

# Imparare a guardare

*Zona. Un libro su un film su un viaggio verso una stanza di Geoff Dyer.*

di [Alessio Scarlato](#) – 11 Febbraio 2019



Al cinema «è proibito all'attore guardare in cinepresa». Così Barthes, che ingiungeva ancora che un solo sguardo dritto in camera e «tutto il film sarebbe perduto». In un passaggio incidentale di *Zona. Un libro su un film su un viaggio verso una stanza*, Dyer ricorda il divieto barthesiano per sottolineare come al contrario *Stalker* (Tarkovskij, 1979), film di cui sta per ripercorrere tutto il "viaggio", fotogramma per fotogramma, rinunci a ogni stereotipo narrativo e stilistico, come se stesse esplorando un territorio vergine, stesse per la prima volta misurando distanze, spessori, colori, immergendosi in acquitrini e cercando varchi tra le rocce. Quel territorio è la *Zona del cinema*. **Dyer perciò ricorda il divieto barthesiano per sottolineare che Tarkovskij contravvenendo a esso, mostrandoci lo sguardo in macchina dei suoi protagonisti, lo Stalker e lo Scrittore appena prima di inoltrarsi nella Zona, intende sottolineare come il viaggio che sta per narrare *ci riguarda*.**

Un passo indietro. *Stalker* è uno dei capolavori di Tarkovskij, rielaborazione di un racconto, *Picnic sul ciglio della strada* (1971) dei fratelli Strugackij, di cui conserva l'ambientazione, quella post-apocalittica di un mondo degradato, la cui unica speranza è

quella di superare i varchi che delimitano la Zona, in cui *tutto è possibile* e al cui interno si trova la Stanza dei Desideri. Chi varca quella porta, vedrà realizzato il suo desiderio più intimo, sconosciuto anche a se stesso. **Tarkovskij trasforma il protagonista del racconto, lo Stalker appunto, un contrabbandiere che accompagna curiosi e disperati all'interno di quello spazio vietato, in una sorta di *idiot* di stampo dostoevskiano.** Difatti la riduzione dell'*Idiot* era il progetto che il regista dovette abbandonare, prima di dedicarsi a quest'opera di *science-fiction*. Lo Stalker accompagnerà all'interno della Zona due personaggi, da lui stesso nominati, di fronte al tavolino di un bar sperduto in qualche angolo remoto del mondo, come lo Scrittore e il Professore. Tre possibili modi di superare lo spazio proibito: religioso apocalittico, umanistico estetizzante, tecno-scientifico. Nessuno dei tre avrà il coraggio di entrare, probabilmente timorosi di quale desiderio possa emergere.

Al ritorno a casa, in un'ultima enigmatica scena, la figlia mutante dello Stalker, priva di gambe e braccia, muoverà con la forza del pensiero dei bicchieri sul tavolo, secondo una scansione di stampo cristologico (un bicchiere che cade, un secondo colmo di vino, il terzo con una piuma e un tuorlo d'uovo, come segni di una speranza di redenzione apocalittica), mostrando così l'onnipervasività della Zona e come questa sia pronta a lasciar attraversare la Stanza agli *ultimi*. Innumerevoli le interpretazioni di questo *mistero tarkovskiano*: **la Zona è il comunismo, la Zona è la profezia di Chernobyl e del rischio nucleare, la Zona è il luogo divino dell'assolutamente possibile. La Zona è il cinema.** Come numerose le fascinazioni che, un film così immerso nella cultura russa e sovietica, ha prodotto nell'immaginario occidentale, dalle composizioni di Luigi Nono (*No hay caminos, hay que caminar... Andreij Tarkovskij, 1987*) a un libro fotografico di David Bate (*Zone Book*) fino addirittura a un videogame (*Stalker. Shadow of Chernobil*), forse proprio per la sua totale alterità rispetto alla strada che invece quell'immaginario andava prendendo, a partire dal coevo *Star Wars*.

Quello che ho appena fatto è proprio ciò che Dyer stigmatizza, quando descrive la sua reazione a chi prova a riassumergli un film per invogliarlo a vederlo: non andare più in sala. È apparentemente quello che anche lui ha fatto in forma parossistica, accompagnandoci nella *sua* visione del film per quasi 200 pagine. Anche qui però un'apparente divagazione ci spiega la logica di questa scrittura ossessiva. Paragonandolo ad Antonioni, la cui visione de *L'avventura* (1960) ricorda come tra le sue peggiori come spettatore, Dyer ci spiega che Tarkovskij ne radicalizza l'uso del tempo *senza azione*: «Se la lunghezza normale di una ripresa viene aumentata, lo spettatore si annoia, ma se la allunghi ancora di più viene fuori una qualità nuova, una particolare intensità di attenzione». Questa attenzione è quella che cerca Dyer in un esercizio di *ekphrasis* che, frammista a spunti autobiografici e note di carattere saggistico, ci

conduce di fronte alla domanda: che cosa significa guardare? E ancora di più: **come parlare di un film che sta raccontando il nostro stesso guardare?** Perché il dispositivo messo in atto da Tarkovskij a questo ci conduce: ognuno proietterà in quella Zona il proprio desiderio/il proprio incubo più nascosto, proprio guardando a quel mondo degradato, ridotto a un ammasso di tubi e di carcasse di macchine abbandonate, ridotto a larva, risucchiato da una Natura colta nel suo stato sorgivo.

**Come ogni *ekphrasis*, Zona ci conduce di fronte al paradosso centrale di ogni tentativo di traduzione verbale dello sguardo, in quanto è ineliminabile la tensione tra il *logos* che vuole ridurre alle sue forme e ai suoi schemi e il corpo dell'immagine.** Ma questo è il lavoro dello spettatore, e di quella particolare categoria di spettatore che è il critico. Allora attraverso quelle apparenti divagazioni, in cui il tono lieve e filtrato da una sottile ironia sembra confliggere con lo sguardo metafisico tarkovskiano, Dyer esibisce il *doppio lavoro di proiezione*, quello dell'autore e quello dello spettatore, che tanto più nitidamente emerge in *Stalker*, proprio perché l'azione predispone invece all'osservazione fenomenologica di uno spazio da esplorare, in cui tutto è sempre sul punto di accadere e in cui tutto muta impercettibilmente davanti ai nostri occhi.

In quel tempo dilatato, in quell'attenzione, siamo costretti a vagare e a ripercorrere con gli occhi gli stessi frammenti di spazio, a cercare barlumi di senso in un rumore di treno o in una lampadina che si fulmina improvvisamente, siamo costretti a slegare lo sguardo dal movimento dell'azione e a impegnarci nell'osservazione della *cosa stessa*. Facendo questo, **emerge quell'inconscio ottico, quell'impasto di credenze, conoscenze e idiosincrasie, di orientamenti culturali e religiosi, di ricordi e di desideri, che orientano la nostra osservazione**, che a sua volta si sovrappone a quella dell'autore, provando a proseguirne la visione e al contempo distorcendola, anche quando cerca di mettersi in ascolto fedele.

**E allora quel confliggere tra il tono metafisico di Tarkovskij e la levità di Dyer è quanto mai invece opportuna, perché ci costringe a farci carico di una  *fusione di orizzonti*, che è sempre anche un dissidio, un agone.** L'autore d'altro canto, anche quando corrisponde a una figura rigorosa come quella di Tarkovskij, è un nome proprio dietro il quale intravedere un complesso lavoro di negoziazioni, compromessi, forzature. Come quello che costringe Tarkovskij a un'improbabile presentazione all'inizio del film, in cui il testo di un notiziario televisivo avrebbe dovuto, secondo la Mosfil'm, impedire che lo spettatore potesse collegare la Zona all'Unione Sovietica, riferendosi a un piccolo paese e a un tempo indeterminato nel quale tutto ciò sarebbe accaduto.

Nel raccontare il suo lavoro di spettatore, che dovrebbe nei prossimi anni muoversi

verso altri due film, *Senza un attimo di tregua* (1967) di Boorman e *Dove osano le aquile* (1968) di Hutton, Dyer ripercorre però anche una stagione, quella di se stesso poco più che adolescente, che sul finire del secolo scorso viveva la fase probabilmente terminale dello spettatore-cinefilo, dello spettatore che cercava nel tempo del cinema non tanto il divertimento, ma piuttosto il rito: cercava un'esperienza immersiva, fondata su quell'attenzione prolungata, in cui la comprensione del mondo fuori dalla sala passava attraverso la chiusura a qualsiasi stimolo che non fosse quello proveniente dal rito stesso a cui si stava partecipando, e proprio attraverso tale chiusura era in grado di far emergere l'invisibile che attorniava la nostra esperienza quotidiana. L'invisibile non in quanto apparteneva a un mondo "altro", ma in quanto era ciò che di questo mondo ordinario, fatto di lampadine fulminate e di rumore di treni e di bar sperduti e di carcasse di carri armati, non riuscivamo ancora a vedere. Siamo ancora capaci di entrare in quella sala? Siamo ancora capaci di entrare nella Zona?

#### **Riferimenti bibliografici**

D. Bate, *The Zone Book*, Artword Press, London 2012.

G. Dyer, *Zona. Un libro su un film su un viaggio verso una stanza*, Il Saggiatore, Milano 2018.