

MARIANNA LUCIA DI LUCIA

LA FIGURA DELLA MADRE RAGNO
DAL *TEXTUM* GADDIANO ALLA TELA TARKOVSKIANA

I. LA RAGNATELA: VILUPPO MATERNO E DISEGNO STRUTTURALE DELLA PSICHE

La potenza della simbologia materna appare, da tempo immemore, sottesa e legata ‘a doppio filo’ alla costruzione tessile realizzata dal ragno, emblema di duplicità e ambiguità: la ragnatela, infatti, può essere al tempo stesso rete avvolgente e protettiva, con i suoi filamenti setosi, o arazzo distruttivo e soffocante, che strozza con i suoi nodi il figlio castrato perché privato di una sua identità dalla dimensione ristretta delle maglie.

La ragnatela, tuttavia, è una figura polisemica e può essere anche vista come simbolo del fitto intrico costituito dalla psiche umana, immagine emblematica che Jung sovrappone a quella del mandala: costruzione orientale da lui definita come un’immagine interiore prodotta individualmente dal Sé posto al centro del groviglio e riconducibile al laborioso ragno. Jung riferisce il senso che tale figura assume nella cultura orientale, si tratta di

un’immagine interiore che viene gradatamente costruita dall’immaginazione (attiva) e precisamente quando è presente un disturbo dell’equilibrio psichico, o quando non si può ritrovare un pensiero e bisogna quindi cercarlo perché non è contenuto nella sacra dottrina¹.

Il centro del mandala, dunque, è occupato dall’individuo e, in particolare, dalla sua più profonda intimità: la mente umana, con il suo complesso di sentimenti, paure e dolori aggrovigliati, produce tale struttura reticolare allo scopo di ritrovare un ordine perduto ma anche, soprattutto, per dare forma ad una nuova e creativa struttura, ad una nuova ragnatela che sia, questa volta, espressione dell’io del soggetto e non lo intrappoli più. Tale centro mandalico, che incarna un altro archetipo, quello inconoscibile del Sé, viene correlato dallo stesso psicanalista alla figura di un ragno che tesse l’ordito della psiche e agisce sui processi psichici «caturandoli gradatamente come in un reticolo cristallino»².

In tal caso quello del ragno, e dunque quello della psiche, è un *filo auto-prodotto*, come lo definisce Derrida. Questi *fili auto-prodotti* consentono

¹ C.G. JUNG, *Psicologia e Alchimia*, in *Opere*, vol. XII, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 228.

² Ivi, p. 490.

all'individuo di affermare la propria interiorità e, spesso, si cuciono assieme in trame letterarie o cinematografiche: mezzi di catarsi e purificazione attraverso i quali l'individuo riesce a 'schiacciare' freudianamente la matrice della ragnatela primigenia per produrne individualmente una personale. Il ragno, infatti, è anche l'animale dell'auto-produzione, che forma la tela con la propria sostanza, quella che tira fuori a partire da sé stesso: il ragno, come scrisse Plinio il Vecchio «orditur telas», cioè «costruisce tele», con *orditur* che ha il senso letterale di *dare inizio* ad una tela³.

La correlazione tra tessitura e *poiesis* è ben indagata da Francesca Rigotti, che afferma: la «testa di ragno [...] producendo la sua bava filosa produce la propria scrittura, come la punta aguzza di uno stilo o di una matita produce la scrittura del testo»⁴. A ben vedere, è possibile rinvenire una connessione tra produzione letteraria e attività di tessitura fin dall'etimologia della parola "testo", da *textum*, tessuto, ordito linguistico composto di filamenti lessicali, sintattici e grammaticali che costituiscono insieme una solida ed elastica ragnatela dotata di coesione e coerenza. E, sul piano letterario e contenutistico, tale connessione fu intuitivamente realizzata da Ovidio nel raccontare la storia di Aracne. Ovidio racconta che Aracne, fanciulla della Lidia, intessendo arazzi narrava storie di soprusi divini. La fanciulla, a causa del suo talento, fu destinata dalla Pallade Atena ad una metamorfosi emblematica: quella in un ragno, per sempre *di-pendente* dal suo filo auto-prodotto.

Il filo del pensiero, della psiche, dunque, si specchia nel filo della scrittura, estensione concreta, tessile e cartacea, del lavoro mentale. La realizzazione di un personale ordito narrativo, nella forma letteraria e anche cinematografica, diviene attività catartica per l'individuo; la *poiesis* dell'artista consente di azionare la macchina liberatoria, che sveste l'individuo da tutte le costrizioni del viluppo materno o, al contrario, gli permette di riallacciarne i nodi strappati prematuramente.

In particolare, è sembrato di poter rinvenire un frammento di tessuto filamento in grado di fare da collante tra la produzione di due autori apparentemente distanti nello spazio e nel tempo: Carlo Emilio Gadda e Andrej Tarkovskij. In entrambi, il rapporto simbiotico e ambivalente che li aggroviglia nelle spire tramate dalle rispettive madri-ragno, ha profondamente influenzato il contenuto e, soprattutto, la forma che hanno conferito al frutto della loro intensa attività artistica. Influenza che deriva, in special modo, dal tentativo di fronteggiare una struttura tessile smagliata e forata.

2. IL *TEXTUM* GADDIANO: LA CATARSI DEL GROVIGLIO NARRATIVO

L'opera di Gadda che si contraddistingue per la centralità del rapporto con la figura materna è la più autobiografica della sua produzione: ne *La cognizione del*

³ Cfr. F. RIGOTTI, *Il filo del pensiero. Tessere, Scrivere, Pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁴ Ivi, p. 52.

dolore, Gonzalo vive un rapporto ambivalente con l'anziana e fragile madre. Tra l'altro, Gadda concepisce l'opera dopo il decesso della madre e la successiva vendita della villa di famiglia.

Villa e madre, madre e villa. Due ossessioni che attraversano l'intera esperienza di vita di Gadda e al contempo l'architettura narrativa de *La cognizione del dolore*. Come Elio Gioanola ricorda, queste due figure – la madre e la villa – sono imprescindibili, «sono la stessa cosa nella pertinenza ontologica della loro consustanzialità»⁵. Identità che è ribadita ulteriormente dall'autore quando afferma che «tutto ciò che nasceva dalla Villa, o dalla Idea-Villa, era manifestazione e modo dell'Essere»⁶. Come sostenne anche Mazzacurati durante i suoi corsi universitari:

La madre si identifica con la casa, la villa, si fa violenza, ma sopporta la violenza purché sopravviva la facciata; volendo salvare questo mondo d'ordini, di riti, non s'accorge di essere insidiata dalla società e anche dal male del figlio. E uno di questi segnali della malattia [...] è il sentimento della *privazione*⁷.

Si potrebbe, dunque, ricorrere ad un'analogia precisa e puntuale: la villa – con il suo sistema di mancanze, di cancelli rotti, di mura sprovviste di cocci protettivi – rappresenta, in scala ampliata e come una concretizzazione, la ragnatela costruita dalla madre di Gonzalo: la rete del legame si smaglia e le aperture nell'ordito della relazione madre-figlio sono traslate anche sul corpo monadico e arroccato della villa in cui vivono, isolati dal centro cittadino, i due.

Il rapporto tra madre e figlio è segnato da un'altalena di sentimenti contrastanti: a tratti di attenta e preoccupata partecipazione ai malanni che attraversano il corpo segnato della donna, e a tratti di violenta opposizione ad una figura che pur avvolgendolo tra i filamenti del suo ordito, non è stata poi in grado di mantenere saldamente la presa. Gadda, infatti, insiste ripetutamente sull'immagine delle mani *scarne* e *scheletrite* della madre, incapaci di sostenere saldamente una presa⁸.

Gonzalo, quanto più si sente estromesso dall'ordito materno tanto più è attraversato dall'ambivalenza tra il desiderio di esserne maggiormente avviluppato, di sentirsi soffocato dalle maglie materne come nelle spire di una madre castrante, e

⁵ E. GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 276.

⁶ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 361.

⁷ G. MAZZACURATI, *Gadda, Carlo Emilio*, a cura di G. Campi, in «Quaderni delle Officine», LXXIII, 2017, p. 16, <<https://rebstein.files.wordpress.com/2017/03/giancarlo-mazzacurati-carlo-emilio-gadda.pdf>>. Il testo rappresenta una testimonianza del corso monografico su Gadda tenuto da Mazzacurati presso l'Università di Napoli Federico II nell'anno accademico 1986-1987.

⁸ Mani, quelle materne, su cui recentemente insiste Massimo Recalcati, affermando che esse sono il sostegno che *culla* l'uomo sull'abisso delle possibilità della vita, esattamente come la tessitura setosa del ragno trattiene tra i suoi nodi elastici il corpo delle prede che divora, ma anche delle uova prossime alla schiusa (cfr. M. RECALCATI, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli, 2015).

la voglia di liberarsene e di affermare finalmente la propria personalità. Un dubbio di matrice amletica spinge Gonzalo verso la negazione del rapporto con la madre. Eppure, nella sua regressione infantile, Gonzalo sente il bisogno di rinchiudersi di nuovo in quel viluppo morbido.

Al di sotto di quello che per Gonzalo è l'«inutile ordito degli atti» c'è la trama più sottile, ma elastica agli urti del dolore, che è quella del materno soccorso, della «tenerezza più vera di tutte le cose». Trama che però, come si è detto, la madre-ragno ha disseminato di vuoti che, col tempo, si sono trasformati in minacce concrete: l'assenza di carezze e di baci e, soprattutto, di comprensione. Emblematico è il loro contatto fisico quasi nullo, che, nella rarità delle sue manifestazioni, si trasforma in un abbraccio disperato: quando Gonzalo avvolge la debole e scarna figura di ragno, «la stringe a sé, disperato, la bacia a lungo»⁹, venendo di nuovo inglobato in quella tessitura ambivalente, rifugio e prigione per i suoi nervi *frusti*, consunti.

L'abbraccio alla madre congiunge i due poli opposti che dominano il rapporto dialettico tra i due: amore e odio. Abbraccio carico di tenerezza, ma che al contempo avvolge la madre in una stretta che ha quasi parvenza e sentore di morte. Questa manifestazione fisica, questo raro incontro dei due corpi che un tempo, prima delle *urla dei parti*, erano stati un tutt'uno – tenuti stretti dal nodo del cordone ombelicale – sembra assumere l'aspetto di una danza macabra. In un capovolgimento di ruoli Gonzalo sembra ora inglobare lui il corpo debole e scheletrico della donna che lo ha messo al mondo. E la madre sembra quasi sacrificarsi in questo estremo e temuto abbraccio, sembra immolarsi a quel figlio «prova difettiva di natura», il figlio percepito come «fallito esperimento» ed altro da sé, sacrificio che ricorda quello delle madri di una specie di ragni, gli *Stegodyphus dumicola*, che si lasciano divorare, mentre sono ancora in vita, dai figli, in assenza di altre fonti di nutrimento.

La madre, dunque, con quell'abbraccio pare offrirsi, in ultima istanza, a quella fame filiale ed infantile rimasta ancora inappagata. Fame generata da un complesso edipico che, in un significativo passo inedito, di cui dà conto Citati nel suo articolo *Il male invisibile*, Gadda definisce costitutivo di Gonzalo: «Era avaro per odio e per complesso edipico»¹⁰.

La reazione di Gonzalo alla mancata attenzione materna, alle ferite che lacerano la superficie della ragnatela, è di tentare di *imbozzolarsi* autonomamente, di rattoppare da solo quel complesso sistema protettivo che le mani materne non sono più capaci di approntare per lui.

L'assenza di saldature rende persistentemente aperta e pulsante la ferita presente nel corpo del rapporto madre-figlio, come fu sottolineato da Mazzacurati:

⁹ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 357.

¹⁰ Cit. in P. CITATI, *Il male invisibile*, prima in «Il Menabò», 6, 1963, pp. 12-41, ora accessibile in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», <<https://www.gadda.ed.ac.uk/pages/resources/archive/classics/citatiinvisible.php>>.

«c'è ancora la ferita, quindi, che si manifesta con il suo bisogno, mai appagato, mai esaudito, d'affetto»¹¹.

Ciò fa germinare un pensiero terribile: quello del matricidio. Tuttavia, il baluginio di questa idea ineffabile non può che essere espresso, nella narrazione, entro i limiti di una tabuizzazione. E quindi compare come minaccia insensata oppure come sogno estremamente cupo. Ma, come dice Gonzalo: «sognare è fiume profondo che precipita ad una lontana sorgiva, ripullula nel mattino di verità»¹².

Gadda mutua da Freud l'idea che il sogno non sia una falsificazione ma, al contrario, un'esperienza rivelatrice di strati più profondi, che scava al di sotto delle auto-rappresentazioni costruite dall'individuo. Il sogno costituisce, dunque, un importante filo compositivo dell'intricata ragnatela narrativa gaddiana: è un'elaborata *mise en abyme*, che rappresenta in scala ridotta il senso ultimo e profondo del testo, ossia la volontà di schiacciare la matrice primigenia della ragnatela e tagliare definitivamente il filo/cordone-ombelicale che tiene ancorato l'individuo all'io monadico materno. La rete onirica e la rete narrativa si sovrappongono in un gioco speculare: entrambe consentono, la prima all'alter-ego dell'autore e la seconda all'autore stesso, di spezzare la potenza e la centralità dell'io materno mediante la morte, definita da Gadda «decombinazione dei possibili»¹³.

Se nella tela onirica di Gonzalo la morte ha *impietrato* gli atti possibili, cristallizzando per sempre i filamenti della vita in rigide escrescenze ghiacciate; invece, nella ragnatela narrativa e nel sistema filosofico dell'autore la morte diventa *sfilacciamento* dell'arazzo-materno, sdipanamento del grumo di relazioni che determina il suo rapporto ambivalente con la figura-materna. Attraverso l'attività di scrittura Gadda si scioglie dal groviglio, tagliando in maniera decisiva il filo/cordone-ombelicale che ad esso lo lega. Azione decisiva che segna il suo passaggio all'età adulta, il superamento del complesso edipico e la decisiva affermazione del proprio io, che non è monadico ma frammentato e molteplice. Con il bandolo di fili che si ritrova tra le proprie mani l'autore può finalmente dare forma ad un proprio personale arazzo, gli infiniti filamenti che si ritrova tra le mani l'autore li riannoda, con la penna, in nuovi aggregati vitali tentando di costruire una sua ambiziosa rete in cui, attraverso l'azione che Roscioni definisce *singula enumerare*, possa *omnia circumspicere*, cioè avvolgere l'intera realtà fenomenica tra le maglie della sua rete narrativa¹⁴. Il risultato è, per Gadda, una ragnatela in cui le lunghe catene nate dal *singula enumerare* si avvolgono e si mescolano in complessi orditi sintattici e narrativi, fino ad assumere l'aspetto della figura tipologica della narrazione gaddiana: *lo gnommero*.

¹¹ G. MAZZACURATI, *Gadda, Carlo Emilio*, cit., p. 17.

¹² C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 168.

¹³ «La morte gli apparve, a don Ciccio, decombinazione estrema dei possibili» (C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, Milano, Garzanti, 1964, p. 77).

¹⁴ Cfr. G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975, p. 56.

Il *pastiche* letterario gaddiano ha lo scopo di rappresentare una realtà dalle tensioni baroccheggianti, una realtà aggrovigliata che è il risultato di una molteplicità combinatoria di fattori, ed è per questo che anche la sua scrittura diviene complessa e articolata: infatti Mazzacurati afferma che Gadda è stato definito «*scrittore barocco*, quando egli è, invece, semplicemente realista. In quanto è il mondo ad essere barocco, caotico e complesso, per parlare, per scrivere, occorre tale forma barocca, forma informe»¹⁵.

3. LA TELA CINEMATOGRAFICA: TARKOVSKIJ E LA PRESSIONE TESSITRICE DEL TEMPO

Anche Andrej Tarkovskij dà vita ad una propria, personale ragnatela stilistica e narrativa, fornendo un'immagine alquanto emblematica del montaggio cinematografico, rete elastica composta dal collegamento dei singoli piani, o inquadrature. Nei suoi *Diari* il regista russo paragona il montaggio ad una rete di fili, le cui tensioni necessitano di un equilibrio perfetto e in grado di sostenere l'intera struttura filmica¹⁶: una ragnatela in cui i singoli nodi sono rappresentati dai *piani*. Un'esauritiva definizione di cosa sia il *piano* nel linguaggio cinematografico di Tarkovskij è fornita da Filippo Schillaci. Quest'ultimo individua, nella struttura filmica, tre livelli scomponibili come «le voci di una polifonia antica, che scorrono l'una sull'altra in perfetta sintonia, ma senza toccarsi»¹⁷. Il primo livello è quello delle *immagini significanti* e, usando le parole di Schillaci, è «costituito da quelle singole immagini cui è possibile attribuire valore di entità espressive autonome prescindendo dal continuum temporale che le contiene»¹⁸. Si tratta – in sostanza – di immagini cristallizzate le quali, se pure fossero isolate dallo *sdipinarsi* del tempo, continuerebbero a conservare un significato autonomo e a trasmettere un messaggio profondo. In altri termini, come fa notare sempre Schillaci, corrispondono a ciò che Rudolf Arnehim chiama «punti focali rigorosamente composti, connessi da trapassi di transizione»¹⁹. Punto di sutura tra le diverse immagini significanti sono le *immagini di transizione* che stabiliscono un legame spazio-temporale tra i vari «punti focali». La rete composta da queste due tipologie di immagine costituisce un'unità sintattica di secondo livello: il *piano*. Quest'ultimo può essere definito come «una parte del film girata in continuità, cioè senza alcuno stacco di montaggio»²⁰. Il piano è l'unità sintattica fondamentale, perché è in esso che entra in gioco il *tempo*. Come in una sorta di matrioska il piano è, a sua

¹⁵ G. MAZZACURATI, *Gadda, Carlo Emilio*, cit., p. 11.

¹⁶ Cfr. A. TARKOVSKIJ, *Martirologio. Diari*, Firenze, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, 2014, p. 456.

¹⁷ F. SCHILLACI, *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Torino, Lindau, 2017, p. 16.

¹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹ R. ARNEHM, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1972, p. 168.

²⁰ F. SCHILLACI, *Il tempo interiore*, cit., p. 18.

volta, inscritto in un'unità sintattica più ampia: la *sequenza*. Quest'ultima è «caratterizzata dall'insieme delle relazioni che si stabiliscono tra i piani, ovvero dal montaggio»²¹.

Il ruolo attribuito al montaggio dal regista è quello di rispondere alla «necessità di una scelta e di un collegamento». Tuttavia, ciò che contraddistingue il montaggio cinematografico e ne fa un'operazione peculiare nella produzione cinematografica di Tarkovskij è il fatto che «esso *congiunge il tempo* impresso nei singoli brani girati»²²; il cineasta russo, infatti, afferma: «è proprio il tempo, impresso nell'inquadratura che detta al regista questo o quel criterio di montaggio»²³. Dalle parole che si leggono nella sua autobiografia emerge chiaramente il motivo di tale scelta programmatica e stilistica: il piano è la sede naturale del tempo cinematografico, il tempo – infatti – «scorre dentro l'inquadratura»²⁴.

E per Tarkovskij è proprio il tempo il sostanziale e centrale oggetto della rappresentazione cinematografica. Dice infatti il regista che con l'invenzione del cinema «per la prima volta [...] l'uomo trovò il modo di *registrare direttamente il tempo*. [...] L'uomo ricevette così nelle proprie mani la matrice del tempo reale. [...] Ma in quale forma il cinema registra il tempo? Definirei questa forma fattuale»²⁵. E infatti lo scopo fondamentale dell'opera cinematografica tarkovskiana è la *visione diretta* del tempo, un tempo non lineare e caratterizzato da rapporti consequenziali di causa-effetto, ma filamentoso ed aggrovigliato. Come Musil parla di filo del racconto, annunciandone la perdita definitiva di linearità, così anche il filo del tempo voltola su sé stesso, si aggroviglia a formare l'immagine bergsoniana del *gomitolo*, in cui presente, passato e futuro si mescolano assieme e assieme, assommandosi, contribuiscono ad alimentare tale gomitolo.

Nel pensiero di Bergson il tempo si sdoppia continuamente in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva; tant'è che il filosofo sostiene che il passato «ci segue in ogni istante, senza dubbio nella sua totalità»²⁶: è *residuo materico* che rimane saldamente ancorato all'individuo e sommandosi su sé stesso, istante su istante, genera quella costruzione temporale complessa che – in un intrico di filamenti viscosi e densi di *peso umano* – imbozzola l'individuo nel suo involucro reticolare. Tale tempo aggrovigliato è percepibile nel film *Lo specchio*²⁷, opera evidentemente ma non dichiaratamente autobiografica, in cui Tarkovskij intende rappresentare non sé stesso ma i sentimenti verso le persone care²⁸. La biografia del regista, infatti, non trova una disposizione lineare sullo schermo; piuttosto si frantuma in brani narrativi in apparenza disarticolati e irrelati ma riflettenti, in realtà, gli uni negli altri in un perpetuo gioco di richiami e riverberi

²¹ Ivi, p. 19.

²² A. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 301.

²³ Ivi, p. 289.

²⁴ Ivi, p. 296.

²⁵ Ivi, pp. 152-154.

²⁶ H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 63.

²⁷ A. TARKOVSKIJ, *Lo specchio*, Unione Sovietica, 1975.

²⁸ Cfr. ID., *Scolpire il tempo*, cit., p. 340.

che rappresenta un flusso di coscienza rimodellato, infine, nel reticolo amorfo dello specchio – non solo quello del titolo, ma anche delle numerose superfici riflettenti disseminate nel tessuto del profilmico –. La ragnatela cristallina che tesse, in un mosaico vetroso, i più disparati momenti della storia collettiva e individuale diviene strumento per indagare il tempo e la realtà, scoprendo una ‘corrispondenza d’amorosi sensi’ – una fusione e sovrapposizione – tra ciò che è stato e ciò che è, fino a giungere alla trasfigurazione dell’amato volto materno in quello algido, a tratti aggressivo, dell’ormai ex-moglie. Uno tra gli specchi che compaiono sullo schermo ad un certo punto della narrazione rimanda al giovane ragazzo – alter-ego e, al contempo, figura incarnante il figlio del regista – che vi si riflette: un’immagine deformata, testimonianza che anche in Tarkovskij, nella maggior parte dei casi, la ragnatela filmica avviluppa una realtà deformata e deformante.



A. TARKOVSKIJ, *Lo Specchio*, Unione Sovietica, 1975

Tale tempo esercita una pressione, connaturata all’inquadratura stessa, che spinge i singoli frammenti a legarsi per formare un determinato tipo di reticolo. È un tempo in cui, come si è detto, passato e presente sono fusi. Un tempo in cui, riprendendo una poesia del padre del regista, il poeta Arsenij Tarkovskij: «i vostri figli e le donne vostre siederanno alla stessa tavola, la stessa per l’avo e per il nipote»²⁹. Una fusione generazionale che concretizza ed emblemizza il costituirsi del tempo nella forma aggrovigliata del gomito.

A tal proposito occorre sottolineare – allo scopo di indagare ancora più in profondità la centralità che nel cinema di Tarkovskij assume tale fusione tra tempo e memoria, specie come elemento cruciale sotteso alla costruzione della ragnatela filmica – la composizione visiva di questo piano su cui si distende la declamazione della poesia di Arsenij Tarkovskij. La macchina da presa scivola dolcemente tra le acque basse di una riva e segue, indagando silenziosamente lo spazio e il tempo, un gruppo di soldati che trascinano a largo una barca. A fare da sottofondo, insieme allo sciabordio musicale dell’acqua, c’è la voce fuori-campo che cala

²⁹ Cit. *ivi*, p. 243.

sull'inquadratura, aleggia – nella sua dimensione spirituale – come fluida e sublime materia e, senza il vincolo dell'attrazione gravitazionale, permea ogni singolo frammento dell'inquadratura. Il fuori-campo è dimora prediletta dell'*invisibile* che, nel cinema tarkovskiano, sussume ogni singolo aspetto – rappresentabile e irrappresentabile – e acquista una concretezza palpabile e avvolgente, pur rimanendo sui bordi della porzione di spazio *visibile* ad esercitare la propria pressione.

Il fuori-campo del cinema spirituale e mentale del regista russo figura, per Deleuze, nella categoria del *fuori-campo assoluto*. Il filosofo francese, anzitutto, definisce cosa sia il fuori-campo, vale a dire una dimensione che comprende tutto ciò che non si sente e non si vede ma che, nonostante ciò, si fa percepire ed è perfettamente presente³⁰. Successivamente Deleuze passa a delineare due diversi aspetti del fuori-campo: uno relativo ed uno assoluto. L'aspetto relativo è quello «attraverso il quale un sistema chiuso rinvia nello spazio ad un sistema che non si vede, e che può a sua volta essere visto, anche a costo di suscitare un nuovo insieme non visto; all'infinito». Invece, l'aspetto assoluto è quello «attraverso il quale il sistema chiuso si apre a una durata immanente al tutto dell'universo, che non è più un insieme e non è dell'ordine del visibile»³¹. La distinzione fondamentale tra i due aspetti viene esplicitata poco oltre:

In un caso il fuori-campo designa ciò che esiste altrove, vicino o intorno; nell'altro caso il fuori-campo testimonia di una presenza più inquietante, della quale non si può più nemmeno dire che esiste, ma piuttosto che 'insiste' o 'sussiste'. Un 'Altrove' più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei³².

Esemplificazione di tale presenza immanente, che assume su di sé un peso specifico che potremmo definire 'aereo' – una presenza allo stato evanescente e gassoso nella sua concretezza invisibile – è nel film *Stalker*, dove il fuori-campo preme significativamente sull'inquadratura. I tre protagonisti del film compiono un viaggio attraverso quella che è chiamata *La Zona*, un'isola recintata – una sorta di roccaforte mutante – che occupa il centro del mondo reale e il cui cuore è costituito da una misteriosa stanza in grado di esaudire i desideri più intimi e segreti di chi vi entra. Quello della stanza è un fuori-campo immanente, una soglia che – sebbene libera da qualsiasi controllo e recinzione spinata – i tre faticano a varcare, probabilmente intimoriti dall'inverarsi dei loro desideri più reconditi. Soltanto la macchina da presa è in grado di 'scavalcare' la linea immaginaria che demarca la soglia, osservando – dall'interno – i tre raccolti ad aspettare.

Dal fuori-campo tarkovskiano provengono soprattutto voci, appartenenti ad altre dimensioni. Voci che vengono sovrapposte su immagini irrelate e che spesso acquisiscono il senso e il valore di quelle che Michel Chion definirebbe *parole-emanazione*. La parola-emanazione è quella non legata al cuore e al centro

³⁰ Cfr. G. DELEUZE, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984, p. 29.

³¹ Ivi, p. 31.

³² *Ibidem*.

dell'azione, ma è solo *parola acquatica* che rifluisce nel tessuto narrativo e stilistico dell'opera filmica.

L'acqua, nei film del cineasta sovietico, rifluisce come parola-emanazione, ma spesso scorre anche sulle superfici, scivolando o precipitando in modo torrenziale, e la sua presenza si fa sentire anche alle orecchie attraverso sciabordii, scrosci, gorgoglii e gocciolii. Mediante la sua complessa costruzione narrativa Tarkovskij riannoda e rafforza i fili con la matrice della ragnatela e salda in maniera decisiva, come si evince anche dalla dedica alla madre nel film *Nostalghia*³³, il legame con la matrice della ragnatela primigenia: quella della genitrice che lo ha messo al mondo, la madre che incarna – simbolicamente – anche la Russia, terra natia che lo ha generato, madre anch'essa ma al contempo matrigna, perché da essa è stato costretto ad allontanarsi e con la quale ricuce, mediante la produzione della *sua* ragnatela filmica, la sutura nodale con il cordone ombelicale. Legame attraverso il quale si reimmerge nuovamente nel liquido amniotico. Ecco, dunque, in ultima istanza lo scopo fondamentale della costruzione dell'opera filmica in Tarkovskij, che lo vede impegnato a produrre una tessitura che unisca saldamente i nodi-piani in una tela equilibrata in cui le singole inquadrature premono per avvicinarsi e montarsi l'una con l'altra: questo accade perché, con molte probabilità, è lo stesso richiamo umido dell'utero materno a spingere il film a montarsi in quella direzione e secondo quel preciso ordine. Lo stesso regista sembra suggerire implicitamente tale idea nel film *Nostalghia*, anch'esso profondamente autobiografico. Ad un certo punto, mentre la macchina da presa segue – in un lungo piano-sequenza – i passi di Domenico attraverso la sua dimora, gli occhi dello spettatore incontrano, in profondità di campo, una rete da pescatore appesa al soffitto che raccoglie le gocce di pioggia gocciolanti. La rete da pescatore sospesa sul letto, come la ragnatela della pellicola, diviene contenitore che – nel suo tessuto elastico – assume l'aspetto emblematico di un utero femminile, avvolgente e doppiamente protettivo: nei confronti dell'acqua/liquido amniotico che abbraccia e cattura con le sue strette maglie di filo e nei confronti di colui che dorme nel letto sottostante.



A. TARKOVSKIJ, *Nostalghia*, Unione Sovietica-Italia, 1983

³³ A. TARKOVSKIJ, *Nostalghia*, Unione Sovietica-Italia, 1983.

ABSTRACT

The power of maternal symbolism has always appeared subtended and doubly linked to the textile construction realised by the spider, an emblem of duplicity and ambiguity: the web, in fact, can be both an enveloping and protective net, with its silky filaments, or a destructive and suffocating tapestry, which strangles with its knots the castrated son because he is deprived of his identity by the narrow dimension of the meshes. The article questions the symbolism of the maternal in Gadda's novel and Tarkovsky's cinema.

KEYWORDS

Andrej Tarkovskij; Carlo Emilio Gadda; *La cognizione del dolore*; *Nostalgia*; *The Mirror*.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Marianna Lucia di Lucia studied and graduated in Modern Literature and Modern Philology at the University of Naples Federico II. She contributed for years to the seminar «Scritture in transito tra letteratura e cinema», directed by Silvia Acocella, and she is member of the «Osservatorio sul romanzo contemporaneo», directed by Elisabetta Abignente and Francesco de Cristofaro. Her main research interests concern the codifications of the feminine and maternal in cinema.