delle esperienze teatrali più profonde (anche se così accidentale), rimaste a quegli spettatori come un momento per sperimentare un *sacrum* nell'apparente mancanza di azione sotto la quale, tuttavia, si celava una bufera di emozioni e di sensazioni, è stata interrotta a causa di un solo uomo che non aveva capito tutto ciò e aveva deciso di realizzare, forzatamente, la sua volontà di regista. Quest'episodio è stato evocato qui, perché ha un profondo senso teodrammatico. Infatti, Iddio con il suo entrare sul palcoscenico (diversamente dall'uomo) non rompe il mistero, bensì lo approfondisce infinitamente e lo introduce nel livello sul quale si compie

la redenzione universale. La forza del dramma non è stata danneggiata dall'epifania di Dio, perché quest'epifania è d'indole drammaturgica.

“Ella, Signore, conosce forse l'eccellente, breve racconto di Borghes su Dio e Shakespeare? (...) non mi ricordo il titolo. In ogni caso, li Iddio dice a Shakespeare che egli è stato creato da Dio nello stesso modo in cui le opere di Shakespeare sono state create da lui stesso. Tutte le opere sono pervase dalla medesima forza spirituale”²⁰. Questa citazione presa da Tarkovskij mostra ed approva come gli era familiare l'idea di teodrammatica. Si pronuncia con lo stesso spirito, quando dice: “Il cinema rimane una sfera emozionale e bisogna girare in pellicola soltanto ciò che si è potuto sperimentare, ciò che è nato in esso, e non ciò che il cinema ha potuto da solo costruire”²¹. In realtà, Tarkovskij, “nella sua arte, nella sua vocazione, è sincero e onesto. Intraprende problemi di sapienti con la fiducia, la bontà e l'interesse acuto di un bambino. Non teme di porre domande alle quali all'essere umano non è stata svelata la risposta. Ma queste domande devono essere poste! E sono disarmanti nella loro sincerità e audacia. Molti registi usano il cinema come mezzo per sfuggire da se stessi: per questo a loro non sono state date le chiavi dei cuori e delle anime degli spettatori”²².

Il bilancio delle considerazioni presenti in questo studio si chiude nell'affermazione che l'eccellente opera teodrammatica di Balthasar è radicata molto profondamente nel senso religioso universale dei fedeli che, da secoli nel teatro, e da un secolo anche nel cinema, cercano e trovano quella visione della storia della salvezza basata sull'idea di Dio che mette in scena le sorti del mondo per la redenzione universale. La somiglianza della *Teodrammatica* di Hans Urs von Balthasar alla produzione cinematografica di Andrej Tarkovskij, che rimane nello stesso ambito intellettuale e simbolico, era inizialmente soltanto un'intuizione dell'autore del presente studio, il quale si accingeva a fare queste considerazioni persuaso che, tra tanti possibili errori, maggiormente vi è quello di essere minacciato dalla tentazione di iperermeneutica. Così, ad esempio, abbiamo scoperto per Tarkovskij e Balthasar la comune antropologia contenuta nelle opere di Pawel Florenskij²³. Quindi, quest'intuizione iniziale, a mano a mano che ci siamo addentrati nelle fonti,

²⁰ Jerzy Illig, Ludwik Neuger. 1987. “Interesuje mnie problem wewnętrznej wolności...”. Powiększenie 1/2 (25/26): 165.

²¹ Andriej Tarkowski. 1987. “W przerwie między filmami”. Powiększenie 1/2 (25/26): 111.

²² Ludwik Alexander. 1995. “Tajemnice Andrieja Tarkowskiego”. Kwartalnik Filmowy 9–10 (69–70): 248.

²³ Cf. scritti di Paul Florenski sulla prospettiva rovesciata, in: Kwartalnik Filmowy (1995) 9–10 e Zdzisław Kijas. 1996. *Homo creatus est. Ekumeniczne studium antropologii Pawła A. Florenskiego i H. Ursy von Balthasara*. Kraków: “Bratni Zew”.

è mutata nella convinzione che il teodramma, in quanto un modo di vedere gli atti dell'Altissimo, è anteriore a Balthasar, teologo, e a Tarkovskij, artista. Esso è tanto antico quanto il pensiero creativo dello stesso Dio. Lo studio di esso, invece, rimarrà una perenne fonte di fascino e un compito per teologi e studiosi di cultura di gran lunga migliori rispetto all'autore di questo modesto studio che, insieme con tutti gli attori di questo dramma che è la vita in Dio, ripete con sant'Agostino "Sero Te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero Te amavi..."²⁴.

traduzione Basilio Degórski OSPPE

Bibliografia:

- Alexander Ludwik. 1995. "Tajemnice Andrieja Tarkowskiego". *Kwartalnik Filmowy* 9–10 (69–70): 245–253.
- Andras L. 1980. "Okno w oko z Tarkowskim. Zwierciadło". Film na Świecie 267: 21.
- Balthasar Hans Urs von. 2004. *O moim dziele*. Trad. Marek Urban. Kraków: WAM.
- Balthasar Hans Urs von. 2006. *Teodramatyka*. Vol. 2/1. Trad. Wiesław Szymona. Kraków: WAM.
- Clément Oliver. 2004. "Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa". *Kwartalnik Filmowy* 45: 38.
- Francesco. 2023. "Perché tu possa raccontare e fissare nella memoria" (Es 10,2). La vita si fa storia. Messaggio del Santo Padre Francesco per la 54ma Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali. (24.01.2020) https://www.vatican.va/content/francesco/it/messages/communications/documents/papa-francesco_20200124_messaggio-comunicazioni-sociali.html.
- Illig Jerzy, Neuger Ludwik. 1987. "Interesuje mnie problem wewnętrznej wolności...". *Powiększenie* 1/2 (25/26): 165.
- Kuśmierczyk Seweryn. 1989. Przedmowa. In Andriej Tarkowski. *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*. Trad. Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Pelikan, 20.
- Kuśmierczyk Seweryn. 1992. "Kraina Tarkowskiego". *Kino* 7: 26.
- Ledóchowski Aleksander. 1986. "Ofiara". *Film* 28: 21.
- Montagu Even. 1980. "Człowiek i doświadczenie: świat Tarkowskiego". Film na Świecie 267: 7.
- Pawlak E. 1979. "Spotkanie z Andriejem Tarkowskim". *Kultura* 52/53: 17.
- Płazewski Jerzy. 1998. "Nie weszli do przybytku". *Kino* 2: 41.
- Stanisławski Krzysztof. 1987. "Zwierciadła Andrieja Tarkowskiego". *Powiększenie* 1/2 (25/26): 8.
- Tarkowski Andriej, 1989. "Posłannictwo i los". Film na Świecie 3–4: 38.
- Tarkowski Andriej. 1987. "W przerwie między filmami". *Powiększenie* 1/2 (25/26): 111.
- Tarkowski Andriej. 1989. "O sobie". Film na Świecie 363–364: 70.

²⁴ Sant'Agostino. *Confessiones* X, 27.

Tarkowski Andrzej. 1998. *Dzienniki*. Trad. Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

MICHAŁ LEGAN OSPPE, dr hab., paulin, filmoznawca UJ, dziennikarz, publicysta, vloger, kierownik Katedry Teologii Mediów na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, misjonarz Miłosierdzia, kierownik Redakcji Audycji Katolickich TVP (od czerwca 2022 r.).