

# Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2

2020

---

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	11
Editoriale	
Fabio Ciambella	13
Danza, lingua e potere: (s)cortesia ne <i>La dodicesima notte</i> di Shakespeare	
Daniela Francesca Viridis	35
“Lay down branch roads, provide town sites, build barracks”: A Practical Stylistic Investigation of Hyde Clarke’s <i>Colonization, Defence, and Railways in Our Indian Empire</i> (1857)	
Alessandra Calanchi	59
Quando manca il detective. La presa in carico dell’investigazione in due racconti americani di fine Ottocento (When the Detective is Missing: Taking Charge of the Investigation in Two Late Nineteenth-Century American Short Stories)	
Beatrice Nori	71
Dreadful Dolls: Female Power in Carol Ann Duffy	

---

Cristina Matteucci	87
<p><i>Lo jurodivyj in Nostalghia</i>. Genesi ed evoluzione di Domenico  nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra  (The <i>jurodivyj in Nostalghia</i>: The Character of Domenico in Andrej  Tarkovskij and Tonino Guerra's Script Writing)</p>	
Alessandra Pettinelli, Chiara Sola, Monique Carbone Cintra, Luca Avellini	105
<p><i>E-learning</i> e futuri studenti in mobilità internazionale. Riflessioni  su aspetti e potenzialità di un corso di lingua italiana  (E-Learning and Future Students in International Mobility:  Considerations about Aspects and Makings of an Italian Language  Course)</p>	
Cecilia Lazzeretti	133
<p>Communicating Sustainable Tourism in English and Italian:  A Contrastive Analysis</p>	
Cristina Solimando	155
<p>Linguistic Interference and Religious Identity: The Case  of a Lebanese Speech Community</p>	
RECENSIONI	171

# Lo *jurodivij* in *Nostalghia*. Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra \*

Cristina Matteucci

c.matteucci1@campus.uniurb.it

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2020-002-matt>

---

ABSTRACT – THE *JURODIVIJ* IN *NOSTALGHIA*: THE CHARACTER OF DOMENICO IN ANDREJ TARKOVSKIJ AND TONINO GUERRA'S SCRIPT WRITING – This article aims to analyze the evolution of Domenico's character in the different versions of *Nostalghia*'s script, written by Andrej Tarkovsky and Tonino Guerra. By comparing the director's diaries with the twelve original typescripts kept in the Tarkovsky's archive, it is possible to trace the origin and the evolution of the character, which has some similarities with the holy fool of Russian tradition. In the first versions of the script, in which the character is still vague and undefined, there are some quotes from Dostoevsky's works that refer to the theme of madness. These references disappear in the latest versions, when Domenico begins to acquire more importance in the narrative and often expresses himself about madness with quotes from Guerra's works.

KEYWORDS – *Nostalghia*; *jurodivij*; Andrej Tarkovskij; Tonino Guerra; Dostoevskij; Domenico; screenplay; Slavic studies.

## 1. INTRODUZIONE

Fulcro della narrazione di *Nostalghia* (1983), lungometraggio girato in Italia dal regista russo Andrej Tarkovskij, è l'incontro del protagonista Gorčakov – un poeta russo in viaggio in Italia – con il personaggio di Domenico, un ex insegnante di matematica che è stato emarginato dalla società dopo aver rinchiuso la sua famiglia in casa per sette anni per paura della fine del mondo. Malgrado il divario linguistico e l'impossibilità di capire l'assurda intenzione

---

\* Si ringraziano l'Archivio Internazionale Andrej Tarkovskij e Andrej Andreevich Tarkovskij per avermi concesso di consultare il materiale che analizzo nell'articolo.

---

di Domenico di attraversare la vasca di Bagno Vignoni con una candela accesa in mano, Gorčakov si rifiuta di considerarlo un pazzo (come è giudicato da tutti) e tra i due personaggi si sviluppa da subito un forte legame spirituale. Una piena comprensione del personaggio di Domenico – e dunque dell'essenza stessa di *Nostalghia* – è resa possibile solo dall'accostamento della sua 'follia' allo *jurodstvo* (follia in Cristo) della tradizione russa<sup>1</sup>. Sono già state osservate le numerose analogie che Domenico possiede con gli *jurodivye* venerati dalla cristianità ortodossa<sup>2</sup>: come molti di loro anche lui è “una sorta di pazzo, deriso e umiliato, vestito miseramente, che vive al di fuori delle convezioni sociali accettate, insultando e insultato dagli altri” (Johnson and Petrie 1994, 161)<sup>3</sup>.

La realizzazione della sceneggiatura di *Nostalghia* ha richiesto sette anni di lavorazione. Dal 1976 al 1982, anno di inizio delle riprese, Tarkovskij e il poeta e sceneggiatore romagnolo Tonino Guerra hanno lavorato con numerosi impedimenti ma in maniera assidua all'idea, al soggetto e alla sceneggiatura del film. Confrontando gli scritti del regista e le diverse stesure della sceneggiatura, è possibile tracciare l'origine e lo sviluppo della figura di Domenico, sul cui ruolo fondamentale all'interno della narrazione si esprime anche Tarkovskij in *Scolpire il tempo*:

Nella sceneggiatura di *Nostalghia* mi sono sforzato di far sì che non vi fosse nulla di superfluo o di non essenziale che riuscisse d'impaccio all'intento principale: rendere lo stato d'animo di una persona che vive un profondo dissidio col mondo e con sé stesso, incapace di trovare un equilibrio tra la realtà e una sospirata armonia, che si strugge di nostalgia provocata non soltanto dalla lontananza

---

<sup>1</sup> Il fenomeno specificamente ortodosso dello *jurodstvo* ha attraversato in maniera rilevante la storia e la cultura della Russia a partire dalle origini fino all'epoca contemporanea. Nell'indicare alcuni essenziali riferimenti bibliografici sul tema segnalo: Budovnic 1964, Pančenko 1984 e Ivanov 2005 per quanto riguarda lo *jurodstvo* nella Russia antica; Thompson 1973, Murav 1996, Heller and Volkova 2003 e Gudelyte 2013 sull'influenza fondamentale che l'argomento ha avuto in letteratura; infine Hunt and Kobets 2011 in merito ad alcune prospettive di studio recenti.

<sup>2</sup> Termine traducibile con 'folli in Dio'. Nell'accezione più diffusa si tratta di asceti che in nome dell'amore per Cristo hanno rifiutato i benefici e le comodità della vita mortale, così come i comportamenti generalmente accettati dalla società: sono solitamente trasandati, malvestiti o nudi, compiono azioni assurde o provocatorie e spesso comunicano in maniera difficilmente comprensibile, suscitando derisione e insulti. Molti sono dotati di capacità profetiche e tendono a respingere la venerazione nascondendo la propria santità e fingendosi pazzi. Cfr. *Bogoslovsko-liturgiĳeskij slovar'*.

<sup>3</sup> Per quanto concerne Domenico inteso come *jurodivij* si veda anche Efirid 2014.

da casa, ma anche da una integrale e nostalgica malinconia per una pienezza di vita. La sceneggiatura non mi aveva soddisfatto finché, finalmente, non si concentrò in una sorta di unità metafisica. [...] In relazione allo stato d'animo del protagonista è straordinariamente importante il personaggio, a prima vista insignificante, di Domenico. (Tarkovskij [1995] 2015, 72-73)

L'importanza che i due autori decidono di attribuire a Domenico evolve insieme alla sceneggiatura stessa. Dall'analisi dei diari del regista e delle sceneggiature conservate presso l'Archivio Tarkovskij a Firenze, si può appurare che il personaggio è solamente accennato nelle prime versioni – dove emergono, come vedremo, alcuni riferimenti o citazioni da opere di Dostoevskij –, mentre acquisisce sempre maggiore centralità nelle stesure successive<sup>4</sup>. Nelle ultime stesure della sceneggiatura, in cui i riferimenti espliciti a Dostoevskij scompaiono, il ruolo di Domenico si fa sempre più articolato e i suoi interventi, che spesso includono citazioni appartenenti a opere di Guerra, sono sempre più numerosi. Nella stesura finale, il personaggio diventerà essenziale nel processo narrativo, tanto da rappresentare la soluzione alla crisi interiore del protagonista e la chiave per il finale del film.

## 2. ORIGINE DEL FILM E DEL PERSONAGGIO DI DOMENICO

### 2.1. *Da La fine del mondo a Nostalgia*

Tarkovskij e Guerra iniziano a pensare a un progetto da realizzare insieme fin dalla primissima fase della loro conoscenza a Mosca, tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976. Entrambi sono però in quel momento occupati con altri lavori, e da subito emergono numerose problematiche legate all'ottenimento dei permessi da parte dei dirigenti del Comitato Statale per la Cinematografia (Goskino)<sup>5</sup>. Il progetto, ancora incerto tanto in termini di realizzazione quanto di contenuti tematici, rimane in sospeso a lungo e si sblocca temporanea-

---

<sup>4</sup> Tarkovskij e Guerra. Si tratta di dodici diverse versioni della sceneggiatura, per la maggior parte inedite. Sono dattiloscritti originali con correzioni a penna, numerati e ordinati cronologicamente dal più antico al più recente. Dalla stesura 001 fino alla 007 compresa i documenti sono in lingua russa, dalla stesura 008 fino alla 012 sono in lingua italiana.

<sup>5</sup> Ente dedicato al controllo della produzione e distribuzione dei film in URSS.

mente solo nell'aprile del 1979, quando Tarkovskij ottiene il permesso di trascorrere un primo breve soggiorno in Italia. Il 10 aprile leggiamo sul diario del regista il soggetto per un film, *La fine del mondo*, che i due hanno pensato nel corso dei giorni trascorsi insieme:

Un uomo, aspettando la fine del mondo, si barricata in casa con tutta la famiglia (padre, madre, una figlia e un figlio). La donna mette al mondo un altro figlio. Il padre è molto religioso. Passano in reclusione quasi quarant'anni. Però alla fine la polizia e il pronto soccorso, venuti a conoscenza in qualche modo della loro esistenza, li portano via. Tutti ridotti in condizioni terribili. Il figlio maggiore accusa il padre di essersi macchiato di un crimine, tenendolo all'oscuro per tanti anni del fatto che esisteva un'altra vita più vera. Mentre li portano via il più piccolo guardandosi intorno chiede al padre: "Papà, è questa la fine del mondo?". ([2002] 2014, 212-13)

L'episodio, mantenendosi molto fedele a questa idea iniziale, entrerà a far parte di *Nostalghia* andando a costituire il controverso passato del personaggio di Domenico, che dunque inizia a manifestarsi prima ancora che il film abbia un titolo o un protagonista ben definiti<sup>6</sup>. Quando nell'estate di quello stesso anno Tarkovskij e Guerra visitano la cittadina di Bagno Vignoni – che sarà sfondo principale delle riprese –, iniziano a delineare l'ambientazione dove l'uomo de *La fine del mondo* fa, per così dire, il suo ingresso sulla scena in *Nostalghia*. Il 24 luglio, Tarkovskij ha già in mente la piscina e l'albergo della località termale:

Un uomo che mette i piedi a mollo, ma con le scarpe ai piedi (è il cieco al quale raccontano il film). Una camera con una finestra che dà su un pozzo, dove il protagonista ha un attacco di cuore. Il protagonista è uno scrittore al quale qualcuno consiglia di andare a N. dove è ricoverato in ospedale il padre (o il figlio) de *La fine del mondo*. (229)

## 2.2. Le prime sceneggiature: la comparsa di Domenico

I riferimenti cronologici e tematici tratti dai diari del regista permettono di datare a questa prima fase di realizzazione, in cui la narrazione è ancora

---

<sup>6</sup> Il titolo *Nostalghia* compare nei diari del regista solo a partire dal 17 luglio 1979, in una fase in cui il protagonista risulta ancora anonimo e la sua professione è incerta. Cfr. Tarkovskij (2002) 2014, 225-26.

piuttosto approssimativa, i primi quattro dattiloscritti della sceneggiatura conservati nell'Archivio fiorentino<sup>7</sup>. Sono tutte stesure in lingua russa, con correzioni a penna di mano del regista.

### 2.2.1. L'idea del film

Il primo dattiloscritto, come si deduce dal codice di catalogazione dell'Archivio (001 IDEA), consiste nell'esposizione del 'soggetto' originario alla base del film. Il titolo del documento è *Viaggio in Italia o nostalgia*, il sottotitolo *Soggetto e sceneggiatura A.T., T.G.* Non è presente una datazione, ma dal titolo, che esprime ancora incertezza tra le due opzioni, possiamo dedurre con certezza che il dattiloscritto sia antecedente all'estate del 1979<sup>8</sup>. Vi troviamo una vaga presentazione del protagonista e della sua interprete durante il viaggio in Italia, Eugenia. Per quanto ci è dato sapere, è l'unico dattiloscritto a non presentare alcun riferimento a Domenico, che invece compare, ancora anonimo, a partire dalla stesura successive<sup>9</sup>.

### 2.2.2. La sceneggiatura 002

Il dattiloscritto 002 può definirsi come un primo abbozzo di sceneggiatura: contiene infatti alcune scene titolate in cui sono definiti *location* e personaggi, ma ancora non include le trascrizioni dei dialoghi. In una delle scene iniziali, Gorčakov si trova proprio a Bagno Vignoni quando assiste all'apparizione dell'"uomo con l'ombrello" che nelle sceneggiature successive diventerà Domenico:

---

<sup>7</sup> I documenti in questione sono spesso privi di datazione (come nel caso delle prime tre versioni e della versione 008) o hanno riferimenti cronologici errati (si veda il caso delle sceneggiature 004 e 005 in 2.2.3). Ho cercato, quando è stato possibile, di individuarne la collocazione temporale effettuando un confronto tra i testi e i diari del regista. Ho citato i singoli dattiloscritti utilizzando i codici con i quali sono stati catalogati in Archivio. Per quanto riguarda le trascrizioni tratte dalle stesure in russo, ho inserito la mia traduzione nel testo e la versione originale in nota, cfr. *supra* nota n. 2. Per un quadro delle trascrizioni più ampio, anche se comunque incompleto, cfr. Matteucci 2018.

<sup>8</sup> Al riguardo cfr. *supra* nota n. 6.

<sup>9</sup> Il documento consiste in tre fogli ma nella numerazione di uno di questi troviamo il numero 5; risulta dunque incompleto.

Ruscello a Bagno Vignoni. Gorčakov in cappotto è seduto sulla panchina vicino al ruscello. [...] Arriva su una bicicletta da donna un uomo con l'ombrello. Di lui iniziano a raccontare sottovoce una strana storia di prigionia volontaria. Gorčakov si sente male e si allontana. L'uomo con l'ombrello è seduto sul bordo del ruscello, vi immerge i piedi con le scarpe.<sup>10</sup>

Il protagonista andrà a cercare la casa dell'uomo nella scena successiva, intitolata appunto "Casa dell'uomo della fine del mondo". La casa però è "abbandonata e fatiscente", l'uomo non c'è. Un vicino lo informa che il proprietario si trova in manicomio a Roma, mentre la moglie e i figli si sono trasferiti altrove: è esattamente lo stesso episodio ideato per *La fine del mondo*. La scena seguente si svolge nel manicomio vuoto, in cui avviene l'"Incontro con lo psichiatra"<sup>11</sup>:

Conoscenza con il dottore. Sono nello studio del dottore. Manicomio vuoto. [...] Discorso sulla follia non come malattia, ma come, al contrario, stato più elevato. Discussione sulla scena finale nell'*Idiota* – Rogožin e il principe Myškin davanti al cadavere di Nastas'ja Filippovna. Il dottore parla dello stato di vicinanza a Dio. Gorčakov si immagina la scena da Dostoevskij / *I Demoni* – il discorso su Dio di Kirillov e Stavrogin. Il suicidio di Kirillov.<sup>12</sup>

La "follia come stato più elevato" rappresenta uno dei temi essenziali del film, anche se in questa fase la resa cinematografica del concetto risulta tutt'altro che definita. Vengono esplicitamente nominati tre episodi tratti dall'*Idiota* e da *I demoni* di Dostoevskij, tutti riguardanti il tema della vicinanza a Dio e il raggiungimento di questa attraverso la follia. Nella discussione con lo psichiatra sul finale dell'*Idiota*, Gorčakov si suggestiona a tal punto da immaginarsi le

---

<sup>10</sup> Ручей в Баньо Виньони. Горчаков в пальто сидит на лавочке рядом с ручем. [...] Приезжает на дамском велосипеде человек с зонтиком. О нем начинают говорить вполголоса странная история о добровольном заточении. Горчаков плохо себя чувствует и уходит. Человек с зонтиком сидит на краю ручья, опустив в него ноги в ботинка. (Tarkovskij e Guerra 002, 8)

<sup>11</sup> Дом человека конца света – Зброшенный, разрушающийся дом – Встреча с психиатром. (9)

<sup>12</sup> Знакомство с врачом. Они кабинете врача. Пустой сумасшедший дом.[...] Разговор о сумасшествии не как о болезни, а как об ином, более возвышенном состоянии. Обсуждение финальной сцены в Идиоте – Рогожин и кн. Мышкин у мертвой Настасии Филипповны. Доктор говорит о состоянии приближенности к Богу. Горчаков представляет себе сцену из Достоевского/ БЕСЫ – разговор о бже Кириллова и Ставрогина. Самоубийство Кириллова. (*Ibid.*)



due scene tratte da *I demoni*: il dialogo su Dio tra Kirillov e Stavrogin e il suicidio di Kirillov. Se il principe Myškin – protagonista dell'*Idiota* e *prekrasnyj čelovek* (uomo totalmente bello) incompreso e deriso da tutti – è uno *jurodivij* vero e proprio (cfr. Gudelyte 2013), anche Kirillov possiede numerosi tratti che lo accomunano alla santità: è un asceta, un uomo puro, pronto ad auto-sacrificarsi suicidandosi in nome del bene comune, esattamente come farà Domenico nelle versioni finali della sceneggiatura<sup>13</sup>.

Tarkovskij, per cui Dostoevskij rappresenta “la chiave di volta” del proprio cinema ([1995] 2015, 21), sente l’esigenza di inserire nel film non solo le stesse tematiche trattate dallo scrittore, ma addirittura, in questa prima fase della scrittura, le medesime scene contenute nei suoi romanzi<sup>14</sup>. La necessità di comunicare e far conoscere anche a Guerra gli argomenti in questione è testimoniata dalla nota aggiunta a penna a fondo pagina, un appunto che il regista rivolge a Lora Jabločkina: “Lora! Bisogna prendere i libri per Tonino – sia in russo che in italiano”<sup>15</sup>.

### 2.2.3. Le sceneggiature 003 e 004

Entrambi i dattiloscritti, che essendo pressoché identici possono essere considerati in modo unitario, recano la trascrizione a penna del titolo, *Nostalghia*. Si può osservare dunque una maggior importanza attribuita a quello che sarà poi il titolo definitivo, sebbene nel frontespizio venga ripetuta la doppia versione *Viaggio in Italia* o *nostalghia*. Il sottotitolo, in entrambi i casi, qualifica la stesura come *Scenarij chudožestvenno – dokumental'nogo fil'ma* (Sceneggiatura di fantasia del film documentario). Si tratta, infatti, di quella che possiamo considerare la prima vera e propria sceneggiatura del film, in quanto contenente anche i dialoghi. L’unico riferimento cronologico è rintracciabile nella versione 004, che riporta le date 1978-81: delle due, la prima indica l’inizio della lavorazione alla sceneggiatura in senso lato (1978), la seconda è la data che si può considerare riferibile all’ultima stesura (1981

---

<sup>13</sup> Sullo *jurodstvo* in Dostoevskij cfr. Thompson 1973, Murav 1996 e Salvestroni 2000.

<sup>14</sup> Sull’influenza di Dostoevskij in Tarkovskij cfr. Johnson and Petrie 1994, 256-257; Salvestroni 2006, 39; Evlampiev e Tarkovskij 2017.

<sup>15</sup> Лора! Надо для Тони достать книги- и на русском и на итальянском. (Tarkovskij, Guerra, 002, 9). Lora era la moglie di Tonino Guerra e l’interprete tra i due autori.

in questo caso). Confrontando però il contenuto della sceneggiatura con le annotazioni dei diari del regista, sembra possibile ipotizzare che la data sia stata scambiata con quella della versione 005, che reca 1978-80, dicitura poi cancellata, forse non a caso. In questa stesura 004 non vi è menzione del nome di Domenico, che nei diari compare invece già dal giugno 1980 (Tarkovskij [2002] 2014, 304). Tale anno rappresenta il *terminus ante quem* per le sceneggiature 003 e 004.

Fulcro tematico di questa versione è la riscrittura che Tarkovskij fa di uno dei dialoghi tra Raskol'nikov e Svidrigajlov in *Delitto e castigo* e che viene inserita come intermezzo onirico nella narrazione<sup>16</sup>. Sono qui presenti alcuni dei temi che diventeranno poi centrali nel film, come la differenza tra sani e malati nel contatto con 'l'altro mondo', l'idea di vita futura e di eternità. Nel passo che segue, sono messi a confronto l'episodio originale di Dostoevskij con una parte della rielaborazione tarkovskiana, appartenente alla sceneggiatura 003<sup>17</sup>:

<p><i>Sceneggiatura 003</i> (Tarkovskij, Guerra 003,18-19)</p>	<p><i>Delitto e castigo</i> (Dostoevskij 1972-90, 220-21)</p>
<p>[...] – <i>Вы так думаете?</i> – усмехнулся Свидригайлов – <i>Привидения это обрывки других миров, их начало. Здоровому, разумеется их незачем видеть, – потому что он наиболее земной человек, и должен жить одною земною жизнью. Для полноты и порядка. Ну а заболел, нарушился земной порядок в организме, тут и начинается сказываться возможность другого мира. И чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше. А умер, то прямо и перешел в другой мир. Если в будущую жизнь верите, то и этому рассуждению можно поверить.</i> – <i>Я не верю в будущую жизнь</i> – сказал Раскольников. <i>Свидригайлов сидел в задумчивости.</i> – <i>Нам вот все представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то</i></p>	<p>– Нет? <i>Вы так думаете?</i> – продолжал Свидригайлов, медленно посмотрев на него. – Ну а что, если так рассудить (вот помогите-ка): «<i>Привидения – это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и со-прикосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир</i>». Я об этом давно рассуждал. <i>Если в будущую жизнь верите, то и этому рассуждению можно поверить. – Я не верю</i></p>

<sup>16</sup> Sul tema dell'adattamento dal letterario al filmico cfr. Hutcheon 2006 e Gaudreault 2007.

<sup>17</sup> Le frasi trascritte in corsivo sono quelle in cui la sceneggiatura riprende quasi alla lettera il romanzo.

*огромное! Да почему же непременно огромное? А? А представьте себе, вместо всего этого, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки. Вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом духе иногда мерещится.*

*в будущую жизнь, – сказал Раскольников. Свидригайлов сидел в задумчивости.*

*– А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде, – сказал он вдруг.*

*“Это помешанный”, – подумал Раскольников.*

*– Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.<sup>18</sup>*

Notiamo dunque che Tarkovskij rielabora il testo originale in modo più sintetico e diretto, sicuramente per renderlo più adatto a una resa cinematografica, ma i temi e le parole chiave del dialogo sono riportati in maniera quasi letterale. Accanto alle questioni spirituali poste da Dostoevskij, nella presente stesura inizia a definirsi la figura di colui che diventerà Domenico. Si tratta ancora di uno “sconosciuto” senza nome, su cui vengono ipotizzati generici

---

<sup>18</sup> Vista la pressoché totale sovrapposibilità dei due testi, si riporta di seguito solo la traduzione italiana del testo fonte, indicando in corsivo le parti riprese alla lettera dalla sceneggiatura:

– No? *La pensate così?* – seguì Svidrigajlov, dopo averlo guardato lentamente. – E se invece si ragionasse a questo modo (aiutatemi un po'!): *“I fantasmi sono, per dir così, dei brandelli e dei frammenti di altri mondi, o il principio di essi. L'uomo sano, s'intende, non c'è caso che li veda, perché l'uomo sano è l'uomo terreno per eccellenza, e quindi non deve vivere che la vita di questo mondo, perché ci sia in lui pienezza e ordine. Ma appena egli si ammala, appena è turbato nell'organismo il normale ordine terreno, subito comincia a manifestarsi la possibilità dell'altro mondo, e quanto più è malato, tanto più numerosi sono i suoi contatti con quello, in modo che, quando l'uomo morirà del tutto, se ne andrà direttamente nell'altro mondo”*. Da un pezzo ho ragionato su questo. *Se credete alla vita futura, potete anche credere a questo ragionamento. – Io non credo alla vita futura, – disse Raskol'nikov. Svidrigajlov stava a sedere sovrappensiero.*

– E se là non ci fossero che dei ragni o qualche altra cosa del genere? – disse a un tratto. *“Questo è un pazzo”, pensò Raskol'nikov. – A noi, ecco, l'eternità si presenta sempre come un'idea che non si può comprendere, come una cosa immensa, immensa! Ma perché poi proprio immensa? E se poi, invece di tutto ciò, figuratevi, ci fosse di là solo una stanzetta, qualcosa come un bagno rustico, affumicato, e per tutti gli angoli dei ragni, ed eccoti tutta l'eternità! Io, sapete, mi sogno alle volte qualcosa del genere.*

motivi che potrebbero averlo condotto a compiere il folle gesto di prigionia volontaria: “è stato tutto a causa della religione”, “era solo geloso della moglie”, “è solo pazzo”, “forse era solo spaventato”. Anche qui Gorčakov ricerca la casa dell’uomo “della fine del mondo”, questa volta con esito favorevole: lo trova mentre sta pedalando su una bicicletta fissata al pavimento e guarda avanti. Per la prima volta il folle parla: “Loro mi considerano pazzo. Ma io dico che vivere, come vivono loro, non è possibile”. Dice, inoltre, di essere un matematico, e cerca di spiegare a Gorčakov l’addizione  $1 + 1 = 1$  scritta sulla parete, sostenendo che “Una goccia più una goccia fa... una. Una, non due”<sup>1</sup>. Lo sconosciuto inizia a emergere nella narrazione per il suo modo enigmatico di comunicare – che abbiamo visto essere tratto precipuo dello *jurodivnyj* –, ma ancora non entra a far parte del finale. Sarà infatti solo a partire dalla versione 005 che, eliminata la scena tratta da *Delitto e castigo*, Domenico acquisirà un nome e un’importanza primaria.

### 3. EVOLUZIONE DEL FOLLE

#### 3.1. Domenico come tramite spirituale

Tornando ai diari di Tarkovskij e alle fasi di lavorazione della sceneggiatura, nel 1980 troviamo alcune annotazioni importanti sul nuovo ruolo ideato per il personaggio. Il 28 aprile il regista scrive: “Abbiamo inventato una seconda parte geniale, ‘La candela’ per *Nostalghia*” (Tarkovskij [2002] 2014, 288). Si tratta di uno degli elementi in cui è maggiormente rintracciabile la presenza autoriale di Guerra all’interno dell’opera. Il rituale con la candela accesa che Gorčakov, incaricato da Domenico, compie alla fine del film, richiama molto da vicino un episodio contenuto nel poema in dialetto romagnolo *Il miele*, che sarà pubblicato l’anno seguente<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Незнакомец (Tarkovskij e Guerra 003, 39); Все это из-за религии [...] Он просто жену приревновал [...] Просто псих [...] Может быть он просто испугался (39-41); Они меня считают сумасшедшим. А я говорю что жить, как живут они, невозможно (51-52); Одна плюс еще одна капля составляет...одну. Одну, а не две (54).

<sup>2</sup> Mi riferisco al canto sedicesimo de *Il miele* (Guerra 2018, 199). Sul confronto tra *Il miele* e *Nostalghia* cfr. Mancinelli 2014.

In questa fase compaiono per la prima volta il nome di Domenico<sup>3</sup> e il riferimento alla sua morte durante il finale del film (304, 357). Ulteriori annotazioni sul personaggio e cambiamenti della scaletta si susseguono nel corso degli anni successivi, ma la testimonianza di maggiore interesse è contenuta in una lettera che Tarkovskij scrive a Ermaš, in quegli anni presidente del Goskino, il 14 gennaio 1983, dopo la conclusione delle riprese di *Nostalghia*:

Non dev'essere amareggiato, naturalmente, se nel corso del lavoro sul film è stata da me scartata la scena-citazione presa in prestito da *Delitto e castigo* di Dostoevskij. Per riempire lo spazio vuoto rimasto, sono riuscito a introdurre la linea dell'interazione spirituale tra il mio protagonista e uomo sovietico, e la cosiddetta "gente semplice" d'Italia. [...] Domenico – il nuovo personaggio di cui parlammo insieme a Roma – rappresenta per il protagonista l'immagine dell'Italia che protesta. Il suo rifiuto di "integrarsi", come si dice oggi, nella società capitalistica contemporanea e la sua protesta, mi sembra, e Lei fu d'accordo con me nel corso del nostro colloquio a Roma, che contribuiscano a rendere più complessa e approfondita l'immagine dell'Italia agli occhi del protagonista di *Nostalghia*. (501)

Domenico si configura come tramite spirituale tra il protagonista e l'Italia, nonché come elemento di unione tra le poetiche di Tarkovskij e Guerra. Quest'ultimo aspetto è particolarmente evidente all'interno del monologo che il folle pronuncia alla fine del film, che inizia ad essere elaborato dai due autori a partire dalla sceneggiatura 005.

### *3.2. Le ultime sceneggiature*

In questo ultimo stadio di realizzazione vengono portati a compimento lo svolgimento narrativo e la caratterizzazione dei personaggi. Il tutto viene già definito tra le sceneggiature 005 e 007, mentre nelle stesure successive, tutte in lingua italiana, alcuni concetti sono ulteriormente rafforzati. Le stesure dalla 009 alla 011 non necessitano di essere prese in considerazione, dal momento che gli episodi e i dettagli riguardanti il personaggio di Domenico non subiscono variazioni considerevoli.

---

<sup>3</sup> Cfr. sottoparagrafo 2.2.3.

### 3.2.1. La sceneggiatura 005

Come già anticipato, questa versione della sceneggiatura presenta un riferimento cronologico errato: 1978-80. In realtà, come dimostrano i numerosi sviluppi narrativi, il testo non può che essere successivo al giugno del 1980 e alle versioni 003 e 004<sup>4</sup>. Il cambiamento è evidente fin dalla prima comparsa del personaggio in scena, che avviene sempre a Bagno Vignoni. In questa stesura Domenico acquisisce un nome e prende la parola rivolgendosi a Eugenia:

[...] – Non dimenticare mai quello che LUI ha detto a LEI. – LUI? Chi è LUI? – si meraviglia Eugenia. Lo sconosciuto con il dito indice sporco fa segno molto significativamente verso l’alto. – A/, bene, e LEI? – Ora il suo dito punta verso il portico di fronte alla piscina, nel cui muro c’è un antico bassorilievo colorato, coperto di smalto. – Santa Caterina? Lo sconosciuto sorride soddisfatto. – Beh, e cosa LUI ha detto a LEI? La risposta suona ferma e solenne. – Tu sei colei che non è. Io sono colui che è.<sup>5</sup>

L’intervento di Domenico, che qui si accosta per la prima volta a un tema religioso – in questo caso si riferisce al *Dialogo della Divina Provvidenza* di Santa Caterina da Siena –, è tanto enigmatico quanto vicino al tono della profezia. Il personaggio, deriso e considerato pazzo da tutti, genera un’incontrollata attrattiva nel protagonista, che da subito lo difende: “Dio mio – si arrabbia Gorčakov – ma perché lui dovrebbe essere matto?”<sup>6</sup>.

La svolta narrativa principale della presente stesura è inserita nell’episodio in cui Domenico espone a Gorčakov la propria missione e gli chiede aiuto nel portarla a termine, orientando quello che sarà lo sviluppo successivo dell’opera:

Adesso io ho un’altra idea ... [...] Cercando di salvare la mia famiglia, ho ragionato egoisticamente. Mi sbagliavo. Bisogna salvare tutti! [...] Bisogna attra-

---

<sup>4</sup> Cfr. sottoparagrafo 2.2.3.

<sup>5</sup> [...] – Никогда не забывай то, что ОН сказал ЕЙ. – ОН? Кто это ОН? – удивляется Эуджениа. Незнакомец грязным указательным пальцем много- значительно показывает вверх. – А/, хорошо, а ОНА? Теперь его палец указывает в сторону портика перед бассейном, в стену которого вделан цветной старинный барельеф, покрытый глазурью. – Святая Екатерина? Незнакомец удовлетворенно улыбается. – Ну и что же ОН сказал ЕЙ? Ответ звучит твердо и торжественно: – Ты та, которой нет. Я же тот, который есть. (Tarkovskij e Guerra 005, 17)

<sup>6</sup> – Боже мой – разлился Горчаков – какой же он сумасшедший? (24)

versare la piscina con in mano la candela accesa. [...] Io da solo non posso. Mi prendono e dicono che sono pazzo.<sup>7</sup>

Da questo passaggio in poi il legame tra i due personaggi diventa indissolubile e va a costituire il fondamento primario dell'opera. A partire da questa versione sarà soprattutto l'ultima parte a modificarsi, e, in particolare, l'arringa che Domenico pronuncia prima di morire dandosi fuoco, qui ancora solo abbozzata:

Affinché l'umanità possa andare avanti e non stare sospesa sull'orlo di un pericoloso precipizio, dobbiamo camminare mano nella mano – i cosiddetti sani con i cosiddetti pazzi. [...] Che razza di mondo è questo, cosa significa la sua ingiustizia, se un povero malato di mente, come ci chiamate, vi dice: Vergognatevi! Finché non è tardi – dovete vergognarvi!<sup>8</sup>

Appaiono evidenti quei temi che nelle stesure precedenti erano rintracciabili all'interno dei brani di Dostoevskij – la distinzione tra sani e malati, la malattia mentale intesa nel suo significato spirituale, la necessità della fede –, e che ora iniziano a svilupparsi all'interno della narrazione in maniera autonoma<sup>9</sup>.

### *3.2.2. Le sceneggiature 006 e 007*

Anche queste stesure possono essere trattate unitariamente, dal momento che il dattiloscritto 007 risulta una copia dello 006<sup>10</sup>. Il testo affronta fin dalla prima parte e sempre più a fondo il rapporto tra sani e malati ripreso da

---

<sup>7</sup> Сейчас у меня другая идея... [...] Пытаясь спасти свою семью, я рассуждал эгоистически. Я был неправ. Нужно спасать всех! [...] – Нужно пересечь бассейн с зажженной свечой в руках. [...] Сам я не могу. Меня хватают и говорят, что я сошел с ума. (39)

<sup>8</sup> [...] Для того, чтобы человечество двигалось вперед, а не копошилось на краю опасной пропасти, мы должны идти рука об руку – так называемые здоровые с так называемыми сумасшедшими. [...] – Что это за мир, что значит его правда, если какой – то несчастный душевнобольной, как вы нас называете, говорит вам – Стыдитесь! Пока не поздно – вам должно стать стыдно! (55, 57)

<sup>9</sup> Sono tutti temi che si inseriscono in particolare nell'ultima produzione del regista, cfr. Efirid 2014.

<sup>10</sup> È questo l'unico dattiloscritto che risulta fino ad ora pubblicato, in una traduzione italiana di Cristina Moroni e Norman Mozzato (Tarkovskij 1994).

Dostoevskij<sup>11</sup>. Lo vediamo sul concludersi della scena iniziale presso la vasca di Bagno Vignoni, in cui si rafforza la difesa di Domenico da parte del protagonista:

Noi non sappiamo in cosa consista quella che chiamiamo pazzia, follia [...] Prima di tutto sono gente scomoda. Gente che dà fastidio a tutti... Con il loro comportamento, con i loro desideri così al di fuori della norma... E poi, noi semplicemente non li vogliamo capire. Sono terribilmente soli, ma sono convinto che sono più vicini di noi alla verità.<sup>12</sup>

Nella parte finale è ulteriormente ampliato il tema della follia percepita come comprensione vera e profonda delle cose. Il sacrificio di Domenico appare molto più ricco di dettagli, sia in termini descrittivi che verbali. L'ambientazione è quella della scalinata del Campidoglio a Roma, dove una folla di "persone dall'aspetto un po' strano" sta fissando un manifesto: "Non siamo pazzi, semplicemente vogliamo prendere sul serio la vita"<sup>13</sup>. In questo scenario Domenico pronuncia la propria orazione:

Dovete rassegnarvi, finalmente, e dire a voi stessi: "Dobbiamo vivere con loro, mangiare con loro, bere con loro, dormire con loro". A cosa vi serve la libertà se non avete nemmeno il coraggio di guardare negli occhi la verità.<sup>14</sup>

Con il termine "loro", il folle si riferisce ai "cosiddetti pazzi" che già citava nella stesura precedente. Qui gli stessi temi vengono ampliati: viene fatto specifico riferimento alla libertà, alla verità e, poco dopo, alla salvezza. Domenico, infatti, ribadisce l'idea che per "salvare voi stessi e salvare i vostri figli, la vostra discendenza, il vostro futuro, dovete ritornare al punto dove vi siete persi"<sup>15</sup>: non sono ammessi comportamenti egoistici come quello che lui

---

<sup>11</sup> Fondamentale a tale riguardo è la figura del principe Myškin, cfr. Murav 1996, 71-98.

<sup>12</sup> Мы не знаем, что такое так называемое безумие, сумасшествие [...] Прежде всего они неудобные. Они всем мешают... Их поведение, их желания вне общепринятых норм... А потом, мы просто не хотим понять их. Они страшно одиноки, но я уверен, что они ближе нас к истине. (Tarkovskij e Guerra 006, 22)

<sup>13</sup> Мы не сумасшедшие, просто мы серьезней относимся к жизни. (55)

<sup>14</sup> Вы должны наконец примириться с этим и сказать себе: "Мы должны жить с ними, есть с ними, пить с ними, спать с ними". Зачем вам свобода, если у вас нет смелости смотреть в глаза правде. (55)

<sup>15</sup> Чтобы спастись самим, спасти себя и спасти своих детей, свое продолжение, свое будущее, надо возвратиться в то самое место где вы заблудились. (56)



stesso aveva compiuto imprigionando la propria famiglia. Si definisce anche il finale con il protagonista che, dopo aver compiuto il rituale con la candela nella vasca di Bagno Vignoni, si trova in albergo, in attesa di partire per tornare in Russia. All'improvviso avverte un forte dolore al petto unito alla consapevolezza di provare "una sorta di dipendenza da Domenico" (267), viene colpito da un infarto e muore.

### *3.2.3. Le sceneggiature 008 e 012*

La stesura 008 è il primo dattiloscritto in lingua italiana rintracciabile nel corpus delle sceneggiature. Non presenta importanti variazioni dal punto di vista narrativo – la forma della sceneggiatura è vicina a quella definitiva –, ma è interessante notare il rafforzamento di alcuni concetti nelle parole che Domenico pronuncia nel suo discorso finale. Non c'è più, come nella versione precedente, il riferimento ai "cosiddetti pazzi" con il termine "loro", troviamo invece una totale identificazione tra Domenico e i folli, e una profonda separazione tra loro e tutti gli altri, che rappresentano il pubblico a cui si rivolge: "Dovete vivere con noi, mangiare con noi", e ancora, "la libertà non serve se non avete il coraggio di guardarci negli occhi" (Tarkovskij e Guerra 008, 80).

La sua esortazione è maggiormente orientata al raggiungimento della solidarietà, della fratellanza: "La società deve tornare unita e non così tutta storta" (81). Egli è infatti profondamente convinto che il genere umano sia prossimo all'estinzione: "l'umanità è sulla punta delle spade [...] Bisogna tornare alle basi principali della vita senza sporcare l'acqua... l'uomo è finito..." (82). È per il bene di tutti che Domenico si dimostra disposto a sacrificare se stesso. A questo proposito Tarkovskij si pronuncia così:

Domenico decide di bruciarsi vivo per dimostrare agli uomini, con una estrema e mostruosa trovata pubblicitaria, il proprio essere disinteressato, nella folle speranza che prestino ascolto al suo ultimo grido di avvertimento. [...] sceglie il proprio destino di martire, pur di non arrendersi al cinismo imperante, alla gara per conquistare personali privilegi materiali e, con il proprio sforzo, con l'esempio del suo sacrificio, tenta di sbarrare all'umanità la strada lungo la quale si è lanciata come impazzita, verso la propria rovina. ([1995] 2015, 189-91)

Si rafforza anche la scena della morte di Gorčakov: egli sente così vicina la responsabilità personale di cui si fa carico il folle da creare con lui un indis-

solubile legame spirituale, ma anche una “simbiosi” fisica così intensa “con quell’amico pazzo” (Tarkovskij e Guerra 008, 83) da condurlo alla morte.

Il dattiloscritto 012 è datato 8.VII.82: costituisce la stesura più recente tra quelle conservate in Archivio e risulta già predisposta per l’utilizzo durante la lavorazione del film, come si può notare dalla precisa suddivisione del testo in scene numerate. Nel monologo di Domenico si inserisce una nuova parte:

Acqua, fuoco e poi la cenere e le ossa dentro la cenere, l’aria trema attorno alla terra. Dove sono le foglie verdi, l’erba i piselli col dito delle donne che li staccava dalla buccia? Dove sono le rose e la chitarra, i cani e i gatti, i sassi e le siepi di confine, le bocche che cantavano, i calendari, i fiumi, e le tette piene di latte? Dove sono le favole se le candele spente non fanno più lume? Dov’è il Tempo con tutti i giorni della settimana, le ore e i secondi che battono? Il sole gira e si muovono le ombre della roba che sta ferma. E io dove sono? Dov’è il tale? Venezia che si è affogata è un mucchio di ossa bianche sotto il mare. Ma verrà il giorno che dalla porta del cielo cadrà giù una voce dentro la polvere. Comanderà che venga fuori l’uomo che ha inventato tutto quanto: la ruota, gli orologi, i numeri, e le bandiere per le strade. Allora si alzerà Adamo e a testa alta andrà sotto quella Luce Grande per dire che il miele che ci ha dato era in cima a una spada.<sup>16</sup>

Il tono di Domenico risulta qui sempre più enigmatico, mentre il significato delle sue parole rimane spesso incomprensibile. La versione definitiva del finale di *Nostalghia* permette, a mio avviso, di inserire a pieno diritto Domenico tra gli *jurodivye*. Da un lato, il suo sacrificio è ‘messo in scena’ alla stregua di uno spettacolo teatrale – aspetto che diventa ancora maggiormente evidente nel film –, dall’altro è assimilabile a una protesta sociale, come dimostrano i manifesti e le esortazioni-accuse che egli urla al megafono. Come osservato da Pančenko, spettacolo e protesta sociale sono due categorie all’interno delle quali lo *jurodstvo* può essere ascritto fin dalle sue origini (1984, 81-152). Questi aspetti, uniti a quelli già precedentemente messi in luce – il tono profetico, il rifiuto di integrarsi nella società, il fatto di essere deriso e insultato, oltre che vestito miseramente – rendono possibile interpretare Domenico come ‘folle in Dio’, detentore di quella ‘unità metafisica’ che è rintracciabile in *Nostalghia* e che, come abbiamo visto confrontando le diverse stesure della sceneggiatura, è intrinsecamente debitrice dell’opera di Dostoevskij.

---

<sup>16</sup> Tarkovskij e Guerra 012, 95-96. Una versione pressoché identica di questo testo è rintracciabile in due opere di Guerra contemporanee alla scrittura di *Nostalghia*: *I guardiani della luna* e *Il miele*, cfr. rispettivamente Guerra 2018, 1548 e 241. Per un approfondimento del rapporto tra *Nostalghia* e l’opera di Guerra cfr. Matteucci 2018.

## BIBLIOGRAFIA

- Bogoslovsko-liturgiĉeskij slovar'* (dizionario teologico liturgico). "Jurodivyje (Folli in Dio)". *Azbyka.ru*.  
<https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/bogoslovsko-liturgicheskij-slovar/327> (08/09/2020).
- Budovnic, Isaak U. 1964. "Jurodivye drevnej Rusi". *Voprosy istorii religii i ateizma* XII.  
<http://Annales.info/rus/small/yurod.htm> (28/09/2020).
- Dostoevskij, Fëdor M. 1972-90. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach* (Opere complete in trenta volumi). Leningrad: Izdatel'stvo "Nauka".
- Dostoevskij, Fëdor M. 1993. *Delitto e castigo*. Tr. di Alfredo Polledro. Torino: Einaudi.
- Efird, Rofert O. "The Holy Fool in Late Tarkovskij". *Journal of Religion & Film* 18 (1), Article 45. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/45> (03/10/2020).
- Evlampiev, Igor, e Andrej Tarkovskij Mladšij. 2017. "Dostoevskij i evo filosofskie idej v tvorčestve Andreja Tarkovskogo". *Zvezda* 10.  
<https://magazines.gorky.media/zvezda/2017/10/dostoevskij-i-ego-filosofskie-idej-v-tvorčestve-andreya-tarkovskogo.html> (18/11/2020).
- Gaudreault, André, 2007. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*. Torino: Lindau.
- Gudelyte, Toma. 2013. "Lo jurodivij: da mito popolare a emblema letterario". *Quaderni di Palazzo Serra* 23: 71-92.
- Guerra, Tonino. 2018. *L'infanzia del mondo. Opere 1946-2012*. A cura di Luca Cesari. Milano: Bompiani.
- Heller, Dana, and Elena Volkova. 2003. "The Holy Fool in Russia and American Culture: A Dialogue". *American Studies International*, Vol. XLI, Nos. 1 & 2: 152-78.
- Hunt, Priscilla, and Svitlana Kobets. 2011. *Holy Foolishness in Russia: New Perspectives*. Bloomington: Slavica.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York - London: Routledge.
- Ivanov, Sergej A. 2005. *Blažennye Pokhaby: kul'turnaja istorija jurodstva*. Mosca: Ros. Akademija Nauk.
- Johnson, Vida, and Graham Petrie. 1994. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mancinelli, Franca. 2014. "La ricerca del miele e il ritorno alla madre. Appunti tra *Il miele e Nostalgia*". *Il Parlar Franco* 13/14 (II): 26-34.
- Matteucci, Cristina. 2018. "Il 'santo pazzo' in *Nostalgia*. La figura dello Jurodivij nella collaborazione tra Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra". Tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

- Murav, Harriet. 1996. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*. Stanford: Stanford University Press.
- Nostalghia*. 1983. Diretto da Andrej Tarkovskij. Roma: 01 Distribution. DVD.
- Pančenko, Aleksandr M. 1984. "Smech kak zrelišče". In D. S. Likačev, A. M. Pančenko, N. V. Ponyrko, *Smech v Drevnej Rusi*, 72-153. Leningrad: Nauka.
- Salvestroni, Simonetta. 2000. *Dostoevskij e la Bibbia*. Magnano: Edizioni QiQajon.
- Salvestroni, Simonetta. 2006. *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*. Magnano: Edizioni QiQajon.
- Santa Caterina da Siena. 2008. *Dialogo della divina provvidenza*. Bari: Laterza.
- Tarkovskij, Andrej, e Tonino Guerra. *Nostalghia*. Firenze: Archivio Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, fasc. 024: 001-012.
- Tarkovskij, Andrej. 1994. *Racconti cinematografici*. Milano: Garzanti.
- Tarkovskij, Andrej. (2002) 2014. *Martirologio. Diari*. Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij.
- Tarkovskij, Andrej. (1995) 2015. *Scolpire il tempo*. Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij.
- Thompson, Ewa M. 1973. "The Archetype of the Fool in Russian Literature". *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes* 15 (3): 254-73.  
<https://doi.org/10.1080/00085006.1973.11091328>.