

La seduzione dell'Altro: dinamiche del desiderio in *Nostalghia* di Andrej Tarkovskij

Paolo Lago

Andrej Tarkovskij, in *Nostalghia* (1983), ci presenta una forma di desiderio tutta incentrata sul concetto di nostalgia, la 'nostalghia' che dà il titolo al film: il desiderio lancinante di rivedere la propria terra, la Russia. Protagonista del film è infatti lo scrittore sovietico Gorčakov (Oleg Jankovskij) che si trova in Italia, accompagnato dalla sua traduttrice italiana, Eugenia (Domiziana Giordano), per seguire le tracce del musicista russo del Settecento Pavel Sošnovskij, morto suicida lontano dalla propria terra, del quale intende scrivere una biografia. Questa particolare condizione legata alla nostalgia si trasforma in una vera e propria malattia; come è stato osservato da un'ottica psicoanalitica, quella rappresentata in *Nostalghia*, è una vera e propria «storia di anamnesi»:

È la nostalgia tutta interna, legata non alla mancanza reale di persone, di cose, ma a una dimensione di perdita interiore, cioè alla perdita del contatto con "oggetti interni" – come noi diciamo – di parti di sé, alla sensazione di essere esiliati (in una dimensione immaginaria) da qualcosa che una volta era stato nostro e che è stato perduto (Argentieri 1989: 27).

Questa condizione di malattia porta il protagonista nella direzione del rifiuto: rifiuto del paesaggio e delle bellezze artistiche dell'Italia. Giunto in Toscana, infatti, sceglie di non recarsi a visitare la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca, pur desiderando da tempo di vedere il dipinto, poiché troppo stanco – come egli stesso afferma – di vedere «bellezze eccessive». Nella figura del protagonista del film possiamo intravedere lo stesso Tarkovskij: dall'inizio degli anni Ottanta, infatti, il regista è stato costretto ad una sorta di 'esilio' dalla sua terra e a girare i propri film lontano dalla Russia (dopo *Nostalghia*, girato in Italia, l'ultimo film del regista, *Sacrificio*, del 1986, verrà girato in Svezia) e,

sempre lontano dalla sua patria, morirà nel 1986 a Parigi per un male incurabile. Il rifiuto opposto da Gorčakov di fronte alla «bellezza eccessiva» della *Madonna del parto* rispecchia le idee del regista stesso riguardo all'arte italiana, soprattutto quella rinascimentale; secondo un aneddoto riportato da Francesco M. Cataluccio, infatti, Tarkovskij, agli Uffizi, riusciva a vedere solo le prime sale relative alla pittura sacra medievale, mentre doveva fermarsi di fronte alla pittura rinascimentale, molto lontana a suo avviso dalla semplicità e dalla sacralità delle icone russe:

 Riguardo al rapporto di Tarkovskij con la pittura, mi sia consentito un ricordo personale. Quando abitava a Firenze ebbi occasione di chiedergli se andava agli Uffizi. Mi rispose che riusciva a vedere soltanto le prime sale, adorava Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti e Giotto. Gli ori di quelle tavole gli ricordavano le icone, e anche gli sguardi delle madonne. Col Rinascimento la pittura italiana si era allontanata dalla tradizione dell'icona, come la cultura – esaltando l'uomo – aveva «voltato le spalle alla spiritualità e a Dio». (Cataluccio 1987: 34)

Se Gorčakov è stanco di vedere troppe «bellezze eccessive», lo stesso Tarkovskij, come annota in un appunto dei suoi diari (tradotti e pubblicati postumi), dopo aver visitato l'arte e l'architettura fiorentina, è «semplicemente ammalato», «crollato»: «Dopo Firenze, gli Uffizi (*L'adorazione dei Magi*, di Leonardo da Vinci), piazza della Signoria, il duomo e Ponte Vecchio... mi sono semplicemente ammalato. Sono crollato. In questo momento sto scrivendo disteso a letto» (Tarkovskij 2002: 274). Il regista si riferisce esplicitamente all'opera di Leonardo da Vinci: nei suoi film, l'opera leonardesca è un importante elemento di mediazione del desiderio. In *Solaris* (1972), l'arte di Leonardo si inserisce all'interno della dinamica del desiderio dello psicologo Kris Kelvin di rivedere la moglie morta e quindi risulta un importante elemento di contorno all'apparizione del simulacro di essa; ne *Lo specchio* (1975), il bambino Ignat sfoglia dei libri con raffigurazioni di disegni leonardeschi sui quali si proietta l'inquietudine del personaggio riguardo al desiderio di rivedere il padre che si trova lontano, in guerra; *Sacrificio* (1986), infine, si apre con un'inquadratura dell'*Adorazione dei Magi* su cui la macchina da presa si esibisce in lente carrellate ravvicinate, quadro che, contemporaneamente, attrae e inquieta il protagonista Alexander nel suo desiderio profondo di salvare il mondo da una catastrofe nucleare. Se la *Madonna del Parto*, in *Nostalghia*, è contemporaneamente oggetto di desiderio e di rifiuto dettato a sua volta da una situazione di desiderio tutto proiettato verso

il passato e la propria terra lontana, lo stesso quadro, in un film di circa dieci anni prima, *La prima notte di quiete* (1972) di Valerio Zurlini, è il punto convergente dove si ritroveranno i due protagonisti del film, Daniele Dominici (Alain Delon) e Vanina (Sonia Petrova), ad esprimere il proprio reciproco desiderio, venato di angosce ed inquietudini esistenziali.

Il rifiuto di Gorčakov di fronte al quadro, come accennato, si esprime quindi, inversamente, come desiderio di ritorno alle proprie origini; desiderio che appare inequivocabilmente frustrato. L'arte russa, come abbiamo visto, si rispecchia in quella italiana innescando una differenza incolmabile e una profonda diversità; il paesaggio russo, invece, si rispecchia in quello delle colline toscane (il film, precisamente, è ambientato a Bagno Vignoni, un borgo termale medievale della Val d'Orcia) innescando, stavolta, più somiglianze che differenze. Il paesaggio che ci viene mostrato, inquadrato dalla macchina da presa perennemente immerso nella nebbia o in movimenti di macchina che denotano chiusura e oppressione spaziale, diviene quasi una sorta di feticcio del passato, un'immagine che rimanda alla tormentata storia personale del protagonista del film nonché del regista stesso. Nel racconto intitolato *Nostalghia*, il quale presenta una stesura autonoma rispetto al film, viene proprio sottolineata questa somiglianza: «Questa terra arata di Toscana percorsa dalle ombre delle nuvole è bella quasi come i miei boschi, le mie colline, i miei campi, lontani, russi, antichi, irraggiungibili ed eterni...» (Tarkovskij 1994: 248).

Un paragone fra paesaggio russo e italiano, stavolta però per rimarcare una differenza piuttosto che una somiglianza, viene attuato anche da Nikolaj Gogol' nelle lettere che scrive dall'Italia; lo scrittore si mostra pieno di meraviglia e di ammirazione di fronte all'arte, all'architettura e ai paesaggi italiani (soprattutto Roma, la città dove ha vissuto più a lungo) ma rimane sempre preda di un bipolarismo i cui estremi sono Russia e Italia. In una lettera da Roma, datata 30 marzo 1837, così egli scrive a Michail Petrovič Pogodin:

Da quasi un anno vivo in una terra straniera, vedo un cielo meraviglioso, un mondo ricco d'arte e di uomini. Ma la mia penna si è forse decisa a descrivere oggetti che potrebbero incantare chiunque? Nemmeno una riga ho saputo dedicare a ciò che mi è estraneo. Sono incatenato con ceppi invincibili a quanto è mio, e preferirei il nostro povero, il nostro scialbo mondo, le nostre izbe affumicate, gli spazi nudi ai più bei cieli che mi guardano amabili (Gogol' 1995: 6).

La differenza rilevata da Gogol' appare simile a quella sottolineata da Gorčakov (e dallo stesso Tarkovskij) riguardo all'arte: il desiderio si orienta verso ciò che appartiene al proprio passato, alla propria terra, rifiutando le espressioni di luoghi percepiti come estranei. Come ha osservato Vladimir Jankélévitch, l'oggetto della nostalgia è sempre il passato: «L'oggetto della nostalgia non è questo o quel passato bensì il fatto del passato, in altre parole la *passatità*, che si situa rispetto al passato nello stesso rapporto della *temporalità* con il tempo» (Jankélévitch 1992: 140).

Il motivo dello sguardo è inoltre di grande importanza nel film. Il paesaggio, l'arte, le bellezze del luogo ospitante vengono percepiti dal protagonista 'esule' attraverso lo sguardo. L'atto del guardare i paesaggi e l'arte italiana opponendo ad essi un rifiuto instaura, in una dimensione onirica, un altro tipo di sguardo, quello della moglie e della famiglia lontana che, in piani sequenza in bianco e nero o virati al seppia, si rivolgono verso la macchina da presa. Quasi come immagini sognate o apparizioni oniriche (il passaggio dal colore al bianco e nero o seppia vuole infatti alludere alla dimensione onirica dell'immagine), vediamo la moglie, le figlie e altre figure femminili in piedi in una campagna nebbiosa, con una casa alle loro spalle, la casa avita di Gorčakov (secondo Albrecht von Haller, autore della voce "nostalgia" del *Supplément aux Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers*, edito nel 1779, rivedere in sogno la propria famiglia è uno dei sintomi della nostalgia: cfr. von Haller 1992: 64). Tutte le figure, che vediamo di profilo, appena vengono inquadrare dalla macchina che compie la sua lenta evoluzione, si voltano verso di noi, come se venissero attratte dalla forza magnetica del desiderio del protagonista. Si tratta di un piano sequenza molto suggestivo: sullo sfondo sonoro di musiche popolari russe e del *Requiem* di Verdi, i volti delle donne si voltano lentamente verso l'occhio della macchina da presa. In un momento di silenzio ascoltiamo in sottofondo a questa sequenza onirica il suono della sirena di una nave, come se il regista volesse rappresentare a livello sonoro l'indeterminatezza e contemporaneamente l'inquietudine (il suono delle sirene tornerà nel successivo *Sacrificio* mentre il protagonista Alexander solca in bicicletta la nebbiosa pianura svedese). Il suono della sirena, associato al paesaggio nebbioso, vuole quindi, probabilmente, sottolineare la lontananza, il distacco, la perdita (un po' come «il fischio del rimorchiatore che dalle brume approda al golfo» nella montaliana *Delta*) all'interno però di un universo quieto, pacificato: come se il dolore della perdita e della lontananza fosse trattenuto da una calma superindividuale. Il suono, in questo caso, rileva una distanza non solo spaziale ma anche temporale: unitamente alla plasticità dell'immagine realizzata per mezzo del piano sequenza,

il cupo ululare delle sirene sottolinea una profonda distanza temporale. È la vertigine del tempo nella quale si è perso il desiderio di Gorčakov di rivedere la propria terra; una vertigine, un gorgo nel quale si perde la nostalgia ammalata del protagonista. Le inquadrature sono lente, avvolgenti, sinuose: la lentezza del movimento di macchina, già da sola, allude al passaggio del tempo e alla inesorabile lontananza nella quale si situano quelle figure che si voltano in modo ‘vampiresco’ ed inquietante verso di noi. Il movimento del piano sequenza allontana perciò dal protagonista le sinuose figure che sembrano quasi muoversi in una sorta di limbo fuori dal tempo: eternamente lontane da ora, da adesso, sono immagini acroniche che comunque vengono allontanate, senza alcuna possibilità di ritorno, dalla presenza quotidiana del protagonista. Il tempo vibra in scena, viene scolpito (non a caso, proprio *Scolpire il tempo* si intitola la più significativa raccolta di scritti teorici di Tarkovskij) e, indissolubilmente fermo come statua, emette cupi ululati d’angoscia e di dolore per una irrevocabile perdita. L’uso del piano sequenza con una forte valenza temporale, con una capacità di rendere plastiche e quasi ‘eternizzate’ in un passato più o meno lontano le figure viene sapientemente ripreso da Andrej Sokurov in *Arca Russa* (2002): tutto il film è pressoché costituito da un lungo piano sequenza all’interno di quel grande scrigno temporale che è l’Hermitage di San Pietroburgo. Il regista viaggiatore, insieme ad un faustiano diplomatico ottocentesco, ne percorre i corridoi rabbrivendo di fronte agli sguardi ‘vampireschi’ di alcune figure femminili.

Ed è proprio tramite la forza dello sguardo che, in *Nostalghia*, vengono accostate due figure femminili che rappresentano le due idee di arte già entrate in opposizione, quella russa e quella italiana. Sempre in una sequenza onirica, vediamo Eugenia e la moglie di Gorčakov che, sfiorandosi i volti vicendevolmente, si guardano intensamente: da una parte il volto della moglie conduce su di sé i tratti di semplicità e di austerità delle icone russe (una Madonna del parto «più nera», secondo la breve descrizione che il protagonista offre a Domenico della moglie), dall’altra i capelli biondi di Eugenia e i tratti del suo volto sono l’emblema della bellezza sfolgorante (lontana, secondo l’autore, dalla semplicità e dal sacro) dell’arte rinascimentale italiana.

Comunque, lo scambio di sguardi più importante, nel film, avviene fra il protagonista e Domenico (Erland Josephson), un personaggio che viene considerato come pazzo dagli abitanti del piccolo paese. Figura simbolo del sacro, Domenico, uscito dal manicomio, vive ai margini della comunità, in una casa isolata dagli interni spogli nella quale penetra la pioggia che viene raccolta in numerose bottiglie e secchi. Il personaggio porta su di sé il rimorso e la

colpa di aver tenuta rinchiusa la famiglia per sette anni aspettando la fine del mondo. Gorčakov vede per la prima volta Domenico ai bordi della vasca termale di Bagno Vignoni (la piazza del paese è infatti interamente costituita da una vasca di acqua calda) in un contesto freddo e nebbioso e, dopo averlo osservato da lontano, mentre l'uomo si allontana con il suo cane, deriso dagli astanti, subito afferma: «Lui non è pazzo... lui ha fede... forse i cosiddetti pazzi sono più vicini di noi alla verità». Subito, Gorčakov medita un incontro con lui, cercandolo nella sua casa. L'ossessione di Domenico è quella di attraversare la vasca di Bagno Vignoni con una candela accesa, simbolo del sacro e della volontà di agire. Ed è proprio nella casa del cosiddetto 'pazzo' che inizia la lenta ma inesorabile identificazione fra i due: Domenico, lentamente, seduce, con la forza della sua alterità sacra e misticggiante, il russo esule Gorčakov, alla continua ricerca di spiritualità in un Occidente che proprio la stessa spiritualità ha perduto. Probabilmente, Domenico è colui che, in quanto a spiritualità, più si avvicina a quella russa, a quella semplicità che offrono le icone orientali. Il protagonista si lascia sedurre perché vede in Domenico una figura estremamente vicina alla Russia lontana. Tale seduzione avviene in virtù della loro somiglianza (la quale sfocerà, come accennato, in una vera e propria identificazione): entrambi, infatti, sono degli esuli, dei viaggiatori segnati da una lancinante nostalgia. Esule dalla sua patria e dai suoi affetti, nel tempo e nello spazio, è il protagonista; esule e straniero dalla società dei 'normali' è Domenico, un ex internato che si ritrova, nell'Italia dei primi anni Ottanta, abbandonato a se stesso. È interessante, a questo proposito, andare a leggere quanto ha scritto, da un punto di vista storico-sociale, Michel Foucault nella sua *Storia della follia nell'età classica* a proposito della figura dell'«asociale»:

È un fatto che noi possiamo trovare una somiglianza tra gli internati del XVIII secolo e il nostro personaggio contemporaneo dell'asociale; ma ciò appartiene probabilmente all'ordine dei risultati: poiché questo personaggio è stato suscitato dal gesto stesso della segregazione. È sorto il giorno in cui quest'uomo, partito da tutti i paesi d'Europa per uno stesso esilio verso la metà del XVII secolo, è stato riconosciuto come straniero dalla società che l'aveva cacciato e come irriducibile alle sue esigenze; egli è allora diventato, per il più gran conforto del nostro spirito, il candidato indifferenziato a tutte le prigioni, a tutti gli asili, a tutte le punizioni. Egli non rappresenta in realtà se non lo schema di esclusioni sovrapposte (Foucault 1978: 114).

Domenico è colui che «è stato riconosciuto come straniero» da una società che inesorabilmente lo aveva esiliato nella segregazione dell'internamento manicomiale; uscito adesso dagli abissi di questo internamento, egli si trova spaesato, avvolto dalle spire del tempo – quello stesso tempo che, scolpito, pulsa nelle inquadrature tarkovskijane – e incatenato ad un passato che gli divora l'anima e la coscienza. Non può, quindi, non sedurre un altro esiliato, divorato da una malattia terribile come la nostalgia, come Gorčakov: l'incontro fra i due non avviene sul piano della realtà ma su quello della psiche. Sono le loro coscienze a incontrarsi e a riconoscersi, due coscienze, due immaginazioni abitate da rovine e oggetti abbandonati: non a caso, il loro primo incontro avviene nella nebbia causata dal calore dell'acqua termale nella fredda mattina, in un'atmosfera amniotica e regressiva.

La seduzione dell'Altro avviene attraverso un oggetto mediatore, il mozzicone di candela che Domenico offre al protagonista all'interno della sua casa, come un passaggio di consegne: toccherà ora al russo immalinconito nella sua nostalgia il compito di attraversare la vasca termale con la candela accesa. La seduzione, in cui il sacro si mescola un po' al dionisiaco poiché proviene da una figura posta ai margini, un folle che è stato rinchiuso in manicomio, viene quindi tutta proiettata sull'oggetto feticcio per eccellenza nel film, la candela. Gorčakov la custodirà con cura in tasca fino a mostrarla a Eugenia la quale, emblema di quell'arte che al sacro ha rinunciato per sempre ma anche emblema della *techne* e della ragione («è pazzo, capisci!», dirà a Gorčakov di Domenico in un impeto d'ira), non comprenderà la portata del rito sacrale e si allontanerà dal protagonista.

Del resto, la candela non è l'unico oggetto mediatore che lentamente avvicina sempre di più il protagonista alla figura del folle: in una carrellata, all'interno della casa di Domenico, assistiamo infatti a una teoria di oggetti che rappresentano anch'essi la sacralità e la forza di alterità che possiede il rito cui Gorčakov è chiamato. La macchina da presa inquadra dapprima il protagonista poi – mentre in sottofondo sentiamo il preludio dell'Inno alla Gioia – si lancia in una carrellata su oggetti «desueti» (secondo la definizione, applicata alla letteratura, di Orlando 1993) e abbandonati (soprammobili in disuso, bottiglie vuote, vecchi ombrelli, una bambola) per tornare, alla fine del movimento a inquadrare Gorčakov il quale si trova in una posizione diversa rispetto a quella iniziale. Gli oggetti come simbolo del rito e della sacralità di cui esso è rivestito sono comunque assai frequenti nel cinema di Tarkovskij: basti solo pensare a *Stalker* (1979), alla lunga carrellata che inquadra gli innumerevoli oggetti abbandonati sott'acqua (recentemente 'citata' da Emanuele Crialesi in *Terraferma*),

sacralizzazione di una quotidianità abbandonata alla desolazione e alla solitudine.

Il desiderio nostalgico del protagonista nei confronti della Russia lontana, lentamente, si tramuta in desiderio di compiere il rito e, in modo non del tutto consapevole, in quello di identificazione con Domenico. Emblematica, in questo senso, è un'altra sequenza onirica che mostra ormai l'avvenuta identificazione con il presunto folle, l'esiliato dalla comunità dei 'normali': il protagonista cammina in una strada piena di oggetti distrutti e abbandonati (auto rovesciate, mobili rotti) - simboli della rovina e della devastazione che torturano la psiche dei due personaggi - e, a un certo momento, aprendo la porta di un armadio con uno specchio, riflette non il proprio volto ma quello di Domenico. Lo sguardo torna ancora di primaria importanza: Gorčakov, di spalle, fissa lo sguardo di Domenico che a sua volta lo guarda. Ma, ormai, l'identificazione è avvenuta, la seduzione dell'Altro ha condotto il protagonista a voler realizzare il proprio desiderio. Infatti, Gorčakov arriverà addirittura a rimandare di un giorno il suo volo per Mosca per poter compiere il rituale dell'attraversamento della piscina con la candela accesa. Il desiderio di compiere il rito con l'oggetto mediatore che gli ha consegnato Domenico ormai equivale - o è superiore - a quello di ritornare in patria. Tornato a Bagno Vignoni, il protagonista riuscirà, dopo estenuanti prove (la sequenza dell'attraversamento della vasca è girata in tempo reale), ad attraversare la vasca svuotata dell'acqua. L'oggetto simbolo del rito verrà collocato sulla sponda opposta; Domenico, contemporaneamente, a Roma, in un pubblico autodafé, si darà fuoco per protesta ai piedi della statua del Marco Aurelio in Campidoglio.

Il fuoco, simbolo di una sacralità probabilmente perduta dall'Occidente, viene portato in salvo da una sponda all'altra, ma a costo della vita. Gorčakov, infatti, non appena riesce a posare la candela sul bordo della vasca, muore per un attacco di cuore. Entrambi i personaggi, in virtù dell'avvenuta identificazione fra di loro, compiono un atto complementare (alimentare e condurre l'emblema del fuoco fino a porlo in salvo) che li condurrà alla morte. E, per entrambi, si tratterà di una morte catartica: purificazione attraverso il fuoco e rinascita dall'universo dell'esclusione per Domenico; ricongiungimento nirvanico con la propria terra, con la propria famiglia e con il proprio passato per Gorčakov. L'identificazione fra i due personaggi, sottolineata da queste 'morti parallele', sfiora le tematiche e le ossessioni del doppio pur rimanendo da esse distanti: qui, infatti, non si tratta di due personaggi identici (la perfetta somiglianza è la prerogativa principale del motivo del doppio, a cominciare dal personaggio plautino Sosia) come possiamo trovare, ad esempio, in *La*

doppia vita di Veronica (1991) di Krzysztof Kieślowski, film che, per stile ed atmosfera, molto si avvicina al cinema di Tarkovskij.

L'ultima inquadratura del film mostra infatti il protagonista seduto vicino al suo cane davanti alla sua casa di campagna, in Russia, la stessa che già si era vista nelle sequenze oniriche. In sovrapposizione appare l'immagine della cattedrale di San Galgano, simbolo forse di una sacralità ancora votata alla semplicità. Un ricongiungimento totale che probabilmente il personaggio non avrebbe potuto ottenere semplicemente ritornando in patria (infatti, parlando con Eugenia del musicista Sošnovskij, aveva detto che quest'ultimo, una volta rientrato in Russia, lungi dal trovare la felicità, aveva cominciato a bere molto e, successivamente, addirittura, si era ucciso); un ricongiungimento che, invece, avviene grazie alla forza di seduzione dell'Altro. Quest'ultima, finalmente, riesce davvero a porre fine a una malattia terribile, distruttiva, lancinante come la nostalgia.

Bibliografia

- Argentieri, Simona, "Il senso della nostalgia: da *Nostalghia* a *Sacrificio*", *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, Ed. Paolo Zamperini, Firenze, La Casa Usher, 1989: 25-32.
- Cataluccio, Francesco M., "Tarkovskij e l'Occidente", *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, Ed. Paolo Zamperini, Firenze, La Casa Usher, 1989: 33-37.
- Chion, Michel, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma éditions, 2007.
- Foucault, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič, *Dall'Italia. Autobiografia attraverso le lettere*, Roma, Voland, 1995.
- Jankélévitch, Vladimir, "La nostalgia", *Nostalghia. Storia di un sentimento*, Ed. Antonio Prete, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992: 119-176.
- Lago, Paolo - Landi, Paolo, "La cattedrale e il vulcano. Conversazione su Andrej Tarkovskij", *Cinemasessanta*, 301(2009): 46-57.
- Masoni, Tullio - Vecchi, Paolo, *Andrej Tarkovskij*, Milano, Il Castoro cinema, 1997.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Tarkovskij, Andrej, *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994.
- Tarkovskij, Andrej, *Diari. Martirologio*, Ed. Andrej A. Tarkovskij, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.
- Tarkovskij, Andrej, *Scolpire il tempo*, Ed. Vittorio Nadai, Milano, Ubulibri, 2002.
- von Haller, Albrecht, "Descrizione di una malattia", *Nostalghia. Storia di un sentimento*, Ed. Antonio Prete, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992: 63-65.

Filmografia

- La double vie de Véronique*, Dir. Krzysztof Kieślowski, Francia-Polonia-Norvegia, 1991.
- La prima notte di quiete*, Dir. Valerio Zurlini, Italia-Francia, 1972.
- Nostalghia*, Dir. Andrej Tarkovskij, URSS-Italia-Francia, 1983.

Offret (Sacrificio), Dir. Andrej Tarkovskij, Svezia-Regno Unito-Francia, 1986.

Russkij Kovčeg (Arca Russa), Dir. Andrej Sokurov, Russia-Germania, 2002.

Solaris, Dir. Andrej Tarkovskij, URSS, 1972.

Stalker, Dir. Andrej Tarkovskij, URSS, 1978.

Terraferma, Dir. Emanuele Crialesi, Italia-Francia, 2011.

Zerkalo (Lo specchio), Dir. Andrej Tarkovskij, URSS, 1975.

L'autore

Paolo Lago

Paolo Lago è dottore di ricerca in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università di Verona. Si occupa di ricezione moderna e contemporanea dell'antico, di letteratura e cinema e di teoria e critica del cinema. Fra le pubblicazioni ricordiamo: *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, 2007 e *I personaggi classici secondo Metastasio. Catone in Utica, Olimpiade, Achille in Sciro*, 2010.

Email: paolo_lago@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Lago, Paolo, "La seduzione dell'Altro: dinamiche del desiderio in Nostalgia di Andrej Tarkovskij", *Between*, III.% (2013), <http://www.Between-journal.it/>