

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 1

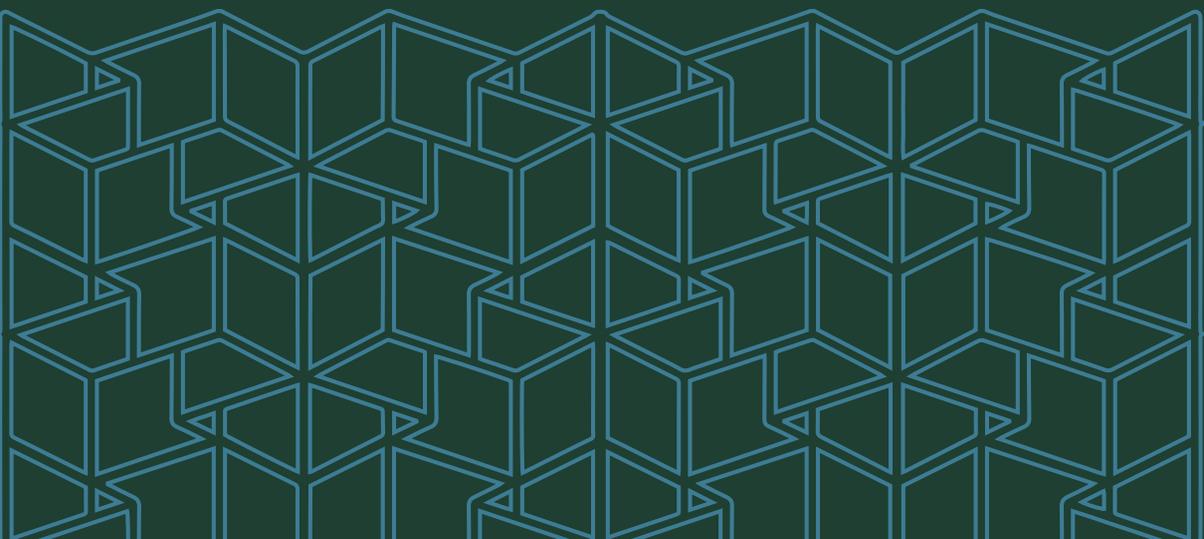
Remembering Andrej Tarkovskij

Un poeta del sogno e dell'immagine

a cura di
Fabrizio Borin e Davide Giurlando



Edizioni
Ca' Foscari



Remembering Andrej Tarkovskij

La prospettiva rovesciata Obratnaja perspektiva

Collana diretta da
Silvia Burini

1



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva

Direttore

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia)

Comitato scientifico

Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari Venezia)

Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia)

John Bowlt (University of Southern California, Los Angeles)

Kirill Gavrilin (Accademia Stroganov, Mosca)

Natalja Mazour (European University at Saint-Petersburg)

Nicoletta Misler (emerita, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»)

Alessandro Niero (Università di Bologna)

Gian Piero Piretto (Università degli Studi di Milano)

Comitato di redazione

Alessia Cavallaro

Liya Chechik

Svetlana Nistratova

Maria Ustyuzhaninova

Direzione e redazione



CSAR
CENTRO STUDI
SULLE ARTI
DELLA RUSSIA

CSAR

Centro Studi sulle Arti della Russia

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

csar@unive.it

Remembering Andrej Tarkovskij

Un poeta del sogno e dell'immagine

a cura di
Fabrizio Borin e Davide Giurlando

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2014

Remembering Andrej Tarkovskij: Un poeta del sogno e dell'immagine
a cura di Fabrizio Borin e Davide Giurlando

© 2014 Fabrizio Borin e Davide Giurlando per il testo

© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 1686

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

ecf@unive.it

I edizione marzo 2014

ISBN 978-88-97735-52-6 (pdf)

ISBN 978-88-97735-53-3 (stampa)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

Il presente volume è stato realizzato con il sostegno del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia.

Sommario

Presentazione	7
Silvia Burini	
Introduzione	9
Fabrizio Borin, Davide Giurlando	
La prima volta di Tarkovskij a Venezia	11
Valerij Sirovskij	
Il culto della guerra nel cinema russo-sovietico	13
I precursori de <i>L'infanzia di Ivan</i>	
Davide Giurlando	
La musica secondo Andrej Tarkovskij	29
Roberto Calabretto	
Un film riflesso nei diari di lavorazione: <i>Lo specchio</i>	68
Umberto Fasolato	
Nono con Tarkovskij	92
Un segno e un sogno di felicità	
Michele Sganga	
«Ah, glorioso guerriero...»	123
Sul <i>Boris Godunov</i> di Tarkovskij	
Elisabetta Brusa	
<i>Losing my offret</i>	139
Tarkovskij ispiratore di 'sofferte' contaminazioni cine/videomusicali	
Luca Bottone	

Sogni e visioni nel cinema di Tarkovskij Simonetta Salvestroni	169
Andrej Tarkovskij Note critiche per un bestiario Marina Pellanda	184
Visioni incrociate di un'apocalisse nucleare imminente <i>Il Sacrificio</i> di Andrej Tarkovskij e <i>Testimonianza di un essere vivente</i> di Akira Kurosawa Cinzia Cimalando	199
Il sentimento identitario affidato alle cose Venti oggetti tarkovskiani essenziali Fabrizio Borin	213
Bibliografia generale a cura di Fabrizio Borin	251
Filmografia	269
Indice dei nomi	289
Indice dei film	295

Presentazione

Silvia Burini

Sono molto felice che gli atti del Convegno internazionale *Remembering Andrej Tarkovskij, poeta del sogno e dell'immagine* rappresentino il volume inaugurale della nuova collana *La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva* del Centro Studi sulle Arti della Russia, CSAR.

La collana ha infatti come scopo quello di raccogliere principalmente gli atti dei convegni, congressi e delle altre importanti iniziative (festival cinematografici, cataloghi di mostre, traduzioni) promosse, all'interno di Ca' Foscari, dallo CSAR, appositamente costituito nel 2011 dal nostro Ateneo e dalla Direzione dei programmi internazionali, con il sostegno dei Ministeri della Cultura e degli Esteri della Federazione Russa.

Lo CSAR è il primo centro studi in Italia che si prefigge di svolgere una sistematica attività di ricerca, valorizzazione e diffusione dello straordinario patrimonio culturale che la Russia ha elaborato nel corso della storia. Le concrete articolazioni di tale esperienza - con esempi dall'arte e dalla cultura del passato e del presente alla tradizione russa in ambito musicale e teatrale e cinematografico - sono gli obiettivi fondamentali delle ricerche del Centro. Lo CSAR, subito caratterizzato da qualificate partnership internazionali, vuole diventare un luogo permanente d'incontro e di confronto aperto a studenti, docenti e a quanti hanno a cuore lo sviluppo degli studi sui grandi risultati conseguiti nei secoli dalla civiltà russa.

Tra le sue attività figurano laboratori permanenti e temporanei, convegni internazionali, rassegne cinematografiche e di altre arti performative, edizioni scientifiche, la catalogazione di raccolte artistiche e la promozione di attività culturali, in primo luogo rivolte alle giovani generazioni. La vocazione internazionale e multidisciplinare del Centro rispecchia l'approccio degli studi russi al fatto culturale e si traduce non solo nella rete di qualificati valutatori per la *peer review* anonima, ma anche nella composizione del comitato scientifico, costituito da studiosi di numerosi ambiti: storici dell'arte, critici, curatori, slavisti ed esperti di arte russa,

provenienti da università e istituzioni museali di diversi paesi, fra cui Italia, Russia, Stati Uniti.

Dopo la fortunata rassegna dello scorso anno dedicata ad Aleksandr Rodčenko (il cui catalogo risulta già pubblicato da Edizioni Ca' Foscari), la direzione e il consiglio scientifico dello CSAR ritengono opportuno dare continuità editoriale alle principali iniziative promosse dal Centro. Al volume in questione, che verrà presto seguito da *Pavel Florenskij tra icona e avanguardia*, si aggiungeranno altresì gli atti del Convegno internazionale promosso nel ventesimo anniversario della morte di Jurij Lotman (*Le muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti*), il catalogo delle cartoline artistiche della collezione Alberto Sandretti e altri studi sulle collezioni italiane di arte russa. Date le tematiche considerate e le collaborazioni in atto è possibile che alcuni dei volumi da pubblicare risultino in edizione bilingue (italiano, russo) se non addirittura trilingue, con l'inserimento dell'inglese.

Questo volume è doppiamente importante, anzitutto per l'interesse specifico dei suoi contenuti: nel convegno infatti si sono confrontati autorevoli studiosi russi e italiani, con competenze diverse, tali da perimetrare almeno in parte la complessità del percorso espressivo del grande regista Andrej Tarkovskij, che il collega Fabrizio Borin ha saputo molto efficacemente amalgamare in questo volume. Gliene siamo grati.

Ma gli atti del convegno testimoniano inoltre la crescente importanza di *Ruskino a Ca' Foscari*, il festival di cinema russo che è diventato, per la qualità delle proposte e delle collaborazioni, un appuntamento rilevante nella vita culturale del nostro Ateneo. Non è infatti solo l'occasione per entrare periodicamente in contatto con una delle realtà cinematografiche più importanti del nostro tempo, ma anche per confrontarsi con una cultura che non possiamo non conoscere nella sua autenticità. E che in queste pagine ci lascia un segno puntuale e duraturo.

Introduzione

Fabrizio Borin, Davide Giurlando

La raccolta di saggi di questo volume completa il progetto *Tarkovskiana*, promosso dall'Università Ca' Foscari Venezia, dallo CSAR e dal Circuito Cinema del Comune di Venezia e dedicato al regista russo Andrej Tarkovskij (1932-1986) per celebrarne gli ottant'anni della nascita.

Le iniziative previste e realizzate nel 2012 - la rassegna completa dei suoi film, alcuni incontri di studio e seminari didattici, una mostra fotografica - sono in seguito confluite nella pubblicazione, per i tipi della Libreria Editrice Cafoscarina di Venezia, di *Tarkovskiana 1. Arti, Cinema e Oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij* nella quale studiosi di differenti aree disciplinari hanno sviluppato riflessioni critiche intorno e dentro la figura e l'opera dell'autore di *Andrej Rublëv* e di *Il sacrificio*.

Questo volume, come detto, una sintesi di completamento delle molteplici tematiche e ambiti culturali relativi alla poetica, all'estetica e allo stile creativo di Tarkovskij analizzate in questo biennio e confluite nel Convegno internazionale *Remembering Andrej Tarkovskij* di ottobre 2012, offre al lettore sensibilmente avvertito, allo studente di linguaggi visuali e filmici, agli studiosi del cinema d'autore e delle loro problematiche evidenze cromatico-narrative, delle forme della poesia e della musica così come di quelle della rappresentazione spazio-temporale delle immagini in movimento, un variegato mosaico di intense suggestioni e sollecitazioni intellettuali.

Valerij Sirovskij ricorda il debutto italiano del regista alla Mostra del cinema del 1962 dove vinse il Leone d'oro con *L'infanzia di Ivan*, il primo premio maggiore vinto dall'allora Unione Sovietica alla Mostra veneziana.

Film e contesti bellici sono anche argomentati nel saggio di Davide Giurlando che ne sottolinea l'ascendenza all'interno del culto della guerra nel cinema russo-sovietico.

Per un cineasta-poeta che ha fatto del fluire del tempo ininterrotto, del ritmo musicale del montaggio e della dimensione onirico-'astratta' alcu-

ne delle sue più spiccate cifre espressive, una sezione di tre contributi di area musicale sembrava imprescindibile. E allora, Roberto Calabretto, Umberto Fasolato e Michele Sganga si sono occupati, rispettivamente, della stretta sfera musicale tarkovskiana, delle problematiche diaristiche connesse al film *Lo specchio*, del compositore veneziano Luigi Nono che dialoga a distanza con il 'compositore' di sequenze Andrej Tarkovskij.

La regista teatrale Elisabetta Brusa arricchisce questo piccolo blocco tematico dando puntuale conto delle fasi connesse all'allestimento londinese dell'opera lirica *Boris Godunov* nella collaborazione di Tarkovskij con Claudio Abbado.

Un'incursione solo apparentemente incongrua è quella operata da Luca Bottone nel mondo dei videoclip relativamente all'influsso che il cinema evocativo tarkovskiano ha influenzato e ancora determina nelle costruzioni e invenzioni videomusicali contemporanee, sia di tipo tradizionale, sia nell'espressione digitale.

Di sogni e di animali, due scenari assolutamente e indissolubilmente legati alla realtà ispirativa ed espressiva di Andrej Tarkovskij, si occupano gli scritti di Simonetta Salvestroni, studiosa del regista e attenta conoscitrice della cultura russa, e di Marina Pellanda, che dà prova di documentazione critica evidenziando la novità di un possibile schema di bestiario tarkovskiano.

Sull'angoscia apocalittica - imminente o già accaduta? - ascrivibile sia al cineasta russo che a quello giapponese si sofferma Cinzia Cimalando indagando tra le pieghe di film, personaggi e motivi della creatività riguardo le particolarità tarkovskiane ad efficace raffronto speculare con quelle del maestro Akira Kurosawa.

L'elenco di alcuni oggetti 'parlanti' - al pari dei quattro elementi naturali dell'acqua, del fuoco, della terra e dell'aria senza i quali il cinema di Andrej Tarkovskij semplicemente non esisterebbe o sarebbe privo di senso - ovvero di cose ritenute indispensabili alla restituzione del Tempo e della Memoria tarkovskiane, è pensato per chiudere il volume delle riflessioni su un poeta estensore del cinema spirituale: non solo un potente e rigoroso regista cinematografico, ma anche originale innovatore e raffinato artista della crisi della storia della cultura dell'Occidente nel Novecento. Che anticipa profeticamente quella del presente secolo.

Venezia, febbraio 2014

La prima volta di Tarkovskij a Venezia

Valerij Sirovskij

Andrej Tarkovskij. Non siamo mai stati amici, ma una lunga catena di episodi ci lega fin dal 1962, quando il giovane e sconosciuto Andrej presentò alla Mostra del Cinema di Venezia *L'infanzia di Ivan*, film la cui lavorazione aveva ereditato da un altro regista. Io lavoravo come interprete per la delegazione sovietica presente al festival. La mia posizione, devo dire, era un po' ambigua: all'epoca, chiunque andasse all'estero per lavorare come traduttore (specialmente se giovane, come all'epoca ero io) era considerato, spesso a torto, un informatore per il KGB. Avvertivo intorno a me un senso di distanza che nasceva dalla paura nei miei confronti. Un sentimento, quello della paura, tra i più diffusi nell'Unione Sovietica; anche se ammetto che a volte questa situazione mi tornava utile. Chi mi credeva del KGB si teneva lontano da me, e non ero mai infastidito da nessuno.

Pochissime sono state le persone alle quali avrei voluto dire la verità, e cioè che non ero altro che uno studente al terzo anno di Lingue straniere, e nulla avevo a che vedere con i servizi segreti. Andrej fu una di queste. Ci siamo intesi subito, fin da quando vedemmo insieme *L'anno scorso a Marienbad* alla Ca' d'Oro, sul Canal Grande. Nella delegazione sovietica presente alla proiezione c'era il regista Sergej Gerasimov, il quale, mentre tornavamo al Lido, non fece che parlare male del film. Andrej mi si avvicinò, sussurrandomi all'orecchio: «Non dargli retta, non ha capito nulla: il film è bellissimo. Syr!». Usava sempre questa parola, syr, che in russo indica il formaggio, ogni volta che gli mancavano le parole per definire qualcosa di bello. Sia per il piacere gutturale di pronunciare la lettera y, sia - sospetto - perché quando da piccolo soffriva di tubercolosi e la madre era costretta a dargli da mangiare della carne cruda, il formaggio restava sempre in cima ai suoi desideri, come un cibo fiabesco e irraggiungibile.

Pranzammo vicino al mare, sotto gli enormi tendoni dell'albergo Excelsior. Ho ancora in mente l'immagine di Andrej che sale correndo

per le scale di marmo e si distende sugli spiazzati d'erba, chiudendo gli occhi nel tepore del sole. Il senso di libertà faceva di Tarkovskij un bambino felice: decise persino di provare un nuovo ballo, il twist, improvvisando dei passi in mezzo a una folla spensierata e danzante di gente ricca (almeno, a noi sembrava ricca: forse perché eravamo molto poveri).

Nel 1962, alla Mostra del Cinema era obbligatorio l'abito da sera. Riuscimmo a persuadere il capo commesso di un negozio d'abbigliamento a venderci due smoking. «E si ricordi che i vestiti sono per il regista che quest'anno vincerà il primo premio al Festival!» dissi per convincerlo. Gli smoking, tagliati su misura, furono pronti nel giro di qualche ora.

Non ricordo assolutamente la reazione di Andrej quando vinse il Leone d'Oro, ex aequo con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini. Ricordo però tutte le notti precedenti, quando Tarkovskij ed io attraversavamo in lungo e in largo la Laguna come lumache vagabonde, e senza parlare ci avventuravamo a scoprire la vera Venezia. Escursioni nel buio, con noi che ci immergevamo silenziosi nel nero corvino delle calli per dieci, venti, trenta minuti filati; e a volte, dall'altro lato di un canale, ecco la macchia multicolore di un ristorante, per noi irraggiungibile. Syr!

Il culto della guerra nel cinema russo-sovietico

I precursori de *L'infanzia di Ivan*

Davide Giurlando

Abstract. Tarkovsky's *Ivan's childhood* (1962) is rightfully considered a ground-breaking movie in the history of Russian cinema; however, many of the themes present in Tarkovsky's first feature film, such as the mystical undertones in the depiction of the struggle against the Nazis, had been foreshadowed in previously made Soviet war movies. In consideration of the high popularity of war films throughout Soviet history, it is possible to deduce that the development of this particular genre is strictly linked to the cultural evolution of Soviet society after World War II. Thus, an analysis of aesthetically significant elements and sequences in movies like Fridrikh Ermler's *She Defends the Motherland* (1943) or Mark Donskoy's *Rainbow* (1944), and analogous motifs in Tarkovsky's work, can demonstrate how in Soviet Russia the imaginary of the global conflict evolved during the decades: from the explicitly physical representation of war in movies which were made during, or shortly after, the conflict – movies which were directed and watched by people who had been directly involved in World War II – to the abstract and intangible depiction in works created during the Khrushchev Thaw, when war was just a memory, albeit an extremely painful one, and wartime attitude had progressively become an integral part of Soviet culture and society.

Il film di guerra è uno dei generi maggiormente prolifici nell'ambito della cinematografia russo-sovietica. A fronte della quasi totale assenza di filoni altrove popolari, come quello del cinema horror o thriller, le opere ambientate in contesto bellico sono state in Russia costantemente presenti, anche negli anni antecedenti e posteriori al periodo sovietico: a cominciare da pellicole a sfondo patriottico realizzate durante la Grande Guerra come *Slava – nam, smert' – vragam* (lett. *Gloria a noi, morte al nemico*, 1914) di Evgenij Bauer – opera peraltro precorritrice, per quanto primitiva, di pellicole assai più note realizzate nei decenni successivi e incentrate su donne-soldato – fino a lavori seminali come *Ballata di un soldato* (*Ballada o soldate*, 1959) di Grigorij Čuchraj. L'adozione di politiche filomilitari da parte del governo della Federazione Russa ha inoltre contribuito a ravvivare l'interesse per il genere e opere recenti e controverse come *Vojna* (lett. *Guerra*, 2002) di Aleksej Balabanov sono state oggetto di numerose analisi e riflessioni.

Il continuo ricorso a questi temi è giustificato da motivi di carattere sia produttivo, sia storico-antropologico. Le difficoltà imposte dalla censura sovietica alla creazione di opere che esulassero dalla retorica ideologica costringevano i registi a realizzare pellicole riconducibili ai pochi generi tollerati dalle autorità: tra cui, appunto, il film di guerra. Tuttavia, la grande quantità di pellicole a sfondo bellico realizzate anche in anni recenti, così come la fama, tuttora molto viva, di classici del genere, lascia intuire che dietro alla popolarità di tali opere si nascondano altre ragioni, strettamente legate alle vicende nazionali russe. Denise J. Youngblood, una dei più validi e interessati studiosi del cinema sovietico di guerra, ha osservato¹ come l'intera storia russa dell'ultimo secolo sia, in una certa misura, interpretabile come una lotta incessante contro un nemico mutevole ma persistente pur nelle sue differenti incarnazioni: dal governo zarista, ai britannici, alla Germania nazista, alle spie negli anni della Guerra Fredda. Tale urgenza avrebbe portato la Russia a vivere in una contingenza di conflitto, anche psicologico, quasi ininterrotto, e i film di guerra avrebbero sia sintetizzato tale situazione, sia - in alcuni casi - contribuito a plasmarla.

Di tutti i conflitti nei quali la Russia abbia avuto parte attiva, la Seconda guerra mondiale è ovviamente uno tra i maggiormente rivisitati in ambito cinematografico. Molti film realizzati all'indomani del conflitto e in piena ottemperanza ai dettami staliniani - come *La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*, 1949) di Michail Ćiaureli - hanno fortemente contribuito al rafforzamento del mito della Grande Guerra Patriottica:² una versione ufficializzata della storia del conflitto, convalidata in innumerevoli testi, pellicole e canzoni, nella quale il merito della vittoria sui nazisti è attribuito quasi interamente al genio militare del solo Stalin. Tale mito, che comprende un corpus aneddotico su episodi bellici progressivamente rivestiti da un alone quasi leggendario, così come l'esaltazione di protagonisti di celebri azioni di guerra, si è mantenuto sostanzialmente inalterato anche dopo la fine del regime di Stalin e la caduta dell'Unione Sovietica. Le uniche variazioni importanti hanno riguardato il riconoscimento del merito della vittoria, successivamente attribuito - a seconda del momento storico e della convenienza politica - alla popolazione sovietica nel suo complesso, al solo apparato militare, o a qualche figura governativa circoscritta. È ragionevole ritenere che il mito della guerra, nato da un trauma nazionale tuttora non pienamente sanato come

1. Cfr. Youngblood, *Russian war films*, p. 1.

2. Cfr. Tumarkin, *The living & the dead*, per una trattazione esaustiva sull'evoluzione del mito della Seconda guerra mondiale in Unione Sovietica.

quello dell'aggressione nazista, abbia svolto una funzione di collante tra le varie fasce della popolazione sovietica fin dall'inizio del conflitto.³ La Grande Guerra Patriottica è stata al tempo stesso sia lo stimolo per uno spontaneo e partecipato sostegno reciproco da parte degli abitanti dell'Unione Sovietica,⁴ sia - a conflitto terminato - il presupposto sul quale il regime ha trovato una rinnovata giustificazione per perpetuarsi.

Naturalmente ognuna di tali tendenze trova corrispondenza in ambito cinematografico; così alle pellicole retoriche e propagandistiche di inizio anni Cinquanta sono seguite, durante il Disgelo, opere incentrate sulla solidarietà e sui drammi personali della 'gente comune' la cui vita è sconvolta dalla guerra, come *Ballata di un soldato* di Grigorij Čuchraj, *Quando volano le cicogne* (*Letjat žuravli*, 1957) di Michail Kalatozov e *Dom, v kotorom ja živu* (lett. *La casa dove vivo*, 1957) di Lev Kulidžanov e Jakov Segel'. *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) di Tarkovskij si inserisce in tale filone, ed è anzi uno degli ultimi film di guerra 'a misura d'uomo', realizzato prima che le pellicole a sfondo retoricamente patriottico conoscessero un nuovo, per quanto incostante, sviluppo negli anni di Brežnev. Tuttavia, benché la vicinanza (se non altro tematica) del lavoro di Tarkovskij a film analoghi degli stessi anni sia generalmente menzionata nei testi critici, esiste una propensione a considerare *L'infanzia di Ivan* come una sorta di *unicum*, un caso a sé nella storia del cinema sovietico. È possibile che tale tendenza sia dovuta alla consapevolezza che la pellicola è il primo lungometraggio di uno dei maggiori artisti della storia del cinema russo (e peraltro, della poetica di tale autore, *L'infanzia di Ivan* contiene in embrione già tutti i presupposti); la paternità dell'opera è stata sottolineata più spesso della sua appartenenza a un genere. Tuttavia, non si può non evidenziare che alcune delle tematiche principali della pellicola sono riscontrabili in opere realizzate da altri registi, tanto che è possibile suggerire che *L'infanzia di Ivan* costituisca anche una delle numerose tappe nella storia del cinema sovietico di guerra, e che il film sintetizzi attraverso la poetica tarkovskiana riflessioni e influenze di autori precedenti, rilanciandole per il cinema degli anni successivi.

In particolare, tanto la componente mistica del film, quanto l'assenza fisica di nemici (rimpiazzati da avversari immaginati, forse maggiormente pericolosi), entrambi elementi distintivi del lavoro di Tarkovskij, sembrano essere il risultato di un lungo processo di interiorizzazione

3. Cfr. Zubkova, *Russia after the War*, pp. 11-19.

4. È stato sottolineato come persino i discorsi alla nazione di Stalin negli anni di guerra fossero caratterizzati da un tono confidenziale e familiare assente nelle altre dichiarazioni del dittatore. Per un'esauritiva analisi sul tema, cfr. Piretto, *Il radioso avvenire*, pp. 175-201.

dell'atteggiamento mentale adottato in contesti bellici, processo peraltro già evidente fin dalle prime pellicole realizzate a conflitto in corso. I nazisti concretamente presenti e fisicamente combattuti nei film di guerra realizzati negli anni Quaranta lasciano gradualmente il posto a immagini oniriche e immateriali, dai toni demoniaci, che insidiano i protagonisti sul piano mentale e spirituale. L'invisibilità e intangibilità degli avversari rende impossibile qualsiasi forma di empatia nei loro confronti. Sottintendendo un'affinità di sentimenti tra gli eroi di tali film e gli spettatori ai quali le pellicole erano dirette, l'impressione che se ne ricava è che, benché la guerra sia terminata da tempo e si sia razionalmente consapevoli del suo esito positivo, il ricordo del conflitto resti dolorosamente vivo e influisca drammaticamente sulla psicologia collettiva degli abitanti della Russia sovietica; e tutto ciò a prescindere dalle manipolazioni propagandistiche del mito di tale guerra. Lo studioso Jurij Chanjutin, già nel 1968, giustamente evidenziava⁵ che i film di guerra erano diventati, da 'semplici' pellicole, opere filosofiche che riproponevano sullo schermo importanti - ed eterni - conflitti morali.

Le vicende raccontate ne *L'infanzia di Ivan* sono state paragonate⁶ a un intervallo, o tregua, nella vita del protagonista, sospeso tra una missione militare e l'altra; così come è stato più volte evidenziato⁷ il valore allegorico dell'ambientazione, una sorta di Ade (con tanto di Stige attraversato da Ivan a inizio film) che collocherebbe l'intera vicenda in un contesto infernale o purgatorio. È stato altresì notato⁸ che tale locazione coincide anche con il mondo interiore di Ivan, devastato e distorto dai traumi della guerra; ci si può pertanto spingere a suggerire una coincidenza tra l'universo psicologico di Ivan e quello spirituale, e che in tale contesto traumi soggettivi e forze infernali trovino una corrispondenza reciproca. Conseguentemente, le digressioni oniriche di Ivan non sono semplicemente lo sfogo emotivo del personaggio e l'unico momento di sollievo interiore, ma vere e proprie concrete fughe salvifiche, impressione peraltro ulteriormente confortata dall'enigmatico finale del film, nel quale l'ultima corsa di Ivan sulla spiaggia (dopo la sua morte fisica) può essere interpretata tanto come un flashback di un sogno del ragazzo, quanto una sua salvezza (per quanto temporanea e minacciata da un cupo albero-demone) in un non meglio precisato Aldilà.

Questa duplice valenza, sia spirituale sia psicologica, dell'universo

5. Cfr. Chanjutin, *Predupreždenie iz prošlogo*, p. 282.

6. Cfr. Chanjutin, *Predupreždenie iz prošlogo*, p. 255; Woll, *Real images*, p. 141.

7. Cfr. Gorelova, «*Ivanovo detstvo*», p. 341; Synessios, «*Ivanovo detstvo*», p. 112.

8. Cfr. Woll, *Real images*, p. 141; Turovskaja, *7 s ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*, p. 38.

del film è peraltro in, parte suggerita dallo stesso Tarkovskij. In una conversazione del 1973,⁹ il regista prende le distanze dall'interpretazione eccessivamente intellettualistica de *L'infanzia di Ivan* a suo tempo suggerita da Jean-Paul Sartre su «l'Unità»,¹⁰ sostenendo piuttosto che il dilemma del protagonista sia strettamente legato al problema del libero arbitrio, e che nel frangente del film le scelte adottate da Ivan siano al contempo volte al 'bene' quanto dettate da spinte emotive inconse. In particolare, Ivan opterebbe per la salvezza della propria anima piuttosto che per quella del proprio corpo: la scelta di partecipare all'ultima missione, nel corso della quale sarà catturato dai nazisti, è dovuta alla libera volontà del protagonista, per quanto non razionalmente consapevole, di preservare la propria integrità spirituale. Se - nota Tarkovskij - Ivan sceglie di non abbandonare la guerra e rinuncia alla salvezza alla quale lo condurrebbe una vita normale, da civile, è perché avverte che tale strada porterebbe alla distruzione di 'qualcosa' dentro di sé. In particolare, Ivan sentirebbe di abbandonare la madre, la quale, benché morta da tempo, continua a vivere nell'universo interiore di Ivan come una creatura bisognosa di protezione. Si noti che in tale interpretazione non c'è, da parte del protagonista, nessun esercizio consapevole di volontà, nemmeno volta all'autodistruzione: Ivan avverte il trauma della morte della madre come un evento che si ripercuote tanto sulla propria psicologia, quanto sul proprio universo spirituale, ma in tale contesto il desiderio di rivalsa, l'abbruttimento prodotto dalla vita condotta durante il conflitto e l'abitudine alla violenza, per quanto chiaramente presenti, svolgono un ruolo secondario.

Si può adottare una simile chiave di lettura per esaminare l'intero universo narrativo del film; universo che peraltro, come giustamente evidenzia la studiosa Neja Zorkaja,¹¹ Tarkovskij sceglie di ricreare a partire dal punto di vista di Ivan, mentre il testo originale del 1957 di Vladimir Bogomolov, al quale il film è ispirato, è raccontato in prima persona dal personaggio del tenente Gal'cev. In particolare, ai fini della nostra analisi, sarà opportuno soffermarsi sulla sequenza nella quale Ivan 'gioca alla guerra' con una giacca militare appesa a un muro, immaginandola come un soldato tedesco contro il quale sferrare l'offensiva. Molti autorevoli commentatori¹² hanno evidenziato ne *L'infanzia di Ivan* l'assenza

9. Cfr. Zorkaja (red.), «A. Tarkovskij. Beseda s Germanom Cherlingchauz», pp. 34-48.

10. Cfr. Sartre, «*L'infanzia di Ivan*», p. 6.

11. Cfr. Zorkaja, «Načalo», p. 25.

12. Cfr. Borin, *L'arte allo specchio*, p. 113; Woll, *Real images*, p. 141; Gorelova, «*Ivanovo detstvo*», p. 341.

di nemici e di scene di battaglia, notando giustamente come tali elementi altererebbero l'equilibrio del film, risultando pesanti e pleonastici. Tuttavia, se si accetta il presupposto che nell'universo di Ivan pulsioni mentali e spirituali abbiano una consistenza almeno parzialmente concreta, se ne deve dedurre che, benché Ivan stia solo simulando un attacco, la sua battaglia è al tempo stesso reale, in quanto combattuta su un piano – quello interiore – che nel mondo del film è l'unico che conti davvero. Al riguardo, si noti che benché il gioco di Ivan sia permeato da elementi chiaramente onirici (l'immagine della madre che appare fugacemente, le voci dei tedeschi), non è annunciato né seguito da nessuna immagine che raffiguri il ragazzo dormiente, a differenza di quanto avviene con tutti gli altri sogni presentati nel corso del film (con l'eccezione della scena finale della corsa sulla spiaggia, che però è volutamente ambigua). Inoltre, sempre per coerenza con la concezione della duplice valenza psicologica e spirituale del mondo di Ivan, si deve concludere che i tedeschi che il ragazzo crede di combattere costituiscono sia il prodotto di traumi personali, sia una minaccia spirituale, cioè forze demoniache. Tale ipotesi è suggerita anche dallo studioso Aleksandr Ljuljušin, il quale evidenzia¹³ come nel film gli 'invasori' costituiscano un concetto impersonale, generale e collettivo, che trascende l'esistenza fisica, e non siano rappresentati da tedeschi, quanto da potenze mortifere che agiscono sulla terra manifestandosi attraverso il corpo dei tedeschi. Infine, è interessante notare che alla conclusione del 'gioco' di Ivan (che si conclude con il ragazzo piangente) segue, senza stacco alcuno, una lunga sequenza di bombardamenti, questa volta non simulati, che si apre e si chiude con l'immagine di un'icona religiosa e di un crocifisso divelto.

Molti film sovietici di guerra antecedenti a *L'infanzia di Ivan* contengono riflessioni analoghe a quelle presenti nel film di Tarkovskij. Una tematica trattata frequentemente è quella della descrizione dei sovietici come personaggi votati al martirio (rappresentato sovente con sfumature esplicitamente mistiche). Anche la raffigurazione dei nazisti come potenze infernali prive di volto è presente; tuttavia, è interessante notare che tale rappresentazione si configura come il prodotto finale di un'evoluzione del concetto di nemico, piuttosto che come una concezione presente già nei primi film incentrati sulla Seconda guerra mondiale. Detto altrimenti, se i nazisti dei film girati negli anni Quaranta, per quanto sanguinari, avevano una presenza concreta e tangibile, nei film degli anni Cinquanta e Sessanta – opere cioè dirette a un pubblico che non viveva più in uno stato di emergenza bellica, ma che del conflitto conservava

13. Cfr. Ljuljušin, «Nemeckaja tema v fil'me Andreja Tarkovskogo "Ivanovo detstvo"» [online]. <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Luluchin.html> [2013/10/30].

un ricordo traumatico indelebile – il nemico perde volto e consistenza fisica, diventa un Male che colpisce sul piano psicologico e spirituale. Lev Anninskij, uno degli studiosi che maggiormente si sono occupati dei film realizzati nel periodo del Disgelo, ha rilevato¹⁴ nelle proiezioni di *Quando volano le cicogne* uno dei momenti chiave della storia culturale sovietica della seconda metà del xx secolo: l'immedesimazione nei protagonisti da parte del pubblico medio del periodo – pubblico composto in prevalenza da veterani del conflitto, vedove di soldati e figli, ormai divenuti adulti, di militari caduti – fu talmente forte da creare nella Russia sovietica una consapevolezza del tutto nuova. Il realismo socialista degli anni più bui del regime staliniano diventava materia di discussione, e la guerra si presentava come un dramma passato, ma ancora vivo e indecifrabile nel suo orrore, per una generazione di orfani precoci.

Il cinema aveva svolto un ruolo fondamentale nella rappresentazione della guerra fin dai primissimi giorni successivi all'esplosione del conflitto. Nel settembre del 1941 i più importanti studi cinematografici del paese furono rilocati ad Alma-Ata, in Kazakistan, mentre Mosca rimaneva il centro operativo per la produzione di cinegiornali. Gli operatori inviati al fronte furono sottoposti a formazione militare, e le riprese, spesso realizzate in condizione di pericolo estremo, delle crudeltà a cui erano sottoposte le popolazioni civili da parte degli invasori nazisti, ebbero un impatto fortissimo sul pubblico dell'epoca: la suggestione di tali documenti è del resto molto evidente anche nei film di *fiction* realizzati in questo periodo. Tali lavori, oltre che dai documentari e dai cinegiornali, sono inoltre fortemente influenzati dai cortometraggi di propaganda *Boevye kinosborniki* (lett. *Zibaldoni cinematografici militanti*), costituiti in parte da melodrammi a sfondo patriottico che incitavano la popolazione alla resistenza antinazista e al sacrificio: in uno di essi, *Pir v Žirmunke* (lett. *Banchetto a Žirmunka*, 1941), codiretto da Vsevolod Pudovkin, una contadina prepara per un gruppo di tedeschi invasori una cena avvelenata; e, perché i nemici non abbiano dubbi sulla qualità del cibo, ne mangia con loro, e con loro muore.

L'episodio di eroismo al femminile presentato in tale cortometraggio non è un caso isolato: alcuni dei più importanti film sovietici di guerra degli anni Quaranta hanno come protagoniste delle donne. Questa scelta può essere in parte motivata dal pubblico a cui tali pellicole erano dirette, e del quale si incitava lo sforzo bellico: un pubblico cioè di civili, composto in gran parte da donne. Tuttavia, come evidenzia Denise J.

14. Cfr. Anninskij, *Šestidesjatniki i my*, pp. 8-9.

Youngblood,¹⁵ gli episodi cinematografici incentrati su combattenti al femminile erano solo in parte frutto della fantasia degli sceneggiatori. Le donne rivestivano un ruolo assolutamente fondamentale durante la guerra e, alla vigilia del conflitto, più di tre quarti della popolazione femminile adulta dell'Unione Sovietica contribuiva attivamente all'economia del paese: attraverso il lavoro nei campi e in fabbrica, negli ospedali da campo come infermiere o chirurghi, o anche al fronte, le donne erano impiegate come piloti di bombardieri o coinvolte direttamente in azioni militari. Inoltre, è sempre la Youngblood a ricordare che, per rendere maggiormente convincenti gli appelli alla popolazione, nei discorsi ufficiali di Stalin si iniziò a sostituire il termine neutro usato abitualmente per indicare la patria, *otečestvo*, con il femminile *rodina*. Anche se i due sostantivi sono sinonimi, *rodina* risale alla tradizione zarista, e la sua classicità risultava maggiormente familiare e gradita alla popolazione. Analogamente, uno dei poster incitanti allo sforzo bellico più diffuso e celebre di questi anni, contraddistinto dallo slogan *Rodina-mat' zovët!* (La Madre Patria chiama!), raffigura una matura e severa popolana che invita al combattimento i propri 'figli'. Le influenze visive di tale icona sono presenti in molte pellicole, e quello della maternità negata o interrotta è uno degli argomenti maggiormente ricorrenti. Va ricordato che questo tema è uno dei motori della vicenda de *L'infanzia di Ivan*; anche se Tarkovskij, a differenza dei registi attivi negli anni Quaranta, si concentra su un figlio che cerca la madre, piuttosto che su una madre a cui sia stata strappata la propria progenie.

Il film-prototipo del filone sulle donne combattenti, *Il compagno 'P'* (*Ona zaščiščaet rodinu*, 1943) di Fridrich Ermler, fornisce il modello sul quale si sarebbero costruiti molti lavori degli anni successivi. La trama è del tutto improbabile e irrealistica, come peraltro gli stessi organi di propaganda dell'epoca ebbero a notare:¹⁶ una contadina, dopo la brutale uccisione di marito e figlio – e il proprio stupro – da parte dei nazisti, diventa partigiana e si vendica ferocemente dei suoi aguzzini. Tuttavia, l'ingenuità complessiva dell'opera va contestualizzata: oltre a essere stato girato in condizioni precarie, il film raffigura la crudeltà della guerra e degli invasori nel momento stesso in cui tali violenze si stanno svolgendo anche nel mondo reale, per di più all'interno del medesimo paese dove il film era proiettato. Lo scopo della pellicola non era né la semplice propaganda né l'indottrinamento politico, ma una vera e propria incitazione

15. Cfr. Youngblood, *Russian war films*, p. 60.

16. Cfr. Fomin (red.), *Kino na vojne*, p. 352, dove è riportato un rapporto dell'11 marzo 1943 redatto dagli organi di controllo per le attività cinematografiche.

a prendere parte a una lotta che, oltre a essere effettivamente in corso, non prevedeva compromessi di alcun genere. La protagonista del film, oltre a diventare un'incarnazione implacabile della Madre Patria dei poster (anche iconograficamente), riesce alla fine a sopravvivere. I finali lieti diventeranno sempre più rari negli anni successivi: con la progressione della guerra, il cui esito diventava gradualmente più favorevole ai sovietici, i registi furono in grado di concedersi delle libertà maggiori nel delineare le sorti delle proprie eroine.

Il compagno 'P' è un film profondamente diverso da *L'infanzia di Ivan*, ma presenta una caratteristica che, oltre a essere particolarmente preziosa per la nostra indagine, fa sì che il lavoro di Ermler si distingua da molti titoli realizzati in Unione Sovietica negli anni precedenti: anche se non sempre in maniera esplicita, la protagonista della pellicola è credente, e una certa attenzione all'elemento religioso è presente in tutto il film.¹⁷ Durante un'evacuazione, l'eroina aiuta una donna anziana a salvare un'icona; sulle tombe dei partigiani sono poste delle croci; e nel finale, quando la protagonista sta per essere condannata a morte per impiccagione, la scena ricorda il Calvario, un riferimento che diventerà ricorrente in molte opere realizzate successivamente. In una sequenza, una delle partigiane non si concede al fidanzato perché è in corso la Quaresima; e, se un certo moralismo sessuale era presente in molti altri film realizzati durante il regime staliniano come *Ciapaiev* (*Čapaev*, 1934), tuttavia ne *Il compagno 'P'* l'esito di questa sottotrama è curiosamente 'borghese'. Infatti, i due fidanzati potranno stare insieme solo dopo essere stati uniti in un matrimonio di fortuna officiato dal «Compagno 'P'». Ordini religiosi e luoghi di culto erano raffigurati in chiave negativa in molte classiche pellicole sovietiche come *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925) di Sergej M. Ejzenštejn; la scelta in controtendenza del film di Ermler è probabilmente un tentativo di incitare alla resistenza richiamandosi a quei simboli religiosi che un così importante ruolo avevano svolto nella Russia presovietica, e che evidentemente il regime non era riuscito a cancellare.

Una componente mistica è ancor più evidente nel successivo *Arco baleno* (*Raduga*, 1944) di Mark Donskoj, un lavoro che, nonostante la sua ingenuità, avrebbe avuto su molti film di guerra degli anni Settanta e Ottanta un'influenza paragonabile a quella de *L'infanzia di Ivan*. Ambientata in un villaggio ucraino occupato dai nazisti, la pellicola presenta diverse sottotrame, ma la principale è incentrata su Olena, una combattente partigiana che si è consegnata agli invasori per poter dare alla luce il bambino che porta in grembo. La donna è sottoposta a ogni

17. Cfr. Youngblood, *Russian war films*, pp. 62-63.

genere di angherie dai tedeschi, che intendono estorcerle informazioni sui ribelli; dopo il parto, arrivano a minacciarla di sparare al neonato, cosa che infine fanno sotto gli occhi della madre. Abbracciando il cadavere del figlio, Olena è infine condotta su una collina e qui fucilata. Oltre a ribadire l'assoluta inumanità di nazisti e collaborazionisti, ovviamente raffigurati come una specie abietta per la quale è impensabile ogni forma di redenzione, la protagonista trascende progressivamente la propria natura terrena diventando una martire. Se a inizio film è un'altra incarnazione della Madre Patria, la camminata finale di Olena verso la morte è un ovvio riferimento al Golgota, e le inquadrature che la riprendono frontalmente mentre tiene il cadavere del figlio neonato in braccio si richiamano alle icone religiose dedicate alla *Bogomater'*, Madre di Dio. Chanjutin¹⁸ rileva come in *Arcobaleno* il tema della sofferenza in tempo di guerra sia stato elevato fino a diventare, da caratteristica individuale, parte di un destino collettivo, e componente inestricabile della resistenza al nemico. Effettivamente, tratti mistici sembrano affacciarsi in molti dei personaggi positivi del film: in sequenza, un bambino colpito a morte invoca la madre mentre sta attraversando un recinto di filo spinato, che per qualche secondo gli si avvolge intorno al collo e alla testa, in un probabile richiamo alla corona di spine del Cristo.

La progressiva identificazione tra combattenti della resistenza e martiri trova una delle sue massime realizzazioni in *Zoja* (1944) di Leo Arnštam, una biografia romanzata della partigiana Zoja Kosmodem'janskaja.¹⁹ In questo caso, si tratta di una figura sottoposta a santificazione ancor prima della realizzazione del film: la 'Giovanna d'Arco sovietica' impiccata dai tedeschi, il cui cadavere congelato fu immortalato in una celebre fotografia del 1941 (ma sono dubbie tanto la versione ufficiale sulla sua fine quanto la foto stessa) era una dei 'martiri di regime' eletti a figure esemplari dalla propaganda staliniana. Anche se nel film *Zoja* si immola per la patria e per Stalin, e pertanto è presente una componente politica che preannunciava l'usurpazione del merito della vittoria da parte del regime (un'attribuzione che sarebbe diventata la norma a guerra finita), la componente mistica è ancora molto evidente. Nelle sequenze che raffigurano la sua prigionia, Zoja è a piedi nudi, porta i capelli corti e il suo sguardo nel vuoto è contraddistinto da tratti estatici che ricordano sia la classica iconografia degli *Ecce Homo*, sia la più celebre tra le Giovanna d'Arco cinematografiche, quella di Dreyer.

18. Cfr. Chanjutin, *Predupreždenie iz prošlogo*, pp. 71-87.

19. Cfr. Tumarkin, *The living & the dead*, pp. 76-78, per un resoconto sulla figura storica della protagonista.

Pur appesantito da numerose concessioni alla retorica propagandistica, *Zoja* è comunque uno degli ultimi film di guerra realizzati durante il regime di Stalin che conservi una certa attenzione per il travaglio – come abbiamo visto soprattutto spirituale – dei suoi personaggi. Lo studioso Peter Kenez²⁰ nota come, pur nel contesto dell'assoluta devastazione causata dal conflitto, la guerra abbia costituito per il cinema sovietico un'esperienza per certi versi liberatoria: l'urgenza di rappresentazione di un nemico incombente e feroce e l'incitazione alla resistenza erano istanze genuinamente sentite dai registi, e tale onestà di intenti è percepibile all'interno dei film. Le opere degli anni immediatamente successivi, fino alla morte di Stalin nel 1953, per quanto maggiormente curate dal punto di vista tecnico, sarebbero state pellicole costruite con assai minore partecipazione emotiva, e finalizzate soprattutto a rivestire il dittatore di un'aura iconica. Questa tendenza, rispondente a necessità strettamente propagandistiche, non era sufficiente a soddisfare un'importante esigenza psicologica manifestatasi nella popolazione sovietica del dopoguerra: quella di ridefinire gli avvenimenti del conflitto appena trascorso in una narrazione compatta e coerente, che razionalizzasse un evento irrazionale come la guerra.

Tale necessità era così forte da costituire, da sola, uno dei motivi del successo di molti film a sfondo bellico realizzati più di un decennio dalla fine del conflitto. Inoltre, spiega lo scalpore – e l'immedesimazione da parte di molti spettatori – che essi provocarono. In un panorama cinematografico assai mediocre come quello presente nell'Unione Sovietica dei primi anni Cinquanta, i film realizzati nel periodo del Disgelo, all'inizio del regime di Chruščëv, rappresentano una vera e propria rivoluzione artistica; e *L'Infanzia di Ivan*, realizzato proprio durante questo periodo, è soltanto uno dei suoi apici. Film come *Quando volano le cicogne* e *Balata di un soldato*, che anticipano molti elementi del lavoro di Tarkovskij, costituiscono soprattutto la riscoperta di temi sofisticati e ovviamente proibiti durante gli anni di Stalin, come l'importanza delle scelte individuali e la ripercussione dell'amore e del lutto sulla vita interiore di un individuo; questi argomenti sono introdotti al cinema utilizzando come tramite i film di guerra, cioè film incentrati sull'evento più radicale e sconvolgente vissuto dalla Russia sovietica fino a quel momento.

I personaggi al centro di tali opere sono psicologicamente assai più complessi dei combattenti retorici dei film di propaganda e delle partigiane martiri di Ermler, Donskoj e Arnštam, che pur essendo rivestite di un'aura di martirio del resto assai suggestiva, erano comunque caratterizzate da una psicologia piuttosto elementare. Lo studioso Aleksandr

20. Cfr. Kenez, *Cinema and soviet society*, p. 81.

Špagin, in un'analisi²¹ non priva di notevoli spunti d'interesse, ha cercato di tracciare una linea interpretativa del cinema sovietico di guerra concentrandosi esclusivamente sulle sue componenti mistiche, rintracciabili anche nella costruzione di singole scene. Tale analisi individuerebbe in *Quando volano le cicogne* e *Ballata di un soldato* temi a sfondo religioso successivamente ripresi anche ne *L'infanzia di Ivan*. Tuttavia, va evidenziato che sia nel film di Kalatozov che in quello di Čuchraj le allusioni esplicite ad argomenti spirituali sono praticamente assenti, e le scelte positive esercitate dai protagonisti, più che a dettami religiosi, possono essere tranquillamente ricondotte a valori morali di solidarietà che trascendono la singola dottrina, e assumono valore universale. Se i film girati negli anni Quaranta, a causa anche della contingenza bellica, si fondavano su urgenze immediate e istintive come quello del combattimento e della sopravvivenza, ed erano ricchi di allusioni immediatamente e facilmente comprensibili come quelle religiose, i film realizzati alla fine degli anni Cinquanta sono assai più maturi, descrivendo situazioni emotivamente e psicologicamente complesse nelle quali c'è anche lo spazio per delicate allusioni sentimentali ed erotiche. Qualche anno più tardi, Tarkovskij sarebbe riuscito a fondere le due direzioni artistiche - quella incentrata su temi spirituali e quella finalizzata a complesse costruzioni psicologiche - in un'unica opera.

Veronika, la protagonista di *Quando volano le cicogne*, è una delle eroine più controverse della storia del cinema sovietico, e in quanto protagonista segnata indelebilmente dalla guerra anticipa molti tratti dell'Ivan tarkovskiano. Separata da Boris, il suo fidanzato coscritto, e sconvolta dalla morte dei propri genitori, Veronika decide di sposare Mark, lo sgradevole cugino di Boris, che fra l'altro l'ha violentata. Tormentata dalla consapevolezza del proprio tradimento (la rottura di fidanzamento con un uomo mandato al fronte era considerato un atto imperdonabile per la morale degli anni Quaranta, stigmatizzato in numerosi film, poesie e canzoni), Veronika si tormenta fino a tentare il suicidio, ma trova una nuova ragione di vita quando adotta un orfano di guerra. Una rinata volontà di sopravvivere le dà la forza di separarsi da Mark, e di resistere al dolore per la morte di Boris, che - come si scopre definitivamente solo alla fine del film - non è sopravvissuto al conflitto. Lo 'scandalo' di *Quando volano le cicogne* e della pièce *Večno živye* di Viktor Rozov da cui il film è tratto - scandalo evidente in numerose re-

21. Cfr. Špagin, «Religija vojny» [online]. <http://kinoart.ru/archive/2005/05/n5-article10>; <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article12> [2013/10/30].

censioni dell'epoca²² - sta proprio nell'aver delineato una protagonista colpevole di un'azione imperdonabile, ma nella quale, contemporaneamente, era facilissima l'immedesimazione per moltissime famiglie sopravvissute al conflitto. Come evidenziato dallo sceneggiatore e studioso Semën Frejlich,²³ il valore di Veronika consiste nell'essere stata in grado di sopravvivere a un frangente cataclismatico che ha spezzato tutti i consueti legami sociali e sentimentali. È interessante che sia proprio la composizione di un legame familiare non biologico - l'incidentale incontro con l'orfano che Veronika adotta - a permettere alla protagonista di superare la propria crisi: anche il personaggio principale de *L'infanzia di Ivan* trova un sollievo sia pure momentaneo in una famiglia sostitutiva (gli ufficiali che lo accolgono), e le sue azioni sono motivate dalla volontà di restaurazione, solo immaginata, del rapporto con la madre. Un elemento, questo della famiglia sognata, del resto presente anche nel film di Kalatozov: mentre Boris cade a terra, colpito a morte da un cecchino tedesco, ha una visione dai toni fortemente onirici, nella quale immagina il proprio ritorno a casa e il matrimonio con Veronika.

I soldati tedeschi di *Quando volano le cicogne* non appaiono mai, sono una presenza invisibile più simile a una forza maligna della natura che a un esercito invasore; e invisibili sono anche i nazisti di *Ballata di un soldato*, film che a sua volta si concentra sulla ricomposizione impossibile di un legame familiare. Il protagonista, Alëša, è un soldato diciannovenne che riesce quasi per caso a sopravvivere a un'azione militare contro due carri armati tedeschi. Conquistata in premio una licenza, Alëša decide di tornare a casa per rivedere la madre. Il film racconta gli innumerevoli contrattenti che il protagonista - profondamente umano e solidale nella vita civile quanto riluttante in quella militare - incontra lungo la strada, fino a un incontro con la madre che, a causa del poco tempo rimasto, sarà brevissimo; Alëša ripartirà per il fronte dal quale non tornerà più, mentre la madre continuerà ad attenderlo per sempre. Čuchraj, anche a causa della propria personale esperienza del conflitto, sceglie di dirigere un film dichiaratamente antiretorico, nel quale la morte non è mai rappresentata esplicitamente²⁴ e non esiste nessuna esaltazione delle virtù militari. Il critico Fëdor Razzakov lo ha definito «il miglior film di guerra senza alcuna guerra»²⁵ (una definizione che potrebbe adattarsi anche a *L'infanzia di Ivan*); e in effetti la pellicola ri-

22. Cfr. Poznanskaja (red.), *Letjat žuravli*, per un'esaustiva panoramica delle recensioni.

23. Cfr. Frejlich, *Prošloe i buduščee*, pp. 7-8.

24. Cfr. dichiarazione del regista in Razzakov, *Naše ljubimoe kino*, p. 322.

25. Razzakov, *Naše ljubimoe kino*, p. 321.

esce a essere profondamente morale ed etica senza indugiare in alcuna retorica, né ripiegare su un'esplicita iconografia religiosa. L'inquadratura frontale della madre in attesa, sulla quale il film si apre e si chiude, ricorda tanto la Madre Patria dei poster di propaganda bellica, quanto la Madre di Dio delle icone; ma la dimensione fondamentale nella quale il film la inquadra è, molto semplicemente, quella della madre di Alëša. Questo ritorno alla dimensione umana, insieme alla sostanziale fiducia con la quale il regista descrive la capacità degli uomini di mantenersi fedeli a un innato rispetto reciproco, sottintende una risoluzione felice del dramma umano che il ricordo della guerra aveva scatenato. Lev Anninskij nota giustamente²⁶ che *Ballata di un soldato* rappresentava una sorta di terapia agli interrogativi sollevati in *Quando volano le cicogne*; e, se il film di Kalatozov era la domanda, quello di Čuchraj rappresentava la risposta.

Di tutte le suggestioni fin qui descritte, Tarkovskij riesce a fare tesoro, e a sintetizzarle esaltandole in una visione poetica che avrebbe rivoluzionato il cinema sovietico in generale, e quello di guerra in particolare. *L'infanzia di Ivan* è, per certi versi, l'ultimo grande film a sfondo bellico della storia del cinema russo; sono rarissime le pellicole di guerra seguite al lavoro di Tarkovskij che avrebbero dimostrato altrettanta capacità di dire qualcosa di radicale, o anche solo nuovo, sul tema della guerra. L'influenza del film di Tarkovskij si rivelerà quasi sempre estremamente evidente, come in *Ascensione (Voschoždenie, 1976)* di Larisa Šepit'ko, un'opera che rilegge il tema del martirio e della sofferenza subita dai partigiani già affrontato in *Arcobaleno*, adottando a tratti un'estetica allucinata simile a quella de *L'infanzia di Ivan*.²⁷

Merita tuttavia almeno una menzione finale *Va' e vedi (Idi i smotri, 1985)* di Elem Klimov: il film è uno dei tentativi maggiormente riusciti di proseguire un discorso sul trauma della Seconda Guerra Mondiale rimpiazzando la visione 'purgatoriale' di Tarkovskij con un approccio nichilistico e apocalittico. Ispirato agli eccidi compiuti dai nazisti ai danni del villaggio bielorusso di Chatyn', il film racconta l'educazione all'orrore di Flëra, un giovanissimo partigiano che si avvicina alla guerra come se fosse un gioco, per poi scoprirne il lato più oscuro e crudele. Se ne *L'infanzia di Ivan* il conflitto era invisibile, il film di Klimov non trascura di mostrare esplicitamente le violenze dei nazisti, nell'inten-

26. Cfr. Anninskij, *Šestidesjatniki*, p. 51.

27. Va inoltre notato che *Ascensione*, che si conclude con la vittoria morale di un partigiano condannato a morte e la sconfitta spirituale di un suo compagno che sceglie di collaborare con i nazisti, condivide con il film di Tarkovskij la morale di fondo, ovvero la predominanza dello spirito e dell'etica sulla salvezza materiale.

to – apertamente dichiarato²⁸ – di rappresentare la capacità dell'uomo di sopravvivere a catastrofi morali mantenendosi psicologicamente ed eticamente integro. Klimov descrive gli eccidi e le brutalità dei tedeschi optando per un'estetica delirante, estrema: l'attacco a un villaggio di civili inermi è raffigurato con toni simili a quelli di un sabba infernale, suggerendo, a partire dal contesto storico rappresentato nel film, una riflessione universale sul senso del Male. Persino i riferimenti religiosi, abitualmente presenti in queste pellicole, qui scompaiono o sono ribaltati: in una sequenza, i superstiti scampati ai nazisti costruiscono, usando fango e ossa umane, uno spaventapasseri raffigurante Hitler, e lo esibiscono come una sorta di totem o crocifisso. Riprendendo l'universo interiore di Tarkovskij e ridisegnandolo con tratti particolarmente crudi, sporchi, e violenti, Klimov riesce così a fornire un'ulteriore elaborazione del concetto di conflitto nel cinema russo-sovietico e a dimostrare con quanta forza continui a persistere il ricordo della contingenza bellica. Nel rapido divenire della cinematografia russa contemporanea, tale ricordo rappresenta tuttora l'oggetto di un osceno culto.

Bibliografia

- Anninskij, Lev. *Šestidesjatniki i my: Kinematograf, stavšij i ne stavšij istoriej*. Moskva: Kinocentr, 1991.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- Chanjutin, Jurij. *Predupreždenie iz prošlogo*. Moskva: Iskusstvo, 1968.
- Fomin, Valerij (red.). *Kino na vojne: Dokumenty i svidetel'stva*. Moskva: Materik, 2005.
- Gorelova, Valerija. «*Ivanovo detstvo*». In: Budjak, Ljudmilla; Parfenov, Lev (a cura di), *Rossijskij illuzion*. Moskva: Materik, 2003.
- Kenez, Peter. *Cinema and Soviet society: From the Revolution to the death of Stalin*. London-New York: I.B. Tauris, 2008.
- Klimov, Elem; Adamovič, Ales'. «...Trud po sguščeniju dobra». *Iskusstvo kino*, 6, 1984.
- Ljuljušin, Aleksandr. «Nemeckaja tema v fil'me Andreja Tarkovskogo "Ivanovo detstvo"» [online], 2002. <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Luluchin.html>.
- Piretto, Gian Piero. *Il radioso avvenire: Mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi, 2001.
- Poznanskaja, L.N. (red.). *Letjat žuravli*. Moskva: Gofil'mofond SSSR, 1972.
- Razzakov, Fëdor. *Naše ljubimoe kino... O vojne*. Moskva: Algoritm, Eksmo, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. «*L'infanzia di Ivan*». *l'Unità*, 9 ottobre 1962.

²⁸. Cfr. Klimov, Adamovič, «...Trud po sguščeniju dobra», p. 53.

-
- Špagin, Aleksandr. «Religija vojny». *Iskusstvo kino*, 5-6, 2005. <http://kinoart.ru/archive/2005/05/n5-article10>; <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article12>.
- Synessios, Natasha. «Ivanovo detstvo». In: Beumers, Birgit (ed.), *The Cinema of Russia and the former Soviet Union*. London-New York: Wallflower Press, 2007.
- Tumarkin, Nina. *The living & the dead: The rise & fall of the cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994.
- Turovskaja, Majja. *7 s ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. Moskva: Iskusstvo, 1991.
- Woll, Josephine. *Real images: Soviet cinema and the Thaw*. London-New York: I.B. Tauris, 2000.
- Youngblood, Denise J. *Russian war films: On the cinema front, 1914-2005*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2007.
- Zorkaja, Neja (red.). «A. Tarkovskij: Beseda s Germanom Cherlingchauz». *Kinovedčeskie zapiski*, 14, 1992.
- Zorkaja, Neja. «Načalo». In: Sandler, A.M. (red.), *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo*. Moskva: Iskusstvo, 1990.
- E. Zubkova, *Russia after the war: Hopes, illusions and disappointments, 1945-1957* (transl. & ed. H. Ragsdale). Armonk-London: M.E. Sharpe, 1998, pp. 11-19.

La musica secondo Andrej Tarkovskij

Roberto Calabretto

Abstract. In his movies Tarkovsky made musical choices destined to reveal themselves as masterly, to become veritable epitomes to regard with wonder and admiration. The Russian director used classical repertoire – Johann Sebastian Bach above all –, electronic music, just as he equally availed himself with great skill of noise. The important partnership with the composer Artemev and with the Studio of electronic music of Moscow should not overshadow the efficacious working relationship the director established with the foley artists and sound technicians who collaborated on his films. Analysis of his films reveals that the sound component exerts a major role in narrative articulation, going beyond the traditional models handed down from European cinema to attain extremely complex audiovisual solutions that require innovative analytical models. Starting from these models it is thus possible to read Tarkovsky's cinematographic output from a musical perspective.

Il titolo che abbiamo scelto per questo intervento¹ tradisce una difficoltà nel porre all'interno di ben precise coordinate la poetica musicale di un regista come Andrej Tarkovskij che si è avvicinato all'arte dei suoni in molteplici maniere e seguendo percorsi di diverso genere. Nei propri film, infatti, Tarkovskij non solo ha utilizzato magistralmente la musica – operazione che potrebbe accomunarlo ad altri, non molti forse, registi – ma ha anche dedicato bellissimi adagi poetici all'arte dei suoni nei *Diari* e nei *Racconti cinematografici*, e si è addirittura confrontato con la regia di un'opera complessa e problematica come il *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, ancor oggi considerata esemplare per alcune scelte particolarmente apprezzate da Claudio Abbado che, nell'allestimento londinese, era stato fermamente deciso ad avere al suo fianco il regista.²

1. Questo articolo rappresenta la meta finale di un percorso di ricerca che si è protratto nel tempo e che ha portato alla pubblicazione di alcuni saggi dell'autore («La musica nel cinema di Andrej Tarkovskij»; «La musica nel cinema di Andrej Tarkovskij»; «La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni») che in queste pagine spera di essere arrivato ad una, pur sempre parziale, sintesi.

2. Si veda a tal fine: Tarkovskij, *Diari*, pp. 452, 504, 593. Alcune foto dell'allestimento

Molti altri riferimenti di natura biografica associano il nome di Tarkovskij alla musica. Già nelle prime pagine del *Martirologio*, una foto ritrae il giovane Andrej al pianoforte,³ testimonianza eloquente della sua formazione musicale i cui echi si possono anche cogliere nel primo film, *Il rullo compressore e il violino* (*Katok i skripka*, 1960), dove il piccolo Saša è un violinista che deve sostenere, senza successo, un esame al Conservatorio di Mosca.⁴ Anche in *Nostalghia* (1983), in cui uno scrittore russo è in viaggio in Italia per seguire le tracce di un compositore del XVIII secolo, la musica diviene un pretesto narrativo che permette la lettura del film in termini autobiografici, creando una duplice identificazione fra la condizione di Maksim Sozontovič Berezovskij con quella del poeta protagonista del racconto e Tarkovskij stesso.

Nella vita di Tarkovskij, allo stesso tempo, la musica è una presenza costante e non è riconducibile semplicemente all'educazione ricevuta negli anni dell'adolescenza oppure alle folgorazioni giovanili che poi hanno lasciato delle tracce ben precise nei suoi film. La musica è invece un filo rosso che accompagna tutta la sua esistenza condizionando fortemente la produzione cinematografica che, di conseguenza, a nostro avviso necessita di una lettura musicale per cogliere le segrete istanze da cui è animata. Una prima chiave d'ingresso in questo universo la troviamo nei *Diari*, affollati da veri e propri adagi dedicati alla musica di Johann Sebastian Bach, citazioni di Gustav Mahler e continui riferimenti a compositori, repertori e anche interpreti.⁵

londinese del 1983 al Covent Garden sono riportate nel libretto di sala del Teatro La Fenice di Venezia nel novembre del 1994, la cui regia s'ispirava alla produzione originale di Tarkovskij. A tal fine si vada alle pagine 122 (Prologo, quadro II), 123 (Atto IV, quadro IV), 124 (Atto IV, scena ultima) dello stesso libretto. Sulla rappresentazione al Covent Garden, si veda anche Le Fanu, «Tarkovski à Covent Garden», pp. 30-31.

3. Tarkovskij, *Diari*, p. 19. Tutte le biografie dedicate al regista sottolineano la centralità della musica nella sua formazione giovanile. A esordio di un suo saggio, Nicoletta Misler nota come «il fatto che durante gli studi egli avesse seguito corsi di pittura (e di musica) non è, forse, secondario» (Misler, «Nella tradizione dell'arte russa», p. 44). «De la musique à la peinture et à la géologie: Tarkovski a hésité sur sa vocation», scrive Michel Chion a esordio della sua monografia dedicata al regista (Chion, *Andreï Tarkovski*, p. 14). Nella rievocazione della madre in *Bianco, bianco giorno...*, troviamo costantemente dei riferimenti alla musica. «Come ha fatto, con una vita così piena di privazioni, ad assicurare a suo figlio una formazione artistica e musicale? Come ci è riuscita?» (Tarkovskij, «Bianco, bianco giorno...», p. 53).

4. Il film, nell'inaugurare la collaborazione con il compositore Vjačeslav Ovcinnikov, già presenta alcune costanti della poetica tarkovskiana. Il violino qui appare come «oggetto magico in senso proppiano, tanto più in quanto viene caleidoscopicamente moltiplicato-scomposto», divenendo strumento in cui il protagonista trasferisce il proprio sentimento di amicizia (Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 27).

5. La musica di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms,

1 La sublime polifonia del creato

Del compositore boemo Tarkovskij ricorda così alcune affermazioni volte ad affermare la perfezione quale premessa dell'atto artistico ma,⁶ soprattutto, riporta alcune parole da lui dedicate al musicista maggiormente amato da Tarkovskij stesso: Johann Sebastian Bach. Eduard Artem'ev ricorda che il regista nutriva una vera e propria predilezione nei confronti del maestro tedesco: «Non conosco niente di più alto della sua musica [...] - gli avrebbe confidato nel corso di un'intervista - La sua musica dà un impulso immediato alla tua anima e tu lo senti».⁷ Nel *Kantor* tedesco egli trovava «riuniti tutti i semi vitali della musica, come il mondo è tutto contenuto in Dio», e definiva la sublime polifonia delle sue opere come «un miracolo inaudito non soltanto per il suo tempo, ma per tutti i tempi».⁸ Da queste parole, non solo, Bach si configura come espressione della perfezione e dell'universalità, ma viene anche additato come metafora dell'ordine divino. Voce, quindi, della natura e del suo ordine. La sua musica non «significa» nulla ma è pienamente autosufficiente. Non a caso, Tarkovskij l'associa a Tolstoj e, in particolar modo, a Leonardo da Vinci:⁹ un artista la cui arte sarebbe in grado di «esaminare l'oggetto dal di fuori, dall'esterno, con uno sguardo quasi 'extraterrestre', capacità, questa, propria di creatori».¹⁰

La presenza di Bach nel cinema di Tarkovskij è ritrovabile in *Il sa-*

Claudio Monteverdi, Franz Schubert, Giovanni Pierluigi da Palestrina - un seguito di autori a lui maggiormente cari - è singolarmente definita come «una festa per l'anima». Talvolta affiorano riferimenti a Robert Schumann, «uno dei più grandi compositori di *Lieder*», e Schubert. Per quanto riguarda gli interpreti, egli esalta Karlos Kleiber, «il primo direttore del mondo», al contrario di Herbert von Karajan, «vecchio e conservatore» mentre il nome di Mstislav Rostropovič compare ripetutamente in molte pagine (Tarkovskij, *Diari*, pp. 57, 218, 394, 532).

6. «L'esattezza è l'anima stessa del lavoro dell'artista. [...] Un colossale dispendio di mezzi artistici, a partire dallo schizzo iniziale fino ai più piccoli dettagli finali, è la condizione necessaria alla nascita di un'opera d'arte perfetta» (Tarkovskij, *Diari*, p. 217).

7. Eduard Artem'ev in Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 97. Il figlio del regista, nel corso di un'intervista, ci ha confidato come il padre amasse in particolar modo le opere della produzione sacra di Bach, senza riservare un particolare interesse verso quelle tarde ispirate, a suo avviso, da procedimenti di natura scientifica (nostra intervista ad Andrej A. Tarkovskij, Firenze, 18 novembre 2004).

8. Tarkovskij, *Diari*, pp. 217-218.

9. «Che cosa significano le immagini di Leonardo da Vinci o di Bach? Esattamente nulla, all'infuori del fatto che esse, di per sé, stanno a significare quanto siano autonome. Esse vedono il mondo come per la prima volta, come se non fossero appesantite da nessuna esperienza precedente» (Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 10). Cfr. anche Tarkovskij, «Sulla figura cinematografica», p. 23.

10. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 19.

crifcio (*Offret/Sacrificatio*, 1986), *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974), un film in cui «la musica sovente scaturisce come materiale della vita stessa, come parte dell'esperienza spirituale dell'autore»,¹¹ ma diviene la cifra espressiva privilegiata di *Solaris* (*Soljaris*, 1972) in cui il *Preludio Corale Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639* accompagna lo scorrimento dei titoli di testa, secondo una prassi abituale per cui la musica diviene una sorta di *ouverture* al seguente racconto cinematografico.¹² Non contrappunta, invece, le immagini iniziali come accadeva nella copia italiana in cui la musica decora le vicende terrestri, sottolineando emotivamente il prologo del film. Un utilizzo didascalico della musica che Tarkovskij ha sempre rifiutato ponendo un veto radicale.¹³

Assumendo un punto di vista esterno, il *Preludio* rappresenta invece l'idea più riposta del film e obbedisce a delle ben precise scelte che il regista espressamente dichiara nel proporlo senza alcuna immagine e invitando il pubblico al raccoglimento dell'ascolto.

I versi del *Corale* recitano:

Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ, ich bitt', erhör mein Klagen, verleih' mir Gnad'
zu dieser Frist, lass mich doch nicht verzagen! Den rechten Glauben, Herr, ich
mein, den wollest du mir geben, dir zu leben, mei'm Nächsten nutz zu sein, dein
Wort zu halten eben.

Il testo è arricchito da forti componenti spirituali, enfatizzate dal verbo *rufen* che esprime uno dei sentimenti maggiormente profondi della spiritualità protestante. Come in tutti i *Preludi corali* bachiani, anche in questo i rapporti che la musica intrattiene con il testo sono molto stretti,

11. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 145.

12. Un procedimento analogo viene adottato ne *Lo specchio*, introdotto dalle note del 'melanconico' *Corale Das alte Jahr vergangen ist BWV 614* che rivela un trattamento cromatico addirittura stupefacente (Cfr. Basso, *Frau Musika*, pp. 480-481, 487). Il *Corale* ritorna nel terzo sogno in cui la madre di Aleksej è sospesa sopra il letto.

13. «Si trattava di una sovrapposizione abbastanza meccanica - scrive Tarkovskij in *Scolpire il tempo* -, casuale o primitiva, in senso illustrativo, della musica all'immagine, che aveva lo scopo di rafforzare l'impressione prodotta da questo o da quell'episodio. Per quanto ciò possa apparire strano, il principio di utilizzazione della musica nel cinema il più delle volte è ancor oggi lo stesso. Gli episodi vengono, per così dire, rinforzati con un accompagnamento musicale destinato a illustrare ancora una volta il tema principale, a intensificare la sua risonanza emotiva e, qualche volta, semplicemente a salvare una scena non riuscita». Motivo per cui a lui sembra che «per far sì che l'immagine cinematografica risuoni in maniera veramente piena e consistente, sia ragionevole rinunciare alla musica. Infatti, a rigore, il mondo trasformato dal cinema e il mondo trasformato dalla musica sono due mondi paralleli in conflitto tra loro» (Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pp. 145-146, 174). Sullo scempio realizzato nell'allestimento della copia italiana del film, si vedano le parole dello stesso Tarkovskij in Moroz, *Andrei Tarkovsky*, p. 65.

secondo la vocazione del compositore di servirsi di procedimenti musicali simbolici, con una notevole varietà di atteggiamenti pur sempre riconducibili ad un sentimento di natura religiosa.¹⁴ Il *Corale*, unico ad utilizzare la forma in trio nella raccolta dell'*Orgelbüchlein*, si muove su tre piani sonori, con le relative parti che articolano figurazioni metriche differenti. La melodia al soprano, leggermente ornata da abbellimenti, rivela molto espressivamente la supplica del credente. Le figurazioni del basso, invece, hanno un carattere maggiormente strumentale a sottolineare l'atto di fiducia in Dio, mentre la voce intermedia, nel suo prolungato arabesco, manifesta la preghiera e la richiesta di perdono del peccatore. Singolare la conclusione, con le parole «*dein Wort zu halten eben*», che descrive un atteggiamento di profondo ascolto che vedremo essere una delle chiavi fondamentali dello stesso film.

Nel corso di *Solaris*, la musica di Bach compare, quasi fosse idealmente un ritornello, in quattro momenti che punteggiano un arco temporale che supera i limiti cronologici della storia, configurati tra la partenza e l'idea del ritorno a casa del protagonista.¹⁵ La ripresa delle note del *Preludio* riporta al suo significato iniziale, quello che il regista aveva stabilito in apertura durante lo scorrimento dei titoli di testa, e permette di fissare un ben preciso rapporto fra due sequenze a distanza, superando di conseguenza i tradizionali percorsi della narrazione.¹⁶ In questo asseconda una delle modalità con cui Tarkovskij utilizza la musica all'interno dei propri film.

L'impiego della musica che sento a me più vicino - recita un celebre momento di *Scolpire il tempo* - è quando essa viene usata come il ritornello nella poesia. Quando, leggendo dei versi, ci imbattiamo in un ritornello, arricchiti dalla conoscenza di quello che abbiamo appena letto, ritorniamo alla causa iniziale che ha spinto il poeta a scrivere quei versi la prima volta. Il ritornello suscita in noi lo stato d'animo iniziale col quale siamo entrati in quel mondo poetico per noi

14. «Nonostante la mancanza del testo, i rapporti con questo sono assai stretti; la circostanza è stata più volte assunta per documentare la natura del simbolismo che si nasconde dietro le varie figurazioni tecniche. Per contro, queste sono di una varietà inaudita e costituiscono quasi un repertorio di casi, specialmente dal punto di vista della struttura ritmica» (Basso, *Frau Musica*, pp. 480-481).

15. Brevi cenni sull'impiego del *Preludio* di trovano anche in Borin, *Solaris*, pp. 52, 98, 139, 147.

16. Proprio per questo a nostro avviso sono fuori luogo le considerazioni di Tatiana Egorova su presunti percorsi narrativi musicali in *Solaris* e, in genere, in tutta la filmografia tarkovskiana. Cfr. Egorova, *Soviet film music*, pp. 229-238. Parimenti, a proposito del tema bachiano, Egorova scrive: «Such a clear semantic and dramatic emphasis is far from accidental, for Bach's *Prelude* is not only a symbol which has absorbed the greatest timeless values of human culture, but also represents the highest level of exactness known to man, and is used by the author as a spiritual argument defending his moral conception» (p. 234).

nuovo, rendendolo nello stesso tempo sia immediato che rinnovato. Torniamo, per così dire, alle sorgenti di esso.¹⁷

Il *Preludio*, però, non assume delle funzioni semplicemente narrative di carattere didascalico oppure meramente illustrative; configura, piuttosto, dei segmenti temporali ispirati da leggi proprie e distaccati dalla realtà che i protagonisti stanno vivendo. Dopo aver ‘accompagnato’ i titoli di testa, nel corso del film ricompare quando Kelvin proietta un breve filmato che si è portato sul pianeta e dove, accanto alle figure della famiglia e della casa, compare la Natura con i suoi elementi mistici: aria, fuoco, acqua e terra. L'apparente giustificazione di questo momento come tentativo del protagonista di fornire alla compagna risorta tracce della propria memoria necessarie per intraprendere una nuova esistenza, è prontamente smascherata da Hari stessa davanti allo specchio della cabina di Kelvin, allorché rivela come il problema dell'identità si risolva a partire dalla comprensione della propria origine e non dall'osservazione di copie di sé. Il filmato rappresenta invece l'idea di Natura che Hari stessa poi coglierà dalla contemplazione del quadro di Brueghel nella biblioteca della stazione orbitante. Bach viene, quindi, posto a commento della sacralità dell'ordine divino, metafora del mondo che è tutto contenuto in Dio, come abbiamo visto nelle parole di Tarkovskij stesso. Non è allora semplicemente un Leitmotiv; ancor più non è la colonna sonora arricchita da sentimenti umani della Terra da contrapporre alla musica elettronica che invece identifica Solaris, come molta critica ha incautamente dichiarato: Bach, al contrario, è l'essenza dell'universo, metafora dell'ordine naturale e cosmico.

Il *Preludio* ritorna poi nell'estasi amorosa di Kris e Harey e la sua brusca interruzione dichiara l'impossibilità di una loro unione. Nel momento dell'estasi la musica sta a rappresentare il raggiungimento della dimensione originaria dell'essere umano che viene smentita dal tonfo prodotto dalla caduta del contenitore dell'ossigeno liquido. Giunge, infine, a chiusura del racconto nel momento in cui Kelvin ritorna sulla terra, nella casa di campagna dove il padre lo abbraccia sulla soglia, in perfetta sintonia con le immagini che il testo del *Corale* evoca. In questo modo, la musica sembra connotare liturgicamente la parabola della vita del protagonista che, come già abbiamo sottolineato, viene assunta all'interno della dimensione dell'ascolto ben ritratta dal testo e dalle movenze del *Corale*. Il momento del ritorno, allo stesso tempo, è articolato in due tempi - lo sguardo del pianeta e l'atterraggio sulla

17. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 145.

terra vista da Solaris – che proprio la musica unisce senza soluzione di continuità. L'apparente circolarità narrativa del testo audiovisivo cela una differenza non marginale per cui la musica bachiana è attraversata dai suoni di sintesi che emergono non appena Kelvin si ritrova immerso nella Natura, a svelare l'origine dell'ambiente in cui si trova. Non a caso, il *Preludio* viene bloccato in vista della casa e il momento del ricongiungimento del padre con il figlio vede le sonorità elettroniche solariane che poi accompagnano il volo della macchina da presa, nella sua tensione verso la Forma che solo il pianeta ha saputo rivelare.¹⁸

In *Sacrificio* Tarkovskij utilizza nel prologo e nell'epilogo del film un momento della *Matthäus Passion BWV 244*, l'Aria per contralto *Erbarme dich*, n. 47 del capolavoro bachiano. Ancora una volta la presenza del testo è di fondamentale importanza nel mettere in risalto il lamento e l'invocazione del perdono da parte del credente.¹⁹ Definita da Alberto Basso come «indimenticabile capolavoro»²⁰ che commenta il pianto di Pietro dopo il suo tradimento, questa pagina è accompagnata da un ritmo di siciliana e, dallo spunto melodico iniziale, si muove su procedimenti molto vicini all'improvvisazione. Nel contesto del film, ripropone ancora una volta il travaglio interiore del credente e la sua vocazione all'ascolto. Anche Toru Takemitsu, autore di una dedica musicale a Tarkovskij,²¹ parlando della scena finale da *Sacrificio* ha sottolineato la presenza fondamentale della musica. Nel corso di una celebre intervista con Luigi Nono, i due musicisti hanno lasciato questa significativa testimonianza.

TAKEMITSU: A proposito; il pensiero, la percezione del tempo e dello spazio secondo il maestro Nono è sempre la stessa di Andrej Tarkovskij, il regista dell'Unione Sovietica che abbiamo nominato anche ieri sera. [...]

NONO: Prima abbiamo parlato di Tarkovskij. L'ultimo film, *Il sacrificio*, è un

18. «On the whole, Bach's music has the function in this finale of a clear-cut *cantus firmus*, which is superimposed on a freely improvised, limited aleatoric texture from the chorus, synthesizers ANS and SINTI-100, and instrumental groups from a reduced symphony orchestra» (Egorova, *Soviet film music*, p. 235).

19. «Erbarme dich, mein Gott, | Um meiner Zähren willen; | Schau hier, Herz und Auge | Weint vor dir bitterlich. | Erbarme dich, erbarme dich!».

20. Basso, *Frau Musica*, p. 491.

21. Varrà la pena ricordare che il compositore è l'autore di una dedica a Tarkovskij, *Nostalgia, per violino e orchestra d'archi*. Questa pagina ha le caratteristiche di un lamento funebre e richiama il *Requiem* per archi del musicista giapponese, a partire «dall'organico al tempo molto lento, qui ripetutamente intervallato dalle increspature di sezioni poco più mosse; dall'inizio in pianissimo con una singola nota che emerge dal silenzio alle armonie per sovrapposizioni di triadi, perlopiù aumentate» (Fertoniani, *Note di sala*, p. 43).

pensiero con tempi differenti di cerimonie differenti; cerimonie visuali, acustiche, fotogrammi, drammatiche... è inquietudine che arriva fino alla messa in discussione di tutto... discutere di tutto; è una grande apertura da parte di Tarkovskij proprio nel momento in cui era malatissimo: apertura verso la natura, apertura verso il pensiero degli uomini, verso un cosmo nuovo. Questa drammaticità, il figlio Pêtr che alla fine parla e dice: «Papà, perché in principio c'era la parola?» (Giovanni).

TAKEMITSU: Può darsi che non ci sia stata la speranza, ma lui, con suo figlio, pianta un albero sulla riva del mare, in Nord Europa. Un albero... un tentativo disperato, forse, ma vogliono sperare che l'albero cresca, infine.

NONO: Questo è il grande esempio di Tarkovskij, russo, di grandi tradizioni antiche... che in Svezia gira l'ultimo film suo... in Svezia... e usa all'inizio del film Bach, tedesco, e usa la musica sua [di Takemitsu], il *shakuhachi* giapponese: questa è una dimostrazione di rottura dei costumi.

TAKEMITSU: Prima di tutto c'è la *Passione secondo S. Matteo* di Bach; è il momento in cui il gallo canta non appena Pietro rinnega Gesù per la terza volta. E questo è come dire che l'artista, pur essendo gravemente malato, pensava all'umanità e al grande universo in cui essa vive! È magnifico, meraviglioso!

NONO: Perché Tarkovskij era un grandissimo, una grandissima anima, un grandissimo spirito... è una forza morale di grandissima cultura interiore, determinata a qualsiasi sacrificio pur di riuscire a dire qualcosa.²²

A completare il quadro delle presenze bachiane, non va dimenticato il folgorante recitativo, «Und siehe da! Der Vorhang im Tempel!», sempre dalla *Matthäus Passion*, ne *Lo specchio*, quando Aleksej e la sorella incontrano il padre e la sequenza finale del film, accompagnata dalle prime pagine della *Johannes Passion BWV 245* («Herr, unser Herrscher»), quando viene inquadrata la vecchia casa in campagna con i genitori di Aleksej distesi sull'erba e, in seguito, la madre anziana con i due bambini per mano. Se, stando alle parole di Alberto Basso, questa pagina di Bach è un «prologo in terra» - «non sono angeli ed arcangeli ad intonare il testo, bensì i fedeli, i peccatori che nella Passione attendono di poter leggere come il Figlio di Dio possa essere glorificato in ogni momento della storia, anche quando più grande è la bassezza dell'uomo»²³ - anche questo finale si carica di una connotazione fortemente sacra.

22. Colloquio con Toru Takemitsu, in Nono, *Scritti e colloqui*, pp. 438, 441-442.

23. Basso, *Frau Musica*, p. 459.

2 Un percorso in evoluzione

Il 'paesaggio sonoro' del cinema di Tarkovskij non si limita, ovviamente, alla musica di repertorio ma è un sistema molto complesso che comprende suoni di sintesi, rumori d'ambiente oppure ricreati in postproduzione, e ogni altra componente in grado di dar vita a «combinazioni sonore totalmente nuove», come auspicava Edgar Varèse.²⁴ Il percorso che lo porta ad elaborare un simile ambiente sonoro è molto complesso e, soprattutto, in costante evoluzione. Se nei primi film la musica di Ovcinnikov abbraccia lunghi segmenti della narrazione delineando i consueti ma pur sempre originali percorsi tematici, Tarkovskij poi riduce sempre più la sua presenza quasi a voler approdare al mito di un film girato senza musica; se inizialmente la colonna sonora è un elemento nel contesto narrativo di un film, poi diviene parte integrante di un sistema sonoro globale, di una medesima realtà audiovisiva, «scomparendo come espressione autonoma per divenire elemento di un'unica espressione sensoria»,²⁵ per dirla con Antonioni.

Una simile constatazione non deve, però, indurre a pensare che i primi film del regista non presentino motivi d'interesse oppure, ancor peggio, che la loro colonna sonora sia «scialba», com'è stato detto a torto, e con molta superficialità, a proposito di *Andrej Rublëv* (1966).²⁶ Già *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), ben esemplifica le caratteristiche musicali e sonore della prima stagione del cinema di Tarkovskij. In questo capolavoro troviamo un'uso piuttosto didascalico del commento sonoro che porta il regista ad utilizzare la musica per sottolineare alcuni momenti di particolare rilevanza della narrazione. La partitura è attraversata da situazioni descrittive e talvolta prevedibili, proponendo in alcuni momenti i tipici stilemi della musica cinematografica. Anche il «Tema di Ivan» che

24. Cfr. Varèse, *Il suono organizzato*.

25. Michelangelo Antonioni in Billard, «L'idea», p. 134.

26. «Se è vero che una musica per film veramente efficace deve essere piuttosto convenzionale, nel fare confezionare quella per il suo *Rublëv* Tarkovskij deve essersi attenuto strettamente a questo principio. Dimenticando per un momento quella scialba colonna sonora proviamo a immaginare la musica ideale per *Rublëv*. Non saprei concepirne una migliore di quella dei quattro *Inni* che Schnittke ha composto fra il 1974 e 1979 per un organico esiguo e insolito che comprende un violoncello, un contrabbasso, un fagotto, un'arpa, un cembalo, timpani e campane. La tendenza a umanizzare il sacro che sta scritta nei dettagli delle icone, come la fronte di un vecchio saggio nel bambino tenuto in braccio dalla vergine o gli occhi dolenti di quest'ultima, come se ancora vi aleggiasse il riflesso di innumerevoli immagini di tristezza, viene narrata nel film di Tarkovskij come un'anamnesi. Qualcosa di analogo si trova negli *Inni* di Schnittke, anch'essi interpretabili come un viaggio verso la trascendenza» (Restagno, «URSS/Russia», p. 15).

accompagna i sogni del protagonista - quattro sequenze che sembrano formare un unico sogno, «*éternel, paradisiaque, dont nous voyons à chaque fois une partie*»²⁷ - presenta una struttura convenzionale: la melodia è accompagnata da un seguito di arpeggi, con la presenza dei fiati in evidenza.²⁸ Il tema compare nelle scene iniziali e nel sogno con la madre; si ripresenta, poi, quando Ivan saluta Cholin e Gal'cev prima della missione e, infine, nel sogno che conclude il film, sempre accanto alla madre. Altre situazioni, su tutte l'apertura con il suono particolare del canto di un uccello, anticipano alcune caratteristiche della poetica del regista.²⁹ Singolare, invece, la fusione della musica con il gocciolio nella bacinella nel secondo sogno di Ivan e l'espedito di utilizzare la voce di un soldato tedesco fuori campo a commento delle drammatiche sequenze finali, in cui gli «sbandamenti scomposti della cinepresa quale testimonianza della vertigine della follia umana»³⁰ ben mettono in risalto gli orrori della guerra.

Con *Andrej Rublëv*, la cui musica è sempre di Ovčinnikov, già ci troviamo di fronte ad un paesaggio sonoro più complesso in cui emergono alcune costanti destinate a svilupparsi nel corso degli anni seguenti. Basti pensare alle stratificazioni sonore che talvolta affiorano all'interno della partitura e che si rivelano uno strumento efficace per accompagnare la cavalcata dei Tartari, oppure ai movimenti melodici che procedono diatonicamente durante la festa pagana, creando un fascino ipnotico e incantatorio. In riferimento alle prime, Egorova parla di timbri «constructed with the help of the synthesizer ANS, and the use of non-traditional methods of sounds productions, such as the frullato of the strings or rolls on the timpani obtained by rotating wire brushes on the drumheads».³¹ Parla, pertanto, di «tartar sound» per definire le diverse stratificazioni che si vengono a creare. Non è dato sapere se l'ANS sia effettivamente presente nel *sound* di questo luogo del film - Ovčinnikov a tal fine ha dichiarato di non averne fatto uso per cui potrebbe essere stato utilizzato nelle fasi di missaggio della colonna sonora del film - ma

27. Chion, *Andreï Tarkovski*, p. 21.

28. «Allora i quattro sogni del giovane sono altrettante brevi stazioni descritte con bianchi molto luminosi, solari e ariosi di un itinerario: implicito nell'imminente tragedia, ma del tutto espresso e solo superficialmente irreal e falso» (Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 59).

29. Un'altra consuetudine è ritrovabile nella contrapposizione che si viene a creare fra i sogni e la realtà, per cui le sonorità dell'arpa cedono il passo a dei violenti colpi di mitragliatrice.

30. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 63.

31. Egorova, *Soviet film music*, p. 197.

ugualmente risulta evidente la complessità della trama sonora della partitura.³²

Tra i momenti maggiormente suggestivi del film, va sicuramente citato il canto nel primo episodio che accompagna il riposo nell'isba e il cammino seguente dei monaci. Si tratta di una 'sogettiva acustica' del giovane Rublëv, «traboccante di un ancora ingenuo amore per gli uomini» ora a contatto con le sofferenze umane.³³ La partitura del film si basa su un oratorio preesistente, *Oratorio per Sergej Radonez*, di cui Ovcënnikov si serve assecondando una tipica consuetudine dei compositori cinematografici.³⁴ Questa compare durante lo scorrimento dei titoli di testa, nell'episodio *La passione secondo Andrej* e in quello finale con la visione delle icone. Proprio nell'inquadratura finale, la progressiva scomparsa della musica che lentamente fa spazio al rumore della pioggia, consegna un'immagine sonora di rara bellezza che può essere assunta come una ben precisa metafora del cinema di Tarkovskij.

3 Eduard Artem'ev e lo Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca

A partire da *Solaris*, Tarkovskij inizia a collaborare con Artem'ev³⁵ e lo Studio Sperimentale di Musica Elettronica di Mosca in cui lavorava

32. Stando ad Egorova, la musica del film sarebbe organizzata per aree tematiche - «themes of 'cruelty', 'paganism' and 'Christainity'» - nei cui confronti il tema di Andrej svolgerebbe la funzione di elemento strutturante, emancipandosi dalle semplici e banali funzioni leitmotiviche e creando delle relazioni complesse con le immagini, grazie alla presenza di elaborati procedimenti di variazione.

33. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 27.

34. Cfr. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 30.

35. Eduard Artem'ev ha accompagnato il cinema di Tarkovskij a partire da *Solaris*. Il compositore, nel corso di molte interviste, ha dichiarato di non aver mai saputo perché il regista avesse sciolto il sodalizio con Ovcënnikov, avanzando l'ipotesi di problemi di natura personale e non professionale. Ha poi detto di ammirare la musica di Ovcënnikov, esaltando le due partiture scritte per Tarkovskij. Per quanto riguarda la sua biografia, si veda Varaldiev, «Russian Composer Edward Artemiev»; Drubachevskaya, «Edward Artemiev: "I am sure that there will be a creative explosion"»; Patterson, «Interview with Edward Artemiev»; Katunjan, «Interview with Edward Artemiev». Tutte queste interviste sono riportate nel sito del compositore: <http://www.electroshock.ru> [2013/10/20]. Qui compaiono anche alcune interviste del compositore e la sua filmografia. Per quanto riguarda la collaborazione con il regista russo, si veda l'intervista contenuta in Turovskaja, *7 s ½ ili fil'my Andreja Tarkoskogo*, pp. 83-99. Sull'involuzione della poetica di Artem'ev, si vedano invece le puntuali e accorte osservazioni di Pestalozza, *La musica in URSS*, pp. 175-179.

Semën Litvinov,³⁶ inaugurando una nuova fase della poetica sonora del proprio cinema. Nelle tante interviste concesse da Artem'ev sulla sua collaborazione con Tarkovskij emergono le modalità con cui si realizzava la loro collaborazione per l'allestimento sonoro delle pellicole. Il regista, lamenta Artem'ev, non assisteva mai alle sedute di registrazione, mentre seguiva scrupolosamente le fasi della postproduzione in cui la musica giunge a confrontarsi con le immagini. Le fasi della riproduzione erano molto difficili ed egli selezionava continuamente i materiali registrati per giungere molto spesso ad utilizzare una minima parte di quanto era stato creato.

Per Tarkovskij - ricorda - aveva un grande significato la scena «Kris si congeda dalla terra». Voleva che si sentissero cantare il bosco, le voci degli uccelli, l'erba. Ho fatto questo servendomi della musica elettronica. Alla fine Tarkovskij ha deciso di lasciare soltanto i suoni naturali vivi.³⁷

Il musicista, d'altro canto, leggeva sempre la sceneggiatura del film, analizzava i materiali girati ma non partecipava mai alle riprese. Le discussioni e il confronto nascevano, pertanto, solo nella post-produzione, analogamente a quanto succede in un qualsiasi laboratorio musicale. Non a caso, Artem'ev lamenta i continui rifacimenti a cui era costretto che lo portavano a ripensare completamente le soluzioni precedentemente adottate.³⁸

La colonna sonora di *Solaris* vede l'impiego del sintetizzatore ANS ideato da Evgenij Murzin.³⁹ Proprio l'ANS era l'elemento coagulante la

36. Tra i membri dello Studio, attivo dal 1960 al 1980 circa, oltre ad Artem'ev ricordiamo Alfred Schnittke, Sofija Gubajdulina, Edison Denisov, Oleg Buloškin, Stanislav Krejči, Šandor Kalloš e Aleksandr Nemtin che ha dedicato la propria esistenza al completamento del *Mysterium* di Aleksandr Skrjabin. Schnittke, noto anche nel mondo della musica cinematografica, si è servito dell'ANS nei primi anni Sessanta, adoperandolo come supporto alla strumentazione tradizionale. Una raccolta delle composizioni per ANS si trova in *Electroshock Presents: Electroacoustic Music Volume IV: Archive Tapes Synthesizer ANS 1964-1971*, Electronic works by Oleg Buloshkin; Sofia Gubaidulina; Edward Artemiev; Edison Denisov; Alfred Schnittke; Alexander Nemtin; Schandor Kallosh; Stanislav Kreitchi, Electroshock Records ELCD 011.

37. Eduard Artem'ev in Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 100.

38. Artem'ev, poi, sottolinea la richiesta inamovibile da parte del regista di utilizzare la musica di Bach, di cui abbiamo già ampiamente parlato. Egli però, quale motivo di interesse in quest'ordine di considerazioni, sottolinea come Tarkovskij utilizzasse la musica del Kantor tedesco quale fondamentale contributo alla ricerca d'identità da parte del cinema, un'arte giovane e ancora priva di sedimentazioni storiche.

39. Per quanto riguarda l'ANS, si veda Beer, «*Solaris and the ANS synthesizer*», pp. 103-108; Kreichi, «*The ANS Synthesizer*».

ricerca dei musicisti attivi all'interno dello Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca che, in quegli anni, era guardato con sospetto dalle autorità accademiche russe che lo consideravano una semplice curiosità appartenente al mondo delle avanguardie. Contrariamente a quanto accadeva nella vita musicale italiana, in cui le avanguardie che si raccoglievano nello Studio di Fonologia di Milano erano rimaste piuttosto estranee al cinema e alle sperimentazioni musicali che venivano attuate al suo interno,⁴⁰ in Russia il cinema si offriva come un campo di sperimentazione aperto ai contributi delle nuove tecnologie. Non a caso David Beer, in un saggio in cui affronta le problematiche sottese all'utilizzo di questo sintetizzatore nella musica cinematografica, sottolinea l'importanza delle componenti tecnologiche nell'allestimento sonoro per le immagini cinematografiche,⁴¹ anche se talvolta egli «forza» la reale portata dell'ANS che, nel contesto della vita musicale russa degli anni Settanta, veniva utilizzato solo in determinati contesti.

L'ANS, dalle iniziali di Aleksander Nikolaevič Skrjabin quasi a voler stabilire un'ideale continuità dai principi sinergici suono-colore dell'organo di luci alla trasformazione fotoelettronica del segno grafico, era stato ideato da un gruppo di ricercatori che si raccoglieva attorno a Murzin. La sua caratteristica principale consisteva nel creare i suoni con il metodo foto-ottico, già ampiamente impiegato nel cinema, che permetteva di sintetizzare il suono da un'onda disegnata artificialmente. In questo caso il generatore foto-ottico era stato pensato sotto forma di vari dischi rotanti di vetro con 144 tracce sonore, corrispondenti a toni puri. Il disco era formato da tracce concentriche: quella più vicina al centro aveva la frequenza più grave mentre quella più acuta si trovava al bordo. Cinque dischi simili con differenti velocità di rotazione producevano 720 toni puri che Murzin aveva derivato da un segmentazione del *continuum* frequenziale sulla base di studi di psicoacustica.⁴²

Al fine di selezionare i suoni necessari all'allestimento degli impasti timbrici di un'opera, veniva creata un'interfaccia - Murzin la chiamava

40. Anche se Luciano Berio aveva perfettamente intuito come la musica elettroacustica potesse adattarsi, grazie alla sua libertà da schemi precostituiti e alla sua permeabilità a differenti situazioni psicologiche, alla sonorizzazione di copioni radiofonici, televisivi e cinematografici. Cfr. Berio, «Musica per Tape Recorder», pp. 10-13.

41. Cfr. Beer, «*Solaris* and the ANS synthesizer», p. 101.

42. Con una suddivisione così precisa si può sintetizzare un numero molto elevato di suoni all'interno dell'ottava. Le premesse per la realizzazione di questo sintetizzatore erano state esposte dallo stesso Murzin al Convegno Internazionale sugli Studi di Musica Elettronica di Firenze nel giugno 1968.

addirittura «partitura» - costituita da una lastra di vetro ricoperta di mastice nero sulla quale venivano effettuate delle raschiature per consentire alla luce di penetrare in modo selettivo. Il raggio luminoso, infatti, passava attraverso l'interfaccia e la luce veniva modulata dai dischi e captata da una fotocellula. L'impiego del mastice, inoltre, consentiva la correzione immediata dei suoni risultanti: le parti della piastra che generavano suoni superflui venivano rispalmate in modo tale che suoni mancanti potessero essere aggiunti. La velocità di lettura dello 'spartito' poteva essere regolata fino all'arresto completo, permettendo al compositore di lavorare direttamente e materialmente con la produzione del suono. Venti amplificatori passabanda erano situati nella parte sinistra del pannello anteriore principale. Nel centro del sintetizzatore c'era un dispositivo di lettura e il *pitch-control*; nella *black board* di destra la zona operativa, mentre sul pannello anteriore più basso i controlli dei 20 amplificatori passabanda e una leva per il controllo del tempo.

Ai fini della nostra ricerca, va ricordato che in Artem'ev le sperimentazioni con l'ANS⁴³ coincidono con la sua attenzione per la musica orientale

43. Nel 1968, al primo Festival Internazionale di Musica Elettronica di Venezia, la composizione per ANS *Il Mosaico* di Artem'ev riscosse un grande successo. «The sonoristic whole of *Mosaic* is formed as a result of the synthesis of various elements: sounds of a piano, received on its keyboard and strings, a singing voice, whispers (from sibilant and whistling phonemes, which have underwent electronic transformations). As a result of tedious work with timbres (let us remind, that the ANS possessed a possibility of strictly scientific synthesis of spectral timbre composition), the composer succeeded to synthesize a multicomponent medium including both many-voice noise-sound constructions, mainly heights-non-differential, and a 'tone' single-voice material (repetitions on iv of the small octave with microchromatic deviations-flows). In them are 'mosaically' intertwined noises of another class: fields of a separate overtones, glissanding passages of piano strings, shouts of denaturalized (instrumentalized) human voice, successfully synthesized choral sounding (three cord-colored soundings) and also separate 'concrete' noises (knocks, rustles, wind howls etc.). General effect is intensified by the microcluster electronic technique, operating by multisounds, composed of microchromatic intervals, merging in undefinable vertical complexes, horizontal layers, separate spots, noises. Important structuring role with that is acquired by contrast timbre-colored soundings - dynamic, registerial, 'factual' (single-voicing-multi-voicing), rhythmical, articulating. Dynamical development of electronic composition in time is quite logical and natural: moments of uplifts and falls are connected with culminating sections in the end of every part of the composition; all the dramatic organizations is often connected on the wave principle, causing associations with sea tides. Let us mention also the expressive spatial properties of composition - an illusion of acoustic sound space (artificially created) in various its manifestations (effects of reverberation, echo, sound reflection etc.). New beyond-music images, associations, expression forms of *Mosaic* stimulate the listeners fantasy, i.e. they serve to the composition namely as 'a main contents on the aural sensor level'. The absence of melodic relief is compensated here by the above-mentioned unusual timbre effects, rumbles and noises, picturesque plays of soundings, strictly organized spatial-time and dynamic development of sound material.

e le qualità timbriche dei suoi strumenti. In un suo intervento all'interno di un convegno internazionale dedicato alla musica elettroacustica, tenutosi al Teatro alla Scala il 20-21 novembre 1999, egli aveva esordito citando un filosofo religioso cinese del IV secolo a.C., Cguan Zsi.

Ho ripreso a suonare, collegando la melodia alla vita naturale. I suoni si susseguivano in modo disordinato, senza prendere una forma, come nelle macchie della melodia del bosco. Diffondendosi largamente, ma senza eccedere nell'estensione, la melodia, crepuscolare, vaga, quasi muta, non proveniva da nessuna parte, fermandosi nel buio profondo. Alcuni la chiamavano *il morire*, altri *il fiorire*. Nel movimento, nel fluire essa svaniva, spostandosi, senza agganciarsi al costante. Nel mondo dubitavano di essa, lasciando ai saggi il compito di studiarla... Ascolta attentamente: i suoni di questa musica non puoi sentire, la sua forma non puoi vedere, guardando attentamente, può riempire il cielo, ed anche la terra, abbracciando con essa sei poli.⁴⁴

Artem'ev aveva poi chiosato queste parole affermando che «potrebbero essere prese come un certo manifesto della musica contemporanea, che proclama, che il materiale della musica elettronica è rappresentato da tutto lo spettro sonoro udibile». ⁴⁵ Di conseguenza proprio questa musica potrebbe essere utilizzata come l'«indefinita voce della Natura», ⁴⁶ un'accezione già richiamata dall'utilizzo dei repertori bachiani e che a partire da *Solaris* diviene motivo fondamentale della poetica tarkovskiana.⁴⁷

They increase the direct emotional effect of electronic sounding, which obtains 'an artistic concretization' of the new sound pictures» (Suslova, «Edward Artmeiev»).

44. Cguan Zsi in Artemiev, «Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica», pp. 53-54.

45. Artemiev, «Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica», p. 54. Nel suo già citato saggio sull'ans, David Beer ipotizza alcune tipologie per giustificare la presenza della musica elettronica nel corso di *Solaris*. «The music - scrive - reflects or extends three aspects of the scenes and imagery of *Solaris*: I) the alien surroundings; II) the technologised scenery, and III) the vast open spaces», anche se poche righe sotto sottolinea che «that Artem'ev electronic music blurs the line between technology and nature» (Beer, «*Solaris* and the ANS synthesizer», pp. 111, 114).

46. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 148.

47. Per quanto riguarda la storia della colonna sonora di *Solaris*, bisogna ricordare che Tarkovskij sembra fosse rimasto entusiasta da una rimusicazione del film realizzata da Isao Tomita.

4 L'indefinita voce della Natura

La musica elettronica è, pertanto, il linguaggio sonoro privilegiato per entrare in perfetta simbiosi con le immagini. È la vera musica cinematografica: «IL MONDO DEI SUONI organizzato nel film in maniera vera»,⁴⁸ come asserisce categoricamente il regista. Al di là della musica strumentale, che è un'arte così autonoma da rendere difficile un suo totale dissolvimento nelle immagini, per cui efficaci divengono i suoi rapporti verticali con le stesse come abbiamo visto a proposito di Bach, ora Tarkovskij è giustamente consapevole delle infinite risorse insite nella musica elettronica. Sebbene non rinunci all'impiego degli amati temi bachiani o di altre pagine di repertorio, nello *Specchio*, *Solaris* e *Stalker* egli affida ad Artem'ev, e ad altri musicisti-ingegneri del suono, la quasi totalità dell'accompagnamento sonoro.

Commentando il lavoro per *Stalker*, Tarkovskij dirà:

Volevamo che il suono si avvicinasse a un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore. La musica elettronica muore nel momento in cui sentiamo che essa è appunto elettronica, ossia quando comprendiamo come essa è costruita. Artem'ev riuscì a ottenere la giusta risonanza attraverso procedimenti assai complessi. La musica elettronica doveva venir depurata dalla sua origine chimica perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo.⁴⁹

La musica intesa come manifestazione della Natura, al punto da divenire un linguaggio privilegiato, è un noto Leitmotiv dell'estetica musicale romantica che ha creato una lunga galleria di miti letterari di compositori e interpreti che hanno vissuto questo assioma come un ben preciso credo. La narrativa di Wilhelm Heinrich Wackenroder, Johann Ludwig Tieck e, soprattutto, E.T.A. Hoffmann è così ricchissima di figure che vivono un singolare rapporto con la musica che sconfinava nell'ado-

48. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 146. Il maiuscolo figura nell'originale.

49. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 46. Una dichiarazione che sembra ispirare una constatazione di Michel Chion a proposito del suicidio di Harey in *Solaris*. «Les coulées électroniques de la musique d'Artemyev s'allient aux mystérieux changements de lumière, de passages du jour à la nuit se produisant selon des rythmes inconnus à la Terre (la planète a deux soleils), et paradoxalement ces cycles bizarres recréent le mystère du cosmos que tout humain ressent au début de sa vie sur notre planète et dont il refoule par la suite le sentiment. Ce monde inconnu, ces flux incompréhensibles, nous les reconnaissons: c'est la Terre qui nous est donnée à redécouvrir, telle que nous l'avons ressentie en venant au monde» (Chion, *Andreï Tarkovski*, p. 44).

razione e addirittura in un sentimento di natura religioso. Ascoltare la voce della Natura attraverso la musica diviene un tratto tipico anche della poetica di Novalis, poi ripresa da Hoffmann che divenne un autore 'caro' a tutta la cultura russa e a cui lo stesso Tarkovskij dedica una sceneggiatura cinematografica a partire dai suoi racconti musicali.⁵⁰ In una delle primissime battute di questo testo troviamo un singolare scambio di opinioni fra il protagonista e Donna Anna («Che cos'è per lei la musica? Qualcosa che la rende felice?». «Non saprei... Dimostra la possibilità di esprimere l'assoluto, l'infinito. L'arte è l'unico modo di stabilire con esso un contatto»),⁵¹ mentre nel *Cavaliere Gluck*, quasi a voler citare direttamente un noto racconto dello scrittore tedesco, troviamo un altrettanto significativo scambio di battute:

Beviamo invece a qualcos'altro. A quei movimenti, quelle convulsioni della nostra anima, nella quale si matura la verità che abbiamo presagito! L'infinito assoluto intuito tramite la musica, le parole, le tele dei quadri!...

Cosa resta da fare allora a quell'essere infelice che è l'uomo? Chi è in grado di ravvisare il divino ideale capace di rendere l'uomo felice? Il tutto armonico! L'accordo dal suono pieno e onnicomprensivo, il 'tutti' di ogni possibile strumento 'divina illusione di assoluta completezza e integrità dell'arte'!... A questo beviamo dunque!...⁵²

In *Stalker*, a metà del viaggio dei protagonisti, la polemica sorta tra lo Scrittore e il Professore sull'utilità dell'arte è conclusa dalla Guida che propone ancora una volta la musica come arte per eccellenza, offrendo una serie di immagini di forte e dichiarato stampo romantico.⁵³

Ecco, per esempio, la musica. La musica è legata per poco alla realtà. Anche se è legata, lo è senza ideologia. Meccanicamente, un suono è vuoto, senza associazione, e tuttavia la musica penetra ovunque. Cosa risuona in noi, in

50. Parlando della musica strumentale di Beethoven, Hoffmann scrive: «Essa è la più romantica di tutte le arti; quasi si potrebbe dire che essa sola è veramente romantica, perché solo l'infinito è il suo proposito» (Hoffmann, *Kreisleriana*, p. 43).

51. Tarkovskij, *Hoffmanniana*, p. 144.

52. Tarkovskij, *Hoffmanniana*, pp. 172, 173.

53. Brevi considerazioni sulle parole dello *Stalker* si trovano in Pirani, *La nostalgia dell'armonia*, p. 69; Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, pp. 144-145 (qui l'autrice definisce queste parole come «un'epigrafe al viaggio nella zona e alla ricerca che i tre pellegrini stanno compiendo»); e Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 90 (in questo caso gli autori sottolineano il presupposto manniano da cui parte il regista per poi approdare a conclusioni diametralmente opposte, «non essendo per lui ipotizzabile l'immoralità in sé di un'espressione artistica»).

risposta al rumore elevato ad armonia, come si trasforma per noi in una fonte di un immenso piacere che intenerisce e commuove? A cosa serve questo, a chi? A nessuno e a nulla. Disinteressatamente è improbabile perché tutto ha un senso e una ragione.

La facile tentazione di identificare queste parole con gli assiomi cari al romanticismo viene però parzialmente a cadere grazie a delle ben precise distinzioni operate dallo stesso regista che mette a confronto la musica romantica, frutto di un'esperienza e di un sentire individuale, con quella orientale, diretta manifestazione dell'essenza del mondo.⁵⁴

Tutta la musica occidentale è, in fin dei conti, puro empito drammatico: «Io voglio, pretendo, desidero, chiedo, soffro». Quella orientale invece (Cina, Giappone, India): «Io non voglio niente, io sono niente» - una dissoluzione completa in Dio, nella Natura.⁵⁵

Parole illuminanti che riflettono le motivazioni dell'utilizzo della musica elettronica nella filmografia tarkovskiana e, in particolar modo, in *Solaris*, un film in cui non solo è ampliato l'universo sonoro ma in cui la musica sembra trovare una giustificazione prima negata dallo stesso regista sulla base di una radicale differenza del suo statuto temporale da quello delle immagini in movimento.⁵⁶ Ben lungi dall'essere un semplice

54. Nell'eccellente interpretazione delle pagine di repertorio che affollano i film di Tarkovskij, a proposito del finale di *Stalker* Fasolato scrive: «Martiska recita un breve testo di Tjutcev, poeta romantico russo noto per le sue radici novalisiane. L'estasi amorosa è il tema del breve componimento: l'eros, l'unità dei due amanti, rappresenta la stessa tensione cosmica prodotta dalla 'trascendenza immanente', percepibile ed esperibile attraverso l'ascolto e la musica che i romantici consideravano il linguaggio dell'assoluto rivelato interiormente, ma in una forma incomprensibile e irriproducibile, foriera di frustrazioni e vane illusioni. [...] L'ardore degli amanti sembra quindi schiudere un tempo diverso dal monotono e doloroso frastuono del divenire: è il ritmo della 'musica delle sfere', con il suo problematico ascolto. [...] Mentre osserviamo l'energia dello sguardo di Matriska, riascoltiamo il sopraggiungere del convoglio con lo stesso crescendo degli interventi precedenti; nel rumore assordante stavolta distinguiamo un frammento dell'*Inno alla Gioia* della *Nona Sinfonia* di Beethoven» (Fasolato, «L'organico risuonare del mondo», p. 91).

55. Tarkovskij, *Diari*, p. 542.

56. «Tra tutte le altre arti quella che risulta relativamente più vicina al cinema è la musica: anche in essa il problema del tempo è fondamentale. Ma lì viene risolto in maniera completamente diversa: la materialità vitale nella musica si trova al confine della sua totale scomparsa. Laddove la forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora. [...] È noto che il raffronto fra cinema ed altre arti temporali come il balletto o la musica, dimostra che la sua particolarità distintiva consiste nel fatto che il tempo fissato sulla pellicola acquista la forma visibile del reale. Un fenomeno fissato sulla

‘campionario’ di effetti, secondo una procedura tipica del cinema di fantascienza, oppure di commento sonoro delle immagini, atte a descrivere la condizione di disagio, come accade in *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, la musica elettronica è l’immagine della stasi, dell’assenza di un’evoluzione lineare del tempo e nasce da procedimenti di stratificazione che, in *Solaris*, portano ad un’accumulazione di eventi sonori per giustapposizione e contrasto senza una linea di sviluppo, come si può cogliere nella sequenza del viaggio di Kelvin verso il pianeta.

Anche le immagini acquatiche in continuo movimento sono accom-

pellicola sarà sempre immancabilmente percepito nella sua immutabile integrità. La stessa opera musicale può essere suonata in maniera diversa, può avere durate variabili; detto altrimenti, nella musica il tempo assume un carattere filosofico astratto» (Tarkovskij, «Il tempo riprodotto», pp. 92-94; Tarkovskij, «Sulla figura cinematografica», p. 27). Questo concetto sarà ampiamente ribadito in più luoghi della riflessione sulla musica da parte del regista. «The film has one rule: it is the medium which is able to conserve the time in its direct meaning. The difference with music – music needs time to exist. Time is an element which gives music the possibility to exist; the film otherwise is casting, conserving time in its direct meaning. The weakness of the film: it cannot show different actions at the same time. In order to show parallel actions, we have to montage the pictures behind... In music you can develop two subjects at the same time, ‘contrapuntal’; two lines, which are developing synchronistically» (Andrej Tarkovskij in Moroz, *Andrej Tarkovsky*, pp. 72-73). La presenza della musica è fortemente condizionata dalla concezione tarkovskiana del montaggio. «Per il montaggio il mio principio è il seguente: *il film è come un fiume*, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura, e ciò che mi obbliga a passare da un piano ad un altro attraverso il montaggio, non è il desiderio di vedere le cose più da vicino e neanche di forzare lo spettatore introducendo delle sequenze molto corte. Mi sembra che si sia sempre nel letto del tempo, e vuol dire che per vedere più da vicino non sia indispensabile avere piani più ravvicinati. Accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte, perché il movimento stesso dell’avvenimento si può accelerare e creare una nuova sorta di ritmo, allo stesso modo che un piano generale può dare l’impressione di essere un dettaglio; questo dipende dal modo di comporlo» (Tarkovskij, «Le temps conservé»). Tralasciando la vastità e la complessità dei problemi contenuti in questa dichiarazione, varrà la pena sottolineare solamente che, quando Tarkovskij parla di ‘ritmo’ in riferimento al quadro cinematografico, sta fornendo anticipazioni di ciò che si trova più ampiamente argomentato nel suo scritto *La figura cinematografica* in cui il problema della musica viene ripreso. «La dominante principale della figura cinematografica è il ritmo che esprime il movimento del tempo all’interno del piano. Ma, benché il corso del tempo si manifesti e si lasci scoprire sia nel comportamento dei personaggi che negli aspetti figurativi e nel suono, questi non sono che elementi di accompagnamento che in teoria possono essere presenti o meno [...] Si può immaginare un film senza attori, senza musica, senza scenografia e senza montaggio, con solo la sensazione del tempo che scorre nel piano. E sarebbe del vero cinema» (Tarkovskij, «Sulla figura cinematografica», p. 24). L’autosufficienza del tempo cinematografico, indipendente da ogni altro elemento all’interno dell’inquadratura-figura ed elevato a elemento costitutivo principale del proprio cinema, rende di conseguenza problematico l’incontro con la musica. Nella sua astrattezza filosofica, essa può addirittura danneggiare, se non compromettere, lo scorrimento delle immagini, invece fondato nella concretezza materiale. Ecco perché Tarkovskij vede nella musica elettronica l’unica possibilità per il commento sonoro cinematografico.

pagnate dalla musica di Artem'ev, per cui «l'oceano si rivela nel film e nella musica come un'immagine del cosmo, l'immagine del creatore».⁵⁷ I procedimenti di stratificazione, caratteristica del linguaggio di Artem'ev, sono ancor più evidenti nella scena in cui Harey contempla i *Cacciatori della neve* di Bruegel in biblioteca. La stratificazione timbrica qui è molto complessa: da un lato presenta i suoni che la rappresentazione sembrerebbe suggerire, come il gracchiare dei corvi, le voci degli uomini, l'abbaiare dei cani, i rintocchi della campane; dall'altro «l'elaborazione elettronica eccede la riproduzione di suoni e rumori, suggerendo un legame organico tra il soggetto e l'oggetto dell'ascolto».⁵⁸ La musica realizza una vera e propria soggettiva acustica per cui l'immagine sonora della sequenza si riflette nella disposizione di Harey all'ascolto: «Harey, il fantasma della donna terrestre amata da Kelvin e generata dalla parte più segreta della sua mente 'subisce' la fascinazione della composizione bruegeliana non solo grazie all'immagine, ma anche al sonoro».⁵⁹

La musica, la grande «arpa eolica», diviene l'icona della Natura in *Stalker*. Nel corso del film, oltre ad essere il motivo conduttore, è indissolubilmente legata alla Zona, che risuona e vibra nell'animo di chi l'ascolta. In una lunga intervista concessa a Tat'jana Egorova, Artem'ev ha illustrato la maniera con cui ha composto questo 'tema', offrendo una chiave interpretativa della sua presenza nel contesto del racconto.

The story of composing the music for this picture, perhaps, was the most complicated because Andrei lacked for a long period of time any clear understanding of what its musical atmosphere ought to be like. I remember that soon after I received the script of *The Stalker* via Masha Chugunova, Andrei called me and over the phone told me that he outlined music there rather approximately and would know where exactly music was to be only after finishing the shooting. However, having shot all the material, he continued to search and was explaining to me that he needed some combination of the Orient and the West recollecting along with that the saying by Kipling about incompatibility of the Orient and the West. They can only co-exist but will never be able to understand each other. Andrei desired this thought be ringing in *The Stalker* distinctly but he could arrive at nothing good enough. Then he offered me to try performing European music on the Oriental instruments or, vice versa, orchestrating an Oriental melody for European instruments and to see what would that result in. This idea seemed to be curious and I brought a wonderful melody to Andrei, named *Pulcherrima Rosa* by an anonymous author of XIVth century - medieval motet dedicated to Virgin Mary.

57. Eduard Artem'ev in Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 95.

58. Fasolato, «“L'organico risuonare del mondo”», p. 80.

59. Fasolato, «“L'organico risuonare del mondo”», p. 80.

Having heard this theme, Andrei immediately decided to take it but warned that in such original form it was just inconceivable in the film. It ought to be given in an Oriental colouring, in an Oriental statement. That condition of his he reckoned to be obligatory and indisputable. Later, when I returned again to the discussion of the music for *The Stalker* Tarkovsky unexpectedly told me: «You know, I have some friends in Armenia and Azerbaijan. What if we would summon musicians from there and you would write the melody *Pulcherrima Rosa* for them and they would play it improvising on this theme?» We decided to give it a try. A performer on the tar was invited from Armenia. I have made the orchestral development of the theme, when tar was leading the main melody. Andrei came to the recording, listened attentively, and rejected the record, having said, that this was not the thing, he was expecting and striving for. We have stooped the recording, and started to think again, look for the solution. And I do not know how did we find it; possibly Andrei himself had mentioned in his talk something about the necessity of creation of a state of some inner calmness, inner satisfaction in the film, being similar to that is could be found in the Indian music. I have immediately caught this idea, and I understood the method which I needed to use in this situation. In general, I do not like to use open methods both in cinema and in other musical genres. On the contrary, I am trying to mask our composer technique, so that the listener could not understand, how this is made. But, obviously, in the *Stalker* it was the case, when I could not avoid using the open method. So, I took a rather well-known in the Indian music method as a basis of the musical solution of the film. It is constructed on the distinguishing of one base tone, which is usually entrusted to the performers on the Indian string pinching instruments, named *vina* or *tampur*. On the background of this prolonged sound, improvisation on tar (the multinational instrument, which is used not only by Indians, but also by Iranians, Armenians, Azerbaijanians and Georgians) is made. I decided to add to the tar a longitudinal flute, being taken from the European instruments, which was widely used in the Middle Ages. Still, later I came to the conclusion, that such a straightforward connection of European and Oriental instruments has too conditional character and frankly illustratively demonstrates my intentions. Then I turned to electronics and passed the music through effects channels of the SYNTHI-100 synthesizer, having invented many various and unusual modulations for flute. What concerns the tar, it was recorded by me first on one speed, and then it was lowered so, that the 'life of one string' could be heard, which was incredibly important for me. Then I have as if 'hanged' far in the sound-acoustic space the light, key-coloured backgrounds. And this was all. I called Tarkovsky.⁶⁰

Anche in questo caso, analogamente a quanto abbiamo visto in *Solaris*, la stratificazione dei materiali sonori appare evidente ma, allo stesso tempo, la musica di *Stalker* rispecchia modalità compositive tipiche della cultura orientale che, agli occhi del regista, assume un preciso significato: esso risiede «nella fusione che avviene quando la personalità assorbe

60. Egorova, «Edward Artemiev». Per quanto riguarda la genesi della musica di *Stalker*, sempre dell'Egorova si veda *Soviet film music*, pp. 250-251.

in sé il mondo che la circonda. È come se ispirasse questo mondo in senso spirituale». ⁶¹ Nel corso del film la musica elettronica ricorre continuamente. Singolare è la maniera con cui si presenta al termine del viaggio dei tre protagonisti sul carrello ferroviario in cui il rumore delle ruote sui binari si trasforma con una modulazione elettronica per dare voce alla «Zona». In questa sequenza le inquadrature dei tre viaggiatori rimangono aderenti alle teste che si distinguono dal fondo per una differenza luminosa. La Zona rivela la propria presenza solo grazie al ritmico martellare metallico delle ruote sui binari: è lo spazio in cui si diffonde il suono e, proprio quando il battito ritmico senza soluzione di continuità si trasforma in una modulazione elettronica, la colonna sonora ci rivela il mutamento dello spazio avvenuto.

Lo spettatore deve avvertire che qualcosa sta cambiando; è la realtà che cambia a scapito di un'altra. Dopo aver pensato a lungo ho capito che questo doveva essere rappresentato dal rumore delle rotaie. All'inizio ho semplicemente aggiunto del riverbero, poi ho cambiato il suono naturale con quello 'artificiale'. [...] Il risultato è che all'inizio il suono delle rotaie è naturale e, in seguito, a pause regolari, assume delle sembianze sempre più estraneanti, aliene. ⁶²

La regolarità dei colpi sulle rotaie si trasforma progressivamente in un tessuto sonoro che fa risuonare l'ambiente in maniera radicalmente diversa: ora lo spettatore può comprendere di essere arrivato nella Zona e afferra le nuove dimensioni spaziotemporali stabilite dal luogo misterioso in cui sono diretti i protagonisti. La musica elettronica ricorre durante il cammino dei tre protagonisti mentre il 'tema' accompagna l'estasi dello Stalker, nel momento centrale del film, e si ripresenta nell'epilogo quando appare la bambina, la figura che maggiormente incarna la Zona. Sul frastuono del treno sentiamo poi le note della *Nona Sinfonia* di Beethoven, la musica che i simbolisti russi consideravano la via all'estasi, ma la comunione fraterna e il congiungimento con la Natura suggerita

61. Andrej Tarkovskij in Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 217. Questo implica una diversa concezione dell'ascolto. «L'ascolto si offre quindi da due diverse prospettive: può essere espresso dal completo abbandono alla manifestazione del cosmo che trova nell'individuo un luogo in cui risuonare, oppure può essere pensato come tensione, aspirazione e capacità individuale di partecipare e penetrare l'organicità della natura - posizione, quest'ultima, assunta dallo Stalker con il monologo sullo spirito della musica. [...] La sua concezione dell'ascolto ricompono infatti non solo la disposizione romantica dell'individuo a penetrare l'ordine della natura, ma anche del suo abbandono - tipicamente orientale - con cui egli si fa 'strumento' del risuonare cosmico» (Fasolato, «L'organico risuonare del mondo», pp. 84-85).

62. Eduard Artem'ev nell'intervista di Petrov. A questa scena fa riferimento anche la breve recensione di Philip Brophy dedicata alla musica del film. Cfr. Brophy, *100 modern soundtracks*, pp. 220-221.

dalla musica è prontamente vanificata dal rumore del treno.⁶³

Anche in una delle sequenze centrali di *Nostalghia*, la visita di Gorčakov a Domenico, l'ex-professore di matematica accoglie l'ospite con le note di questa celeberrima pagina della musica occidentale, quasi a voler celebrare l'incontro fra due anime affini. Gorčakov non a caso, promette di attraversare la vasca con la candela accesa.⁶⁴ La musica ritorna nella scena del suicidio di Domenico, bruscamente interrotta dal suo urlo disumano. La morte di Gorčakov, invece, era stata anticipata sin dalle primissime immagini del film che vedono il *Requiem* di Verdi fondersi con un'antica melodia russa.⁶⁵

5 «La maison où il pleut»

Nell'essere l'indefinita voce della natura, il paesaggio sonoro tarkovskiano comporta, come conseguenza, anche un'utilizzazione musicale del rumore.

La musica cinematografica per me, in ogni caso - scrive Tarkovskij -, è una componente naturale del mondo dei suoni, una parte della vita umana, sebbene sia pienamente possibile che in un film sonoro realizzato in maniera coerente dal punto di vista teorico non rimanga affatto posto per la musica e questa venga sostituita dai rumori ripensati dal cinema in maniera via via sempre più interessante. È questo l'obiettivo che mi sono preposto nei miei ultimi lavori, *Stalker*, *Nostalghia* e *Sacrificio*.⁶⁶

63. Lungo tutto il film il rumore del treno porta con sé la musica: nella scena dell'addio alla Zona troviamo la *Marseillaise* e il *Bolero* di Maurice Ravel, mentre in quella finale, l'episodio di telecinesi che vede protagonista la figlia dello Stalker, abbiamo appunto Beethoven. Il secondo transito in casa dello Stalker è accompagnato da un frammento del *Tannhäuser* di Richard Wagner, a cui Tarkovskij aveva anche pensato anche per il finale di *Nostalghia* («Di nuovo la musica invade la piazza. È l'ouverture del *Tannhäuser*», Tarkovskij, *Racconti*, p. 266).

64. Parimenti a Bach, anche l'utilizzo della *Nona Sinfonia* comporta, inevitabilmente, una serie di ipotesi sulle motivazioni di una simile scelta. Varrà la pena ricordare, con il rischio di banalizzare una riflessione che necessiterebbe di molto più tempo, che in quest'opera si riflette la vocazione etica della musica di Beethoven. L'intervento corale nel corso della *Sinfonia* appare come l'esito necessario e spontaneo dell'itinerario poetico del compositore che porta alla rivisitazione delle forme acclamate della tradizione, sulla base di questo nuovo impluso etico e dell'esaltazione del tema umanistico della gioia universale.

65. «Lo struggente canto folklorico russo che apre e chiude *Nostalghia* esprime prima la speranza e il desiderio di una donna il cui uomo è lontano, poi, dopo il rito divinatorio della corona gettata nell'acqua e andata a fondo, la delusione e il lutto per qualcuno che non tornerà più» (Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 188).

66. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 148.

I rumori, nei film di Tarkovskij, sono onnipresenti e si organizzano come una vera e propria partitura musicale.⁶⁷ Basti pensare ai frequenti colpi di tosse e alle respirazioni faticose di alcuni protagonisti⁶⁸ e soprattutto alla pioggia, vera e propria cifra stilistica di questo cinema.

Un Tarkovskij muto non sarebbe stato concepibile – scrive Chion –; e ciò che il regista russo diceva del cinema, che esso è ‘l’arte di scolpire nel tempo’, non avrebbe potuto dirlo, né soprattutto farlo, ai tempi del muto, lui che animava i suoi lunghi piani di fremiti, di scatti e di apparizioni fuggevoli, che si combinavano con vaste evoluzioni controllate, in una struttura temporale ipersensibile.⁶⁹

A ragione Chion, in questo e tanti altri momenti del suo testo, sottolinea la centralità dei rumori nell’universo cinematografico del regista russo. Owe Svensson, già tecnico del suono di Ingmar Bergman in *Scene da un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) e artefice della ‘partitura’ de *Il sacrificio*, più volte ha dichiarato la propria insofferenza nei confronti della superficialità con cui abitualmente vengono trattati i suoni d’ambiente nell’allestimento di una colonna sonora.⁷⁰

67. Il riferimento, in questo caso, porta ad Antonioni che, a tal proposito, ha detto: «L’ideale sarebbe costituire con i rumori una meravigliosa colonna sonora e farla dirigere da un direttore d’orchestra [...] Anche se, forse, alla fin fine l’unico in grado di farlo sarebbe il regista». Cfr. Labarthe, «All’origine del film c’è una scelta», p. 127.

68. In questo caso, il rumore ha perso il proprio indizio materializzante e assume un significato simbolico, forse metafisico, in ogni caso lontano dalla riproduzione della realtà.

69. Chion, *L’audiovisione*, p. 22. Sempre Chion, nota che la pioggia inizia a comparire come cifra caratteristica del cinema di Tarkovskij sin a partire dal *Rullo compressore e il violino*, manifestandosi come «un événement cosmique, dans une sorte de guerre des éléments» (Chion, *Andreï Tarkovski*, p. 17)

70. Abbiamo sottolineato la collaborazione di Svensson con Bergman in quanto Tarkovskij stesso ha dichiarato le proprie affinità con la poetica sonora del regista svedese. Cfr. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 146. Egli ha anche detto di apprezzare il modo di lavorare col sonoro di Iosseliani, sottolineando, allo stesso tempo, le profonde differenze che intercorrono con il proprio (Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 146). A completare il quadro, vanno infine ricordate le affinità con Franco Piavoli. «Un analogo fascino per i fluidi e per i suoni si ritrova in uno dei registi che giustamente Piavoli riconosce fra i suoi maestri, il russo Andrej Tarkovskij, che a sua volta elogiò apertamente l’opera prima del regista bresciano. In particolare, un rapporto molto stretto è individuabile con *Solaris*, il film che Tarkovskij trasse nel 1972 dall’omonimo romanzo di Stanislaw Lem. Pensiamo alle scene iniziali nel giardino della dacia – con lo stagno, le piante, gli uccelli – quando il protagonista, Kris Kelvin, vaga ‘registrando’ con gli occhi e le orecchie i paesaggi naturali che porterà con sé, in ricordo, nello spazio. Non solo l’acqua, nelle sue varianti audiovisive, tornerà analogamente a ripresentarsi durante tutto il film di Tarkovskij in uno stretto connubio con gli altri fluidi (pensiamo al fluire gassoso delle acque che chiude tanto *Solaris* che *Il pianeta azzurro* e anche *Nostos*), ma è comune ad entrambi i registi l’approccio al mondo naturale, approccio che diventa ‘soggetto’ di *Solaris*, come dei film di Piavoli: quello di un mondo guardato con

Qualcuno che cammina suona sempre come un 'clic, clic, clic' e, se si trova su una scala, è lo stesso, soltanto più veloce. Per *Sacrificio* ho adottato un approccio completamente differente. [...] Il suono non è mai lo stesso, non compaiono due rumori uguali, ognuno ha il suo sviluppo autonomo. [...] Decisi di riprodurre questi suoni nella mia abitazione, una vecchia casa con pareti e pavimenti risonanti. Tutti gli effetti acustici dei passi li ho creati io stesso, camminando fisicamente con differenti paia di scarpe, anche da donna.⁷¹

6 Di conseguenza, l'intesa con Tarkovskij è perfetta

Andrej chiese un lungo elenco di effetti sonori, pagina dopo pagina. C'erano oltre duecentocinquanta diversi esempi di effetti sonori su cui voleva lavorare. Dicevo che questo sarebbe stato impossibile, erano troppi [...] ne ho tolti la metà. Poi ho iniziato a lavorare su di essi. [...] Nella scena del sogno, per esempio, voleva fare cadere del ghiaccio dal tetto. [...] In seguito, abbiamo aggiunto le gocce d'acqua. I miei contributi sono stati i suoni ambientali. L'effetto con l'aereo reso tramite il tintinnio bicchieri è stata un'altra idea di Tarkovskij. [...] Non ho mai veramente capito quando il mio lavoro sia effettivamente iniziato. Non era difficile, sapevo cosa dovevo fare, ma non davo niente per scontato. Pensavo «questo si trasformerà in qualcosa, possiamo lavorarci», ma non avrei mai potuto iniziare dicendo: «è questo quello giusto».⁷²

La semplice e ovvia constatazione delle attenzioni con cui il regista cura l'allestimento sonoro è la premessa per verificare la capacità con cui egli riesce a 'scoprire' la materia sonora facendole assumere delle valenze simboliche.⁷³

gli occhi di un alieno (la terra vista dallo spazio è appunto un pianeta azzurro, Solaris è un'entità pensante extraterrestre), per il quale ogni cosa è dotata dello stesso grado di vita e ogni essere parla un linguaggio incomprensibile, o meglio è dotato semplicemente di una voce che veicola 'alterazioni'» (Piva, «Sul sonoro nel cinema di Franco Piavoli», p. 128).

71. Intervista a Owe Svennson in Sundström, «Sound in Tarkovski's Sacrifice».

72. Owe Svennson in (Sundström, «Sound in Tarkovski's Sacrifice»): «Che cosa vuol dire un mondo di suoni naturalisticamente esatto? Nel cinema questa è una cosa impossibile perfino da immaginarsi: significa che nell'inquadratura dovrebbe mescolarsi tutto. Tutto quello che in essa viene registrato diverrebbe avere anche la sua espressione corrispondente nella colonna sonora. Ma questa cacofonia significherebbe che il film è privo di qualsiasi soluzione sonora. Se la selezione dei suoni non è stata effettuata, ciò vorrebbe dire che il film equivale a un film muto, poiché esso è privo di espressività sonora» (Tarkovskij, *Scoprire il tempo*, p. 147).

73. Più ci si addentra nell'aspetto emotivo delle cose più si deve ricorrere ad un uso metaforico del suono. Orson Welles, come ricorda Murch, metteva a fuoco il suono come se fosse una luce e, in questo, risiede parte del fascino dei suoi film. Cfr. Ondaatje, *The Conversations*.

Durante l'esperienza onirica - continua Svensson -, per mostrare la minaccia, dovevamo creare una percezione di angoscia e ansia. Questo è reso possibile dall'elemento principale, gli aerei a bassa quota che sovrastano il cielo sopra la casa. È una composizione di molti jet militari svedesi, a cui ho aggiunto picchi di rimbombo e poche altre cose. [...] Un'altra componente è il flauto giapponese. Lo abbiamo recuperato da una registrazione su un disco di vinile.⁷⁴ Il regista voleva che accorpissimo il suono dei canti femminili e del flauto e funzionava meravigliosamente. Qualche volta si sentono anche segnali di navi. Il sogno viene percepito, quindi, come una combinazione di richiami canori, del flauto giapponese e di varie sirene navali.⁷⁵

Nel cinema di Tarkovskij i rumori adempiono a diverse funzioni - in questo caso, quella fondamentale di temporalizzare le immagini - e spesso giungono a realizzare ciò che, invece, la musica è impossibilitata a fare. Andrea Truppin, in un suo magistrale saggio, ha parlato giustamente di una concezione ermeneutica nell'utilizzo della componente sonora nel cinema di Tarkovskij, individuando poi un seguito di funzioni a cui essa obbedisce nel corso dei diversi film del regista. Nonostante appaia forzata l'assunzione della nozione cristiana di rivelazione quale fine ultimo del trattamento sonoro, rimane pur sempre esemplare l'interpretazione che lo studioso realizza della presenza dell'universo sonoro nella poetica tarkovskiana.⁷⁶

Altre volte i rumori attraversano il film come dei ben precisi ritornelli, in maniera analoga alla musica. Si pensi al frastuono del treno in *Stalker* che «si carica di connotazioni, attraversando l'opera in cui è inserito e dialogando con le immagini e con gli altri elementi del complesso sonoro del film».⁷⁷ Sempre Chion cita un momento di *Solaris* come uno dei pochi casi di contrappunto audiovisivo nella storia del cinema. Si tratta della scena in cui Harey tenta di suicidarsi ingoiando dell'ossigeno liquido.

Il protagonista stringe il suo corpo congelato. Ma, senza pietà, il cervello-oceano la resuscita, e il corpo disteso viene scosso da contrazioni che non sono più quelle dell'agonia né quelle del piacere, ma quelle del ritorno alla vita. Su queste immagini, Tarkovskij ha escogitato di inserire suoni di vetro il cui effetto è prodigioso: non danno l'impressione di essere fuori posto, ma rendono in

74. Si tratta del flauto Hochiku di Watazumodo-Shuso. Cfr. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 142.

75. Owe Svensson in Sundström, «Sound in Tarkovski's Sacrifice».

76. «In *Nostalgia* the drip is heard in scenes at the baths, which is essentially an open, outdoor space, and in flooded ruins of buildings. In *Stalker*, it is heard not only when the travellers are within flooded buildings and metal pipes, but also when they are outside, in the open air. This type of sound serves to give a sense of some transcendent, unlocatable space» (Truppin, «And then there was sound», p. 246).

77. Fasolato, «L'organico risuonare del mondo», p. 87.

maniera inquietante, addirittura terrificante, il carattere al tempo stesso fragile e artificiale della creatura, così come il senso della precarietà dei corpi.⁷⁸

Altre volte i rumori, quasi fossero dei precisi segni di interpunzione nel corso della colonna audio, si pongono con uno stacco netto a colmare il silenzio della parola. Il loro effetto può essere tragico. Basti pensare alla scena delle torture che i Tartari infliggono a Patrikej nell'*Andrej Rublëv*. Ad un certo punto delle disumane sofferenze, con il corpo ricoperto dalle bende, egli maledice i suoi nemici: la mano del carnefice porta così della pece bollente su un grande mestolo e la versa nella sua gola. Lo spettatore non vede la terribile scena: la schiena del carnefice, infatti, copre quest'immagine terrificante. Sentiamo però un rumore ugualmente terribile che ottiene degli effetti ancor più violenti nel pubblico che ascolta e non vede. Talvolta i rumori sembrano essere una diretta emanazione della psiche dei personaggi, come accade allo Scrittore in *Stalker* quando lancia un sasso nel pozzo e gli viene restituito il rumore della cassa armonica di un pianoforte percosso, quasi a sottolineare il disagio interiore che egli sta provando.

Il rumore che maggiormente si impone in tutti i film è però quello della pioggia al punto che Fabrizio Borin ha parlato di una sua presenza «difficilmente costruibile - ma usualmente impraticabile in assenza di una spiccata sensibilità immaginativo-poetica».⁷⁹ L'acqua e il cinema si coappartengono come il trascorrere del tempo sta alla figura cinematografica e lo stesso Tarkovskij ha detto di non riuscire a pensare ad un film dove non sia presente l'acqua.

Mi è difficile spiegarlo. Ho usato l'acqua perché è una sostanza molto viva, che cambia forma continuamente, che si muove. È un elemento molto cinematografico. E tramite essa ho cercato di esprimere l'idea del passare del tempo. Del movimento del tempo. L'acqua, i ruscelli, i fiumiciattoli, mi piacciono molto, è un'acqua che mi racconta molte cose. Il mare, invece, lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. Non mi fa paura, è semplicemente una superficie troppa monotona. A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo, piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate. Forse per questo amo molto l'atteggiamento dei giapponesi nei confronti della natura. Cercano di concentrarsi su uno spazio ristretto e di vedervi il riflesso dell'infinito.⁸⁰

78. Chion, *L'audiovisione*, p. 39.

79. Borin, *Andrej*, p. 24. Cfr. anche Chion, *Le son*, p. 191. A completare i luoghi della produzione di Chion dedicati alla musica nel cinema di Tarkovskij, ricordiamo: Chion, *La musique au cinéma*, pp. 386-387.

80. Andrej Tarkovskij in Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 5.

Questa presenza si manifesta anche ne *Il sacrificio* attraverso un seguito di metafore e in continuità narrativa con l'azione filmica. La struttura sonora del film comprende un gamma molto ampia di rumori: quello del mare, delle rondini, delle navi, del lettino di Ometto, degli aerei e, alla fine, dell'incendio. Quelli associati alla presenza dell'acqua, allo stesso tempo, si impongono e accompagnano le immagini con molteplici metafore e in continuità narrativa con l'azione, come si può osservare in alcuni momenti del film. Se il rumore del mare è regolare, il riverbero che accompagna quello delle gocce lo rende frammentario, episodico e puntiforme, creando una sensazione di sospensione, attesa e drammaticità.⁸¹ L'acqua è anche possibilità di redenzione, perdono, liberazione, affrancamento, tramite le premurose attenzioni della governante Maria. La troviamo anche all'interno di una brocca - in questo contesto ha una connotazione positiva, di rinascita, di battesimo, di riconciliazione -, e nelle lacrime versate da Alexander, come un fanciullo tra le braccia della madre. L'acqua versata dal bambino sull'albero secco chiude il cerchio della narrazione. L'inquadratura finale si sofferma sul mare che sembra quasi fondersi con il cielo, ristabilendo l'ordine e l'equilibrio originari.

In tutti i film di Tarkovskij l'acqua esprime una tensione verso l'Assoluto e Antoine de Baecque giustamente sottolinea come la pioggia non sia un semplice elemento neutro, al contrario «annuncia, prepara i personaggi a sentire l'istante decisivo, diviene condizione del sogno o del ricordo», come accade nel primo episodio di *Andrej Rublëv* in cui la pioggia giunge ad essere una vera e propria rivelazione della condizione del mondo che circonda il pittore.⁸² Sempre in questo film, la pioggia subentra senza soluzione di continuità alla musica mentre è inquadrata l'ultima icona, dando luogo ad una dissolvenza sonora di rara bellezza. Simili situazioni si trovano anche in altri film, come nel secondo sogno nel *L'infanzia di Ivan*, in cui il gocciolio sfuma lentamente nella musica proiettando lo spettatore in un'altra dimensione, oppure nella scena

81. «Un suono dallo svolgimento irregolare, dunque imprevedibile, pone l'orecchio e l'insieme dell'attenzione in costante allarme. Le gocce d'acqua che Tarkovskij ama far sentire nei suoi film sono un esempio: esse catturano l'attenzione con il loro ritmo sottilmente o fortemente irregolare» (Chion, *L'audiovisione*, p. 20).

82. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, p. 28. I rumori affollano anche le pagine dell'omonimo racconto. All'inizio della seconda parte, quando Andrej è seduto in silenzio, con la schiena appoggiata a un muro, «giungono a lui frammenti di parole, mescolati al canto del vento tra i tetti di paglia, al fruscio dei rami, al battito ripetuto degli zoccoli sull'impiantito di travi della stalla, allo stridio delle rondini nel cielo serale, ossessivo e festante». Nell'episodio finale, quando i fonditori aprono gli sportellini, «il metallo risplendente si precipita nella forma cantando con le mille sue voci una melodia lamentosa e irripetibile» (Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, pp. 115, 191).

iniziale di *Solaris*. Qui Tarkovskij voleva che «si sentissero cantare il bosco, le voci degli uccelli, l'erba»,⁸³ ma è sempre lo scorrere dell'acqua che permette al protagonista di immergersi nella pienezza del creato e dell'esistenza. L'acqua in questi casi ha un effetto liberatorio e di purificazione e permette, come accade a Gorčakov in *Nostalghia*, di aprirsi ad una nuova dimensione. Non a caso, Chion ha parlato del cinema di Tarkovskij come *La maison où il pleut*,⁸⁴ mentre Deleuze ha posto un quesito:

Il bagnato di Tarkovskij (la donna che si lava i capelli contro un muro umido nello *Specchio*) le piogge che ritmano ogni film, intense come in Antonioni o in Kurosawa ma con funzioni diverse, fanno di continuo rinascere la domanda: quale rovelo ardente, quale fuoco, quale anima, quale spugna asciugherà la terra?⁸⁵

A tutti questi rumori, talvolta, si aggiungono dei suoni «qui sont déjà sur l'autre versant de la vie».⁸⁶ Ne *Il sacrificio* ad un certo punto compaiono dei canti svedesi che risuonano nell'aria riportandoci in una dimensione particolare, quella dell'infanzia, «in cui l'immortalità ci pareva essere il nostro tempo naturale».⁸⁷ È un fuori campo particolare, che si aggiunge a quello delle grida d'uccello, che l'immagine non rivela mai e di cui nessun personaggio parla. Al suono, in questo caso, è affidato il compito di manifestare una dimensione trascendente, uno spazio di natura metafisica. Un compito che pone il commento sonoro dell'ultimo film del regista su un piano di elevatissima complessità, a testimonianza delle funzioni, singolari e lontane da qualsiasi tipologia, esercitate dalla musica nel cinema di Tarkovskij. Non a caso, molti musicisti hanno esaltato i percorsi sonori del suo cinema, spesso additandoli come dei ben precisi modelli musicali.⁸⁸

83. Eduard Artem'ev in Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij*, p. 100.

84. Chion, «La maison où il pleut».

85. Deleuze, *L'immagine-tempo*, pp. 89-90.

86. Chion, «L'au-delà de l'image», p. 9.

87. Chion, *L'audiovisione*, p. 107. Fabrizio Borin precisa che si tratti di musiche del folklore scandinavo, di richiami di pastori oppure di grida di avvertimento o di esortazione, «forse la voce di Dio o il silenzioso richiamo di Ometto», rimane inesprimibile la sensazione di una esortazione interiore al coraggio, «l'idea altalenante nel film di un attrito gelido e sonoro che colpisce e modifica il dato visivo perché fa anche da ponte armonico e di significato tra il ritmo continuato di J.S. Bach dell'inizio e del finale (*Passione secondo San Matteo*) e il soffio delle note separate e sofferte del flauto giapponese» (Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 146).

88. «Se tornassimo a raccontare con la musica la vicenda con linearità nel tempo, avremmo di nuovo una partitura didascalica e per me oggi questo è superato (non solo per me: pensa a certe esperienze cinematografiche, pensa a Tarkovskij, per esempio).

7 No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij

Tra i tanti musicisti del ventesimo secolo che hanno guardato al cinema di Tarkovskij con interesse va sicuramente citato Luigi Nono. Le affinità elettive fra i due artisti sono riconducibili ad un lungo seguito di istanze che vanno dalla condizione dell'esule perseguitato del regista russo al suo essere testimonianza «di nuove soluzioni e nuovi orizzonti» e, non ultimo, al suo incarnare «l'esempio di un uomo completamente dedito alla propria vocazione». Motivo per cui «sembra quasi che Nono, non a torto, attribuisca a Tarkovskij i caratteri di Andrei Rublëv, «quel misto di totale abnegazione, insofferenza nei confronti del potere, necessità di trovare il proprio percorso passo dopo passo, opera dopo opera».⁸⁹

Se il visivo è in sintonia con il suono, questo raddoppia il simbolico» (*Medea*, p. 109). Si vedano anche le parole dedicate da Alfred Schnittke al regista che in lui vede uno dei momenti più alti della storia del cinema. Cfr. Schnittke, *Über das Leben und die Musik*. Chion, invece, ricorda che «le réalisateur turc Nuri Bilge Ceylan, qui admire Tarkovski, a emprunté à ses films, en manière d'hommage, des effets sonores qu'il a incorporés dans son film *Uzak* (2002)» (Chion, *Andrei Tarkovski*, p. 40). Un discorso a parte merita, invece, l'amicizia con il compositore georgiano Giya Kancheli che più volte ha detto di aver trovato delle profonde affinità con il cinema di Tarkovskij. Queste vanno ricercate in una comune concezione del tempo che ispira le loro poetiche, per cui esistono delle evidenti similitudini fra le partiture del compositore e alcuni film di Tarkovskij, come *Stalker*. La sospensione del tempo musicale (la cosiddetta poetica della 'stasi dinamica'), tratto distintivo della musica di Kancheli, rivela una preoccupazione tipica della gran parte dei musicisti del secolo ventesimo, anche di molti appartenenti alla scuola russa. È per questo che la musica di Kancheli appare segnata da un incedere per cui strati sonori slittano gli uni sugli altri con una grande ricchezza di tensioni. L'annullamento del tempo manifesta una concezione della vita trascendente e spirituale che mira, in ultima istanza, alla risoluzione dei conflitti alla luce di un ottimismo finale. Una visione attraversata da un sentire di natura fortemente religiosa, che rivela delle similitudini con il cinema in forma di poesia del regista russo.

89. Fierens, «Un'offerta musicale», pp. 248-249. Il nome di Tarkovskij da Nono è anche associato ad un seguito di artisti accomunati dalla loro comune condizione: «Pensa al testo folle, di straordinaria allegria, della grande letteratura tedesca del Quattrocento, *Narrenschiff*, la nave dei folli. Nave vagabonda sul Reno, respinta da tutti gli approdi, perché affollata 'd'autorità' di liberi pensatori, di alcuni considerati insani di mente, quindi portatori di disordine, addirittura appestatori. La *Narrenschiff* perseguita con varie metodologie: su di essa sono stati costretti quanti Pontormo! Quanti Schumann! Quanti Hölderlin! Quanti Gramsci! Quanti Giordano Bruno! Quante Rosa Luxemburg! Quanti Rudi Dutschke! Quante Ulrike Meinhof! Quanti Antonin Artaud! Quanti Andrej Tarkovskij! Negli ultimi tempi ha assunto anche la forma di ospedali psichiatrici. E sempre, che si tratti di sopraffazione morbida e furbesca oppure violenta, c'è all'origine quella specie di polipo centralizzatore che vuole coi suoi tentacoli afferrare ogni cosa e ridurre tutto all'unità di un'unica volontà triste mente di massa. È proprio questa sopraffazione politica, finanziaria, economica, culturale, fideistica, ideologica, unidirezionale, peggio se mascherata da permissività furbesca, che scatena i miei istinti di ribellione più profondi e contro la quale non mi stancherò mai di lottare» (Luigi Nono in Nono, *Scritti e colloqui*, p. 525).

Tarkovskij, in definitiva, agli occhi di Nono è un *caminante* «che rappresenta una nuova tappa nel suo orizzonte compositivo». ⁹⁰

Tutti questi motivi giustificano la scelta della dedica della sua ultima opera al regista russo (*No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, 1987). ⁹¹ Nel ricordare come «dedicare l'opera ad una persona cara, ad un musicista amato o stimato, ad un pensatore/artista affine [sia] prassi comune per Nono», Carlo Fierens mette giustamente in risalto che questa dedica è molto particolare «in quanto presentata nel titolo senza l'esplicitazione dell'offerta: manca una preposizione (come nel caso di *A Carlo Scarpa...*, *Per Bastiana*, *Con Luigi Dallapiccola* e molti altri ancora), quasi come se il nome di Andrej Tarkovskij fosse legato a doppia mandata alla prima parte del titolo che descrive la figura del *caminante*». ⁹² Ricorda così una felice intuizione di Giovanni Morelli che ha suddiviso in diverse categorie le dediche di Nono.

Gran parte delle dediche di Nono corrispondono ad un gesto collegato ad uno spontaneo sentimento affettivo di elezione di un destinatario primo o ideale. Altre sono delle consacrazioni, per così dire «postume», del testo, finito e consegnato ad un insorgente pathos di ritorno dell'attenzione dell'artista al mondo dell'attualità storica, sotto la pressione dei suoi problemi e delle sue battaglie. Altre dediche sono, invece, una sorta di testimonianza affannosa del riconoscimento pubblico di una solidarietà umana attraverso la quale è transitata, rafforzandosi, la volontà

90. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 249. Nono aveva letto il motto «Caminantes: no hay caminos, hay que caminar» a Toledo nel 1985, sul muro di un convento francescano del XIII secolo. È una frase che rimanda alla lirica *Caminante* di Antonio Machado, poeta amato dal compositore: «Caminante, son tus huellas | el camino, y nada mas; | caminante, no hay camino, | se hace camino al andar. | Al andar se hace camino, | y al volver la vista atrás | se ve la senda que nunca | se ha de pisar. | Caminante, no hay camino, | sino estelas en la mar» «Viaggiatore, | sono le tue orme | la strada, nient'altro; | Viaggiatore, | non esiste un sentiero, | la strada la fai tu andando. | Mentre vai si fa la strada | e voltandoti | vedrai il sentiero che mai | più calpesterai. | Viaggiatore, | non esiste una strada, | ma solo scie nel mare». *Proverbios y cantares XXIX* in *Campos de Castilla* (cfr. Machado, *Poesias completas*, p. 575).

91. Il brano era stato commissionato dal Suntory Centre di Tokyo nel 1987. Al riguardo, il compositore ha scritto: «ANDREJ TARKOVSKIJ GENIALE CREATORE DI TEMPI - VISIONI - SENTIMENTI DRAMMATICI STORICI E ATTUALI NEI SUOI FILM: NUOVA SCUOLA RUSSA SOVIETICA PER TUTTI. | NON SOLO OMAGGIO DEDICA A QUESTO GENIALE REGISTA, MA ANCHE ALTRO TENTATIVO MIO: | SUONI-SENTIMENTI | SUONI TRASFORMANO SENTIMENTI | SENTIMENTI TRASFORMANO SUONI | SUONI TRASFORMANTISI IN SENTIMENTI | SENTIMENTI TRASFORMANTISI IN SUONI. | TARKOVSKIJ, CHE AMO MOLTISSIMO. | NELLA DEDICA, UN'ANIMA CHE MI ILLUMINA» (Nono, «*No hay caminos, hay que caminar*»... *Andrej Tarkovskij*, programma di sala redatto per il concerto del 28 novembre 1987, Suntory Hall, Tokyo, in occasione della prima assoluta del brano; ora in Nono, *Scritti e colloqui*, p. 507).

92. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 253.

dell'autore. Altre dediche ancora, poco visibili, implicite e molto frammentate, prendono la forma della elezione dei testi poetici alla messa in musica. [...] Altre dediche, infine, di contro al *ppppppp* delle citazioni-*prolationes* [...], scattano in un *ffffff* d'esplicitazione nel corpo stesso del titolo dell'opera.⁹³

Motivo per cui le motivazioni di questa dedica vanno ricercate in una prospettiva molto particolare che rinvia ad una vera e propria lettura musicale di Nono del cinema di Tarkovskij. Com'è noto, l'opera di Nono prevede una distribuzione dell'orchestra in sette gruppi. L'orchestra, composta da sessantaquattro musicisti, è suddivisa in sette «Cori», secondo la consueta accezione con cui Nono definisce i sette gruppi strumentali secondo l'antica pratica rinascimentale veneziana:

Coro 1 (3 tromboni, timpani+grancassa);

Coro 2 (7 Violini primi, 7 violini secondi, 6 viole, 7 violoncelli, 6 contrabbassi);

Coro 3 (violino solo, flauto+ottavino, tromba in do, bongos);

Coro 4 (violino solo, clarinetto si, + piccolo, tromba in do, bongos);

Coro 5 (violino solo, flauto, tromba in do, bongos);

Coro 6 (violino solo, clarinetto si, tromba in do, bongos);

Coro 7 (viola sola, violoncello solo, contrabbasso solo, trombone, timpani+grancassa).

La spazializzazione dell'orchestra vede disposti i sessantaquattro strumentisti secondo una pianta a croce alle cui tre punte superiori (a fronte del direttore) sono collocati tre doppi cori (1-6) mentre alla base (retro del direttore) è collocato il settimo coro. Ogni doppio coro è a sua volta collocato uno dietro l'altro, quasi una sorta di 'doppio' livello timbrico stratificato a 'cori battenti' d'insegnamento marciano, raggruppati al loro interno secondo due principi timbrici: quello di maggiore uniformità timbrica (similitudine) che caratterizza i quattro cori centrali (i Cori 3 e 6 a sinistra del direttore e i Cori 4 e 5 alla destra del direttore) in quanto ogni gruppo è una sorta di calcio dell'altro, e quelli di maggiore differenziazione timbrica collocati in posizione fronte-retro rispetto al direttore (Coro 1 e 2 frontale e Coro 7 dietro il direttore). Le relazioni incrociate dei sette cori sono tutte a specchio poiché se i quattro Cori centrali (quelli a destra e sinistra) si specchiano gli uni negli altri moltiplicando le loro prossimità timbriche del principio *similare*, originando così continui fenomeni di perturbazioni 'battenti' negli attachi dei suoni delle varie sezioni, i tre cori del fronte-retro rispecchiano la differenziazione essendo il Coro 7 la *sintesi* timbrica dei Cori 1 e 2.⁹⁴

93. Morelli, *Scenari della lontananza*, p. 210.

94. Cisternino, «Luigi Nono-Andrej Tarkovskij», pp. 283-284.

I cori, dall'inizio alla fine, intonano una sola nota, sol, «disposta su diverse ottave e resa mobile con oscillazioni microtonali».⁹⁵

Il materiale base, molto limitato, è un esito di una prima fase compositiva attraverso la quale, dopo un'idea appena abbozzata di tradurre in altezze il nome di Tarkovskij, Nono passa a due altezze (sol e re) variate microtonalmente, fino ad arrivare al solo sol.⁹⁶

Giovanni Morelli, in un suo magistrale saggio,⁹⁷ nel mettere in risalto le motivazioni di questa dedica, ha parlato di *Sacrificio* – un film che in Nono aveva provocato una vera e propria folgorazione⁹⁸ – e, in particolar

95. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 254.

96. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 254.

97. Morelli, «Dedicato a una dedica», pp. 131-141. Va ricordato che quella del musicista veneziano è una delle tante dediche musicali rivolte ad Andrej Tarkovskij. Vanno così citate quelle di Wolfgang Rihm, Beat Furrer e György Kurtág, composte in occasione della rassegna *Wien Modern* dedicata al regista nel 1991 a Vienna e organizzata da Claudio Abbado. Questo concerto è stato riproposto nell'agosto 2007 all'interno delle manifestazioni del Festival di Lucerna. Per quanto riguarda l'amicizia fra Tarkovskij e Abbado, si veda Fierens, «Un'offerta musicale», p. 259-261; De Benedictis, Ottomano, *Claudio Abbado alla Scala*; De Benedictis, «Incontri», pp. 45-53; Schreiber, «L'ascolto della musica ha bisogno del silenzio». Sulla dedica di Nono, si veda anche Warnaby, «“Only travelling itself”», pp. 4-5.

98. Nostra conversazione con Nuria Schoenberg Nono, 13 marzo 2012. Ma riportiamo per esteso quanto la stessa ha confidato a Nicola Cisternino. «In una mia recente conversazione, Nuria Schoenberg Nono ha escluso la possibilità che Luigi Nono e Andrej Tarkovskij si fossero conosciuti o incontrati direttamente in qualche modo, o anche intrattenuto una qualche corrispondenza, mentre la stessa signora Nono ha incontrato durante una serata londinese Andrej Tarkovskij e la moglie Larisa con David Gothard. Nono comunque conosceva perfettamente l'opera di Tarkovskij amando soprattutto l'*Andrej Rublëv* mentre non amava molto tutta la serie successiva fino a *Nostalghia*. Su quest'ultimo film in particolare, Nono era molto critico perché troppo 'vicino alla chiesa'. La stessa signora Nono però mi ha anche avvertito che, soprattutto nel caso di *Nostalghia*, il giudizio di Nono fosse, con molta probabilità, più dettato da incomprendimento delle circostanze che avevano portato il grande regista a trovare in Italia, agli occhi di Nono, una disponibilità produttiva (quello della RAI, coprodottrice del film) ideologicamente 'sospetta'. Una diffidenza effettivamente possibile, a mio parere, perché riconducibile al tesissimo clima politico e di forte contrapposizione culturale dei primi anni ottanta in Italia, clima nel quale viene a snodarsi la complessa vicenda umana e artistica di Tarkovskij, regista di fatto profugo senza 'status' di rifugiato politico, riparato in Italia grazie allo scrittore-sceneggiatore Tonino Guerra. Infatti, ricostruendo attraverso i diari (*Martirologio*) del regista recentemente pubblicati la 'cronaca' dei contatti vorticosi che Tarkovskij dovette intrattenere senza alcun risultato in quegli anni su suggerimento di vari amici che in ogni modo cercavano di aiutarlo a stabilirsi in Italia con la propria famiglia, si legge di contatti, suppliche e pressioni presso i vari ambienti politici e istituzionali italiani prima ed europei poi, con varie e instancabili mediazioni per sottrarsi ai ricatti e alle angherie estenuanti della nomenclatura sovietica che richiedeva continuamente il rientro del regista a Mosca, e poter continuare per periodi più lunghi a lavorare in Italia per la realizzazione di *Nostalghia* ma anche, dei disperati tentativi fatti da Tarkovskij per ricongiungersi ai suoi cari in Italia, mentre questi erano di fatto tenuti in 'ostaggio' in Russia.

modo delle fasi di lavorazione della scena finale, come di un'«esecuzione di tipo musicale» e, con rara profondità e acutezza, ha messo in risalto alcuni motivi che rendono affini l'ultimo film di Tarkovskij e l'opera di Nono.

Nel delineare le componenti del film, sempre Morelli parla di due strutture di indagine temporale dello spazio, che si realizzano nel corso dell'opera «come spargimento e raccolta di relazioni verticali/orizzontali in plurime funzioni»,⁹⁹ a *pendant* con la spazializzazione realizzata dall'orchestra nell'opera di Nono. In questo la sonorizzazione della pellicola è fondamentale nel suo perseguire un sistema di partizione rigoroso dei materiali sonori.

In *Sacrificio*, infatti, abbiamo:

I rumori connessi al tema dei bombardieri invisibili e altri tuoni [orizz. per lo più da destra a sinistra], le improvvisazioni ai flauti giapponesi [orizz. da sinistra a destra], l'«ambientalità risonante globulare-vagante» dei canti e dei *cries* dei pastori di Häriedalen e di Gotland. Il silenzio più greve marca invece ciò che corrisponde ai movimenti di macchina verticali. [...] [Inoltre,] per quel che riguarda lo specifico della 'musicalità' della sonorizzazione del film, nello scontro significativo dei movimenti attribuito ai rumori (graduati di intensità, a rappresentare *passaggi avvenuti* e *passaggi solo annunciati*) con i contromovimenti derivati dagli inserimenti dei flauti, dei primi non è smentita la 'realtà', mentre dei secondi è sottolineata la 'funzione di riproduzione'.¹⁰⁰

A queste strutture di indagine temporale, si uniscono poi molti movimenti circolari, a partire dalla citazione bachiana che troviamo ad inizio e conclusione del film. Da queste osservazioni, già si può cogliere la complessità dello spazio sonoro che il regista allestisce per il suo ultimo film. In una celebre sequenza, inoltre, si percepiscono anche dei suoni «qui sont déjà sur l'autre versant de la vie».¹⁰¹ Sono dei canti tradizionali svedesi, come informano i titoli di coda, che risuonano nell'aria riportandoci in una dimensione particolare, quella dell'infanzia, «in cui l'immortalità

Al di là di qualche occasionale contatto con personalità vicine al PCI, a Giovanni Berlinguer soprattutto, mai giunti a buon fine, furono gli ambienti del Movimento Popolare milanese e l'allora leader Roberto Formigoni (con diretti contatti con l'allora ministro degli esteri Giulio Andreotti, anch'essi però rivelatisi inefficaci, ma anche con una appassionata lettera all'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini) a creare occasioni di pubblica denuncia (vedi la partecipazione del regista al Meeting di Comunione e Liberazione di Rimini in quegli anni) della critica situazione umana e professionale di Tarkovskij nei confronti del regime sovietico. Sta di fatto, a detta di Nuria Nono, che il grande amore e la sintonia per l'opera di Tarkovskij riespose in Nono con la visione di *Offret*, com'è evidente dalle varie testimonianze lasciate dallo stesso compositore» (Cisternino, «Luigi Nono-Andrej Tarkovskij», pp. 280-281).

99. Morelli, «Dedicato a una dedica», p. 133.

100. Morelli, «Dedicato a una dedica», p. 133.

101. Chion, *L'au-delà*, p. 9.

ci pareva essere il nostro tempo reale». ¹⁰² È un fuori campo particolare: si aggiunge, infatti, a quello delle grida d'uccello che l'immagine non rivela mai e di cui nessun personaggio parla. Al suono, in questo caso, è affidato il compito di manifestare una dimensione trascendente, uno spazio di natura metafisica. Un compito che pone il commento sonoro dell'ultimo film del regista su un piano di elevatissima complessità, a testimonianza delle funzioni, singolari e lontane da qualsiasi tipologia, esercitate dalla musica nel cinema di Tarkovskij. Merleau-Ponty sosteneva che la percezione affidata ad un solo senso crea dei fantasmi. Questi suoni acusmatici generano visioni che aprono prospettive affascinanti che le immagini non sono in grado di rivelare.

Questo paesaggio sonoro, lontano dai percorsi audiovisivi a cui i precedenti film del regista ci avevano abituato, è di estrema complessità. La musica e i rumori, ne *Il sacrificio*, non risultano mai essere un'amplificazione delle immagini ma piuttosto costituiscono una partitura che interagisce con il racconto filmico secondo modalità del tutto nuove. Già da queste osservazioni sullo spazio sonoro dell'ultimo film del regista si possono cogliere alcune evidenti affinità con la poetica di Nono e soprattutto con le sue ricerche sull'erraticità della risonanza. Nello specifico della partitura dedicata a Tarkovskij, troviamo poi una singolare consonanza nella fisicità della produzione-ascolto del suono, qui realizzata in movimenti verticali-orizzontali e circolari, e nel «lavorio miniaturistico, [tipico dell']interesse per il dettaglio di Tarkovskij», ¹⁰³ per cui il materiale musicale viene continuamente trasformato. In questo caso, pertanto, non abbiamo a che fare con una semplice dedica, ma piuttosto con una vera e propria 'traduzione musicale' della pellicola.

Ecco perché sempre Morelli, nel sottolineare un'analogia fra le due opere sulla base del movimento del suono fra i gruppi orchestrali e quello della macchina da presa, parla di questa dedica come

l'effusione, compressa, di un sistema di molte comprensioni simultanee dell'ultima opera del regista russo (esperite sincronicamente da Nono, intuitivamente da spettatore ingenuo, ma con convinzione estatica). ¹⁰⁴

102. Chion, *L'audiovisione*, p. 107.

103. Fierens, «Un'offerta' musicale», p. 254.

104. «Le composizioni visive di Tarkovskij nel *Sacrificio* sono per me la più perfetta trasposizione della simultaneità del tutto per mezzo di una staticità assoluta e piena di tensione. Che cosa domanda il bambino alla fine del film? "Papà, all'inizio c'era davvero la parola?"» (Luigi Nono nell'intervista di Lothar Knessel, *Infinito, inquieto, incompiuto*, in Nono, *Scritti e colloqui*, p. 474).

Comprensioni d'ipersensibilità recettiva plurime, tutte restituite in un particolare stato d'omaggio, oscillante fra il sentimento di riconoscenza per quel quanto di autocoscienza poetica che l'incontro, tardivo, con l'opera di Tarkovskij ha trascinato nel processo di rappresentazione dell'idea-motto dell'«hay que caminar» e il sentimento, forse inconfessato di invidia per quel che *Offret* riesca a essere nella sua forma compiuta e finita; irrimediabilmente, e oramai [...] quasi retoricamente 'ultima'.¹⁰⁵

Nate a ridosso l'una dell'altra, queste due opere si richiamano vicendevolmente, si coappartengono e realizzano un binomio che procede secondo modalità inesplorate. È quindi, l'opera di Nono, un grande omaggio al cinema, molto più significativo dei tanti prodotti che hanno affollato in maniera disordinata l'esistenza di questo universo, una vera e propria traduzione sonora della poetica di Tarkovskij, in «una miracolosa potenza poetica che sorge dalla creazione di legami indissolubili fra testi che l'un l'altro si sacrificano perché tutto “resti ancora o sempre come prima”». ¹⁰⁶

Bibliografia

- Artemiev, Edward. «Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica: Nuovi metodi del pensiero musicale». In: Favaro, Roberto (a cura di), *Musica e tecnologia domani*. Lucca: Editrice LIM, 2002.
- Basso, Alberto. *Frau Musika: La vita e le opere di J.S. Bach*, vol. 1. Torino: EDT, 1983.
- Beer, David. «Solaris and the ANS synthesizer: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology». In: Jonsson, Gunnlaugur A.; Ottarson, Thorkell A., *Through the mirror: reflections on the films of Andrei Tarkovsky*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.
- Berio, Luciano. «Musica per Tape Recorder». *Il Diapason*, 4 (3-4), 1953.
- Billard, Pierre. «L'idea mi viene attraverso le immagini». In: Antonioni, Michelangelo, *Fare un film è per me vivere*. Venezia: Marsilio, 1994.
- Borin, Fabrizio (a cura di). *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, 1987.

105. Morelli, «Dedicato a una dedica», p. 136. Anche Kontarsky vede un seguito di approcci paralleli fra le due opere e mette in risalto la comune inafferrabilità acustica, la presenza di squarci che, «come sequenze di immagini fraposte, si muovono come corpi estranei alla trama», (Kontarsky, «Alla ricerca del mondo di domani», p. 71), il silenzio come dominante acustica e la simultaneità di diversi eventi, rispettivamente acustici e sonori.

106. Kontarsky, «Alla ricerca del mondo di domani», p. 137. A conclusione di questa digressione, risulta debole, a nostro avviso, la perplessità con cui Fierens chiosa la riflessione di Morelli, ricordando che il punto di riferimento di Nono non sarebbe quello della tecnica cinematografica, ma bensì «[l'interesse] noto e più volte dichiarato per la musica antica» (Fierens, «Un'offerta' musicale», p. 256).

- Borin, Fabrizio. *Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 1989.
- Borin, Fabrizio. *Solaris*. Palermo: L'epos, 2010.
- Brophy, Philip. *100 modern soundtracks*. London: BFI Screen Guides, 2004.
- Calabretto, Roberto. «La musica nel cinema di Andrej Tarkovskij». In: *L'aurora immortale: Le arti e il cinema*. Bologna: Gedit, 2004, pp. 13-33.
- Calabretto, Roberto. «La musica nel cinema di Andrej Tarkovskij». *Musica/Realtà*, 30 (90), novembre 2009, pp. 25-42.
- Calabretto, Roberto. «La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni». In: *Andrej Tarkovskij e la musica* (a cura di Roberto Calabretto), Lucca: LIM, 2010, pp. 3-51.
- Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Chion, Michel. *Andrej Tarkovski*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- Chion, Michel. «L'au-delà de l'image». *Le Monde de la Musique*, febbraio 1987.
- Chion, Michel. *L'audiovisione: Suono e immagine nel cinema* (trad. italiana di Dario Buzzolan). Torino: Lindau, 1977.
- Chion, Michel. «La maison où il pleut». *Cahiers du Cinéma*, 358, aprile 1984.
- Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.
- Chion, Michel. *Le son*. Paris: Nathan, 1998.
- Cisternino, Nicola. «Luigi Nono-Andrej Tarkovskij: *Caminantes* sulla via del silenzio». In: de Baecque, Antoine, *Andrej Tarkovskij*. Paris: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989.
- De Benedictis, Angela Ida. «Incontri: La musica contemporanea nei concerti di Abbado». In: Eckhardt, Ulrich (a cura di), *Claudio Abbado*. Milano: il Saggiatore, 2003.
- De Benedictis, Angela Ida; Ottomano, Vincenzina. *Claudio Abbado alla Scala*. Milano: Rizzoli, 2008.
- Deleuze, Gilles. *L'immagine-tempo* (trad. italiana di Liliana Rampello). Milano: Ubulibri, 1989.
- Drubachevskaya, Galina. «Edward Artemiev: "I am sure that there will be a creative explosion"» [online]. <http://www.electroshock.ru/>.
- Egorova, Tatyana. «Edward Artemiev: He has been and will always remain a creator...» [online]. <http://www.electroshock.ru/>.
- Egorova, Tatiana. *Soviet film music* (english transl. Tatiana A. Ganf e Natalia A. Egunova). Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997.
- Fasolato, Umberto. «"L'organico risuonare del mondo": La musica elettronica da *Solaris* a *Stalker*». *Arts and Artifacts in Movie, Technology, Aesthetics, Communication: An International Journal*, 1 (1), 2004.
- Fertoniani, Cesare. *Note di sala al concerto dell'Orchestra «I Pomeriggi Musicali» (XVIII Festival di Milano Musica, Teatro Dal Verme, 3 ottobre 2009)*.
- Fierens, Carlo. «Un'offerta musicale: Nono, Kurtág, Rihm e Furrer per Andrej Tarkovskij». In: Calabretto, Roberto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Hoffmann, Ernst Theodoro Amadeus. *Kreisleriana: Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler* (trad. italiana di Rosina Pisaneschi). Milano: Rizzoli, 1984.
- Katunjan, Margarita. «Interview with Edward Artemiev» [online]. <http://www.electroshock.ru/>.

- Kontarsky, Mathias. «Alla ricerca del mondo di domani: Luigi Nono e le avanguardie della Repubblica Democratica Tedesca e dell'Unione Sovietica». In: De Benedictis, Angela Ida (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*. Lucca: LIM, 2011.
- Kreichi, Stanislav. «The ANS synthesizer: Composing on a photoelectronic instrument» [online]. theremin.ru/people/kreichi/index.html.
- Labarthe, André S. «All'origine del film c'è una scelta». In: Antonioni, Michelangelo, *Fare un film è per me vivere*. Venezia: Marsilio, 1994.
- Le Fanu, Mark. «Tarkovski à Covent Garden: Boris Godunov». *Positif*, 284, ottobre 1984.
- Machado, Antonio. *Poesias completas*. Madrid: Espasa-Calpe 1989.
- Masoni, Tullio; Vecchi, Paolo. *Andrej Tarkovskij*. Firenze: La Nuova Italia, 1997.
- Medea*. Programma di sala (Teatro La Fenice, Venezia 2002).
- Misler, Nicoletta. «Nella tradizione dell'arte russa». In: *Per Andrej Tarkovskij* (Atti del Convegno, 19 Gennaio 1987). Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987.
- Morelli, Giovanni. «Dedicato a una dedica "No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij"». In: Messinis, Mario (a cura di), *Con Luigi Nono: Festival Internazionale di Musica contemporanea*. Milano: Ricordi, 1993.
- Morelli, Giovanni. *Scenari della lontananza: La musica del Novecento fuori di sé*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Moroz, Vadim. *Andrej Tarkovskij: About his film art in his own words*. Petersburg: Frost, 2008.
- Nono, Luigi. *Scritti e colloqui*, voll. 1-2 (a cura di Angela Ida De Benedictis; Veniero Rizzardi). Milano: Ricordi LIM, 2001.
- Ondaatje, Michel. *Il cinema e l'arte del montaggio: Conversazioni con Walter Murch* (trad. italiana di Gianni Pannofino ed Elena Rossi). Milano: Garzanti, 2003.
- Patterson, Archie. «Interview with Edward Artemiev» [online]. <http://www.electroshock.ru/>.
- Pestalozza, Luigi. *La musica in URSS: cronaca di un viaggio*. Milano: Ricordi Unicopli 1987.
- Petrov, Arkadij. «Intervista a Eduard Artem'ev». *Salon audio video*, 5, 1996.
- Pirani, Francesca. *La nostalgia dell'armonia*. Genova: Le Mani, 2009.
- Piva, Manlio. «Sul sonoro nel cinema di Franco Piavoli». In: Faccioli, Alessandro (a cura di), *Lo sguardo in ascolto: Il cinema di Franco Piavoli*. Torino: Kaplan, 2003.
- Restagno, Enzo. «URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi». In: Restagno, Enzo (a cura di), *Alfred Schnittke*. Torino: EDT, 1993.
- Salvestroni, Simonetta. *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*. Magnano: Qiqajon, 2005.
- Schreiber, Wolfgang. «L'ascolto della musica ha bisogno del silenzio». In: Eckhardt, Ulrich (a cura di), *Claudio Abbado*. Milano: il Saggiatore 2003.
- Schnittke, Alfred. *Über das Leben und die Musik: Gespräche mit Alexander Iwaschkin*. München-Düsseldorf: Econ, 1998.
- Sundström, Joakim. «Sound in Tarkovski's *Sacrifice*: Interview with Owe Svensson» [online]. <http://filmsound.org/articles/sacrifice.htm>.
- Suslova, Lilia. «Edward Artemiev: A breakthrough to the new worlds of sounds» [online]. <http://www.electroshock.ru/>.

- Tarkovskij, Andrej. *Andrej Rublëv* (trad. italiana di Cristina Moroni). Milano: Garzanti, 1992.
- Tarkovskij, Andrej. «Bianco, bianco giorno...» (trad. italiana di Cristina Moroni). In: Tarkovskij, Andrej, *Racconti cinematografici*. Milano: Garzanti, 1994.
- Tarkovskij, Andrej. *Diari: Martirologio 1970-1986* (a cura di Andrej A. Tarkovskij; trad. italiana di Norman Mozzato). Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij-Edizioni della Meridiana, 2002.
- Tarkovskij, Andrej. *Racconti cinematografici* (trad. italiana di Cristina Moroni). Milano: Garzanti, 1994.
- Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo* (trad. italiana e cura di Vittorio Nadai). Milano: Ubulibri, 1995.
- Tarkovskij, Andrej. «Sulla figura cinematografica». In Borin, Fabrizio (a cura di), *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, 1987.
- Tarkovskij, Andrej. «Il tempo riprodotto». In: Buttafava, Giovanni (a cura di), *Al di là del disgelo: Cinema sovietico degli anni Sessanta*. Milano: Ubulibri 1987.
- Tarkovskij, Andrej. «Le temps conservé». *Jeune Cinéma*, 42, novembre-dicembre 1969.
- Truppin, Andrea. «And then there was sound: The films of Andrei Tarkovsky». In: Altman, Rick (a cura di), *Sound theory. Sound practice*. New York-London: Routledge, 1992.
- Turovskaja, Majja. *7 s ½ ili fil'my Andreja Tarkoskogo*. Moskva: Iskusstvo, 1991.
- Varaldiev, Anneliese. «Russian composer Edward Artemiev» [online]. <http://www.electroshock.ru/>.
- Varèse, Edgar. *Il suono organizzato: Scritti sulla musica* (trad. italiana di Umberto Fiori). Milano: Ricordi Unicopli, 1985.
- Warnaby, John. «“Only travelling itself”: Reflections on Luigi Nono (1924-1990)». *Tempo*, 176, marzo 1991.

Un film riflesso nei diari di lavorazione: *Lo specchio*

Umberto Fasolato

Abstract. By studying the notes in the working diaries of *The Mirror*, the Tarkovsky's research for musical solutions is particularly evident in ordering both the succession of the episodes, both the shots in the sequences of the film. By analyzing the variants of the prologue and the epilogue, the sound mixing of the archive footage and the silence of the last oniric sequence of *The Mirror*, the choice and the disposition of the sound effects become as important as the musical selection based on Baroque music. This audiovisual aspect puts into the foreground the fundamental notion of texture that Tarkovsky identifies as «The form with which the events exist in the cinematographic material».

Nel recente *La forma dell'anima*, un testo che ricalca per la prima parte alcuni capitoli di *Scolpire il tempo*, ma che include anche le finora inedite *Lezioni di regia*, Tarkovskij, trattando della sceneggiatura del film, tenta di fissare il criterio generale con cui ha composto *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974):

Per creare una drammaturgia cinematografica veramente valida è indispensabile conoscere da vicino la forma delle opere musicali: quella della fuga, della sonata, della sinfonia... Perché il film, come forma, è molto vicino alla struttura musicale. Qui non è importante la logica dello scorrere degli eventi, ma la forma del loro scorrere, la forma del loro esistere dentro il materiale cinematografico. Sono cose distinte. Il tempo è già forma. Nella forma complessiva di un'opera cinematografica è molto importante il finale, allo stesso modo in cui in un'opera musicale è importante la coda. In base a questa interpretazione delle forme, la sequenza degli episodi, dei personaggi, degli eventi non significa nulla, ciò che è importante è la logica delle leggi musicali: il tema, l'anti-tema, l'elaborazione... Nel film *Lo specchio* questo principio di organizzazione del materiale è stato impiegato spesso.¹

In queste parole ritorna il motivo portante della poetica tarkovskiana, costituito dalla tessitura dell'immagine («la forma con cui gli eventi

1. Tarkovskij, *La forma dell'anima*, pp. 90-91. Il medesimo brano si trova citato anche in Yegorova, *Edward Artemiev's musical universe*, pp. 78 e 199.

esistono nella materia cinematografica») nella quale rientra non solo la qualità del visivo, ma anche la composizione del paesaggio sonoro. Grazie all'esempio de *Lo specchio* viene decisamente in primo piano la necessità di articolare le diverse sequenze e l'intera opera ordinando i mutamenti testurali e non l'intreccio degli eventi in sé, che costituiscono solo il contenuto dell'immagine. Questa organizzazione tematica in senso prettamente musicale era stata già più volte intuita dalla critica, ma solo in pochi casi l'intero terzo lungometraggio tarkovskiano era stato ricostruito interamente da questa prospettiva.²

Per inverare la riflessione del regista con cui abbiamo aperto la nostra trattazione e quindi restare ancorati al principio di costruzione musicale citato da Tarkovskij, noi ricorremo non solo all'analisi audiovisiva, ma anche allo studio delle annotazioni appartenenti ai diari di lavorazione de *Lo specchio* che riguardano alcune sequenze del film e i diversi piani del montaggio complessivo dell'opera: esse offriranno delle varianti attraverso le quali emergeranno alcuni criteri compositivi adottati dal regista per concretizzare la sua poetica più volte enunciata in *Scolpire il tempo*.

In un film che intenzionalmente si libera dai lacci della narrazione cinematografica comunemente intesa per assecondare idealmente lo svolgimento di un flusso di coscienza che si spande tra ricordi, sogni e poche parentesi del presente, le modalità con cui si tengono assieme i diversi frammenti, data la 'fragilità' della voce narrante, sono determinate dalle sistematiche ripetizioni nel visivo e nel sonoro, di alcuni elementi dalle evidenti valenze simboliche, come per esempio l'acqua, la terra, il fuoco, il latte, il vento, ma anche da un semplice gesto della mano: nelle note si può osservare direttamente come prende corpo questa costruzione che Tarkovskij chiama «poetica».³

2. Tra gli articoli più significativi su questo problema ricordiamo almeno il lavoro di Guido Maurelli che ha dimostrato con gli strumenti della semiotica come la struttura dello spazio di tutto il film, ben lontana dal seguire le necessità della narrazione, sia imperniata sul dualismo acqua-fuoco, e Giovanni Morelli, che in una comunicazione durante una giornata di studio a Udine dedicata a Tarkovskij e la musica (2006), osservando il ricorrere di alcune immagini intorno al cuore del film costituito dalla sequenza delle guerre, aveva avanzato l'ipotesi che *Lo specchio* fosse una sorta di rondò, ma senza la chiusa simmetria della forma musicale tradizionale. E restando ancora nell'alveo del tematismo come forma capace di dare ragione della struttura del film, citiamo Robert Bird che ha investigato i mutamenti materiali a cui viene sottoposta la parola, sequenza dopo sequenza, e noi ci inseriremo nel solco tracciato dallo studioso americano per accentuare l'importanza del corpo sonoro della parola che è parte integrante del prologo e dell'epilogo del film. Per una visione completa dei problemi sollevati da questi critici si vedano: Maurelli, «La specularità dello spazio»; Bird, *The shape of things to come*, pp. 131-147. Purtroppo l'intervento di Morelli è andato perduto.

3. Può essere opportuno registrare fin d'ora che il suono dell'acqua nella sue multiformi manifestazioni costituisca per Tarkovskij il principio unitario, il suono di fondo che deve

Riordinando le annotazioni seguendo la successione delle sequenze della versione conclusiva emerge l'intricato percorso che ha portato alla scelta dei numerosi brani di repertorio del film: questo consente di comprendere in modo più approfondito il contributo che essi dovevano fornire all'articolazione del senso delle sequenze in cui risuonano. Dalle pagine di questi quaderni punteggiate di riferimenti alla musica barocca è inevitabilmente emerso il ridimensionamento del lavoro di Artem'ev, già più volte evidenziato dalla critica. Nonostante fosse stato coinvolto nella produzione dall'inizio del secondo anno di lavorazione e nella revisione complessiva dell'opera Tarkovskij avesse deciso di affidarsi ripetutamente alle qualità della musica elettronica che aveva elaborato per *Solaris* (*Soljaris*, 1972), gli interventi del musicista russo si concentrano nel cuore del film, nella sequenza dedicata ai conflitti del xx secolo. Altri frammenti del compositore, che era ricercato dal regista proprio per la sua capacità di mimetizzare il proprio lavoro nel resto della colonna sonora fatta di suoni e di rumori appositamente rielaborati per le immagini, sono posizionati nelle svolte decisive del racconto per produrre la necessaria tensione emozionale anche su inquadrature che possono apparire in prima istanza delle digressioni lontane dal contenuto delle diverse sequenze.⁴

unire tutte le parti de *Lo specchio*. Si legga a questo proposito la seguente nota che rappresenta una delle tracce più significative ed estese del lavoro di montaggio per l'intero film non ancora montato nella versione definitiva:

8. MARZO, venerdì, giorno libero

[...]

Rumori e musica.

1. TITOLI DI TESTA: organo, coro, preludio, Bach. Passaggio da Bach sul 2. PRIMO SOGNO suono profondo (più profondo) (organo-) e "fischio" - rumore del vento ("Lo sconosciuto"+ un suono più profondo + squillo del telefono in lontananza + (1 dissolvenza) rumori della casa, del cortile: colombe, l'ascensore, l'ingresso principale nel cortile, un'auto e così via. 3. IL GIOVANE NEL FIUME. Per questa inquadratura dissolvenza del suono sincronizzato dell'acqua e della "Fattoria": vento, uccelli, Bach, acqua. 4. LA FINESTRA NELLA STANZA (rumori del ruscello e del cortile) forse dei fischi. 5. INTERNO DELLA FATTORIA. 6. LO SCONOSCIUTO. 7. L'INCENDIO. 8. AUTORE E NATALJA. 9. LO SPAGNOLO (Flamenco) 10. LUISA 11. DOCUMENTARIO SETTIMANALE 12. STRADA DAVANTI ALLA TIPOGRAFIA. Temporale. 13. TIPOGRAFIA. 14. SECONDO SOGNO Passaggio dallo sgocciolio allo scroscio 15. LA OGORODNIKOWA 16. L'ISTRUTTORE 17. PEREDELKINO 18. NATALJA E L'AUTORE 19. LA GUERRA 20. L'ORECCHINO. Cigolio di Ljalka con l'armadio (due volte). La ragazza - fischio di flautino? preludio? da Peredelkino nuvole, cortile, musica - il volo del gallo. 21. IL CONFORTO - rumore del fumiattolo - acqua (Bach). 22. ATTESA 23. TERZO SOGNO 24. I BAMBINI E LA MADRE (m 5.) Bach.

Forse finale di Ignat. Forse dopo il "gallo" subito "il conforto"?

Ed inserire "l'acqua" altrove da qualche parte. Dove? - Nello specchio.

(Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 211-213.)

4. Questa è la nota che sintetizza la musica prevista per il film:

Un buon numero di note è stato dedicato da Tarkovskij alla selezione dei rumori e dei suoni in vista del messaggio: combinando queste informazioni con l'analisi del testo audiovisivo è stato possibile rinvenire fin da *Lo specchio* il tentativo di raggiungere la musica cinematografica, «i rumori ripensati dal cinema» che il regista indica come l'approdo ideale del suo modo di intendere il sonoro. Anche in quest'ambito risultano particolarmente utili tutte le soluzioni ideate dal regista, anche quelle definitivamente scartate e mai realizzate perché rappresentano comunque dei termini di confronto per definire, per differenza rispetto alla soluzione finale, il contributo semantico di un suono, di un rumore, o di un composto sonoro.

E infine, analizzando le sedici o le diciotto versioni del montaggio complessivo de *Lo specchio*, si può mettere in luce il modo in cui il regista ha applicato il principio cardine della sua poetica, da noi enunciato in apertura, non solo nella composizione dell'inquadratura o della sequenza, ma anche dell'intero film: *Lo specchio* si trasforma così in un rondò imperniato sulla complessa esposizione del tema della guerra nel quale risalta la sequenza centrale della marcia di attraversamento del lago Sivaš.

Rinunciando per evidenti limiti di spazio alla trattazione sistematica delle molteplici problematiche che lo studio dei diari di lavorazione solleva, ci soffermeremo sulla scelta del tema d'apertura e sulla sua composizione sia per quanto riguarda il visivo che il sonoro. Poi indagheremo la costruzione e soprattutto la sonorizzazione dei filmati di repertorio nella sequenza degli spagnoli e, guidati da alcuni suoni caratteristici del vocabolario tarkovskiano, approderemo alla complessa costruzione del finale, che nelle riflessioni del regista rappresenta una

13 APRILE, sabato

Montaggio. Ho cambiato la fine. Mi pare bene. Al montaggio c'è la riunione del consiglio artistico.

La musica per il film:

- | | |
|--|---|
| 1. Titoli di testa | a. Bach, Preludio in d-molle per organo |
| 2. Sogno con pioggia | b. Artemev |
| 3. Le apparizioni | c. Artemev |
| 4. La soffitta - l'istruttore | d. Purcell |
| 5. Documentario settimanale di guerra | e. Artemev |
| 7. Sogno con vento | g. Artemev |
| 8. Gli orecchini - il giovane Aljoscha | h. Purcell |
| 9. Gli orecchini - il bambino | i. Artemev <i>Solaris</i> |
| 10. Il gallo | k. Bach (Passione di Giovanni) |
| 11. La consolazione. Il latte | l. Artemev <i>Solaris</i> |
| 12. Il fornello a petrolio | m. Purcell |
| 13. La malattia - fine | n. Bach, organo |
- (Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 237-238.)

parte fondamentale dell'opera: dalle varianti trasparirà la preminenza attribuita alla collocazione degli effetti sonori rispetto alla scelta della musica. Chiuderemo la nostra trattazione sollevando il problema del silenzio, considerato da Tarkovskij un elemento essenziale per connotare gli elementi che appaiono nei sogni e l'azione del protagonista.

1 «In principio era il suono»: il prologo de *Lo specchio* e la difficile scelta del tema iniziale

La prima sequenza del film documenta la guarigione di un giovane balbuziente grazie ad una seduta di ipnosi: con questa procedura, dal giovane paziente, totalmente svuotato della sua volontà, viene misteriosamente rimosso ogni ostacolo che impedisca la parola. Il piano sequenza, che assume un aspetto documentaristico, rappresenta il ripristino del flusso sonoro che chiamiamo sbrigativamente parola, spesso riducendo la sua funzione esclusivamente all'interno del sistema linguistico comunicativo: in verità il giovane, attraverso i gesti quasi rituali della dottoressa, ritorna ad essere corretta 'cassa di risonanza', strumento della parola che, grazie al suo ineludibile, ma spesso trascurato corpo sonoro, diventa emanazione del mondo nel parlante. Tarkovskij si propone di catturare con gli strumenti audiovisivi a sua disposizione questa rinnovata apertura: l'ombra di un microfono compare nell'inquadratura e il giovane protagonista della singolare terapia viene esplicitamente invitato a guardare l'obiettivo sottolineando e rafforzando la presenza della macchina da presa che registra l'evento senza alcuna interruzione. A questa liberazione del suono catturata nel suo manifestarsi con una sorta di presa diretta risponde il *Preludio* di Bach: il recupero della valenza sonora della parola si deve misurare con la melanconica ed elevata armonia della costruzione del *Kantor*, scelta dal regista come complessa 'replica' alle rinnovate potenzialità espressive testimoniate dalla guarigione.⁵

Nel giro di tre inquadrature si sviluppa un percorso 'verticale' del suono che procede dall'interruzione della sua dimensione più bassa, quotidiana e triviale, rappresentata dallo spegnimento iniziale dell'apparecchio televisivo, per raggiungere la musica alta offerta da Bach passando attraverso la liberazione del suono, del corpo della parola.

5. Yegorova, associando la sequenza della logopedista a Bach, scrive: «The presence of music in this scene is perceived as a deep metaphor, which signifies more than the fact of a man set free from an awful disease. The music gives us an opportunity to see in this everyday episode a reflection of a world process, a universal aim for Soviet society, of a man acquiring the right to be a person, to be autonomous». Yegorova, *Soviet film music*, p. 237.

Questa prima parte del film esprime quindi un'idea generale, facilmente isolabile dal resto della vicenda, ma la sua scelta non si è configurata immediatamente al termine delle riprese e il piano sequenza della guarigione del balbuziente non era stato girato e quindi connesso all'inquadratura della televisione che apparteneva a una scena diversa. Nonostante più della metà delle varianti del montaggio definitivo presenti il prologo come lo vediamo oggi, con i titoli di testa dopo la sequenza della logopedista, il percorso per arrivare a questa collocazione si presenta piuttosto tortuoso. Osservando infatti le elaborazioni disponibili è possibile affermare, sulla scorta delle prime riflessioni di Tarkovskij, che l'episodio principale del prologo, la logopedista, «appartiene alla fine della scena delle apparizioni»,⁶ vale a dire alla sequenza in cui Ignat lasciato solo in casa dalla madre legge, invitato da una misteriosa presenza femminile, la lettera di Puškin a Berdjaev sulla condizione e il ruolo della Russia quale baluardo della cristianità occidentale. Già fin dalla terza versione del montato del film troviamo particolarmente sviluppata la scena delle fantasmatiche presenze femminili che abitano l'appartamento in cui si trova Ignat solo: la guarigione del balbuziente è anticipata dalla sequenza della televisione e chiude l'episodio per lasciare poi spazio alla sequenza del poligono di tiro (suggerita dalla telefonata paterna, una presenza esclusivamente vocale). Tarkovskij condensa quindi verso il centro del film non solo la questione della missione culturale e storica della Russia che il giovane lettore fatica a comprendere, ma a queste parole trascritte a mano e in questo modo interiorizzate è associato, dopo lo spegnimento dell'apparecchio televisivo, anche il recupero della parola.

La variante del prologo con i palloni aerostatici, accentuando il valore simbolico evidente del volo e della sospensione, che richiama direttamente *Andrej Rublëv* (1966) viene subito scartata dall'autore. Così pure l'episodio nell'appartamento con gli esuli spagnoli che tentano di ricordare la loro patria, pur essendo carico di nostalgia, che diventa nella versione finale nostalgia di una patria spirituale (e dell'infanzia), non può funzionare come prologo, benché sia un argomento estremamente caro all'autore e necessario per intonare il film nella giusta atmosfera.

Eguale l'episodio della fattoria (l'incontro della madre del protagonista interpretata dall'attrice Margarita Terechova con lo sconosciuto impersonato da Anatolij Solonicyn), che nella versione finale dà inizio all'esplorazione della memoria, o le sequenze nell'appartamento che vedono protagonista Natal'ja, la donna da cui Aleksej si è separato, pur possedendo lo statuto di ricordi, non costituiscono una messa in forma

6. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 216-217 nota 19 marzo 1974.

cinematografica più esplicita del tema che diventerà il filo conduttore del film, arricchendosi nella sequenza dell'incendio del fienile della valenza della parola poetica, capace di generare un intero mondo grazie alla sua sola emissione.

Anche l'idea di un prologo strutturato intorno all'intervento diretto dell'autore viene scartato: il documentario sulla memoria sostenuto dalle esplicite dichiarazioni di poetica del regista viene abbandonato a favore di una costruzione da leggere esclusivamente nella tessitura audiovisiva del film e nella combinazione dei suoi episodi.

Per quanto riguarda il sonoro dell'*incipit*, l'attenzione delle note si concentra sulla selezione dei brani musicali. È evidente che Tarkovskij si affida al modello rappresentato da *Solaris*: nelle prime riflessioni emergono i punti chiave del film associati a tipologie musicali, ad autori o persino a semplici timbri. Il regista associa subito il prologo a un *Preludio* corale di Bach, benché sia ben lontano dall'aver deciso quale sequenza aprirà il film; il finale dovrebbe essere contraddistinto dalla presenza di Albinoni e i clavicembali bachiani del *Concerto in La minore (BWV 1065)* dovrebbero costituire le sonorità tintinnanti dei sogni, dovrebbe chiudere ancora Bach con la *Passione di Giovanni* già orientata a commentare il ritorno del padre dopo la guerra.⁷

Si fissano quindi gli episodi chiave e si costruisce progressivamente un'atmosfera musicale contraddistinta dall'equilibrio e dalla compostezza decisamente classiche che orientino subito l'interpretazione dello spettatore. La nota successiva⁸ suggerisce una procedura cara a Tarkovskij: il preludio da usare nel prologo (chiamato anche *Overture* restando così nella terminologia musicale) potrebbe tornare anche nei sogni, configurandosi così come un *refrain* capace di riportare lo spettatore sull'idea d'apertura: il recupero della parola come liberazione del suono del mondo attraverso il parlante, armonizzato al più alto dei livelli raggiungibili grazie a Bach.

Nella lunga nota sulla successione dei rumori e della musica da inserire nel film⁹ benché la versione definitiva sia ben lontana dall'essere configurata, si determinano alcuni accoppiamenti audiovisivi che resteranno stabili: il *Kantor* sarà d'ora in poi fisso sul prologo, ma emerge il

7. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 202 nota 19 febbraio 1974. Per completezza può essere utile riportare come, a commento del ritorno del padre, Tarkovskij avesse pensato ancora al *Concerto in La minore BWV 1065* per 4 clavicembali, violino e orchestra (Eterna, 820 681). La notazione dell'edizione farebbe pensare ad una particolare attenzione verso questo brano eppure sarà scartato nel prosieguo del missaggio.

8. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 204 nota 3/03/1074.

9. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 211 nota 8/03/1974.

confronto tra due delle sonorità più caratteristiche del maestro: l'organo e il coro.

Nelle note successive appare evidente come la selezione delle musiche per il film parta dall'ascolto del disco, anche di opere che non entreranno ne *Lo specchio*, e dalla registrazione di arie, voci (timbri) e parti (anche piuttosto ridotte) che possano essere utili alla pellicola. In questo contesto sono rare, ma utili per il nostro studio, le combinazioni audiovisive: Tarkovskij, progettando di utilizzare la *Messa in Si minore* di Bach, elenca i brani più significativi contrassegnandoli con lettere e i numeri delle parti, e al termine o a fianco di queste scelte è riportata la sequenza da intonare con la musica.

Focalizzando di nuovo la nostra attenzione sul prologo, si fa strada nel regista l'ipotesi di associarlo subito con il coro che introduce la *Passione secondo Giovanni*, da utilizzare almeno fino alla prima evidente cesura in modo da sfruttarne il «contenuto fortemente emozionale»:¹⁰ come è noto questa pagina è presente nel film ma apre il finale quando, al compimento dell'esistenza del protagonista di cui abbiamo osservato i frammenti, assistiamo al momento del suo concepimento, al sacrificio della madre, alla sua sottomissione in nome dell'amore e alla pienezza raggiunta in questo istante, messa in scena da tutti gli elementi del sonoro che ripercorrono, come vedremo, i temi introdotti dal prologo.

Le opere di Bach vengono quindi selezionate, almeno in prima istanza, estraendo i pezzi considerati più significativi all'ascolto da parte del regista, poi alcuni di questi vengono a formare possibili accoppiamenti con le sequenze che richiedono un 'salto dimensionale' per la loro piena comprensione. Come è evidente fin da queste prime riflessioni, non è possibile ricostruire ogni passo delle decisioni prese sul sonoro dal regista: dai diari di lavorazione pubblicati si possono ricavare soprattutto le idee e le scelte generali che hanno determinato la composizione audiovisiva, e non i dettagli della sua esecuzione, deducibili solo da un'attenta analisi.

In questa prospettiva di indagine è illuminante la nota che elenca sequenze e parti musicali redatta al termine del montaggio quasi definitivo dei frammenti che dalla metà di marzo alla metà di aprile 1974 sembravano non potersi ricomporre organicamente:¹¹ essa sancisce la definitiva collocazione del *Preludio in Re minore* sui titoli di testa, ma soprattutto rispecchia in maniera evidente il mosaico sonoro voluto da Tarkovskij le cui tessere vanno dal luminoso barocco agli inquietanti timbri elettronici inauditi di Artem'ev, che si nascondono dietro ai rumori

10. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 224 nota 24 marzo 1974.

11. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 237-238 nota 13 aprile 1974.

e alla misteriosa voce della natura attraverso le procedure che hanno determinato le sonorità di *Solaris*.

2 Memoria individuale e collettiva a confronto: gli esuli spagnoli

La sequenza degli esuli spagnoli presenta un 'trattamento musicale' per temi non immediatamente evidente, ma dalle note di lavorazione si ricava la volontà di Tarkovskij di liberare l'episodio da tutti i vincoli di carattere narrativo per arrivare ad un'esposizione del motivo essenziale della nostalgia.

Inizialmente l'episodio si presentava molto più lungo e articolato.¹² La scaletta della sequenza prevede, come nel film finito, una parte di riprese ricostruite come se fossero raccontate e vissute dalla voce narrante e un'altra composta di materiali di repertorio: Tarkovskij annota semplicemente il titolo generico di «documentario settimanale» senza citare autori e provenienza del materiale di cui il regista ricorda solo le date di realizzazione,¹³ ma si sa che appartengono al lavoro documentaristico di Karmen e Šub (*Ispanija*, 1939).

La sequenza è stata soggetta a numerosi tagli fino al termine della lavorazione del film nel giugno del 1974: sono state espunte tutte le riprese all'esterno dell'appartamento, come per esempio la sequenza con Rita e Luisa sulla piazza previste nel piano di lavorazione (19/02/1974).¹⁴ La macrosequenza aveva senza dubbio un respiro narrativo ben più esteso e lineare; i tagli successivi e soprattutto gli spostamenti del materiale l'hanno frammentata e riorganizzata su un piano prettamente audiovisivo. Le 'parti' sono già assegnate ai diversi protagonisti: Ernesto è il narratore istrionesco che racconta della corrida ma anche del congedo dai genitori e dalla terra natia, Angelo fa da traduttore per Rita (Natal'ja) della lingua in cui si riconosce la piccola comunità di esuli; non si accenna al flamenco,

12. Si veda per esempio la nota del 22 marzo 1973 ad inizio riprese:

Piano - seconda redazione

1. Prologo
2. Monologo con flashback
3. Dialogo telefonico con la madre
4. Primo sogno (con dettagli)
5. La fattoria
6. Gli spagnoli. Monologo dell'autore rivolto a Rita. L'autore e Rita. Gli spagnoli. La scala. Il documentario settimanale.
7. La tipografia

13. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 103 nota 24 marzo 1973.

14. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 167-168 e 169 note 16 e 24 novembre 1973.

ma Teresa viene schiaffeggiata da Ernesto, di Tomaso si seguono gli sguardi che ritornano verso il suono della parola spagnola e infine Luisa rivela l'inguaribile nostalgia in cui affonda il suo animo mentre si allontana da Ernesto e da Dioniso e lega la sua figura alla presenza dello specchio: la superficie riflettente diventa strumento di 'rifrazione' dello stato interiore di chi si dispone entro la sua cornice, portando lo spettatore ancora una volta verso una dimensione diversa da quella visibile.

Nonostante l'impostazione appena delineata sia molto vicina alla resa finale, la sequenza degli spagnoli rischia di essere espunta del tutto perché giudicata ipertrofica, una digressione sulla nostalgia troppo estesa rispetto alle altre parti de *Lo specchio*.¹⁵ Tarkovskij rivede quindi l'impostazione della sequenza e nell'elaborare la quinta variante dell'intero film scrive:

8) Immagine documentario della corrida. 9) Gli spagnoli. Senza psicologismi sconosciuti, senza accento su Luisa (prima dei suoi ricordi), chi è lei veramente? Brevemente: cronaca della corrida, il ballo, lo schiaffo, uscita di Luisa con l'osservazione che Ernesto non aveva capito nulla in Spagna - e quindi la ripresa del documentario settimanale con i bambini spagnoli.¹⁶

Questo sarà lo schema definitivo: la corrida introduce la sequenza, e i ricordi della donna spagnola (Luisa), rappresentati dalle riprese del cinegiornale, superano l'ambito della ricostruzione individuale (sia essa di Luisa o di Aleksej, il 'narratore' in un flusso di coscienza) per essere elaborati sul piano dell'immaginario collettivo sovietico (e spagnolo) e offerti allo spettatore da questo livello. E l'evidenza di questi 'salti' deve essere messa adeguatamente in rilievo dalla composizione del sonoro che nella sequenza è imperniato sulla stratificazione delle voci e delle lingue e sugli attacchi del flamenco: il primo risolve la malinconica rievocazione del congedo da parte di Ernesto, ma la rivelazione dell'ibericità della giovane Teresa viene troncata con uno schiaffo, il secondo dà il via al ricordo di Luisa trasposto sul piano collettivo dei quadri tratti dal cinegiornale.

Nel costruire la prima parte della sequenza, dopo il mimo della corrida, le voci maschili non vanno a comporre un dialogo e la voce fuori campo non rappresenta la traduzione di colui che parla nell'immagine, come inizialmente si potrebbe pensare. Questi flussi sonori terminano simultaneamente procedendo da motivi diversi: il primo è la morte del

15. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 222-225, 226 e 227 note 24, 27 e 29 marzo 1974.

16. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 220-221 nota 23 marzo 1974.

più famoso torero spagnolo e il secondo è l'addio, l'esilio causato dalla guerra di Spagna. Dopo il primo intermezzo di *Flamenco*, intervengono le voci femminili di Natalija e Lucija che introducono il tema dell'impossibilità di comprendere e tradurre il senso del legame con la terra natia, che il singolo porta con sé ma che è venuto a mancare. L'impatto emozionale di questo argomento è moltiplicato dalla scelta 'felliniana' di scollegare le voci dai corpi obbligando così lo spettatore a procedere tra visivo e sonoro senza poterli fondere insieme. Quando il peso della nostalgia si fa insostenibile, attacca di nuovo il *Flamenco* sui quadri della guerra civile di Spagna di Karmen, passando così da un'indescrivibile esperienza individuale al dramma di un intero popolo.

La selezione del materiale documentario dai cinegiornali della seconda metà degli anni Trenta si presenta già sorprendentemente vicina alla versione finale:

27. SETTEMBRE [1973] giovedì Mosca
RIPRESE DI DOCUMENTARIO SETTIMANALE

I. Spagna:

1. Addio dei bambini
2. La vecchia signora bacia la mano di un bambino
3. La ragazzina
4. La corrida
5. Il piroscapo
6. Paesaggio con ponte.

Benché le inquadrature o le sequenze elencate non siano nell'ordine definitivo, i soggetti principali non mancano: preminente è l'addio dei bambini, poi seguono altre due inquadrature che dovrebbero ambientare la scena e una che tratta della corrida, una vera e propria immagine-*cliché* dalla Spagna. Il materiale documentario si profila fin da subito divisibile in due insiemi: uno riguarda la corrida e il secondo la guerra civile spagnola. Il loro ordine rimane incerto fin quasi al termine del montaggio definitivo del film e la parte dedicata alla guerra di Spagna è completata solo in extremis dalle riprese dei bombardamenti¹⁷ che precedono il congedo dei bambini, considerato il punto culminante di questa microstoria iniziata come ricordo di Luisa e subito trasformata in memoria collettiva dalle riprese documentarie.

Per quanto riguarda il sonoro, pur non essendoci nei diari note esplicite o rilevanti in proposito, è utile confrontare la selezione di immagini della nota sopraccitata con la versione finale: dopo il 'paesaggio con

17. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 236 e 245 note 10 aprile 1974 e 18 giugno 1974.

ponete' dagli evidenti risvolti simbolici, compare 'il piroscavo', che però è stato trasformato in un'immagine sonora, come se Tarkovskij avesse costruito la combinazione audiovisiva 'seguendo' l'adagio bressoniano che prescrive l'uso sistematico dell'immagine sonora al posto della sua corrispondente visiva ogni volta che la sequenza consente di farlo.

Dopo aver definito con questo esempio emblematico il lavoro di sottrazione delle immagini a favore del sonoro, per comprendere l'efficacia di questa soluzione e in seguito il riproporsi nelle note o nel film di alcuni suoni con funzione di cesura, è utile analizzare dal punto di vista audiovisivo la sequenza. Sui primi quadri dei bombardamenti della guerra di Spagna, una vera e propria *Guernica* audiovisiva tarkovskiana, non c'è una ricostruzione sonora di stampo realistico dell'evento, come nel caso della corrida che apre l'episodio degli spagnoli, ma un frammento di strofa di *flamenco* per la città sofferente; le nacchere emergono in coincidenza della fuga delle donne eleganti sui marciapiedi verso il rifugio sotterraneo e questa impronta sonora del popolo spagnolo si volge in pianto e grida quando le immagini passano a rappresentare il distacco di bambini dalle famiglie sulla banchina di un porto.

In queste inquadrature è evidente invece l'intento mimetico *a posteriori* di ricostruire con il sonoro la confusione della partenza e con il visivo lo straniamento dei bambini che stanno per perdere i loro genitori: una bambina, raccolta su se stessa, stira la piega del vestito come se il suo quotidiano non dovesse essere turbato dall'imminente separazione, ma il punto culminante di questa serie di inquadrature si raggiunge quando al suono cupo e profondo della sirena (del piroscavo 'invisibile') le piccole comparse sulla banchina si voltano verso la macchina da presa.

Tutta la sequenza si condensa nello sguardo interrogativo lanciato allo spettatore da una bambina che tiene in braccio una bambola: il suono della sirena misurerà la sua durata come un evento musicale che assorbe tutto il paesaggio sonoro del porto, ricostruito inizialmente con intenti di verosimiglianza. Questo suono concentra qualsiasi altro rumore, o grido, o parola comprensibile, riempiendo con la sua intensità tutto lo spazio della rappresentazione, e il montaggio non tenterà di collocarlo, di 'risolverlo' nel visivo, lasciandolo come unica nota, 'sinonimo' sonoro del sacrificio delle radici, della perdita irreparabile delle famiglie e della terra natia. Grazie alla soluzione sonora decisa da Tarkovskij, anche lo sguardo in macchina della piccola comparsa conserva intatto il suo statuto di interrogazione sull'evento: esso interrompe definitivamente la rievocazione del momento del distacco, non procede oltre, decretando così l'impossibilità di rappresentarlo.

3 Il finale dai diari di lavorazione

L'elaborazione del finale presenta una lunga nota in grado di illuminare alcune tappe del processo compositivo tarkovskiano che noi ripercorreremo prima studiando gli elementi del visivo e poi quelli del sonoro:¹⁸

10. GIUGNO, lunedì

[...]

Montato di nuovo il finale.

Riflettere cosa inserire ulteriormente con la musica.

Prima (cioè nell'ultima versione) la fine era come segue:

1. Il giovane con la brocca del latte
2. Interno a colori della fattoria
→ Paesaggio con la madre
3. Il bambino (*mezzo totale*) va verso (*primo piano*) la madre (la stufa a petrolio)
4. Cespugli di ontano (*carrellata*) madre e i bambini da dietro
5. Il sasso → la rovina della casa → il pozzo
6. La madre esce dal bosco, prende i bambini per mano e si allontana con loro («Aljoscha vieni, noi andiamo»)
7. *Totale*: la madre ci passa davanti con i bambini e va via → *Totale*: ritorno nel bosco (tuono)
8. La malattia
9. Autore con l'uccellino
10. Cielo → la fattoria → i giovani genitori: («E con chi vorresti stare più volentieri?»)
11. *mezza totale* del padre
12. *primitissimo piano* della madre
13. Il truciolo ardente si spegne

L'ultima versione ora appare così (numeri corrispondenti alla penultima versione):

1. Il giovane con la brocca del latte
2. [Interno a colori della fattoria]
→ Paesaggio con la madre
3. Il bambino (*mezzo totale*) va verso (*primo piano*) la madre (la stufa a petrolio)
5. [Il sasso → la rovina della casa → il pozzo]
9. [Autore con l'uccellino]
10. [Cielo → la fattoria → i giovani genitori: («E con chi vorresti stare più volentieri?»)]

18. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 243-244 nota 10 giugno 1974.

4. annullare eventualmente
5. inquadratura 4) o 6?)
6. [La madre esce dal bosco, prende i bambini per mano e si allontana con loro («Aljoscha vieni, noi andiamo»)]
12. [*primitivo piano* della madre]
7. [*Totale*: la madre ci passa davanti con i bambini e va via → *Totale*: ritorno nel bosco (tuono)]
13. [Il truciolo ardente si spegne]

E così la musica:

1. dalla brocca e il bambino
→ fino alla sirena del piroscampo per la madre
Bach. Preludio
2. Dall'uccello fino alla fine: Händel con tuono quindi in coda.

Tarkovskij considerava la conclusione del secondo sogno, che avvolge l'episodio degli orecchini, come la prima parte del finale: la sua descrizione schematica è identica a quanto vediamo oggi nel film e corrisponde alla prima rivelazione del personaggio femminile 'sdoppiato' nel quadro (o nella sequenza) in due tempi coesistenti (potremo dire 'spazializzati') della sua esistenza: la splendida giovinezza o maturità e l'orgogliosa vecchiaia; il primo rientra nella finzione, il secondo quasi in una dimensione documentaria, il primo appartiene al passato e il secondo, invece, al presente. Ma entrambe sono immerse nella radura del campo fiorito di grano saraceno, nel microcosmo dipinto dalla macchina da presa tarkovskiana.

In questa versione la vista delle rovine amplifica il cortocircuito temporale in atto nella sequenza, poiché proprio nelle prime inquadrature la macchina da presa ha attraversato l'interno della casa per fornire da una finestra «il paesaggio con la madre». Il bosco è il luogo dove l'intera visione del singolare gruppo familiare rappresentato dalla vecchia madre e dai due figli piccoli ha inizio e insieme si chiude: il senso del dimorare è sostituito da un continuo procedere poiché anche la casa degli avi, il simbolo dominante dei sogni del protagonista, si è dissolto. Si tratta dell'ultimo sogno del protagonista che rinuncia così al rifugio segreto del suo immaginario e può spegnersi perché la sua ricerca della felicità è finita. Il punto estremo del racconto è determinato però dalla coppia morte/concepimento, ma in questa variante essa ha un'evidenza fin troppo didascalica e nella parte estrema del finale i due coniugi abbracciati a terra ricostituiscono il quadro di un microcosmo perfetto. Il truciolo che si esaurisce può esemplificare di nuovo l'esaurirsi della

loro unione o forse l'estinguersi definitivo dell'immaginario dell'autore che ci ha guidati attraverso l'opera.¹⁹

La seconda versione si avvicina maggiormente a quella definitiva e il nostro inserimento delle parentesi quadre l'ha resa più leggibile. I nessi tra i quadri della precedente si fanno più labili e lo scambio morte/vita passa nel cuore della sequenza lasciando al continuo camminare dal gruppo guidato dalla vecchia madre per le vie del microcosmo il compito della chiusura.

Per quanto concerne i suoni, bisogna notare che tra gli elementi del paesaggio che Tarkovskij evidenzia con particolare attenzione compare naturalmente la terra, ma anche e soprattutto il cielo. Attenuando l'adagio critico che vuole un Tarkovskij rivolto esclusivamente alla prima e a ciò che giace su di essa, questa nota rivela come il secondo sia il suo necessario completamento. E a scandire questa unione provvede il rombo del tuono previsto nella prima variante e riportato anche nella seconda. In una nota di poco precedente il regista scrive:

19. Il truciolo che si spegne rimanda alle visioni del fuoco nel sogno ad occhi aperti di Aleksej in casa della moglie del medico durante la vendita degli orecchini e, all'inizio del racconto, alla chiusura del primo sogno che, dopo l'incendio della fattoria, dissolveva in un'atmosfera densa d'acqua la figura della madre facendole attraversare il tempo, incurante di ogni ordine cronologico. E in entrambe lo specchio era divenuto almeno la 'porta' per una dimensione altra. Nonostante questa inquadratura sia stata poi rimossa dal finale perché troppo esplicitamente richiama l'idea dell'estinzione, dell'esaurirsi del racconto, essa è rimasta nei due episodi appena ricordati ed ha assunto la funzione di un raccordo verticale tra le due sequenze collocate con una ricercata, anche se non rigida, simmetria da parti opposte del film. Tarkovskij aveva ideato persino un sogno intorno al problema del truciolo che si spegne e del ritrovamento di un orecchino da parte del bambino Aleksej, come a volerne costruire uno dei tanti temi che attraversano l'opera, ma non l'ha incluso nel film:

22. MARZO 1973

PIANO DI RIPRESA [...]

SOGNO I

1. *Primissimo piano*. (Philipp) [è il nome dell'attore che interpreta Aleksej bambino] Il bambino col collo fasciato. Philipp accende un truciolo alla fiamma della stufa del bagno. Esce dal bagno. La fiammella del truciolo si spegne.

2. Philipp torna indietro, accende ancora una volta il truciolo, lascia il bagno - di nuovo si spegne. Philipp torna alla stufa del bagno, accende per la terza volta il truciolo, va verso la porta, si gira (35 m).

3. Una carpa nell'acqua rugginosa della vasca da bagno (1,5 m).

4. Philipp accende il gas in cucina *CARRELLATA* e si inginocchia per terra. Guarda sotto una piastrella (5 m).

5. *CARRELLATA* le mani di Philipp che afferrano oggetti da tutte le parti (20 m)

6. Philipp lava tra le mani le cose trovate. Rimane un mucchietto di cianfrusaglie umide. (*CARRELLATA*. L'acqua sporca defluisce, nello sporco giace un orecchino turco (30 metri, 70-100 metri).

(Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 99.)

4. APRILE giovedì

1. Riprese sonore

2. Montato: ho modificato il finale. Secondo me una fine geniale. Ho trovato la musica per la fine. Viene compresa in rumori consistenti e fragori (tuoni). E la madre protegge (i bambini) «dalla pioggia»... Avvicinamento dei tuoni.²⁰

Trascurando di segnare con precisione la musica con la quale intende chiudere la sua opera e comunque sottoponendola alla presenza del fragore dei tuoni che avanzano, Tarkovskij dimostra di essere interessato quasi esclusivamente a fissare l'elemento chiave del paesaggio sonoro in un rumore che indichi il ripristino della circolazione, dello scambio tra due elementi primi come la terra e cielo, che hanno strutturato il processo audiovisivo fin dal quadro d'apertura sulla radura di Jurevec.

La pioggia sarà il ritmo sonoro che indicherà l'avvenuta riconciliazione, ma a questa valenza bisogna integrare le qualità che questo suono doveva assumere rispetto alla posizione nella sequenza. Nella prima variante esso segna il ritorno nel bosco del terzetto, l'immersione in un luogo tutt'altro che rassicurante, e determina lo stacco sulla malattia, sullo spegnersi dell'immaginario della voce narrante. Nella seconda, invece, rappresenta la chiusura del film e indica la necessità da parte del regista di creare una potente cesura capace però di sintetizzare il senso della sequenza con le sue plurime stratificazioni: in quest'ultima soluzione il rombo del cielo occupa esattamente la posizione del grido del bambino, che incorpora quindi la stessa funzione di carattere simbolico che abbiamo attribuito a questo suono 'naturale', completando così il 'rituale' audiovisivo che struttura la sequenza e nel quale finisce per sistemarsi la musica di Bach.

Nella nostra trattazione delle varianti del finale non possiamo trascurare la presenza del suono della sirena del piroscafo: benché non sia affatto facile collocarlo in questo epilogo, verosimilmente esso doveva risuonare sul primo piano della madre del regista la cui comparsa nel film sancisce un salto temporale decisivo e la fuoriuscita dal sogno dell'infanzia:²¹ a segnalare questo necessario distacco dal passato idil-

20. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 234 nota 4 maggio 1974

21. La sirena di nave va incontro alla stessa decontestualizzazione rispetto al visivo in *Nostalghia* (1983) nel sogno di Gorčakov che precede il suo 'ritiro' nella chiesa dal pavimento semisommerso: il segnale annuncia il sorgere della luna sul paesaggio onirico e per quanto possa apparire incongruo rispetto all'immagine che mostra la dacia russa, esso porta in realtà a compimento il paesaggio sonoro dai tratti dichiaratamente italiani che ha contraddistinto la seconda parte della sequenza producendo una singolare combinazione audiovisiva delle due dimensioni in cui vive il protagonista.

lico carico di nostalgia doveva provvedere lo stesso suono che abbiamo ascoltato al culmine della vicenda degli spagnoli, al momento del loro distacco dalla patria. Anche i suoni, quindi, soprattutto quelli più riconoscibili che possono sostituire l'immagine perché non vi è alcun dubbio sulla loro identità (l'acqua, la sirena del piroscifo, il fischio del treno, il vento, lo scricchiolio dell'armadio e così via), contribuiscono alla costruzione di rimandi interni, di 'rime' tra parti del racconto non contigue, rinsaldando così la struttura del film le cui sequenze sono ordinate secondo un criterio posizionale che non tiene in considerazione la successione dei fatti, se non in modo molto superficiale e discontinuo.

Il percorso con il quale Tarkovskij arriva a stabilire l'*incipit* della *Johannespassion* per il finale de *Lo specchio* è piuttosto tortuoso e in buona parte è stato già discusso nella ricostruzione del prologo del film a cui era inizialmente destinato, ma è più importante rilevare dalla nota di lavorazione con cui abbiamo aperto questo paragrafo che il regista aveva scelto di stendere due 'sipari' musicali per il suo finale: il primo procede dalla brocca con il latte tra le mani del bambino fino alla scoperta del vecchio volto della madre, della sostituzione dell'attrice con la persona interpretata in un atto che ricorda il riflesso finale del primo sogno del film, ed è costituito dal *Preludio*; il secondo doveva essere un brano di Händel, non meglio specificato, che copriva la restante parte della sequenza dal 'volo' dell'uccellino con la morte dell'autore-voce narrante (in una versione estremamente sintetica) alla fine del film.

Ma ancora una volta ribadiamo che le indicazioni sicuramente più importanti riguardano gli effetti sonori: qualsiasi sia il brano di musica di repertorio da adottare esso deve adattarsi all'articolazione di senso prodotta dall'intero passaggio sonoro, e in questo spiccano la prima cesura costituita dal suono della sirena, che stabilisce l'apparizione della vecchia madre e l'estinguersi di un'epoca sognata come immutabile, radiosa, e la seconda, altrettanto perentoria, che indica la rinnovata circolazione degli elementi che possono creare un microcosmo ideale - prima il tuono e, nella versione finale, il suo corrispondente simbolico prodotto dalla voce umana, il grido di Aleksej.

Se confrontiamo la composizione di questo epilogo con il prologo de *Lo specchio* noteremo una corrispondenza a forma di chiasmo: all'inizio il *Preludio* di Bach seguiva come una risposta compiutamente articolata l'atto di liberazione del suono dai tratti ancora una volta magici (la guarigione del balbuziente grazie all'ipnosi), mentre ora un gesto sonoro del tutto analogo consuma la complessa forma che l'ha preceduto (la musica della *Passione* del *Kantor*) riducendola al puro e semplice aspetto di forza sonora da cui la rappresentazione deve essere rigenerata. E infatti la macchina da presa, senza soluzione di continuità rispetto alla traver-

sata del campo di grano saraceno da parte delle tre figure, si inoltra nel bosco buio e cupo per certi versi simile a quelli mostrati ne *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962).²² Lo sguardo si perde nell'intrico delle spettrali colonne nere dei tronchi di questa cattedrale naturale e, ad accompagnare questo ennesimo attraversamento che assume l'aspetto del cammino nel fondo buio, segreto dell'immagine, è necessario il timido, ma rassicurante sibilo dello zufolo che si incontra all'inizio di tutti i sogni di Aleksej: i tre 'passi' incerti, musicalmente informi, eseguiti da questo strumento sono ancora l'unica 'luce' che può fuoriuscire dalle tenebre in cui l'immagine si immerge in questo finale.²³

4 Note per il silenzio nell'ultimo sogno de *Lo specchio*

Le varianti annotate nel lavoro di montaggio e di missaggio della sequenza del secondo sogno testimoniano l'importanza progressivamente acquisita dal silenzio nell'articolazione del sonoro tarkovskiano. Nella prima nota utile alla nostra ricostruzione si legge:

22. A questo proposito possono risultare utili le parole di Tarkovskij scritte dopo *L'infanzia di Ivan*: «It took a long time to find a location for the "dance of the birches". We looked through dozens of birch groves. We found it outside Moscow. My cinematographer Vadim Yusov was overjoyed. During the shoot I walked alongside him, clapping my hands and counting "one-two-three...one-two-three..." Seriously, though, this sterile birch texture of a spectrally-beautiful forest somehow hints, even if extremely indirectly, at the inescapable "breeze of the plague" which pervades the existence of the film's characters. In the film we connected the episodes to each other based on poetic associations. The montage was inspired by emotions, not by the direct sequence of events». Tarkovskij, «*Meždu dvumja fil'mami*», p. 82. L'articolo è stato consultato nell'inverno 2012 nella traduzione integrale inglese eseguita da Bird reperibile presso il sito <http://www.nostalghia.com> (2012/12/20). È evidente fin dall'esordio di Tarkovskij la sua attenzione continua e sistematica verso la composizione testurale dell'immagine considerata come la fonte esclusiva di tutti i percorsi di senso che si possono svolgere e naturalmente questa cura riguarda anche le scelte nell'ambito del sonoro e delle combinazioni audiovisive.

23. Scrive a questo proposito Artem'ev rispondendo ad una domanda di chi scrive proprio su *Lo specchio* nell'estate 2010: «Per l'episodio de *Lo specchio* in cui il bambino vede che al soffio del vento gli alberi si piegano, scricchiolano e che le foglie tremano sui rami ho scritto una composizione con lo zufolo da bambini, che si inseriva bene nel complesso del suono del rumore delle foglie, del vento e dell'atmosfera generale, ma Andrej non ha accettato questo brano. Ha detto che era 'un eccesso' di mezzi e che qui bisognava trovare qualcosa di molto semplice, perché si trattava delle paure di un bambino molto piccolo. Dopo breve tempo Tarkovskij ha preso una decisione per questo episodio e ha suonato lui stesso lo zufolo. Effettivamente il risultato è stato ingenuo e toccante. È stata una decisione che mi ha fatto molto piacere, perché nella pratica veniva confermata la mia idea, che non esistono suoni *non musicali*».

31 LUGLIO, martedì Tučkovo VII

PRIMO SOGNO

1. «Finestra» con la madre - il giovane arriva - tavolo, casa. Si dirige verso la casa.
2. Il giovane in *Totale* - andare vicino - vicino *Carrellata* - il giovane con la casa sullo sfondo. *Rumore del vento*.
3. Nel bosco si apre il vento
4. Il giovane si nasconde dietro la casa. Folate di vento. Un albero - pioggia
5. Uccello alla finestra - *Panoramica* sul giovane e verso la porta.
6. (Colore) Il giovane alla porta - la madre
7. (Colore) Il giovane al pozzo. Crepuscolo mattutino.²⁴

A differenza delle altre note che riguardano la costruzione del visivo, il regista appunta chiaramente anche le soluzioni sonore da adottare, testimoniando così di procedere per combinazioni audiovisive: evidenziato dal corsivo, il rumore del vento deve invadere l'immagine che vede per la prima volta uniti nello stesso quadro il bambino e la casa. Questo suono è l'unico pensato per risolvere l'intera situazione e pone così subito in rilievo l'invisibile forza perturbatrice dell'immagine di cui si comprenderà la 'provenienza' solo nel quadro seguente: il rumore anticipa infatti l'azione dell'elemento aria nel visivo moltiplicando così il suo effetto perturbante.

Le annotazioni successive rivelano la meticolosità con cui Tarkovskij intende costruire questo sogno cercando progressivamente la soluzione sonora e la combinazione delle inquadrature più adatta alle sue intenzioni. È importante notare fin d'ora che egli elenca gli effetti, ma non la musica, che dovranno fornire il loro contributo decisivo alla creazione della necessaria tensione emozionale:

21. SETTEMBRE, venerdì Tučkovo giorno di riposo

[...]

Mi sembra che devo smetterla, le idee dei fiumi - ritorno al fiume, la fanciullezza.

Suono (sogni): guaito di un cane rinchiuso.

1. Sogno: tagliare nel seguente modo:

1. Pausa (senza casa)
2. Casa (sguardo con passaggio rapido)
3. Vento

Materiale per la pausa:

Il bosco (i panni in bianco/nero).

24. Tarkovskij, *Der Spiegel*, p. 120.

E il giorno seguente:

22. SETTEMBRE, sabato Tučkovo liberi da riprese

Provare:

Sullo zoom interrotto (sogno) rumori: voci, uno scricchiolio, il guaito di un cane.²⁵

Nella prima nota emerge la riflessione del regista sul pericolo di produrre una serie di *cliché* legati allo scorrere del tempo e all'infanzia: nella versione finale del film la presenza del fiume, la Vorona, che occupa numerose note del diario del 1973, sarà limitata a una sola inquadratura al termine dell'episodio degli orecchini. Allo stesso modo, l'idea del ritorno alla fanciullezza deve comprendere in sé la presa di distanza da questa dimensione realizzabile soltanto mettendo in scena la disgregazione del significato contenuto nei suoi simboli più scoperti.

Per quanto riguarda i suoni del sogno, essi formano un elenco carico di suggestioni sul quale Tarkovskij lavorerà ancora per sottrazione, escludendo, per esempio, le voci umane, ma anche la presenza del cane²⁶ e lasciando soltanto il vento e lo scricchiolio legato alla 'magica' apertura della porta di legno per l'apparizione della madre come di una santa in terra.

Dalle note riportate si può ricavare anche il bisogno di articolare il ritmo della sequenza operando una pausa visiva: in un sogno dai contorni fiabeschi il centro di interesse è indubbiamente la casa, il riparo dove è diretto Aleksej, ma per creare la necessaria tensione alla sua corsa è utile non presentarla immediatamente allo spettatore rinviandone l'apparizione dopo aver reso manifesta la presenza del bosco, che rappresenta una dimensione dalle valenze opposte e tutt'altro che rassicuranti. Il bianco e nero contribuisce a intonare il carattere minaccioso di questo luogo e la zoomata troncata verso la casa (evidente anche nella versione finale) aumenta il desiderio di raggiungerla.

Nella versione finale del film, l'eliminazione dei suoni familiari, sostituiti in questa parte iniziale della sequenza dalla musica di Artem'ev che termina nella parola «Mama» pronunciata dalla voce di Aleksej tornato bambino, sposta l'attenzione dalla comprensione del contenuto del sogno, dalla decifrazione dei simboli che lo popolano, alla tensione emozionale che lo caratterizza. Nelle note successive alla sottrazione dei rumori e dei suoni si aggiunge l'esplicita necessità di includere

25. Tarkovskij, *Der Spiegel*, pp. 147-149. Le parti espunte non riguardano la sequenza che stiamo analizzando.

26. Le voci umane (indeterminate), il guaito (o l'abbaiare) del cane rinchiuso torneranno come elementi fondamentali nei paesaggi sonori dei sogni di Gorčakov in *Nostalghia*.

nella sequenza anche il silenzio come parte della soluzione sonora della sequenza nel finale:

29. SETTEMBRE, [1973] sabato Mosca
Ieri ho montato il materiale per la scena del sogno - sembra passabile.
Sogno I
1. Dolly - totale casa
 2. Il giovane - il vento comincia a soffiare
 3. Vaso per conserve - casa
 4. Il giovane - finestra
 5. Il giovane chiude la porta (ciak)
 6. Vento - tavolo
 7. Il gallo
 8. Il giovane corre via - silenzio
 9. Il paese
 10. Il giovane va alla porta - la madre.

Il giorno dopo Tarkovskij raddoppia la presenza del vuoto sonoro al termine della sequenza delineando con maggior precisione i gesti del personaggio principale; l'attenzione verso le mani, vere protagoniste dell'aprire (o del chiudere) le porte (o la visione) rielabora un tema che percorre tutta l'opera:

30. SETTEMBRE, [1973] domenica giornata libera
Variante del montaggio per sogno I:
Una mano impedisce al giovane di andare avanti.
1. Il giovane - dolly - totale della casa
 2. Il giovane nei cespugli - primo impiego del vento
 3. Il vaso per conserve - la finestra della casa
 4. Il giovane - finestra con uccello
 5. Il giovane tira la maniglia della porta (ciak)
 6. Il vento - il tavolo
 7. Il galletto
 8. Le punte degli alberi (tre ciak)
 9. Il giovane corre via. Silenzio
 10. Il paese. Silenzio
 11. Il giovane va a casa - la madre.

Compare stabilmente tra i simboli tarkovskiani più noti il vaso di vetro per conserve che servirà da condensatore di riflessi strettamente legato alla finestra, che annuncia le visioni imminenti (la casa degli avi, la madre). Il vento è l'indubbio protagonista audiovisivo della sequenza e gli uccelli, strettamente legati all'elemento aria quale forza creatrice,

raddoppiano la loro presenza nel simbolico mattino del sogno dove la natura scuote il simbolo-chiave dell'immaginario tarkovskiano, la casa.²⁷

Non è possibile determinare il tipo di silenzio che Tarkovskij intendeva suggerire in queste note: esso potrebbe essere persino assoluto, come nel cinema muto, ma indubbiamente si diffonde nell'immagine proprio al culmine della tensione, della 'lotta' che il giovane conduce contro gli elementi (che lo mettono in fuga) per venire ammesso alla casa degli avi (e alla visione dei 'tesori' che contiene). In questa serie di annotazioni che riguardano il *découpage* della sequenza, gli unici dettagli sonori portano al silenzio sottolineando così il ruolo essenziale che esso svolge nello sviluppo dell'immagine. Per intendere con maggior precisione la sua funzione risulta particolarmente utile anche questa:

1. OTTOBRE lunedì

[...]

Ho attaccato il 2. sogno. Finora non va bene, spezzettato e senza un sentimento uniforme:

1. Dolly - la casa
2. Il giovane nei cespugli - impiego del vento
3. Vaso per conserve - *Totale*, casa
4. Il giovane - l'uccello
5. La mano - il giovane si gira
6. Il vento - il tavolo
7. Il giovane tira la maniglia della porta
8. Punte degli alberi
9. Galletto
10. Il giovane corre via - pausa
11. Silenzio
12. La madre.

Nonostante il titolo del sogno non corrisponda a quello di lavorazione che Tarkovskij ha finora adoperato, il suo contenuto è identico a quello che abbiamo finora descritto: trattandosi di una versione che cerca di definire attraverso il montaggio l'atmosfera adeguata alla sequenza, alcune inquadrature cambiano posizione. La misteriosa mano femminile si sposta dall'*incipit* della sequenza al tentativo del giovane di accedere alla casa. Il resto degli elementi rimane pressoché immutato, scompare

27. Dalla nota il giovane (o il bambino) sembra strettamente associato alla figura dell'uccello alla finestra: nella versione finale comparirà solo la fuga del gallo dalla casa che resiste all'impetuosa azione del vento. Il volatile evade dal microcosmo dove il protagonista invece prova ad entrare e ne infrange la crosta sottile: il simbolo tarkovskiano per eccellenza viene così almeno incrinato.

la digressione prevista nel visivo verso il paese, ma resta la necessità di stabilire un'interruzione della catena simbolica definita nella sequenza prima di giungere al finale e questa pausa che prepara l'apparizione della madre deve essere sonora, deve essere costruita a partire dal silenzio. In questa ultima nota riportata a testo, il punto 11 è l'unico dettaglio sonoro esplicito compreso tra le dodici inquadrature e rappresenta il modo in cui al paesaggio sonoro della sequenza è demandato il compito di tendere la combinazione audiovisiva prima della manifestazione della madre invocata nella prima parte del sogno.

Se la drammaturgia della sequenza appare già delineata con i tentativi frustrati del giovane di accedere alla casa dell'infanzia, l'analogia tra le azioni del bambino che scappa e del gallo, che esce dalla finestra rompendo il vetro e producendo il corrispondente rintocco cristallino, è più definita rispetto alla versioni precedenti: come il piccolo protagonista entrambi fuggono spaventati da questo edificio scuro sistemato proprio al confine del bosco e sottoposto alla furia degli elementi.

Rispetto alla nota precedente la cancellazione del quadro del paese ottiene l'effetto di assolutizzare il gesto di fuga del bambino accentuando proprio il suo legame con quanto accade al galletto, e il «silenzio», previsto nella riga 9 del 30 settembre, è esplicitamente sostituito dal termine «pausa». La scomparsa dei suoni, benché non sia chiarito come si realizzi, costituisce così una sospensione ritmica nella catena simbolica degli oggetti, degli eventi onirici e insieme audiovisivi utile per giungere alla piena manifestazione della madre. Ma questa aureola sonora, che indubbiamente presenta la figura femminile, contiene in sé anche la malinconica evanescenza dell'azione del 'bambino', il distacco dal suo desiderio di essere ammesso, o di tornare alla casa dell'infanzia.

Tra i valori espressivi che possiamo attribuire al silenzio inserito in questo modo nella costruzione della sequenza registriamo, oltre alla sospensione dell'azione di Aleksej, anche l'aura notturna uniformante che è in grado di stendere sopra gli oggetti e i luoghi; esso può giungere a creare nell'immagine, prima popolata di suoni, una tensione tale per cui le cose giungono a interpellare lo spettatore ripristinando l'inafferrabile 'linguaggio' del visibile che riconosciamo come uno dei tratti caratteristici del cinema di Tarkovskij.

Bibliografia

Bird, Robert. *The shape of things to come: Iconoclasm and bibliomachy in the films of Andrei Tarkovsky*. In: Dagrada, Elena (a cura di), *Andrej Tarkovskij*. Milano: CUEM, 2006.

- Maurelli, Guido. «La specularità dello spazio». *Filmcritica*, 294, aprile 1979.
- Tarkovskij, Andrej. *La forma dell'anima: Il cinema e la ricerca dell'assoluto*. Milano: BUR, 2012.
- Tarkovskij, Andrej. «*Meždu dvumja fil'mami*». *Iskusstvo kino*, 11, 1962 (consultato online, nella traduzione integrale in inglese, <http://www.nostalghia.com>).
- Tarkovskij, Andrej. *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films* (hrsg. K. Baudisch, U. Spengler). Berlin: Limes, 1993.
- Yegorova, Tatiana. *Edward Artemiev's musical universe*. Moscow: Vagrius, 2007.
- Yegorova, Tatiana. *Soviet film music: An historical survey*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

Nono con Tarkovskij

Un segno e un sogno di felicità

Michele Sganga

Abstract. Tarkovsky's *Offret/Sacrificatio* and Nono's *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij are two closely linked masterpieces, crucial for the issues they define and extremely relevant for the question of making Art in the late XXth century. After gathering and updating data in a schematic summary, it results that some of the filmic 'ingredients' seem to match perfectly those of the music. However, the composer did not make a mere musical transposition of what had struck him the most in the movie. Borrowing the scientific definition of «mathematical duality», it's possible to highlight further philosophical and thematic connections just where Luigi Nono offers an independent 'description' of his own aesthetic universe. A 'theoretical background' shared by both artists must be acknowledged in the desire to show the re-birth of sense from vacuum and the emergence of sound from silence: a twofold truth, for which the 'self-sacrifice' to Others becomes the source of a common, unusual form of happiness.

Chi ha detto che la nostra vita sia stata creata per la felicità?

Non c'è nulla di più importante per l'uomo?

(Forse se si cambiasse il significato del concetto di felicità, ma ciò è impossibile). Và a spiegare questo a un materialista!

Né in oriente, né qui in occidente ti comprenderanno e tenteranno di deriderti. Non parlo dell'estremo oriente.

(Tarkovskij, *Scolpire il tempo*)

Il Suo sogno di felicità?

La terra promessa: quale? L'indicibile.

(Nono, *Questionario Proust*)

Difficile aggiungere molto, dopo l'intenso saggio del 2003 di Giovanni Morelli, «dedicato a una dedica» tarkovskiana presente sin nel titolo dell'ultima composizione compiuta di Luigi Nono; peraltro - come auspicato dallo stesso Morelli in margine al suo articolo¹ - quel pezzo ma-

Alla cara memoria del professor Pierluigi Petrobelli che mi avvicinò all'opera di Luigi Nono e fu paziente relatore di una tesi di laurea alla «Sapienza» di Roma, il cui tema, dopo dieci anni, ha ispirato anche il presente contributo.

gistrale risulta esser stato poi diffusamente integrato da altri in nuove pagine incentrate sul medesimo argomento e raccolte in una preziosa pubblicazione su *Andrej Tarkovskij e la musica*.²

Eppure, se non altro per la forza emblematica di due sintesi parallele quali sono da considerarsi *Offret/Sacrificatio* da una parte e «*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*» dall'altra,³ varrà la pena di ricordare ancora una volta alcuni importanti nessi filosofici e tematici dello straordinario incontro *inter artes* tra il compositore veneziano e il regista russo, laddove le due opere appaiono tanto differenti, quanto strettamente unite (e certo non solo da una dedica).

Entrambe si mostrano infatti 'definitive' e allo stesso tempo definitive di certe questioni nodali per il fare arte di fine Novecento:⁴ estranei e disinteressati a qualsivoglia forma, allusione o deriva postmoderna, gli artisti - ciascuno nella propria sfera d'azione espressiva, ma in verità promuovendo e condizionando ben al di là dei soli campi musicale e cinematografico un agire e un pensare sentitamente interdisciplinari - hanno continuato a interrogarsi fino all'ultimo su quei dilemmi e quelle 'croci' segnate in seno all'Avanguardia, la prima come la seconda del secolo scorso.

Ecco perché, ingenuamente guidato da un non dissimile spirito di interdisciplinarietà - prendendo a prestito dalla scienza una definizione tutt'altro che univoca e nient'affatto irrigidita in un singolo ambito specialistico -, vorrei mostrare in un quadro metaforico 'potenziato' come possa qui virtuosamente configurarsi una sorta di matematica 'dualità'.

Resta saldo il fatto che i due artisti abbiano tentato - Nono con la

1. Morelli, *Scenari della lontananza*, pp. 201-215; in part. cfr. p. 213: implicitamente l'autore sollecita una verifica più approfondita degli aspetti comparabili delle due opere, proponendone alcuni in un «primo esercizio di avvicinamento». (Si considera *No hay caminos* l'ultima opera 'compiuta' di Nono, in quanto - a differenza di altre successive - la partitura è stata completata sotto ogni aspetto e data alle stampe prima della scomparsa del compositore).

2. Cfr. Calabretto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*.

3. Il primo è il titolo esatto del film del 1986 (d'ora in poi citato anche in traduzione italiana: *Il sacrificio*, nonostante si smarrisca il riferimento immediato alla semantica dell'offerta di sé); il secondo è per esteso il titolo dell'edizione a stampa della partitura, per cui cfr. Nono, 2°) «*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*» [sic], per sette cori [gruppi strumentali], Milano, Ricordi (n. 134518), 1987 (d'ora in poi userò l'abbreviazione *No hay caminos*).

4. Cfr. Morelli, *Scenari della lontananza*, p. 134: «Dalla relazione fra la creazione dell'ultima compiuta opera musicale di Nono e l'ultima opera di Tarkovskij [...] sorge un nuovo ambito, sensibilmente tragico, di dinamizzazione della condivisione di una esperienza artistica 'finale'».

musica e Tarkovskij con il cinema – le proprie personali soluzioni, quali espliciti, appassionati incitamenti a ulteriori domande. Il senso di questa duplice ricognizione su alcune tematiche condivise certo non vuole, né può abbracciare compiutamente – tantomeno esaurire – quelle espresse dall'uno nel suo film-testamento o quelle dell'altro nella sua partitura. Ciò nondimeno, pur non essendosi mai incontrati di persona, e neanche conosciuti attraverso uno scambio epistolare,⁵ la sensazione così netta della presenza – per dirla ancora una volta con Morelli – di una «integrale condivisione del tema del sacrificio» sviluppata nei due distinti linguaggi,⁶ abilita e incoraggia tout court la riflessione, spingendo a muoversi su quel cammino speciale, cui il camminare stesso fa da sentiero.

1 (Per sempre) allo specchio

Ho voluto sin dall'inizio sottolineare l'importanza delle ricerche successive all'analisi comparativa avviata da Morelli. Questi dal canto suo aveva già in gran parte mostrato in che modo per le due opere «un rigido destino [...] ha voluto un'unione più forte di quelle usualmente attestate nell'ordine delle antecedenze/conseguenze fra opere d'arte e di poesia».⁷

Appare adesso necessario radunare i dati essenziali emersi fino ad oggi. Certi pensieri si inseguono vicendevolmente – come scambiandosi di posto –, passando cioè dall'uno all'altro linguaggio artistico con rapidità e quasi senza opporre resistenza. Ne azzardo a seguire uno schema semplice e riassuntivo, che qui più che mai potrà, *pour cause*, chiamarsi: specchietto illustrativo...

Elenco in due colonne taluni degli 'ingredienti' filmici assieme a quelli musicali corrispondenti (collocati subito accanto), per accertare la misura in cui sia lecito intendere il lavoro di Nono come «una vera e propria traduzione sonora della poetica di Tarkovskij».⁸ Mi pare che tale manovra di avvicinamento alla questione costituisca un plausibile – e spero utile – punto di partenza.⁹

5. Sul 'mancato' incontro tra Nono e Tarkovskij, cfr. Cisternino, *Luigi Nono-Andrej Tarkovskij*, pp. 280-281 nota 8.

6. Morelli, *Scenari della lontananza*, p. 215 nota 41: «Le due opere vivono di vita propria, qualcosa di particolare avviene però se vengono collegate».

7. Morelli, *Scenari della lontananza*, p. 212 nota 34.

8. Cfr. Calabretto, *Andrej Tarkovskij e la musica*, p. 51.

9. I vari riferimenti critici che hanno ispirato la sintesi estrema proposta in tabella, vengono via via esplicitati nelle note bibliografiche del presente contributo.

Il sacrificio

Movimenti verticali e orizzontali della macchina da presa e circolarità dei 'percorsi' fisici e psicologici dei personaggi

Richiami alle antiche tradizioni giapponesi e alla filosofia Zen; presenza extradiegetica e diegetica del flauto giapponese *hotchiku*

Silenzi prolungati intercalati ai dialoghi; molte scene mute

Ruolo essenziale dei rumori, ricostruiti in post-produzione come una vera e propria partitura musicale il più possibile 'autonoma'

Sfoghi inaspettati e quasi isterici dei personaggi

Il ritmo delle immagini non viene 'forzato' attraverso il montaggio, e le accelerazioni sono intrinseche alla variabile tensione interna delle riprese

Inquadrature che volutamente combinano la visione 'da lontano' di luoghi o personaggi con la percezione 'da vicino' di dialoghi o rumori

Il 'Sacrificio' come offerta di sé per la Redenzione dell'altro; uso dell'Aria n° 39 dalla *Matthäeus-Passion* di Bach come cornice extradiegetica

No hay caminos

Movimenti molteplici e costantemente variati dei suoni lungo assi ortogonali, lungo le diagonali e circolarmente

Stilizzazione del linguaggio musicale: ogni parametro è ricondotto all'essenzialità dei contrasti primari; microtonalità

Pause e cesure musicali molteplici e spesso assai prolungate fra un blocco sonoro e l'altro

Ruolo guida delle percussioni e valorizzazione massima di tutte le componenti strumentali del suono (anche soffio, stridori ecc.)

Esplosioni in *fortissimo* del *tutti* orchestrale, che procedono da silenzi al limite dell'udibile

Il ritmo non segue una metrica tradizionale, e gli strumentisti esprimono durate legate all'ottenimento della giusta 'caratura' timbrica e dinamica del suono

La spazializzazione del suono permette di ascoltare volumi sonori contrastanti (il *forte* e il *piano*) contemporaneamente, provenienti da fonti acustiche dislocate nello spazio

Disposizione dei gruppi strumentali su due assi ortogonali e del pubblico, così da definire il profilo di tre croci 'intrecciate'; numerologia del Tre anche per l'agogica

Il tema della rinuncia alla voce: col personaggio muto del figlio, cui si sostituisce il padre rinunciando a parlare (poco prima che si possa ascoltare Ometto riprendere a farlo)

La vicenda narrata si svolge su un'isola, Gotland (Terra di Dio), ambientazione potentemente simbolica: solitudine e isolamento del protagonista e della sua famiglia, alienazione dell'uomo moderno; ma anche luogo magico e ideale, 'ara' metafisica di un rito solitario: un singolo uomo che 'dona' se stesso per l'umanità; 'Sacrificio' che redime e porta speranza, rinnova la fiducia nel futuro

Rinuncia (apparente) alla melodia: nella ripetizione di una sola nota, variamente micro-intonata, il fraseggio è ricostruito grazie alla 'mobilità intrinseca' - poi anche 'spaziale' - dei suoni

La scelta dell'unica nota musicale da usare ricade sul Sol, lemma dalle molteplici implicazioni simboliche: è 'dettaglio' solitario, isolato nella più vasta gamma di altezze disponibili; ma la singola nota si fa densa di sfaccettature e possibilità, si 'dilata' microtonalmente: è come un 'suolo' fertile, un 'sole' che irradia, una 'solitudine' prometeica portatrice di luce

Perfino da una sintesi tanto schematica emerge un cospicuo album di comprovate *correspondances*, che già di per sé illustra i motivi di un'«esperienza d'ascolto» che «consente, sotto adeguata suggestione, di sperimentare molti momenti di sensazione di 'analogia in atto' fra le strutture della composizione musicale e quelle del film». ¹⁰ (Spiegandosi inoltre tra quale genere di pieghe tecnico-espressive - o in alcune caselle più genericamente estetiche - vada attuandosi quella 'traduzione' di una poetica nell'altra). ¹¹

Ed è in simile contesto e a questo livello d'analisi che intendo chiamare in soccorso del ragionamento il concetto di dualità.

2 Parola di Nono: provando a dirlo (anche) così

La musica è simile alla fisica. [...] La cosa nuova è la sperimentazione che viene a mettere in movimento in tutt'altro modo la memoria, la razionalità e la critica.

10. Morelli, *Scenari della lontananza*, p. 214.

11. Cfr. anche Ramazzotti, *Luigi Nono*, p. 211; e Fierens, «Un'offerta musicale», p. 254. Piuttosto che nei termini di una 'traduzione', Ramazzotti preferisce parlare di *No hay caminos* come appartenente al «filone delle opere-epitaffio con cui Nono ricreava musicalmente un'esperienza altrui»; per Fierens la questione è da porre in un quadro problematico e «la gravidanza dell'omaggio» a Tarkovskij da «ricercarsi sul piano del pensiero estetico e poetico quanto su quello etico, più che nel riferimento diretto o nel ricorrere a temi o tecniche specifiche».

Un suono è un campo divisibile in un numero infinito di parti [...]. Nella teoria quantistica di Max Planck, sebbene si conosca l'inizio e la fine, la via che conduce da qui a là, da là a qua non è fissata. È necessaria l'intuizione, la fantasia per orientarsi in questi sistemi concettuali.¹²

Attraverso un gioco libero di concentriche analogie, vorrei provare a trasformare un concetto scientifico alquanto preciso in uno strumento neutro d'indagine, adatto cioè a 'rinverdire' la prospettiva ermeneutica:

Le leggi di dualità [matematiche] possiedono un valore euristico: esse raddoppiano, per dir così, la potenzialità dei mezzi di ricerca, in quanto consentono di considerare ogni problema sotto due aspetti che, per quanto logicamente equivalenti, possono presentare a codesti mezzi d'indagine e all'intuizione, che ne dirige l'impiego, resistenze del tutto diverse.¹³

Non ci si confonda con le ben più note e, per così dire, 'svincolate' aree semantiche della dualità e del dualismo, già messe convenientemente a frutto in descrizioni che, seppur sempre possibili in parallelo, rimangono però di altro segno e scopo, portando tra l'altro a definire quello di Tarkovskij come «un esempio di grande cinema duale».¹⁴

Ulteriore chiarezza si ricava dalle parole di Lisa Randall in *Passaggi curvi*, la quale - da brillante scienziato da una parte, e da appassionata divulgatrice dall'altra - descrive la dualità come «uno dei concetti più fecondi» della fisica degli ultimi anni, riuscendo a darcene una spiegazione fulminea: «due teorie sono duali quando sono riducibili a uno stesso impianto teorico, esprimibile mediante due descrizioni differenti».¹⁵

È in tale ottica, a mio avviso, che Nono *non* 'traduce' più Tarkovskij, ovvero *cessa* - a un dato momento - di tradurlo: come se, raggiunto un certo grado di consapevolezza dei legami esistenti fra i due testi considerati, si venisse spinti oltre nell'analisi ermeneutica, lungo una 'salita' che, al consumarsi di una metafora, permetta di procedere più in su solo a patto di abbracciarne un'altra. Assai utile potrà dunque essere quella che postula l'esistenza di 'leggi di dualità' vigenti fra opere d'arte dall'orizzonte poetico parimenti intenso ed evocativo.

Ripeto: quella di Nono è comunque una resa sonora di ciò che ha colto e che più lo ha emozionato delle immagini del regista russo. Tuttavia, pur restando vero quest'assunto (poiché verificato nelle parole stesse del

12. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1, p. 541; vol. 2, p. 472. Altri due esempi del genere, in cui Nono cita Rubbia e Brouwer, sono in Fierens, «Un'offerta musicale», p. 255.

13. Cfr. Comessatti, «Dualità».

14. Cfr. Borin, «Andrej Tarkovskij teorico del cinema», p. 72.

15. Randall, *Passaggi curvi*, p. 323.

compositore),¹⁶ è solo a un primo livello del ragionamento che lo sguardo può indulgere nelle similitudini, comprese quelle inerenti alcuni dei percorsi appena riassunti nella tabella.

Il luogo di un nesso più misterioso e profondo tra le due opere va piuttosto cercato laddove il veneziano offre all'ascolto l'indipendente 'descrizione' musicale del proprio universo. È lì che, con maggior sorpresa e ancor più vivamente, certi messaggi del Tarkovskij di *Offret* si esprimono entro un medesimo 'impianto teorico'. È probabile che quest'ultimo, fuor di metafora, lo si dovrà identificare con la dimostrazione della rinascita del senso dal vuoto, dell'emersione del suono dal silenzio: una verità duplice, per la quale il sacrificio di sé all'altro diviene fonte di una comune, inconsueta forma di felicità.

Questa, in breve, l'idea portante del mio contributo.

3 Ultimi preparativi, prima della partenza

Accostando la vicenda creativa noniana, non si è messi solamente dinanzi a una proposta di radicale rifondazione dell'esperienza stessa della musica. La forza dell'operazione compiuta dal compositore riverbera spontaneamente i propri risultati in un panorama vasto quanto il fare arte in genere, e profondo quanto il mare della filosofia. Tutto ciò avviene a causa dell'ostinata 'rinuncia' di Nono al pregresso, in cambio dell'offerta completa di sé alla propria missione umana, ancor prima che estetica: il suo spirito risulta essere ininterrottamente 'avanguardista', proprio perché guidato costantemente dal dubbio e dalla messa in discussione del già dato.¹⁷

In una prospettiva duale, posso presupporre senza doverlo dimostrare come in Tarkovskij debbano aver agito spinte assai simili. La biografia, gli studi monografici, e le stesse testimonianze di stampo teoretico lasciateci dal regista consentono di farlo serenamente, o meglio secondo un ben temperato grado di 'spensieratezza'.¹⁸ E poiché il personale, po-

16. Cfr. ad esempio Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, pp. 470-475: per uno stralcio assai significativo da questa intervista del 1988, di Lothar Knessl, si veda *infra* nota 56.

17. Cfr. Nono, «L'erreur comme nécessité», pp. 50-55: comunicazione dal titolo *L'errore come necessità*, tenuta il 17 marzo 1983 alla Salle Patino di Ginevra in occasione di un concerto *Contrechamps* dedicato a Nono. Anche in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1, pp. 522-523.

18. Cfr. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*: il testo teorico «dove Tarkovskij raccoglie i frutti delle riflessioni, collezionate in anni diversi, sul proprio cinema e più in generale sulle implicazioni che questa espressione artistica apre nei confronti delle altre e della cultura attraverso molteplici e contraddittorie manifestazioni» (da Borin, *L'arte allo specchio*, p. 13); cfr. pure Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*.

etico e umano 'sacrificio artistico' del russo ha dato luogo a esiti poetici capaci di veicolare un 'contenuto di verità' per tanti aspetti estremamente affine, se non identico a quello dell'«ultimo Nono», proprio di contenuti di verità andrò a caccia.¹⁹

Di qui a seguire, le rotte del ragionamento saranno quindi tracciate in libera successione, alla ricerca di ridossi sicuri in rade d'isole concettuali plurime e duali. Ben differenziate l'una dall'altra, ma fortemente interconnesse, queste sponde (del pensiero) configurano la mappa di un arcipelago immaginario: e navigando si farà forte la necessità di ascoltare a cuore aperto il messaggio comune di Nono *con* Tarkovskij, quel loro sogno/segno di un insolito tipo di felicità tutto da ri-scoprire, ovvero il dono ('evangelico') di sé, della propria intelligenza agli altri. Ne parla l'uno, come ne parla l'altro, in un volo alto che essi hanno faticosamente provato ad incarnare, rappresentandolo 'vivo' tra le pagine di due capolavori.

4 Tarkovskij come mantra, e altri suoni nella mente

«Tarkovskij» - il nome, pronunciato da Nono - era come una parola incantata, una cifra magica, un mantra... «Ah, Tarkovskij» - questo bastava, e nello spazio già si materializzava l'atmosfera di un creatore tragico.

Questa testimonianza di Wolfgang Rihm²⁰ rende alla perfezione l'idea di quel 'magico' stupore, che spesso è stato l'innescò delle sfide compositive ingaggiate da Nono con se stesso. E la profonda commozione interiore - intellettuale e psicologica assieme, poiché appassionatamente sentita - scaturita dall'incontro col film-testamento di Tarkovskij, produce uno shock formidabile.²¹ Con *Il sacrificio* il veneziano si ritrova davanti al medesimo complesso quadro concettuale, cui lo avevano condotto anni di approfondimento sul tema della temporalità e del suo rapporto con la storia e con il 'fare storia'.

È in questo contesto che Nono era arrivato a promuovere Walter Benjamin fra i principali ispiratori di una 'nuova temporalità' con cui animare

19. Su 'contenuto di verità' e opera d'arte, cfr. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, ed Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, in part. p. x.

20. Cfr. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 265.

21. Dalla testimonianza diretta di Nuria Schoenberg Nono, si è avuto ulteriore riscontro del fatto che «il grande amore e la sintonia per l'opera di Tarkovskij riespose in Nono con la visione di *Offret*»: cfr. Cisternino, *Andrej Tarkovskij e la musica*, p. 281 nota 8.

la produzione sonora coeva;²² e il momento in cui il veneziano 'incontra' Benjamin da un punto di vista più tematico è senza dubbio l'elaborazione del progetto relativo all'opera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, dei primi anni Ottanta. Mi riferisco in particolare al lavoro 'a due' relativo alla stesura del libretto.²³ È pur vero che quest'ultimo si forma attorno a una notevole congerie di testi del genere più vario, tuttavia tra le molteplici presenze letterarie ad esser decisiva è quella del critico e filosofo berlinese.

Inoltre, come figura intellettuale di spicco Benjamin appartiene a quella stirpe 'prometeica' che ha nell'erranza della ricerca la propria cifra distintiva. Sappiamo infatti come il *Prometeo* nasca

da un [...] vecchio amore per Eschilo. [...] Ma solo come modello, figura emblematica di un errare, di un cercare. Ecco allora che ai frammenti di Eschilo si accostano altri da Euripide, Virgilio, Hölderlin, Nietzsche, Benjamin. Prometeo è solo l'isola di un immenso arcipelago di erranti, di viandanti della conoscenza.²⁴

Parole di sei anni in anticipo sulla composizione di *No hay caminos*, parecchio antecedenti, quindi, rispetto alla vista dei *murales* spagnoli che quel titolo avrebbero ispirato. E l'ultima immagine citata da Nono è esattamente la stessa sviluppata nel cosiddetto trittico dei *Caminantes*, cui appartiene la partitura al centro di questa mia (non meno 'errante') indagine: 1°) *Caminantes... Ayacucho* (1986-1987); 2°) «*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij*» (1987); 3°) «*Hay que caminar*» *sognando* (1989).²⁵

22. Cfr. Morelli, *Scenari della lontananza*, p. 132. Nella 1^a versione cancellata del suo ritratto di Luigi Nono, l'autore allude all'«ipotesi di una sorta di iper-dedica di tutta l'opera di Nono» a Walter Benjamin, confrontandone la teoresi col pensiero creativo del veneziano.

23. Realizzato con Massimo Cacciari.

24. Dall'intervista di Villatico, «Ecco il mio Prometeo così pieno di dolcezza»; anche in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 260.

25. Cfr. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 251, dove - assieme al riferimento al viaggio in Spagna del 1985 - si riporta la lirica *Caminante* di Antonio Machado, su cui Nono aveva lavorato per alcune composizioni dei primi anni Sessanta (*Ha venido. Canciones para Silvia*, e *Canciones a Guiomar*): dunque con *No hay caminos* - opera commissionatagli in occasione del *Suntory Hall International Programme for Music Composition*, ed eseguita a Tokio nel novembre del 1987 - il veneziano riallaccia circolarmente almeno due 'nodi', sia nel tempo che nello spazio...: uno «spagnolo», essendo tornato a farsi ispirare da quei *murales*, così fortemente in assonanza coi versi dell'amato poeta Machado; e l'altro 'giapponese'. Infatti, sempre nei primi anni Sessanta (1962), Nono aveva già lavorato 'pensando' al Giappone, in *Canti di vita e d'amore. Sul ponte di Hiroshima*. Per di più fu proprio quella la prima volta in cui sperimentò l'uso delle intonazioni microtonali, destinate a divenire centrali in *No hay caminos*, a 25 anni di distanza: cfr. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1, pp. 441-443.

Prima di procedere, conviene quindi rintracciare l'eco distinta di Benjamin pure in altri motivi generali del *Prometeo*, che tende a presentare l'eroe di Eschilo in un quadro dominato «dall'attenzione all'ascolto per “quel silenzio più grande della vita” (Rilke)». ²⁶ Ma forse fu la «debole forza messianica» a divenire per Nono il principale dei 'mantra benjaminiani', interiorizzato e meditato:

Vede, *Prometeo* è una composizione combinatoria di Massimo Cacciari da diversi testi da Eschilo a Benjamin. Ha preso dodici frammenti dalle tesi di Benjamin sul concetto di storia, che dall'inizio alla fine vengono poste contrappuntisticamente contro altri testi. La parola centrale nel *Prometeo* deriva di nuovo da Benjamin: «la debole forza messianica»: il 'messianico-la forza della non violenza'. ²⁷

La nozione di «debole forza messianica» è presente nella seconda tesi *Sul concetto di storia*. Significativamente, nella citazione riportata, il musicista veneziano la interpreta con la formula quasi ossimorica della «forza della non violenza», anche questo un dato che in maniera immediata e stringente connette il compositore alla sensibilità di Tarkovskij, il quale così si interrogava (e rispondeva) a proposito del (proprio) concetto di storia:

Perché, se ci guardiamo indietro, non vediamo sul cammino percorso dall'umanità che cataclismi e catastrofi storiche, non scopriamo che rovine di civiltà distrutte?... Ma forse il significato di queste disfatte indica la *pazienza* della STORIA, il fatto che essa si attende che l'uomo compia la giusta scelta. ²⁸

L'ossimoro cui sopra mi riferivo nasce dalla volontà di sfuggire al paradigma vigente della figura di Prometeo, visto per tradizione come iniziatore di una civiltà umana razionale e calcolatrice, tecnologica. L'intenzione di Nono e Cacciari fu quella di proporre piuttosto una versione dell'eroe mitologico affatto diversa, attenta alla sfera del possibile che si dischiude nell'ascolto.

Ecco le precise parole di Benjamin:

26. Mi approprio dell'efficace formula usata da Nono e Cacciari per introdurre l'opera al Teatro alla Scala, in un programma di sala del 1985: *Itinerario di Prometeo*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 493.

27. Cfr. Kropfinger, «...kein Anfang-kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono», pp. 165-171; anche in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 456. Si tratta di un'intervista che risulta da un montaggio a partire da colloqui svoltisi, probabilmente in periodi diversi, durante il soggiorno berlinese di Nono negli anni Ottanta.

28. Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 15 [corsivo mio].

Se è così allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole forza messianica*, a cui il passato ha diritto.²⁹

È uno dei passaggi più 'fortunati' e discussi delle *Tesi*. Molti hanno interpretato la formula di Benjamin³⁰ quale indice di una prospettiva sul tempo storico tesa a valorizzare la 'pienezza' di ogni istante, che – come per sant'Agostino – convoglia in sé tutte e tre le dimensioni temporali: nella rammemorazione del passato è implicato un necessario sforzo d'azione nel presente, al fine di dare un futuro a chi prima se lo è visto negato. La 'debolezza' della forza messianica e l'idea stessa di «tempo messianico», contrapposte al «tempo omogeneo e vuoto» della visione storicistica, vogliono significare per l'appunto la necessità di ri-scrivere la storia, di redimerla. E così facendo continuare ad agire politicamente, ridando la speranza a chi storicamente ha fallito.

Ognuno giudichi poi da sé se questa concezione del tempo e della storia possa valere o meno anche per le biografie degli intellettuali e degli artisti... Penso al Nono dell'ultimo periodo:

Allora le speranze continuano. Walter Benjamin scriveva di «debole forza messianica». È la debole forza del nostro tempo, del nostro vivere. Si continua a penetrare di più nei vari istanti articolati dei nostri giorni. Tutto ciò ha un profondo senso politico. Le delusioni? Ce ne sono sempre: anche amorose, o per le amicizie perdute. Sono delusioni giustificate. Quello che non mi va è che si faccia della delusione una categoria, che si dica: viviamo nell'epoca della delusione. Ci sono grandi potenzialità in questa epoca; ma occorre rifiutare l'unicità, valorizzare la molteplicità e conflittualità delle posizioni.³¹

Come non identificare, dunque, l'idea di una 'forza non violenta', in grado di agire nella storia in chiave messianica e pertanto redentrice, con la «pazienza» dell'attesa storica, evocata dal regista russo nel passo proposto sopra?

Infine costituenti di quel mantra – una 'laica preghiera quotidiana',

29. Benjamin, *Sul concetto di storia*, p. 23.

30. Ricordo almeno Agamben, *Il tempo che resta*, che tende a rinvenire un'origine paolina dell'espressione di Benjamin.

31. Cfr. l'intervista di Gamba, «Non sono un maestro ma...», pp. 94-98; anche in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 468. Questa risposta scaturisce da una provocazione dell'intervistatore che invita Nono a chiarire la sua posizione riguardo allo statuto 'impegnato' dell'intellettuale e a una possibile ritrattazione dei motivi centrali delle sue opere più *engagées*.

formulata da Nono nello stile intellettualistico che lo animava – furono Tarkovskij (il suo «nome, pronunciato da Nono»...) assieme a una ricca congerie di figure e concetti: il compositore ebbe la percezione di poterli ancora ricomporre ad unità, in un ordine superiore, anche grazie alla forza poetica espressa dall'artista russo in *Offret*; e ad impressionarlo fu ciò che era al contempo presente nella visione sua, dell'amato regista, di Benjamin... e così via. Un caleidoscopio di parole e suoni filosofici, che il veneziano era solito dentro di sé evocare ed invocare – fin nel cuore del proprio segno compositivo – quasi fossero moderne Muse.

5 Digressione sull'orizzonte filosofico di Luigi Nono (anni Ottanta)

Mi sono trovato di fronte a molte domande. Che cosa è udibile? Che cosa non è udibile? Dove inizia la possibilità di ascolto? Dove l'impossibilità? Che cosa è il suono? Che cosa è la qualità del suono? Che cosa è lo spazio?³²

La stretta connessione fra esperienze culturali, impegno politico e produzione musicale è una costante della ricerca poetica di Nono. Cionondimeno, mentre all'interno della sua parabola esistenziale il bagaglio delle conoscenze extramusicali e interdisciplinari è andato arricchendosi senza soluzione di continuità, il percorso strettamente compositivo si è evoluto secondo modalità diversificate, che consentono l'individuazione di momenti decisivi di snodo metodologico. Attraverso di essi è possibile riordinare contenuti, metodi e frutti del comporre noniano in tre fasi distinte.³³

A segnare una prima svolta si colloca, all'alba degli anni Sessanta, la presa di distanza da alcune delle prospettive della cosiddetta Scuola di Darmstadt, mentre la seconda, all'incirca alla metà degli anni Settanta, la si fa coincidere con l'inizio dell'avventura di radicale 'scomposizione' e analisi del suono, presso lo Studio Sperimentale di Friburgo.³⁴

In effetti è l'ultimo decennio d'attività, quello in cui le istanze che sostengono il musicista nella sua continua ricerca del 'nuovo' vanno ad affondare solide radici in una dimensione speculativo-fenomenologica. Meglio ancora sarebbe dire che ciò avviene in un senso più profondo di quanto non fosse stato in precedenza: la massima attenzione è rivolta

32. Cfr. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 474. Registrazione di un colloquio tenutosi il 21 novembre 1988 presso la sede della Hochschule für Musik di Vienna.

33. Si tenga presente la biografia redatta da De Benedictis, «Biografia di Luigi Nono».

34. Cfr. Trudu, *La 'Scuola' di Darmstadt*.

ai problemi concernenti le condizioni in cui il suono e la musica si mostrano nelle molteplici qualità del loro stesso accadere, mentre le opere assumono la funzione di momenti rivelatori dei possibili rapporti che il mondo sonoro intrattiene più in generale col tempo e con lo spazio. Largo e rinnovato interesse ricade sul crinale (filosofico) di quegli archetipi concettuali entro i quali la musica interroga se stessa, sulla propria natura e sul proprio statuto ontologico.

Sarebbero fin troppe le idee e le figure dell'orizzonte culturale noniano da evidenziare. Considero solo come è alla luce di ciascuna di esse - da Schoenberg a Kandinskij a Klee, da Leibniz a Nietzsche ad Adorno ecc., e non solo attraverso Benjamin - che si comprenderebbe il modo e la misura in cui il rapporto fra le speculazioni gnoseologiche e le ultime composizioni cambi sensibilmente, esattamente 'preparando' Nono a recepire l'incontro con Tarkovskij in maniera tanto feconda. Il musicista era infatti entrato in contatto per tempo con l'opera del cineasta russo, apprezzando in particolare l'*Andrej Rublëv* (1966).³⁵ Senza che però la cosa avesse destato in lui entusiasmo tale, da suscitare quanto accadde poi con *Il sacrificio*.

Resta da dire come negli anni Ottanta vada in parallelo formandosi quel cospicuo gruppo di lavori che trovano ardua classificazione nel catalogo noniano, svolgendosi spesso come veri e propri *work in progress*, di cui l'impresa del *Prometeo* assurge a emblema o 'capostipite': alcuni di questi son da considerarsi non tanto opere incompiute, quanto pagine volutamente private del rassicurante premio fornito dall'approdo a una stesura/partitura definitiva. Al contempo restano tentativi irripetibili, perché costantemente 'aperti' a sempre nuove possibilità di ri-scrittura tecnologico-performativa, spesso a causa - o in virtù - dei nuovi mezzi utilizzati, riferibili al cosiddetto *live electronics*.

Eppure, proprio *No hay caminos* sarà fra le creazioni del periodo una di quelle che - in numero minoritario - non prevedono l'uso dell'informatica musicale e dei computer, impiegati altrove per gestire la manipolazione del suono in tempo reale e la spazializzazione. Per questo motivo assecondo ora la necessità di troncane una digressione, sviluppandone un'altra sulla speculare esperienza tarkovskiana, e la posizione del regista circa il ruolo della tecnologia nelle arti e nella vita dell'uomo contemporaneo.

35. Si rinvia alla stessa testimonianza citata *supra* nella nota 21.

6 Fare a meno del fuoco, in una doppia partitura

L'uomo contemporaneo si trova a un bivio e deve risolvere un dilemma: se proseguire la sua esistenza di cieco consumatore alla mercé dell'inesorabile incedere delle nuove tecnologie e dell'ulteriore accumulazione di beni materiali, oppure cercare di trovare la strada che conduce alla responsabilità spirituale che potrebbe diventare una realtà in grado di salvare non solo lui stesso individualmente, ma anche la società.³⁶

In sintesi: Tarkovskij riteneva che l'uomo tradisse se stesso e la natura, producendo un progresso tecnologico rispetto al quale non era in grado di tenere il passo dal punto di vista spirituale. In *Offret* questa denuncia è centrale e accanita, esprimendosi in mille modi e allusioni diverse. A cominciare dal disastro nucleare imminente, che incombe su personaggi impotenti, inabili a qualsiasi reazione, perché persi in se stessi o dominati dalle proprie nevrotiche pulsioni. La fine che minaccia l'umanità tutta risulta essere tanto più grave, in quanto l'uomo stesso ne è l'unico responsabile.

Si tratta, su scala differente, dello stesso tipo di tradimento dell'uomo verso l'uomo, di cui Pietro si macchia rinnegando per tre volte Gesù. Nella *Passione secondo Matteo* di Bach, a quel momento del racconto evangelico tiene dietro l'aria per contralto n. 39 *Erbarne dich, mein Gott* (*Abbi pietà, mio Dio*), brano che fa da cornice extradiegetica alla pellicola. Quest'ultima dà quindi l'impressione di animarsi all'interno di uno spiraglio 'messianico' *cantato*, muovendosi tra le parentesi di una dimensione musicale e poetica a metà tra sogno e realtà, entro la quale si manifesta l'unica soluzione possibile: la richiesta di perdono per il proprio peccato, e il contingente, ma necessario sacrificio cui è chiamato - nel pentimento - chi voglia davvero redimersi.

Ovviamente il regista non disprezza l'esistenza o l'uso della tecnologia, che non è di per sé stessa la causa della disarmonia del mondo. E in questo non va colto affatto il segno di un'inattesa ambivalenza tra convinzioni teoriche e pratica creativa. La tecnologia e le tecniche in generale, nell'arte, sono appunto al servizio di una comprensione superiore, di natura tutta spirituale. È in questo senso che - proprio come per il Nono della *Tragedia dell'ascolto* - il «fuoco prometeico» può e deve farsi portatore di luce, aprire nuovi cammini, ma solo se in armonia col creato, e non rendendo l'uomo schiavo delle proprie conquiste materiali.

Fare semmai a meno di quel fuoco, deve dipendere pertanto da un altro ordine di valori. È doppiamente stimolante sottolineare ora come

36. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 202.

a Tarkovskij sia stato particolarmente a cuore curare con ogni mezzo possibile la trama acustica a sostegno del suo *Offret*, esplorando le tecniche di restauro e missaggio per la colonna sonora del film con l'abnegazione degna di un grande compositore. Questo avvenne nella stretta e feconda collaborazione instaurata con l'ingegnere del suono Svensson, il quale aiutò il russo a ottenere il massimo di espressività e coerenza, pur nella gestione di materiale assai eterogeneo. Brani di repertorio, voci dei dialoghi, rumori: tutto fu trattato come *concertando* gli elementi di un'orchestra. Infine Tarkovskij arrivò a concepire esplicitamente il suo film come un percorso poetico che si snoda lungo un binario duplice, l'uno sonoro e l'altro visivo: una doppia partitura.³⁷

Di contro, in *No hay caminos*, Nono sembrerebbe compiere il tragitto inverso. Tuttavia l'opposizione si dimostra ben presto solo apparente. Sotto il segno della visione tarkovskiana sin qui abbozzata, è appunto per sfuggire alla potenziale sottomissione al proprio specifico strumento tecnico-tecnologico di espressione che ogni artista 'rischia' - in qualsiasi momento - di sentirsi chiamato a un certo grado di 'svuotamento', di 'sacrificio' parziale dei propri mezzi.³⁸ Nono, ad esempio, *volendo* in cuor suo capire se le conquiste raggiunte grazie all'uso tanto assiduo delle tecnologie, abbiano o meno uno statuto ontologico *del tutto* autentico, è 'chiamato', e *deve* mettere tali conquiste alla prova. Per farlo compone *anche* in forma solamente acustica, come nel caso di *No hay caminos*. Se a quel punto avesse 'fallito', si sarebbe scoperto vittima di se stesso e dei propri mezzi; e costretto, intrappolato (anche lui come tanti dei colleghi del tempo), in un discorso autoreferenziale di *art pour l'art* del tutto estraneo alla sua sensibilità.³⁹

E c'è di più: a mio avviso non è un caso che proprio cimentandosi nel 'dialogo' con Tarkovskij, Nono si sia messo alla prova nel senso di cui sopra. Riuscire, senza il *live electronics*, a produrre sonorità ed effetti assimilabili a quelli della musica elettronica, significa esser arrivati non solo a scoprire nuovi importanti principi compositivi e caratteristiche del suono, ma anche aver forgiato sulla base di essi nuove sonde cognitive, indipendenti dalla stessa tecnologia che le ha prodotte, e quindi comu-

37. Cfr. De Mezzo, «Le forme poetiche del sonoro: *Sacrificio*», pp. 196-198 (in part. le riflessioni conclusive nel par. *La colonna sonora*).

38. Sul «processo *kenotico*» come «svuotamento progressivo», cfr. Cisternino, «Con Luigi Nono... per riveder le stelle»; anche in Cresta (a cura di), *L'ascolto del pensiero*, in part. pp. 25-27.

39. «*L'art pour l'art* è una finzione critico-storica che non ha mai nessuna attinenza con alcun prodotto artistico degno di questo nome»: sono parole di Cacciari, cfr. Cresta, *L'ascolto del pensiero*, p. 32.

nicabili in un senso musicale più generale: *sacrificabili* e 'tramandabili' ai posteri.

Per un compositore è questo il significato concreto dell'*offrire* il proprio cammino di ricerca agli altri, in una dimensione di sincera condivisione spirituale. Questo sacrificio del fuoco prometeico si dimostra quindi a un tempo metaforico e reale. Ce lo dice esplicitamente lo stesso Nono:

L'importante è infatti che il compositore torni a comporre dopo aver assimilato la lezione della tecnologia. L'uso della tecnologia non è né obbligatorio, né esclusivo, ma lo studio e la sperimentazione sì, perché solo così ti si trasformano il pensiero musicale, i principi compositivi, l'ascolto e la composizione stessa.⁴⁰

7 Topografia di un rito

L'insistenza di Nono sul rapporto con lo spazio è logisticamente conseguente di questa lotta al *tempo* che aveva ingaggiato.⁴¹

[...] di un tempo senza *Kronos*, di un tempo che non fosse un discorso cronologicamente orientato [...].⁴²

Nel finale del film-testamento di Tarkovskij lo spettatore assiste - assieme a tutti i personaggi ad eccezione di Ometto - al rogo rituale della casa, il cui fuoco è imparentato solo alla lontana con quello prometeico: è così che si consuma definitivamente il sacrificio ultimo del protagonista. Ma se davvero si vuole comprendere come *No hay caminos* affronti la medesima tematica di *Offret*, allora le scelte musicali di Nono dovranno esser giudicate assimilabili in qualche modo a quelle del regista, anche in relazione al rapporto di esse col pubblico in ascolto, coi fruitori della composizione.

In effetti io credo che gli ascoltatori di *No hay caminos* partecipino anch'essi a un rito purificatore. Dirò di più: essi - metaforicamente - fanno già parte del *plot*, per numerose ragioni e sotto differenti aspetti.

Nel concepire l'opera musicale, per Nono è divenuto vieppiù importante pensare e progettare sin dal primo istante anche come predisporre

40. Cito da *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 536; lo stesso testo in Restagno (a cura di), *Nono*, pp. 3-73. La lunga intervista è del marzo 1987, e si conclude proprio con l'allusione di Nono all'esecuzione di *No hay caminos*, prevista per il novembre successivo.

41. Parole di Cacciari a colloquio con Cisternino, per cui cfr. Cresta, *L'ascolto del pensiero*, p. 26.

42. Cresta, *L'ascolto del pensiero*, p. 25.

lo spazio destinato ad accoglierla: «La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui». ⁴³ *No hay caminos*, infatti, prescrive direttamente in partitura la dislocazione del pubblico non solo al centro *dei*, ma anche *fra* i sette gruppi strumentali in cui è suddivisa l'orchestra. Tale indicazione fa sì che al profilo ortogonale (verticale/orizzontale) lungo cui è distribuito l'organico, ne corrisponda uno trasversale - a 'x' - formato da cinque gruppi di 'ascoltatori'. ⁴⁴

La topografia concepita da Nono riempie dunque idealmente lo spazio nella sua totalità, predisponendone ciascuna direzione potenziale, come in una rosa dei venti. Questa dislocazione convive con la scelta e la messa in contatto di due tipologie di raggruppamenti ben distinti, per funzione e posizione, ma *intrecciati* fra loro. Essi saranno dunque tutti 'con-partecipi' di uno stesso 'dramma' sonoro, secondo una formazione speculare che solo integrandosi può riempire, attivandolo, lo spazio del rito. Le considerazioni mosse sino a qui generano, in serie, molteplici riferimenti, tra cui alcuni di evidente natura simbolica, primi fra tutti quelli derivanti dalla constatazione della volontà del compositore di tracciare il segno di una doppia croce, a incastro.

Faccio notare che le croci diventano tre, nel momento in cui si tiene presente nel dettaglio la divisione dei quattro *ensembles* posti lungo l'asse orizzontale, due da un alto e due dall'altro rispetto al centro. In essi si individua un chiasmo nella dislocazione di flauti e clarinetti: sul lato sinistro il flauto del terzo gruppo si trova 'sopra' il clarinetto del sesto, mentre l'inverso è prescritto per il lato destro (con il clarinetto del quarto *ensemble* 'sopra', e il flauto del quinto 'sotto').

Tre croci dunque, per cinque più sette - dodici - raggruppamenti. Difficile allora non approfondire anche la simbologia dei numeri messi in campo, che per la loro estensione 'trinitaria', producono non solo un aggancio diretto al tema della Passione e del Sacrificio - e da questo al film di Tarkovskij - ma anche a un ulteriore vasto corollario di veri e propri archetipi numerologici specificamente musicali.

Si pensi ad esempio alla suddivisione del totale cromatico dei suoni nella teoria occidentale. Essa frammenta l'ottava in dodici (cioè sette più cinque) semitoni: a questo livello dell'analisi, lo spazio fisico del rito musicale di *No hay caminos*, occupato da dodici gruppi di persone, rinvia al paradigma della gamma notazionale della tradizione. Allude insomma

43. Cfr. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1, p. 522.

44. Per lo schema della distribuzione dei gruppi e per un'analisi dell'opera, cfr. Cisterlino, «Luigi Nono-Andrej Tarkovskij», pp. 276-288 (schema a p. 283); ma anche Fierens, «Un'offerta musicale», in part. pp. 253-257.

allo spettro entro il quale il compositore attua la sua speciale rinuncia. Nono infatti rifiuta nella partitura l'utilizzo completo della gamma dei dodici suoni possibili, favorendo l'esplorazione radicale di un'unica altezza (la nota Sol), anche se da intonarsi in un'assai significativa pluralità di sfumature microtonali.⁴⁵ A mio avviso questa selezione, questo 'svuotamento' dal pieno, assume maggiore valenza proprio all'interno della simbologia sin qui portata alla luce.

Anche nelle scelte relative al tempo musicale – in trasformazione lungo il corso del pezzo – è chiaramente in atto qualcosa che ha di nuovo a che fare con il numero Tre. Il metronomo (indicato con grande precisione) prescrive una velocità alternatamente di 30, 60, e 120 bpm alla semiminima: tre anime per un'agogica che modula dal lento al veloce, e viceversa, per raddoppi e dimezzamenti.

La serie di riferimenti cui alludevo sopra si sviluppa anche secondo altre proprietà, non più numerologiche, e forse un po' ardite a pensarsi, ma per questo foriere di implicazioni più importanti. In particolare, mi preme accennare a come la scissione e la contrapposizione fra gruppi di 'ascoltatori' e gruppi di 'suonatori' sia in fondo 'superata' dalla stessa definizione di «Cori», che Nono usa per riferirsi ai secondi. Infatti la constatazione che i musicisti debbano essere considerati «maestri della voce», nonostante suonino ciascuno uno strumento (a fiato, a corda o a percussione), determina il senso di una maggiore vicinanza percepibile tra «ufficianti del rito», i musicisti, e «partecipanti al rito», ovvero il pubblico.⁴⁶ Questi ultimi appaiono come altrettanti cori, «Cori muti», che però a loro volta *possono* – e per Nono in un certo senso *devono* – accedere all'ufficiatura stessa del rito sonoro, ascoltandone/pensandone il canto...

Pensare la musica, ascoltarla attivamente *con e fra* gli elementi dell'orchestra che la produce, vuol dire in ultima istanza far parte dell'organico. Quest'ultimo ragionamento trae forza anche in relazione al ruolo fondamentale assunto nella poetica noniana dal parametro del silenzio, gestibile nell'uso sapiente delle pause. La riduzione del diapason cromatico di dodici altezze possibili ad una modulazione per quarti di tono attuata intorno a un solo suono, trova quasi un alter ego in quello che il compositore definiva «il prisma delle pause», il silenzio appunto, laddove per la musica si situa il massimo grado di energia e carica intenzionali.

45. In virtù di oscillazioni microtonali le altezze tornano in realtà a diversificarsi in sette possibilità. Cfr. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 254.

46. Quanto affermo vale in particolare per i cinque *ensembles* cameristici posti lateralmente e in fondo alla sala, in quanto sul fronte la somma del primo e del secondo coro è assimilabile a un'orchestra di tipo tradizionale, per posizione e formazione.

Ne conseguono ulteriori capacità per l'opera del veneziano di connettersi allo stile del regista russo, anch'egli virtuoso architetto, col tempo, di costruzioni ricche di dilatazioni e di silenzi, di contrapposizione tra momenti vuoti e pieni.

8 La circolarità che svuota e riempie: benvenuti (o ben tornati) in Estremo Oriente

Si dice che ci sono tante pause, come se si tacesse. Che cosa significa? Le pause sono pause dal pensare, dal vedere, pause dell'ascoltare, del sentire, pause dell'attività fisica, spirituale, psichica. In John Cage la pausa nasce da un pensiero asiatico - 'vuoto' e 'pieno'. Per me invece il silenzio - la pausa musicale - è veramente molto più intenso; è come essere in un incrocio: si tace, si guarda, bisogna sorvegliare tutte le direzioni dalle quali giunge qualcosa. Esattamente come noi ora sentiamo la nostra voce. A me capita di ri-sentire, ripensare il parlare. *E così al parlare segue qualcosa come uno specchio mobile, il prisma delle pause, e da ciò si percepiscono entrambi, 'contemporaneamente'*.⁴⁷

Nono ci teneva a sottolineare la propria presa di distanza da posizioni meramente 'orienteggianti', quelle cioè che prendevano a prestito idee e concetti da culture altrui, in maniera strumentale, colonialista o - peggio ancora - acritica. Ciò non significava tuttavia che per il veneziano non ci si potesse appropriare di antiche, altrui conquiste estetiche o di altra natura, comprese quelle estremo-orientali. Tutt'altro. Dal confronto e dallo scambio interculturale poteva nascere un'ispirazione più profonda. A condizione però di imboccare quei cammini *altri* all'insegna di una loro originale, personale, autentica ri-scoperta e ri-scrittura.

Dal canto suo, Tarkovskij mostra in più momenti della sua filmografia un debito ben preciso nei confronti delle antiche religioni giapponesi. E nell'ultima pellicola, attraverso una congerie di rimandi, citazioni, oggetti, musiche, suoni, la cultura Zen finisce addirittura col rappresentarne l'impianto filosofico fondamentale, in grado di contrapporsi dialetticamente alla ripresa del tema evangelico del sacrificio, rimodulandolo. Peraltro, l'offerta di sé - o di ciò che a ciascuno più appartiene, del proprio spirito - in favore degli altri o in difesa dei propri ideali, è una forma di esperienza ascetica presente anche nelle filosofie e nelle religioni orientali.

Per Tarkovskij la religiosità occidentale si è andata irrigidendo e inaridendo irrimediabilmente, cristallizzandosi in un quadro estetico-filosofico

47. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, pp. 454-456 [corsivo mio].

che ha reso l'uomo «incapace persino di pregare».⁴⁸ E proprio attraverso l'incontro con meditazioni e pratiche orientali si potrebbe tentare un recupero della «magnifica raffinatezza» e «della saggezza di un tempo ormai andate perdute». Sin dall'inizio del film, l'interpretazione leonardesca dell'*Adorazione dei Magi* sembra dunque opporsi all'«infantile purezza e innocenza» delle icone russe, che il protagonista Alexander contempla rapito, rivelando ancora una volta il rapporto ambivalente del regista con certi approdi, pure altissimi, della nostra cultura e della nostra arte.⁴⁹ Questi ultimi hanno finito con l'allontanarci drammaticamente e definitivamente dal vivere in armonia con la natura. Diventare «incapaci di pregare», significa allora non saper più ascoltare (se stessi, l'altro, la natura), e non riuscire a riconoscere in alcun modo il nesso vitale dell'uomo con ciò che lo circonda.

Assieme alle modulazioni microtonali del flauto giapponese, l'unico altro elemento di musica di repertorio usato da Tarkovskij nella sua pellicola è costituito dai canti tradizionali dei pastori svedesi: sono voci femminili a intonarli.⁵⁰ Tuttavia, in tutto il corso del film, questi cori rurali vanno qua e là emergendo e scomparendo *da e nel* silenzio, non riconosciuti mai pienamente dai personaggi della vicenda narrata.

Nono sentì queste suggestioni, queste tarkovskiane 'criticità' così vicine, da farne senza difficoltà elementi vivi presenti anche in *No hay caminos*. In special modo l'opposizione del pieno e del vuoto, del *pianissimo* (articolato fino ai limiti estremi dell'udibile) e del *fortissimo*, in un gioco di polarità che si rivela generatore anche di una diversa percezione del tempo. Nei silenzi 'risonanti' del film (così ricchi di rumori d'ambiente, di lontani canti pastorali, di suoni della natura ecc.), Nono riconosce i propri, vi ritrova in toto la sua poetica dell'ultimo periodo, e la dimostrazione che l'apertura alle visioni altrui – come in questo caso quella di Tarkovskij verso la cultura Zen –, se attraversata con verità e poesia, possa produrre una nuova capacità di ascolto. Di lì quasi una nuova possibilità di cantare, e in definitiva (anche) di pregare.

In fondo, il suono meraviglioso del flauto giapponese di Watazumi Do-so è proprio un perfetto, calzante esempio di 'sacrificio' sonoro al divino, che respira come la parola umana in un suo ritmo e in un suo tempo

48. Qui, e subito a seguire, cito parole di Alexander che commenta ad alta voce, sfogliandolo, il libro di icone russe avuto in dono per il compleanno.

49. Si pensi pure a quanto detto da Otto in un'altra sequenza del film, a proposito delle figure «terribilmente scure» e «sinistre» nell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, la tela già osservata in dettaglio dallo spettatore durante i titoli di testa; cfr. Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 111.

50. Cfr. De Mezzo, «Le forme poetiche del sonoro», p. 182 nota 20.

senza tempo.⁵¹ E non è anche questo il senso della *tragedia dell'ascolto* di noniana concezione, dove per *tragedia* è da intendersi drammaturgia, e per *ascolto*, vita?

Ancora in altri termini: nelle forme dell'arte occorre sacrificare la vita – che ci appartiene sì, ma che ci è stata 'donata' – attraverso l'emissione di suono, affinché esso generi altre vibrazioni e altra vita, che stavolta proceda però da noi stessi, capaci quindi di 'restituirle'. Con l'unico scopo di stupircene, della vita, ascoltandone infine attentamente non solo la complessità e la bellezza, ma anche l'estraneità...

9 Cerchi plurimi nel tempo (e nello spazio)

Il silenzio.

È molto difficile da ascoltare.

Molto difficile ascoltare, nel silenzio, *gli altri*.

Altri pensieri, altri rumori, altre sonorità, altre idee. Quando si ascolta, si cerca spesso di ritrovare se stesso negli altri. Ritrovare i propri meccanismi, sistema, razionalismo, nell'altro.

E questo è una violenza del tutto conservatrice.⁵²

Tarkovskij dà corpo a una parabola poetica, la cui morale, il cui insegnamento vogliono farsi invito all'offerta di sé stessi al flusso della vita, nonostante questo possa comportare molte, faticose rinunce. Nono sembra in *No hay caminos* volerle attuare tutte insieme, in una sintesi altrettanto possente.

Ripartendo da un'altra delle infinite, possibili descrizioni della partitura di Nono, si può ben notare che attraverso la marcata alternanza di suono e silenzio, la musica 'respira', permettendo al Tempo – per così dire – di cedere il passo allo Spazio. *No hay caminos* pone quindi in essere un'alternanza ancor più vitale e di grado secondo: quella appunto spazio-temporale.

Mentre lo spostamento fisico del 'fraseggio' – che continuamente muta e passa da un coro all'altro – scava nel pubblico i propri affilati sentieri, vengono ricalcate le direzioni ortogonali e circolari della disposizione orchestrale. I 'cori' di spettatori devono quindi imparare necessariamente e continuamente a ri-ascoltare, ponendosi una più precisa domanda non tanto su 'che cosa' vanno sentendo (un'eterna mutazione micro-variata costantemente nel tempo della stessa – 'sola' – nota Sol...), bensì sul

51. De Mezzo, «Le forme poetiche del sonoro», pp. 184-188.

52. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1, p. 522.

luogo d'origine di ciò che si sente. La domanda di Nono è: «da dove»? («*Woher und wohin zieht | sich mein Weg | so schwer und so träg, | ohn' Ende und Beginn*»).⁵³

E in questo interrogarsi che non solo è *medium* e insieme messaggio – per dirla un poco alla McLuhan...⁵⁴ – ma pure mossa, movimento (cioè vita), la musica mostra di avere del respiro anche la stessa prosodia, nell'articolazione di due serie distinte di silenzi: quelli che precedono nel *prima*, e quelli che seguono nel *dopo* l'evento sonoro percepibile. In tal modo la dimensione del pieno, saturata dal suono, si fa spazio, e luogo di scambio.

Gli sfoghi esplosivi, a volte isterici dei personaggi di *Offret* sono luoghi di un 'commercio' simile, in cui le 'schegge verbali' che scaturiscono dal loro passato, avendo per *medium* le loro stesse voci, diventano come cose, veri e propri oggetti di scambio.⁵⁵ Inoltre, così, per lo spettatore si dispiega il massimo di svolgimento *a ritroso* della vicenda, benché ogni psicologia e ogni trama possibile risultino perlopiù fortemente ipostattizzati (*crystallizzati in una monade*), e ancorché i dialoghi siano vissuti dagli attori estemporaneamente (*come in tempo reale*).

10 La durata del silenzio (coincide) con l'orizzonte dell'attesa

Tutto è simultaneo. Tutto è sempre simultaneo. La mobilità dei suoni è per me un mezzo per *rendere udibile questa simultaneità*. [...] Le composizioni visive di Tarkovskij ne *Il sacrificio* sono per me la più perfetta trasposizione della *simultaneità del tutto per mezzo di una staticità assoluta e piena di tensione*.⁵⁶

53. Cfr. Magris, *Lontano da dove*, p. 48. I versi del poeta yiddish Shimon Shmuel Frug sono citati da Magris, nel suo libro su quella tradizione ebraico-orientale a cui anche Nono si interessò, non solo per il tramite di Arnold Schoenberg: «Quando parlo di pensiero ebraico, intendo tutto il pensiero orientale (ma non lo Zen o roba del genere) con tutte le sue componenti razionali, fantasiose (per esempio lo hassidismo, con la grande differenza tra il movimento del 1200 tedesco di Ashkenazy e quello orientale del 1700; le varie diatribe che ci sono state tra gli ortodossi e gli eretici, tra i difensori della Torah e i difensori della Qabbalah, fra gli spagnoli e gli italiani). Questi processi mentali differenti che ora vengono studiati anche da noi da studiosi come Magris, Cacciari, Gargani, servono per capire meglio certi momenti storici» (Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 239).

54. Cfr. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*.

55. Sui «conflitti affettivi fra i personaggi», in relazione a Bergman e Strindberg, e su come quei conflitti giungano «fino all'esplosione», cfr. Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, pp. 107-108.

56. Cfr. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 474 [corsivo mio].

Si è detto di come, guardando *Il sacrificio*, Nono vi abbia trovato riflesso e già parzialmente 'tradotto' in un concreto oggetto d'arte un pezzo della propria poetica, che aveva autonomamente sviluppato: un'entusiasta conferma, al contempo, dell'unità di intenti con un artista del calibro di Tarkovskij, che da quel momento il veneziano riscopre e ama come fosse da sempre.⁵⁷ Lo stesso gli era accaduto in passato con numerosi artisti e scrittori, poeti e pensatori, nel potente gioco intermittente di quell'«azione a distanza» capace di travalicare lo spazio e il tempo.

Occorre chiedersi più da vicino come riuscì in 'concreto' al veneziano di collegare musicalmente tutti quegli stimoli, e in particolare le varie sfere della temporalità, ricercandone una rappresentazione - sonora - sulla falsariga di quella tarkovskiana: doveva da una parte rendere conto di una dimensione statica, data dall'instaurarsi di relazioni fisse tra eventi sonori (la 'costellazione' di Benjamin); e allo stesso tempo di una fase dinamica, insita in una concezione del suono considerato sempre 'in moto', in virtù delle sue molteplici componenti 'spaziali', intrinsecamente metamorfiche (il 'suono mobile').

In verità, con la produzione dell'ultimo Nono - compresa quella antecedente a *No hay caminos*, e che in taluni esiti è altrettanto magnifica - sembra si arrivi del tutto 'spontaneamente' a una concezione del tempo così determinata, soprattutto ponderando il ruolo della *memoria* nella percezione musicale: caricandosi di potenziali riferimenti al futuro (che è lo statuto ontologico di ogni 'tema musicale', ovvero di ogni inciso significativo che colpisca l'orecchio), i singoli accadimenti sonori chiarificano ciò che si è ascoltato *prima*, a partire da un silenzio originario, svelandone gradualmente le potenzialità, e di contro pre-comprendono e ravvivano il *dopo*, alla luce di quanto già percepito.

Era stato sempre il filosofo berlinese, più di altri, a fornire gli strumenti necessari affinché Nono potesse tanto sinteticamente agganciare il senso della *sua* temporalità a Tarkovskij:

Quando il pensiero si arresta d'improvviso in una costellazione satura di tensioni, le provoca un urto in forza del quale essa si cristallizza come monade. Il materialista storico si arresta ad un oggetto storico solo ed esclusivamente allorquando questo gli si fa incontro come monade. In tale struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso.⁵⁸

57. Quel che si dice di due 'affinità elettive': cfr. Fierens, «Un'offerta musicale», p. 247.

58. Cfr. Benjamin, *Sul concetto di storia*, pp. 51-53.

Benjamin sta definendo qui i contorni della sua teoria della storiografia materialistica: lo storico deve considerare il proprio oggetto non come prodotto di uno sviluppo continuativo e lineare che gli giunge dal passato, ma come *monade*, vale a dire come il complesso di relazioni che si instaurano tra il singolo fenomeno, o evento storico, e i suoi aspetti ideali, ossia universalizzabili e collegabili al presente dello studioso. Questo isolamento della monade avviene attraverso una sorta di *epoché*, che produce un *arresto* del *continuum* storico, a esemplificare la responsabilità pratica del *fare storia*.

Prima di concentrarmi sulle ulteriori implicazioni di tale concezione del tempo, si pensi a come non sia affatto casuale che a un tratto possano balenare alla mente certe inquadrature tarkovskiane – spesso in bianco e nero – del tipo presente anche in *Offret* (ad esempio nelle premonizioni della catastrofe atomica imminente). Nei suoi film questo genere di ‘arresto’ si staglia al di là del *continuum* dello svolgimento cinematografico, producendo – all’interno e all’esterno della singola scena – un condensarsi di rimandi, richiami e significati in grado di proiettarsi con slancio e potenza tali, da riuscire per certi versi a connettere in unico sistema tutta la produzione del cineasta.⁵⁹

11 Ancora una «buona novella»

Indubbiamente, lo riconosco, oggi l’idea di sacrificio, di amore evangelico per il prossimo, non è popolare, anzi nessuno oggi ci chiede di sacrificare noi stessi. [...] Al posto della vita spirituale noi oggi esaltiamo quella materiale e i suoi cosiddetti valori.⁶⁰

«Con fiducia e con speranza» Tarkovskij dedica al figlio Andrej il film-testamento.⁶¹ L’inclusione di quelle parole sovraimpresse nei fotogrammi conclusivi della pellicola, stimola una riflessione irrinunciabile. Al pari di quanto accade in musica per Nono, al regista russo importa di palesare la presenza del figlio quale destinatario diretto del suo messaggio, al massimo grado di esplicitazione consentito dalla dimensione poetica

59. «Quella di Tarkovskij è opera [...] unitaria e collegata; un’opera dove tutto deve rimare per vie interne, rielaborare un tempo *altro* soggiacendo solo in parte a regole di compiutezza»: cfr. Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 99.

60. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 202.

61. «*Sacrificio* racconta il travaglio spirituale di un uomo che dona se stesso affinché il figlio acquisti la capacità di guardare il mondo con gli occhi, nuovi, della speranza e della fiducia»: è in sintesi il senso della dedica, per cui cfr. Scandola, «*Sacrificio*. La parola come intervallo», p. 163.

del suo linguaggio artistico. Ma è chiaro che quella dedica trattiene su di sé anche una componente 'ideale', in direzione di una visione e un ascolto futuri più largamente intesi: quel destinatario includerà così gli spettatori e i posteri, tutti, con la 'questione familiare' privata, 'sentimentale', che si fa capace di potenziare enormemente la forza di un gesto nient'affatto ovvio.

Quelle parole (di) 'fiducia' e 'speranza' irraggiano una luce inaspettata, che retrospettivamente avvolge e 'scalda' - nel cerchio di circonferenza massima e minima insieme - tutto quanto appena accaduto sullo schermo, ricomponendone il senso in un messaggio d'amore evangelico ancora più semplice, pronto ad esser colto da chiunque lo voglia autenticamente.

Trascurabile non è, dunque, quest'ultimo inciso, come non lo è per Nono la sua dedica a Tarkovskij, inserita per esteso sin nel titolo: «*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*», a ribadire subito, continuamente, la necessità di re-imparare ad ascoltare non solo la musica, ma l'alterità tout court.

Soltanto la pratica iterativo-rituale di una visione e un ascolto inconsueti e 'attivi', può far sentire e comprendere gli aspetti decisivi del messaggio, tanto ne *Il sacrificio*, quanto in *No hay caminos*. Ascoltare e vedere una possibilità di Redenzione nella Storia torna ad esser possibile solo con una scelta di responsabilità e d'amore, attraversata fino in fondo, fino alle estreme conseguenze, se necessario: il rapporto tra un padre e un figlio, il nesso vitale che fra i due s'instaura *in, per e con* quella dedica, si fa appunto *misura* del tipo di impegno, del tipo di *affetto* richiesto. A tutti.

Nell'epilogo, è con il recupero della parola da parte di Ometto che tutto può davvero ricominciare, l'albero secco (forse un giorno) rifiorire, la luce del sole farsi di nuovo chiara e intensa, la realtà riacquistare del tutto i propri 'diurni' connotati. La ripartenza infatti non può che procedere da un 'verbo', un logos che è una misura e un suono insieme: tuttavia attraverso la voce (ancora innocente) di un bimbo che riprenda, raddoppi quella di un padre, ripetendo le sue parole, parabole e preghiere, le stesse della prima sequenza del film...

Se nel finale la musica di Bach torna a farsi ascoltare «come il ritornello di una poesia»,⁶² non è certo a sacrificare il godimento estetico di una conclusione ciclica e rassicurante sull'altare consumistico di un pubblico (in tal caso) sordo e disattento; quanto piuttosto torna a ricordarci che - nonostante la parabola miracolosa della Salvezza, nonostante la 'rinuncia' e il 'sacrificio' di un uomo/attore, 'simulati' per tutti

62. Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, p. 11.

gli altri – resta sempre in agguato il pericolo (o forse è inevitabile) che si torni alle scelte sbagliate, a favorire il progresso materiale su quello spirituale. Con tutto ciò che ne consegue.

Si capisce come il cuore del messaggio, l'ulteriore estremo lasciato testamentario di fiducia e speranza (ma non certezza) siano allora da individuarsi non tanto nella risposta alla domanda retorica di Ometto: «Perché papà?», quanto nelle stesse intrinseche qualità, di suono e vita assieme, che il 'poter domandare alcunché', in generale, in sé rappresenta.

Ma la facoltà della parola – che in fin dei conti è appunto quella del potersi-chiedere-perché? – include la responsabilità del dover-ascoltare: sentire se stessi, i propri dubbi come voci interiori, e con essi quelle degli altri e della natura, specchio delle nostre. In questo ascolto intenzionato, appassionato, attento e generoso – esattamente come quello che vuole risvegliare Nono in *No hay caminos* – risiede la vera responsabilità cui si è chiamati, tutti e ciascuno venendo a questo mondo. Ciascuno una complessità.

Solo questo tipo di ascolto 'redento' dovrebbe farsi bussola per il cammino futuro dell'umanità, per i *caminantes* orientati verso un sentiero differente, di qualità differente, carico di maggiore concordia e armonia. La meta invece non cambierà mai: eternamente conduce all'origine silenziosa di tutto, che ri-suonando *nelle* nostre stesse parole, come *nei* suoni della natura, eternamente si rigenera.

Non per niente, con la sua visione ciclica dell'esistenza, Nietzsche era stato chiamato in causa nella prima sequenza del film,⁶³ nella conversazione fra Otto e Alexander, secondo alcuni critici 'citato' dal regista russo un po' troppo didascalicamente,⁶⁴ come spiegandolo a un bambino... Ebbene a quanto pare, quel bambino – per Tarkovskij – siamo noi.

12 Prendendo il largo: epilogo duale

Muovere ancora un altro passo (l'ultimo?), avendo rinunciato per metodo a tracciare un cammino lineare dinanzi a sé; ancora chiudere un cerchio che delimiti lo spazio in un abbraccio sempre più stretto e intenso, così che il semplice gesto assuma il vigore del più grande e pe-

63. Nietzsche appartiene naturalmente anche all'orizzonte filosofico noniano, in relazione al *Prometeo* e oltre. Cfr. ad esempio Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 559: «I nostri punti di riferimento erano Nietzsche e Benjamin, per cui trovavamo un prometeo-Wanderer continuamente proteso nella ricerca di nuove 'leggi' con cui buttare all'aria quelle precedenti, in una parola la continuità prometeica senza fine».

64. Cfr. Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, pp. 115-116.

nevrante affondo; poiché la linea si curva ancora una volta circolarmente, nietzschianamente, come a tracciare uno zero che può farci ritrovare (anche) al punto di partenza - essendo eternamente imprigionati, noi *caminantes*, in quell'unico cammino che ci è concesso.

Noi, incatenati al 'doppio senso' di chi va avanzando di spalle verso il futuro (come l'angelo della storia di quella costellazione filosofica arricchita: Nono-Benjamin-Klee-Bauhaus..., ma si proceda pure all'infinito, come in frattale figura).

Il cerchio ha infatti un verso duplice (almeno), e proprio *scegliere* se andare avanti o indietro continuerà a generare quella differenza, quella rottura di simmetria prodotta dalla scelta quale che sia, il nostro gesto della vita eternamente istantanea, perché votata all'istante dello *Jetztzeit* benjaminiano; riscopriamo ancora una monade dai nessi infiniti, in grado di farsi terreno fertile su cui rifondare (pensandolo) qualsivoglia inizio, archetipo o simulacro di ogni libertà possibile; ancora una «con-presenza» di «infiniti possibili» (*A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili...* altra opera/stazione sul sentiero del musicista-*Wanderer* Luigi Nono, per la sua Passione), in cui a risuonare non è più la Musica ma il Tempo, e a imporsi non è una Melodia ma un Luogo, un'Isola (prometeica...). 'Al rovescio' dello *sculpting in time* di Tarkovskij, Nono ci permette di vivere un *singing in space*, che poi è la stessa cosa.⁶⁵

«Si può esplorare lo spazio e arrivare a far vivere lo spazio, a fare in modo che lo spazio stesso incominci a 'cantare'».⁶⁶ diceva il veneziano, producendo anch'egli la chiusura di un cerchio, quello aperto sin dalle prime composizioni, e che regala infine la testimonianza, il testamento, di una partitura finita e infinita insieme.⁶⁷ Questa musica - con la

65. Risulta chiaro sin dal titolo del suo testo teorico più noto (*Scolpire il tempo*), che per Tarkovskij - proprio come per il Michelangelo del celebre sonetto 151 delle *Rime* («Non ha l'ottimo artista alcun concetto...») - il cinema sia simile all'opera di uno scultore che plasma un «'blocco di tempo' costituito da un enorme, solido ammasso di fatti della vita». Un regista dunque lavora «con il tempo come materiale»; e bene si legge in Fierens, «Un'offerta' musicale», p. 257: «Col lavoro sullo spazio e sul suono, Nono *trascende* quindi le abitudini d'ascolto andando al di là delle convenzioni consolidate, esattamente nello stesso modo in cui riconosceva a Tarkovskij il potere di 'vedere oltre'».

66. Cfr. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1, p. 544.

67. Ancora una volta (si veda *supra*, nota 25) i 'cerchi chiusi' sono plurimi, in senso temporale e spaziale, ora tra Russia e Polonia. Infatti, dal primo 'esperimento' minimo di spazializzazione del fronte orchestrale sul palco (solo asse orizzontale), in *Composizione per orchestra n. 2 - Diario polacco '58* (1959), è con l'altra fondamentale opera 'polacca' - *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982) - che la spazializzazione si espande definitivamente ad 'abbracciare' il pubblico, grazie all'uso del *live electronics* e al dislocamento di dieci altoparlanti tutt'intorno. I possibili movimenti del suono nello spazio si sono moltiplicati, aprendo la strada dapprima al *Prometeo*, e a poi a *No hay*

voce - non canta più un testo, ma - con sette cori strumentali, disposti lungo gli assi ortogonali di una croce - un silenzio.

Così, se quello sguardo sospeso e onirico, caratteristico di tutto il cinema del regista russo (e non solo dell'ultima pellicola - altra creazione di «infiniti possibili» -, «un film che è parabola profetica e dove le interpretazioni dei significati non saranno univoche»),⁶⁸ è una *visione che dischiude l'ascolto* in una dimensione umana rinnovata, redenta; di converso (nella concezione noniana), quel percepire il suono «in movimento» è un tipo d'*ascolto che ingaggia una visione* dalle rinnovate qualità. Oppure così ancora: *il racconto filmico*, d'immagini-suoni e parole, *s'impegna a cantare le nostre umane ragioni*, mentre *la musica*, di suoni in movimento, *ragiona sul canto che noi stessi siamo*.

Probabilmente, al massimo grado di poeticità possibile, Nono legge in *Offret* di Tarkovskij la realizzazione di quello che era stato il progetto di una vita intera, la sua propria vita, che ha vissuto nella ricerca incessante di una domanda più profonda di ogni altra, di quel quesito autentico che a sua volta interrogasse il suono come un oracolo, e che traducesse l'Ascolto in Visione.⁶⁹

Il lavoro sulle immagini e sul sonoro nel film-testamento del regista russo inducono appunto per 'dualità' la trasduzione opposta a quella noniana, dissolvendo ogni visione realizzata nel montaggio in un ascolto, quasi un'auscultazione del sé come interiorità che spiega e vaticina sull'umanità tutta. Un in-cantamento che modula una voce muta - e resta muta, questa - sebbene in grado di dire più di ogni altra, giacché costitutivamente in armonia con verità dalle origini rivelate.

Ecco perché al centro della concezione policorale di Nono può esserci anche solo la voce 'muta', non verbale degli strumenti, e non direttamen-

caminos, ovvero alla 'definitiva' acquisizione delle nuove tecniche, finalmente realizzabile anche senza l'ausilio tecnologico. Al crocevia di questo percorso 'polacco', si situa anche il rapporto di Nono con la cultura russa, che attraversa senza soluzione di continuità tutta la biografia del veneziano, ma non senza una prospettiva 'critica': già in *Diario polacco n. 2*, la libertà e, per così dire, la 'presa di distanza' dimostrate nella scelta di musicare - assieme a quelli del nobel Czesław Miłosz - anche versi di Blok, Chlebnikov e Pasternak (individuati per l'emblematicità delle loro esperienze di dissidenza/esilio nei paesi a regime sovietico) avevano significato appunto un modo di restituire all'arte e alla letteratura la loro dimensione messianica e di redenzione, a dispetto e al di là di tutti i fallimenti, le atrocità, le divisioni e le falsità della storia. In *No hay caminos*, Tarkovskij si fa catalizzatore di questo stesso tipo di «reazione», anch'egli un esiliato, come del resto tanti altri artisti dai quali Nono fu davvero affascinato.

68. Borin, *L'arte allo specchio*, p. 140.

69. «Parola e immagini seguono dunque percorsi paralleli, da un lato racconti di visioni, dall'altro visioni senza racconto», cfr. Scandola, «*Sacrificio*. La parola come intervallo», p. 169.

te quella degli uomini, così che questo primo 'sacrificio', o sottrazione, possa ingenerarne, indurne tanti altri, in catena, in un progressivo, *kenotico* svelamento.

(E così, in effetti, non parrebbe esserci più alcun bisogno di giustificare, motivare l'incessante, infaticabile sperimentazione - nemmeno politicamente, se non quando fosse la Storia stessa a portare il 'fuoco' prometeico della Poesia, in una dimensione di politica non solo *altra*, ma anche notevolmente più *alta* di quella con cui, ahimè, siamo oggi abituali a confrontarci. Ora è possibile dire senza pretendere di dover essere ascoltati: *l'Es muss sein* beethoveniano è mutato di segno. Perché a farsi Musica è l'attesa stessa della musica, col riempire di silenzio lo spazio, e scolpirne le pieghe vuote come a scoprirne un arcano fecondo potere: quello della ri-sonanza).

Nono e Tarkovskij insegnano che la felicità non va confusa con la conquista definitiva di un'identità precisa, o da precisarsi in seno alla chimera di un qualsivoglia progresso individuale o collettivo. Non si *deve essere* qualcuno, bensì *riconoscersi l'un l'altro* per quel 'qualcosa' di differente da sé che in ciascuno è già («Je est un autre»...), un qualcosa non solo da rispettare, ma anche da *dover conoscere* e da *sapere/volere ascoltare*. Davvero.

Il modo per farlo sembra essere, per Nono e per Tarkovskij, lo stesso, ovvero esprimere senza riserve il proprio stile,⁷⁰ denudandosi il più possibile di talune maschere:⁷¹ solo allora il gesto artistico si invera e il segno poetico si fa sogno, inconsueto, di felicità.

Poiché era già (da sempre) una costellazione di rimandi, di segrete connessioni, di espliciti richiami - all'ordine e al disordine insieme -; era già come voleva essere, in pienezza d'ascolto, una *con-presenza* di visioni, una simultanea-plurima-continua rivelazione, da attuarsi nel progressivo svuotamento e sacrificio del sé, in offerta all'altro. E al resto.

Era già da sempre un (piccolo) pezzo di (nuova, differente) felicità.

70. «Essendo senza restrizioni o riserve ciò che sono ora, io ho la possibilità di progredire»: cfr. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, p. 580.

71. «Per la salvezza dell'umanità è indispensabile strappare la maschera al mondo moderno»: Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 210.

Bibliografia

- Adorno, Theodor. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi, 2002.
- Agamben, Giorgio. *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- Benjamin, Walter. *Sul concetto di storia* (trad. italiana di G. Bonola, M. Ranchetti). Torino: Einaudi, 1997.
- Borin, Fabrizio. «Andrej Tarkovskij teorico del cinema». In: Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 1989.
- Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Cisternino, Nicola. «Con Luigi Nono... per riveder le stelle. Conversazione con Massimo Cacciari». *MusicAttuale*, 4-5, 1992.
- Cisternino, Nicola. «Luigi Nono-Andrej Tarkovskij. *Caminantes* sulla via del silenzio». In: Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Comessatti, Annibale. «Dualità» [online]. In: *Enciclopedia Italiana Treccani*, s.v. http://www.treccani.it/enciclopedia/dualita_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [2013/05/15].
- Cresta Gianvincenzo (a cura di). *L'ascolto del pensiero: Scritti su Luigi Nono*. Milano: Rugginenti, 2002.
- De Benedictis, Angela Ida. «Biografia di Luigi Nono» [online]. <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/biografia> [2013/11/7].
- De Mezzo, Giovanni. «Le forme poetiche del sonoro: *Sacrificio*». In: Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Fierens, Carlo. «Un'offerta musicale. Nono, Kurtág, Rihm e Furrer per Andrej Tarkovskij». In: Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Gamba, Mario. «Non sono un maestro ma...». *Radiocorriere TV*, LXV (44), 30 ottobre-5 novembre 1988.
- Kropfinger, Klaus. «...kein Anfang - kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono». *Musica*, 42, 1988.
- Lisciani-Petrini, Enrica. *Il suono incrinato: Musica e filosofia nel primo Novecento*. Torino: Einaudi, 2001.
- Masoni, Tullio; Vecchi, Paolo. *Andrej Tarkovskij*. Milano: Il Castoro, 1997.
- Magris, Claudio. *Lontano da dove: Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*. Torino: Einaudi, 1977.
- McLuhan, Marshall. *Gli strumenti del comunicare* (trad. italiana di E. Capriolo). Milano: il Saggiatore, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.
- Morelli, Giovanni. *Scenari della lontananza: La musica del Novecento fuori di sé*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Nono, Luigi. *Scritti e colloqui*, voll. 1-2 (a cura di Angela Ida De Benedictis; Veniero Rizzardi). Milano-Lucca: Ricordi LIM, 2001.

- Nono, Luigi. «L'erreur comme nécessité», *Revolution*, 169, 27 maggio-2 giugno 1983.
- Ramazzotti, Marinella. *Luigi Nono*. Palermo: L'Epos, 2007.
- Randall, Lisa. *Passaggi curvi: I misteri delle dimensioni nascoste dell'Universo*. Milano: il Saggiatore, 2008.
- Restagno, Enzo (a cura di). *Nono*. Torino, EDT, 1987.
- Scandola, Alberto. «Sacrificio. La parola come intervallo». In: Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1988.
- Trudu, Antonio. *La 'Scuola' di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 a oggi*. Milano: Ricordi, 1992.
- Villatico, Dino. «Ecco il mio Prometeo così pieno di dolcezza». *Repubblica*, 20-21 settembre 1981.

«Ah, glorioso guerriero...» Sul *Boris Godunov* di Tarkovskij

Elisabetta Brusa

Abstract. Tarkovsky stages for the first and only time in his life an opera on October 1983. It's *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky and he is at Covent Garden in London. The study of his staging wants to emphasize the sensitivity of the Director to move from Cinema to Opera with understanding and respect for the new project. His letters, diaries, testimonials and a video of the performance allow us at the present to reconstruct the development of staging, recognising the style and symbolism coming from all his movies. The opera had a great success. Tarkovsky wrote «Theater is another way of realising Man's need to create».

La prima volta che si cominciò a parlare della regia di un possibile allestimento di *Boris Godunov* di Musorgskij fu, per Tarkovskij, nel mese di giugno 1981. Fu solo però dopo la telefonata del 3 febbraio 1982 di Claudio Abbado, che era stato invitato dalla Royal Opera House a dirigere il *Boris* al Covent Garden di Londra, che Tarkovskij cominciò a pensare seriamente al progetto. Il 2 giugno 1983, come testimoniano i *Diari* del regista, Tarkovskij, dopo aver visto a Milano Abbado, torna a Roma, reduce da quell'incontro, letteralmente esausto.

Incontraì Abbado, Sir John Tooley e Dvigubskij. Vennero fuori una o due buone idee per il *Godunov*. Ma sono stanco, completamente esausto [...]. Dobbiamo lavorare. Dobbiamo prendere delle decisioni. Dobbiamo fare qualcosa e non sto facendo nulla. Sto aspettando qualcosa, ma non so cosa sia [...]. Ho lavorato con Dvigubskij, che è poi partito per Parigi, ma sarà di nuovo qui la prossima settimana.¹

1. In originale: «2 June, 1983, Rome. I met Abbado, Sir John Tooley and Dvigubsky. We have one or two good ideas about *Godunov*. But I am tired, completely exhausted [...]. We must work, we must come to some sort of decision. We have to do something, and I am not doing anything. I am waiting for something, and I don't know what [...]. I did some work with Dvigubsky, and after that he went off to Paris, but he is coming back next week». Tarkovsky, *Time within time*, p. 329.

Nikolaj Dvigubskij, un collaboratore di Tarkovskij, disegnerà per la produzione scene e costumi. L'opera debutterà al Covent Garden il 31 ottobre 1983. E sarà un vero trionfo.

Il *Boris Godunov* di Modest Musorgskij fu la prima e rimase l'unica messa in scena di un'opera lirica realizzata da Tarkovskij. Quando Tarkovskij decise di affrontare questa sfida aveva 51 anni e un importante passato artistico alle spalle.

Nel mondo della lirica, questa era l'epoca in cui si cominciava a sentire il bisogno di cercare delle nuove strade per rinnovare la tradizione, accompagnando le esigenze estetiche di una diversa sensibilità visiva che si stava formando e che cominciava a pretendere nuove atmosfere e nuovi significati che, unificando direzione musicale e palcoscenico, rendessero lo spettacolo non solo una forma d'arte totale, ma anche una forma d'arte 'spettacolare', che richiamasse a teatro un pubblico eterogeneo e non solo quello dei melomani.

Negli anni Ottanta i teatri d'opera potevano disporre di molti finanziamenti e questi luoghi divennero veri simboli di rappresentanza culturale, non solo grazie alla struttura architettonica che li caratterizzava, ma anche per la ricchezza delle produzioni che si presentavano. Claudio Abbado, ormai riconosciuto internazionalmente come uno dei più importanti direttori d'orchestra del momento, poteva intervenire nelle scelte artistiche dei teatri in cui lavorava, contribuendo non solo alla creazione dei cast musicali, ma anche alla scelta del regista. Direttore musicale del Teatro alla Scala dal 1968, Abbado era reduce da un *Boris Godunov* prodotto dal teatro nel 1979 con la regia di un altro grande regista russo, Jurij Ljubimov.

In quell'occasione Abbado aveva proposto la versione originale dell'opera di Musorgskij, quella del 1874, che, da quel momento, sarebbe entrata nel repertorio di tutti i teatri del mondo. Per il *Boris* di Londra, però, nonostante lo spettacolo della Scala si fosse rivelato un grande successo, Abbado e il Covent Garden pensarono per la regia della nuova produzione ad Andrej Tarkovskij, ad un poeta, quindi, capace di leggere la sofferenza del popolo russo al tempo dello zar Boris in modo visionario e sacrale.

Cominciano così per il regista due anni di contatti, ripensamenti, dubbi, timori... Fino al momento della realizzazione.

Continuava e trionfava dal punto di vista dello spettacolo più che il 'mestiere' la ricerca di un teatro 'd'autore'.

Quasi nulli sono i documenti che testimoniano lo stato emozionale dell'artista di fronte al suo diventare per una volta un regista d'opera. Eppure se ci fermiamo solo per un momento ad analizzare a quale fase

della sua vita corrispondesse questa sua entrata in campo in un mondo diverso dal cinema, potremmo convenirne che solo il suo amore sotterraneo e profondo per la terra lontana, a cui rimanda l'opera, insieme alla tranquillità assicurata dal lavorare con Claudio Abbado, lo devono aver fatto decidere per il mettersi alla prova.

Quando Abbado convincerà Tarkovskij a fare la regia del *Boris Godunov*, il regista era in Italia, perché dal 1982 aveva deciso di non fare mai più ritorno in patria. È quindi un esule, che ha abbandonato con la morte nel cuore un paese che, pur essendogli sempre stato ostile e non avendo mai pubblicamente riconosciuto il suo talento, riesce, comunque, a provocargli un sentimento di profonda 'nostalgia'.

Nello stesso anno in cui firma la regia del *Boris* esce in Italia *Nostalgia* (1983), il primo film girato fuori dalla Russia. La storia è estremamente indicativa, perché esprime e denuncia, attraverso le vicende di un intellettuale russo, la forzata solitudine di Tarkovskij e il cordone ombelicale che comunque lo lega a quella terra in cui continua a vivere suo figlio Andrej Andreevič di 13 anni, al quale le autorità sovietiche non concedono il permesso di raggiungere i genitori in Europa.

Nel film appaiono delle immagini struggenti: la figura di un matto, Domenico - un folle in Cristo? - così cara alla letteratura russa, all'amato Dostoevskij, a Puškin... e immagini pittoriche, tra le quali spiccano il paesaggio toscano e la *Madonna del parto* di Piero della Francesca, che rimanda a una paternità che gli viene negata. Ma tra le altre cose nel film si parla di uno scrittore sovietico, Andrej Gorčakov, che è in Italia per fare delle ricerche su un compositore mugik russo, «Berezovskij, sulla cui vita sta costruendo il libretto di un'opera...».²

Nel passaggio tra la realizzazione del film e il cominciare a immaginare, a disegnare, a trovare una linea da cui far partire la regia del *Boris* le immagini si intrecciano, si sovrappongono, si contaminano: musica, arte, poesia, legami famigliari, inquietudine e lontananza. «Volevo fare un film sulla nostalgia russa - su quello stato della mente così peculiare alla nostra nazione -, che contagia i russi lontani dalla loro patria».³

E se il paesaggio italiano si mescola nel film ai fantasmi di luoghi del suo passato, la ricostruzione immaginifica nell'opera della terra russa lo dirotta nella sfera di un simbolismo mentale di sopravvivenza, dove la

2. In originale: «Gorčakov, the protagonist of *Nostalgia*, is a poet. He comes to Italy to collect material on the Russian serf composer Beryózovsky, on whose life he is basing an opera libretto». Tarkovsky, *Sculpting in time*, p. 203.

3. In originale: «I wanted to make a film about Russian nostalgia - about that state of mind peculiar to our nation which affects Russians who are far from their native land». Tarkovsky, *Sculpting in time*, p. 202.

sua Russia appare comunque lontana, intoccabile, chiusa nella scatola di un palcoscenico doloroso.

Nel 1983 esce anche un documentario: *Un poeta nel cinema*. Qui Tarkovskij concede un'intervista a Donatella Baglivo, che si rivela un importante e ulteriore documento per toccare con mano la visione estetica e spirituale di un artista inquieto e straordinariamente immaginifico.

Al di là del suo essere regista di cinema prestato per un unico passaggio alla lirica, l'atteggiamento morale di Tarkovskij verso il suo lavoro di 'poeta' si esprime con alcune riflessioni, che costituiranno il valore aggiunto della sua regia del *Boris*, diventando una possibile chiave di lettura del processo innescato per la costruzione delle sue immagini teatrali.

Non sono mai riuscito a separare la mia vita dai film che facevo. I film sono sempre stati per me una parte della mia esistenza e per poter girare un film ho sempre dovuto operare delle scelte fondamentali. Molti riescono a separare la propria vita dai film che realizzano. Conosco molti che vivono in un modo e nei film dicono tutt'altra cosa, esprimono tutt'altre idee. Riescono a scindere la propria coscienza dai film che fanno. Io non ci sono mai riuscito: per me il cinema non è una professione, è la mia vita e ogni film lo considero un'azione della mia vita. Per me coloro che rimarranno nella storia del cinema come autori, sono tutti poeti. A mio avviso esiste una legge: il cinema d'autore è un cinema di poeti e tutti i grandi registi contemporanei sono dei poeti. Ma che cos'è un poeta nel cinema? E' un regista che crea il proprio mondo e non tenta di riprodurre la realtà che lo circonda. Ed è questo loro cinema che noi definiamo d'autore: cinema poetico.

Prima di formulare un concetto, in questo caso sull'arte, dobbiamo rispondere a un'altra domanda molto più vasta, ovvero qual è il senso dell'esistenza dell'uomo su questa terra. Forse il fine nostro su questa terra è quello di innalzarci spiritualmente. Se la nostra vita tende a questo arricchimento spirituale, l'arte è uno dei mezzi per arrivarci. Sì, almeno così io ritengo, in armonia con la mia definizione sul senso della vita. Non so, c'è chi afferma che l'arte serva all'uomo per conoscere il mondo, che l'arte è conoscenza come qualunque altra attività intellettuale dell'umanità. Io, tanto per cominciare, non credo troppo a questa possibilità di conoscenza. Essa ci distoglie sempre più da quello che dovrebbe essere lo scopo principale della nostra vita, e quanto più ne sappiamo, tanto meno ne sappiamo, perché andando in profondità, perdiamo in ampiezza. L'arte serve all'uomo per elevarsi spiritualmente, innalzarsi al di sopra di se stesso, per usare ciò che noi definiamo 'libero arbitrio'. La pressione cui è sottoposto Rublëv non è un'eccezione: ogni artista è sempre sotto pressione e non lavora mai in condizioni ideali. Inoltre, se tali condizioni esistessero, forse non esisterebbe il suo lavoro perché l'artista non vive in un vuoto senz'aria. Una pressione deve esserci anche se non saprei dire di che tipo. E l'artista esiste proprio perché il mondo non è perfetto e l'arte non sarebbe necessaria a nessuno

se il mondo fosse il regno dell'armonia e della bellezza. L'uomo non ricercerebbe in occupazioni collaterali l'armonia perché vivrebbe già in essa. L'arte nasce da un mondo mal congegnato, ricerche di accordi e di significati che si esprimono nei rapporti armonici tra gli uomini, tra l'arte e la vita, tra il tempo e la storia.⁴

Come si traducono le sue riflessioni in attitudini teatrali?

Tarkovskij, come ci dice la sua biografia, aveva già lavorato nel teatro di prosa. Aveva infatti messo in scena a Mosca tra il 1976 e il 1977 un *Amleto*, convinto solo dalla presenza, come protagonista, del suo attore preferito Anatolij Solonicyn, che aveva lavorato in tutti i suoi film. L'incontro con il principe di Danimarca non può che fargli amare Shakespeare. Gli scritti *On 'Hamlet'* presenti nei *Diari* testimoniano la gioia di quest'esperienza. Tornato però rapidamente al cinema, il mondo del teatro finirà per Tarkovskij in un cassetto.

E *Boris Godunov* al Covent Garden di Londra comincerà lì dove il suo cinema era arrivato, comunque con una visione del 'regista autore' molto chiara: «ma che cos'è un poeta nel cinema? È un regista che crea il proprio mondo e non tenta di riprodurre la realtà che lo circonda».⁵

Allontanandosi dalle teorie di Stanislavskij, che Tarkovskij riconosce come un genio, che va però interpretato personalmente,⁶ il regista dichiara il suo bisogno di non ricostruire in modo naturalistico la realtà in cui vive per poter aggiungere all'opera quel valore che solo un 'poeta' possiede e che permette al lavoro finito di conquistare il titolo di 'artistico', in qualsiasi linguaggio l'opera si esprima, sia quindi cinema, teatro, musica o pittura...

Se ci sono tra le arti delle similitudini di attitudini esistono però anche delle differenze nei percorsi di realizzazione. Tra il teatro di prosa e la lirica, per esempio, un altro elemento si aggiunge, perché non è il testo che conduce, ma la musica che mette in scena un testo che, a sua volta, non viene recitato, bensì cantato.

Tarkovskij sa inchinarsi davanti alla magnificenza di Musorgskij ed entra con la sensibilità che lo caratterizza nel mondo del compositore senza rinunciare al proprio, penetrando così in modo naturale e automatico nei segreti della grande lirica. Il rispetto con cui si muove dentro a questo complesso meccanismo, senza smanie di volerlo plasmare a suo piacimento, dimostra, anche in quest'occasione, l'eleganza del suo pensiero.

4. Trascrizione dal film *Un poeta nel cinema* di Donatella Baglivo (1984). <http://www.youtube.com/watch?v=aCl6xfexAX8> [2013/10/19].

5. Baglivo, *Un poeta nel cinema*.

6. Cfr. Tarkovsky, *Time within time*, p. 383.

Mettere in scena *Boris Godunov* vuol dire cominciare dallo studio della partitura – la conoscenza della musica è ovviamente un aspetto molto importante per un regista d'opera – e, a tal proposito, Tarkovskij possedeva una conoscenza musicale acquisita in giovane età, epoca in cui aveva sperimentato lo studio del pianoforte a cui si era aggiunta un'attrazione particolare per la direzione d'orchestra.⁷ La conoscenza della musica è ovviamente un aspetto molto importante per un regista d'opera.

Il *Boris* di Musorgskij inoltre è anche un'opera musicalmente complessa, selvaggia, geniale, struggente. Debuttò al Mariinskij di San Pietroburgo il 28 gennaio 1874 con un libretto firmato dallo stesso compositore e ispirato al dramma di Aleksandr Sergeevič Puškin. Questi, a sua volta, si era lasciato incantare dall'undicesimo volume della monumentale *Storia dello stato russo* di Nikolaj M. Karamzin, in cui si narrano le sanguinose vicende, tra gli ultimi anni del XVI secolo e i primi del XVII, dello zar Boris Godunov e dell'usurpatore, il falso Dmitrij. Boris era salito al trono in seguito alla morte dello zar Fëdor e del suo erede diretto Dmitrij – rispettivamente figli della prima e della settima moglie di Ivan il Terribile – grazie alle insistenti pressioni della nobiltà e del clero. Nella narrazione di Karamzin, però, si riportano anche le voci dell'epoca che sussurravano che fosse stato lo stesso Godunov a fare assassinare Dmitrij, scomparso misteriosamente, al punto che un falso Dmitrij, un giovane monaco, riuscì a contendergli il trono, marciando con un esercito nemico su Mosca e appropriandosi di una nobiltà che non gli apparteneva, ma che in molti gli riconoscevano. Partendo da quest'episodio, Puškin aveva ideato e costruito il suo dramma come una tragedia shakespeariana, con un occhio di riguardo a quel concetto romantico di *narodnost'*, che potremmo tradurre come 'elemento nazional-popolare', attraverso il quale egli voleva rinnovare il teatro russo, imprimendovi quella spinta ctonia necessaria a far sentire un popolo legato alla sua terra e orgoglioso di appartenervi.

Musorgskij, pur con le difficoltà incontrate, che lo costrinsero a continui rifacimenti dell'orchestrazione (esiste un'edizione rivisitata nel 1908 da Rimskij-Korsakov e una di Šostakovič del 1940), riuscì con il suo lavoro a inventare un sentimento di partecipazione nazionale, grazie alla forte presenza della folla, che, sbigottita dalla vicenda di Boris, entra in campo come protagonista, togliendo alla drammaturgia l'aurea di narrazione fiabesca per consegnarle quella di sentimento della storia, che diffonde una sorta di pessimismo realistico della vita, perché i buoni non riescono a far deviare il destino, che soverchia e trascina come una valanga ogni cosa, mescolando lotte, congiure, usurpatori e intriganti.

7. Baglivo, *Un poeta nel cinema*.

Mentre su tutto e tutti vola l'anima dell'Innocente, il santo folle, il folle in Cristo, colui che vede oltre e profetizza il futuro doloroso di un popolo, simbolo di un'umanità che non sa riscattarsi.

Questo capolavoro fatto di un prologo, quattro atti e dieci quadri, scorre con quel ritmo interiore che hanno tutte le grandi epopee e rispecchia il senso drammatico del vivere russo con quella sconfinata forza di rivelazione, che trova in questa musica quell'eco struggente, che mai avrebbe potuto lasciare indifferente la visionarietà e la *nostalghia* di Andrej Tarkovskij.

Tarkovskij si poté avvalere per la realizzazione dell'opera di validi collaboratori. Dvigubskij, suo scenografo nel cinema, firmò, come abbiamo visto, scene e costumi.

Il settore creativo per la produzione dell'allestimento era composto da:

Regia	Andrej Tarkovskij
Scene e costumi	Nikolaj Dvigubskij
Light designer	Robert Bryan
Coreografia	Romayne Grigorova
Assistente alla regia	Irina Brown

La compagnia di canto vantava nel cast:

Robert Lloyd come Boris Godunov; Gwynne Howell per il personaggio del monaco Pimen; Michel Svetlev nel ruolo dell'usurpatore Dmitrij; Fiona Kimm nel ruolo del figlio di Boris; Eva Randova nel ruolo di Marina Mnišek, la figlia di un nobile di Sandomir; John Shirley-Quirk nel ruolo del gesuita Rangoni.

Su tutti la direzione di Claudio Abbado, come riporta la locandina del 1983 conservata negli archivi della Royal Opera House di Londra.⁸

L'assistente di Tarkovskij, Irina Brown, riportò alcune testimonianze relative al periodo delle prove del Boris:

Ottobre 1983 - Prima riunione al Covent Garden per la messa in scena del *Boris Godunov* con Andrej Tarkovskij, Claudio Abbado e tutto il cast. Andrej comincia a esporre le sue idee in generale. Come sua assistente, cerco di trascrivere tutto sulla partitura per avere dei riferimenti. Tutte queste note saranno sempre lì: «Si tratta di un dramma di coscienza: Boris è tormentato fin dall'inizio dell'opera: il suo timore profondo non è la sua punizione per la morte del giovane zar, ma la premonizione terrificante che suo figlio dovrà pagare per il peccato del padre».

8. Cfr. il sito della Royal Opera House di Londra: <http://www.rohcollections.org.uk/production.aspx?production=2155> [2013/10/19].

Il rapporto tra padre e figlio deve essere una delle linee portanti della messa in scena (Andrej cercava disperatamente a quell'epoca di convincere le autorità sovietiche di lasciare che suo figlio raggiungesse i genitori).

La riunione continua, si discutono i problemi artistici e tecnici. L'idea di ricoprire alla fine dell'opera l'intera scena, compreso il coro, di un immenso drappo bianco, evocante i cadaveri ricoperti dalla neve, viene abbandonata a causa del costo e della sua impraticabilità.

Ma da qui nasce una nuova immagine: la caduta della neve nel finale.

Andrej passa alla morte di Boris. Il corpo dello zar è vicino al trono, davanti alla scena. Si sdoppia e l'anima sale sulla rampa centrale: all'interno dell'arco nel fondo (che domina la scenografia a struttura fissa per tutti e quattro gli atti) si percepisce una figura vestita di bianco - è l'angelo che l'accoglie e perdona la sua anima tormentata. Come realizzarlo? Il giorno dopo, quando Andrej sceglie le comparse per il ruolo delle guardie, attribuisce anche il ruolo del 'doppio di Boris'.

Il lavoro comincia.

Si monta la scena in sala prove, insieme a tutto il resto.

Prima riunione del coro. Sensazione di un evento. Tarkovskij parla della folla, del popolo russo - i coristi usciranno capendo di dover diventare un pezzo di storia. I loro movimenti dovranno essere quelli della nebbia lenta e pesante. Poi, quando supplicheranno Boris di diventare lo zar, dovranno muoversi «come il grano nel campo».

Il lavoro è estremamente intenso. Quasi sempre tre sessioni al giorno. Ruoli principali, coro e di nuovo ruoli principali. Ora sembra come se il regista stesse facendo un film: scene di massa, panoramiche, totali. Nascono nuove immagini, a volte inaspettatamente. Un giorno scopriamo un grande globo in sala prove. Era sulla lista dell'attrezzatura nella scena precedente alla scena con la nutrice. Ma, nel nostro allestimento, un'immensa carta della Russia ricopre tutta la parte centrale della scena, come un tappeto. Il globo aspetta paziente in un angolo. Andrej si avvicina ogni tanto, fa il giro. Poi: «Possiamo toglierlo dal sostegno?» - «Sì» - «Possiamo dipingerlo d'oro?» - «Sì» - «Possiamo sospenderlo come un bilanciere gigante all'interno dell'arco?» - «Sì». Così è nata l'immagine essenziale del pendolo del tempo che scorre, del destino di Boris.

In sala prove con il piano. Morte di Boris. 'Il doppio di Boris' sparisce in quinta? Ma non funziona, da dietro la processione religiosa, ma neanche questo funziona, bisogna provare a farlo entrare in quinta da sinistra? L'angelo aspetta al centro dell'arco, in alto. Andrej sembra finalmente accettare i limiti di quest'idea e l'abbandona.

La prova generale è finita. Improvvisamente: «Ho capito! Quando l'Innocente termina il suo ultimo lamento deve girarsi lentamente verso l'arco e togliersi il mantello, facendo apparire l'angelo che l'accoglie insieme a tutto il popolo russo». L'ultimo pezzo del mosaico è sistemato. Tutto è perfetto. Il lavoro è terminato.⁹

Le note di Irina Brown, che in seguito riprenderà vari allestimenti di quest'opera, proprio anche al Covent Garden, permettono alcune riflessioni profonde. A differenza del cinema, che è una testimonianza sicura, incontaminata dal passare del tempo, il teatro rimarrà sempre un'arte in cui trionfa l'effimero, un'arte che può vivere del ricordo e nel mistero. Per esempio, della regia di Tarkovskij non esiste un vero video che la documenti. Esiste solo il video di una ripresa, quella con la regia di Tarkovskij ricostruita da Stephen Lawless con la collaborazione della Brown al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo. Nel 1986 Tarkovskij, stremato dalla malattia, muore, ma il suo allestimento, come vediamo, continua a vivere, anche se, per più motivi, contaminato da mille fattori esterni, a partire dalla presenza di cantanti diversi, di un altro direttore d'orchestra, degli umori di un nuovo pubblico e di quelli del diverso teatro che è pronto ad accogliere lo spettacolo.

Se Andrej Tarkovskij fosse stato vivo l'avrebbe affrontata (la regia) in modo diverso. Ma ciò che ha fatto nel 1983 aveva una forza spirituale e profetica tale da poter soddisfare anche il pubblico del 1990.¹⁰

Ma come può una regia resistere al tempo?

Uno spettacolo d'opera proprio per le componenti che lo caratterizzano appartiene al mondo della fluidità, così caro a Tarkovskij. È impossibile creare 'il doppio' di una rappresentazione, perché le varianti, che sono contenute in qualsiasi ripresa, sono perennemente presenti. Questa è la fragilità e contemporaneamente la forza di una materia che trapassa dalla memoria al 'qui e ora', come se costruire l'azione in palcoscenico fosse un'elaborazione alchemica in cerca di una forma, che ha il potere di dissolversi, pur se ripetuta, non appena viene creata.

Probabilmente queste componenti piacevano a Tarkovskij, capace, come si evince dalle note della Brown, di rinunciare al disegno precostituito nel caso in cui le leggi del palcoscenico lo avessero richiesto, senza per questo perdersi, ma riuscendo continuamente a cercare soluzioni dentro a un bagaglio fatto di una ricca esperienza artistica.

9. Brown, «A note on Tarkovsky» (trad. di Elisabetta Brusa).

10. Brown, «A note on Tarkovsky».

Ecco allora come si muove il teatro d'opera di Tarkovskij, che potremmo veder scorrere su due binari paralleli: da un lato il procedere della narrazione di Puškin, Musorgskij e di quella storia che ogni pubblico che si reca al *Boris* vuole veder raccontata e dall'altro la traduzione in scultura plastica delle immagini tarkovskiane che entrano e rimandano, nelle possibilità che il teatro gli concede, alla visionarietà del suo cinema.

La scena fissa di Nikolaj Dvigubskij - che abbiamo visto firmare anche i costumi, ispirati a un Cinquecento russo fiabesco - non è troppo sfarzosa, pur non essendo povera. Così per i costumi, realizzati con un giusto equilibrio, per permettere ai cantanti di non sparire dentro al set, che dal cortile chiuso da spalti si trasforma nelle rovine di un monastero o nella sala del palazzo dello zar, o dentro agli abiti, che devono permettere azioni 'teatrali', quindi, amplificate. Concentrando o dilatando il fuoco dell'inquadratura drammatica, in perfetta sintonia con la musica, pare venga naturale al regista utilizzare la tecnica cinematografica del piano-sequenza.

Ma soprattutto naturale gli viene il ricorrere al suo stato di poeta. Quello in cui non c'è geometria, perché le immagini si susseguono, dissolvendosi le une nelle altre, sostenute e sorrette dal ritmo della musica, che le immette in una drammatica dimensione di gestualità danzata.

Avverso alle simbologie rigide, Tarkovskij si permette l'uso di immagini/metafore, - come ama ripetere e scrivere spesso - mentre un simbolo per lui contiene all'interno un significato definito, una certa formula intellettuale, la metafora è un'immagine che possiede le stesse caratteristiche particolari del mondo che rappresenta. L'immagine - intesa come opposta ad un simbolo - può esprimere quindi tutto quello che la parola non riesce a dire, parlando direttamente all'anima di chi la vede e ascolta.

Sarà proprio grazie alle sue immagini/metafore che il *Boris* di Tarkovskij resterà nella storia del teatro come un'icona.

La scena si apre con una nebbia in dissolvenza, in cui si muovono piccole luci in movimento, le candele che la folla fantasma tiene in mano, deambulando nel palcoscenico/cortile del monastero di Novodevičij. Ma queste stesse figure si stagliano e diventano vive non appena comincia il racconto, che si snoda accompagnato da una gestualità definita e sapiente. Nessuno prevarica nessuno e tutto il coro vive dentro ad un'atmosfera notturna, che si amalgama con i vari cromatismi dei marroni dei costumi da popolani. Alcuni accorgimenti, come l'entrata del segretario della Duma dal fondo, che si fa il segno della croce di spalle al pubblico, suggeriscono la continuità dei luoghi, oltre il fondale il mondo russo continua... Come al cinema... E quando la musica e il canto non si coniugano con l'azione, il coro diventa immobile e tutta la scena assume il porta-

mento di un grande dipinto. Così tornano tutti i riferimenti che legano Tarkovskij al mondo della pittura e alla magnificenza che il regista sa cogliere nella fissità di un'immagine. I pellegrini rimandano alle atmosfere bruegeliane e le icone mostrano il volto della Russia ortodossa. La scenografia rivela nella penombra arcate simili a cellette di un alveare che veicolano i movimenti di entrata e di uscita del coro, permettendo di sentire l'immagine non solo sul piano orizzontale, ma anche verticale. Straordinari sono gli effetti di una folla che comincia a muoversi a rallentatore per poi muoversi sempre più velocemente, suggerendo l'effetto della corsa e di uno spazio più grande di quello del palcoscenico, capace di creare la giusta atmosfera per la nuova scena: l'incoronazione dello zar Boris Godunov nella piazza del Cremlino, a Mosca.

La piazza si riempie di boiari, di scrivani, di stendardi. E il precedente finto disordine della folla diventa ordine della classe nobile. La cattedrale è racchiusa nell'immagine di un'enorme campana che scende e di cui in orchestra si odono i rintocchi. Sarà quella di Andrej Rublëv? Allo zar, uno splendido Robert Lloyd, Tarkovskij suggerisce un'intensità quasi femminile, attraversata da dubbi continui, isolamenti e immersioni nella folla che non gli appartiene e a cui non appartiene. Fin dalla prima apparizione i due mondi si vivono come estranei e il rapporto cielo/destino - terra/storia rimane fino alla fine del prologo con l'immagine della campana sospesa sulla folla.

Il primo atto spegne la piazza e trasforma, piombandolo nel buio, l'arco centrale in una cella del monastero dei Miracoli, dove il vecchio monaco Pimen scrive la storia della Russia alla luce di una lanterna. L'immagine vive di contrasto con la scena precedente. Nell'intimità della situazione entra un chiaro segno tarkovskiano: un bambino biondo con una tunica bianca e a piedi nudi sale in controcena sugli spalti, guarda il monaco dall'alto e lentamente scompare. La scena poi tra il giovane monaco Grigorij, futuro falso Dmitrij, e Pimen vive ancora di luce notturna e tutto è avvolto nel mistero, dentro al quale prende vita l'evocazione del racconto del vecchio monaco sulla morte del piccolo Dmitrij per mano di Boris. Di nuovo entra in campo Tarkovskij: corpi striscianti tra fiumi di nebbia e figure apocalittiche in mezzo a statuari difensori dell'ordine. Il racconto si nutre della visionarietà e della leggerezza del sogno/incubo/profezia così caro e familiare al mondo del regista.

Nel finale del primo quadro del primo atto ancora un segno, dove c'era la campana, sospesa in alto, appare insieme alla solitudine di Grigorij un *tableau vivant*: tre angeli con la spada e le ali dorate riproducono un quadro perfetto, che si dissolve con il cambio scena. Per ritrovare il valore aggiunto di Tarkovskij però, al di là dei giochi della taverna del secondo quadro, gioiosi e pieni di riferimenti musicali al folclore russo,

che comunque ci regalano momenti di grande armonia teatrale che inclinano verso la fiaba, magistralmente condotti, dobbiamo arrivare al primo quadro del secondo atto che si apre sull'enorme colata di stoffa/tappeto/carta geografica, sopra alla quale piangono e giocano i figli di Boris: Ksenija e Fëdor. La metafora è chiara: sopra quel regno, pieno di ombre e di intrighi nessuno può essere felice. Sopra quel regno dove padre e figlio si incontrano, i pensieri si oscurano e i timori offuscano la mente. Nel finale del quadro, ecco apparire l'oscillare del pendolo, altro oggetto tarkovskiano che abbiamo visto entrare in scena trasformato da globo in bilanciere nelle note della Brown. Il pendolo sottolinea il passaggio del tempo, scandito dalla disperazione di Boris, ormai affranto su quel tappeto/regno che arrotola, piega, calpesta, distende e poi riarrotola. Ma il pendolo continua inesorabile. Indifferente alle vicende dello zar, perché la storia va avanti.

La scena, fatta di pochi elementi, è, nella sua essenzialità, potente ed elegantissima.

Quella figura bianca, eterea, pura, emersa dal racconto del vecchio monaco Pimen appare ora nella testa di Boris e di nuovo nel nostro palcoscenico e Boris la scaccia e si nasconde con il suo regno/tappeto. Ma ormai la coscienza è risvegliata e confonde i confini tra sogno e realtà.

Il terzo atto si apre in un mondo completamente femminile. Tarkovskij accetta la quarta parete e divide il dialogo tra scena e sala, ponendo Marina Mnišek di spalle al pubblico. Siamo nella cattolica Polonia, nel castello di Sandomir e Marina sta per diventare, in quanto futura moglie di Dmitrij (il falso Grigorij), la futura zarina.

In questo primo quadro in scena c'è solo un trono, una sedia savonola senza schienale, per poter essere usata sia con personaggi di spalle che frontali, quindi con movimenti a trecentosessanta gradi, come nella danza, come nel cinema. Dentro all'oscurità si legge meglio il giallo dorato dell'abito di Marina, che dialoga in verticale con il crocefisso, illuminato da quella luce di taglio che rivela gli oggetti, lasciandoli nel mistero. Così era la campana, così il quadro degli angeli, così il pendolo. Il cielo/destino resta nell'opera indefinito nella forma, ma costantemente presente.

Il gesuita Rangoni, perfetto nella sua caratterizzazione di personaggio subdolo, è lavorato con quell'intensità necessaria a sostenere senza cadute di tensione le scene intime, che, grazie all'essenzialità della scenografia, lasciano un grande spazio all'interpretazione dei cantanti.

La fine del primo quadro del terzo atto e il passaggio al secondo avvengono come in altri casi con i codici dell'illuminotecnica, ovviamente sapientemente usata da Tarkovskij.

La scena pur restando la stessa di prima si è trasformata. Le didasca-

lie del libretto ci dicono che dovremmo essere in un giardino del castello e allora Tarkovskij pone in quel vuoto oscuro alcune bianche figure statuarie di spalle in posizioni diverse, alcuni figuranti che rimandano alle immagini di ricchi viali in cui la storia di imperatori e re si è scolpita nel tempo. Interessante è notare come Tarkovskij lasci il trono in mezzo al viale per suggerire che quello è il giardino dello stesso palazzo di Marina.

E c'è un nuovo cambio: all'entrata di Marina e del coro in danza, le statue si girano e assumono a terra una nuova posizione frontale; mentre i confini della scena si allargano a un totale che coinvolge la scenografia con le cellette. Totale che rappresenta, dopo il viale di statue, un vero giardino pieno di danze, suoni, luce e vita.

Il crescendo dall'interno all'esterno è avvenuto puntualmente con pochi tocchi, che aprono però molti mondi dichiarando l'autorevolezza del segno della regia che, dopo le danze, ripercorre il viale ombroso, grazie al semplice movimento delle statue, che si rigirano mentre accompagnano l'uscita del coro e quindi, come avviene con un movimento di camera, in un attimo siamo di nuovo al fotogramma precedente: il viale in cui Dmitrij, prima solo, incontrerà ora Marina, sua futura sposa.

Il quarto atto, nella versione scelta da Abbado, si apre con l'immagine di un popolo derelitto, affamato e pronto a riconoscere il nuovo zar. Compare per la prima volta l'Innocente, il folle in Cristo, insieme ai bambini che lo deridono, il folle in Cristo, uno spaccato di storia russa che ritorna ogni volta che si parla della Russia profonda e che Tarkovskij conosce bene. Del resto magistrale, ma non potrebbe che essere così, è anche la scena/incontro tra Boris, il potente dilaniato dal dubbio, e l'Innocente, il profeta senza potere terreno. In scena Boris, l'Innocente e un monello biondo, tre icone, tre segnali, tre storie, un'unica Russia. Tornano i boiari, torna l'ombra del Cremlino e torna il genio di Tarkovskij che esplode nel finale, con la nuova entrata di Boris, di spalle, che scaccia con furore i fantasmi della mente. Estremamente teatrale ogni intervento di Boris con il mondo che lo circonda: i boiari, Pimen e infine il figlio Fëdor. I tre colori: il bianco di Boris e Fëdor, il rosso dei boiari e l'oro del trono e degli alamari della veste di Boris bastano a raccontare da soli la storia che si sta svolgendo in palcoscenico. Boris muore su un trono che lui stesso rovescia e la sua morte fa riapparire il pendolo e con lui la bianca creatura, che si siede di spalle in attesa, scandendo, con il movimento della testa, il dondolare del bilanciare e quindi del tempo che continua a scorrere.

La scena finale è un trionfo di colori caldi, di nebbia, di festa e di danze popolari, con la verticalità della piazza. Il popolo si annuncia dietro a una cortina di fumo quasi inesistente nella definizione di contorni e forme, che appaiono eteree nelle dissolvenze continue create dalla nebbia.

Composizioni pittoriche - in lontananza Bruegel e Goya - si succedono fino all'entrata dei gesuiti e poi di Dimitrij incoronato nuovo zar sul trono rovesciato di Boris. Su questa Russia derelitta, Musorgskij fa riapparire l'Innocente e Tarkovskij sottolinea con una luce in ribalta la presenza di una scure insanguinata, mentre il popolo si accascia sotto la neve che comincia a cadere.

Sugli ultimi tetri accordi appare l'Angelo bianco, che aspetta l'Innocente e il popolo tutto, come dalle note finali della Brown. Nessun sipario ha mai diviso, per tutta l'opera, la scena dalla sala.

Abbado ha amato questo spettacolo, che ha voluto portare anche a Vienna, come omaggio a Tarkovskij e alla sua intelligenza di regista d'opera. Del resto, chi aveva avuto il privilegio di assistere allo spettacolo, sapeva che la musica e la scena si erano compenstrate, a testimonianza della reale partecipazione e condivisione del lavoro che era maturato tra buca dell'orchestra e palcoscenico.

Il 20 gennaio 1985 nel giornale svedese *Expressen* apparve l'intervista di Ol'ga Surkova a Tarkovskij, che riguardava alcune riflessioni sulle principali differenze tra il cinema e il teatro, a partire dall'esperienza del regista.

Alcuni frammenti ci riportano al mondo del *Boris*:

Per me è più facile lavorare con il cinema che con il teatro. Nel caso di un film, la sola responsabilità per ogni cosa ricade su di me. In teatro la responsabilità dell'attore incide moltissimo su tutto. [...] Con il cinema è impossibile raggiungere quel livello di contatto con il pubblico che la presenza fisica dell'attore sembra offrire e che è così affascinante nel mondo del teatro. Il film non sostituirà mai il teatro. Fino a qualche anno fa questo era un pensiero comune. Il teatro rende possibile esattamente questa intima e diretta connessione tra il pubblico e la scena. Il cinema esiste in virtù della sua capacità di creare, per un infinito numero di volte, lo stesso momento. È per natura nostalgico. In teatro ogni cosa evolve, vive e si muove. Il teatro è un'altro modo di soddisfare la necessità di creare dell'Uomo. [...] In teatro l'idea del regista serve a porre le basi al lavoro degli attori. In un film le motivazioni della recitazione devono essere nascoste, poiché il film d'arte riflette la vita umana, che è naturalmente impossibile da capire. L'attore di teatro ha una funzione all'interno di un rituale costruito intellettualmente. Le idee del regista passano attraverso la presenza fisica sulla scena della persona che interpreta la parte. In un film, ogni momento fissato, deve contenere un po' dell'essenza contenuta nelle profondità dell'essere. Il paradosso del cinema è proprio questo, che l'essenza di un'anima viene ricostruita in un freddo e meccanico specchio.¹¹

11. Surkova, «Intervista a Tarkovskij». In originale: «To me, it is easier to work with film than with theater. In the case of film, the sole responsibility for everything rests on me. In

Nei *Diari* in data 7 dicembre 1985, a Stoccolma, Tarkovskij scriverà:

(Il Sindaco) vuole fare un film del *Boris Godunov*. Ho cercato di spiegargli che non vedo come potrebbe essere fatto. Pare che il suggerimento venga da Toscan du Plantier, che sembra abbia rilevato la fallita Gaumont. Mi pare ci sia della confusione. Tutti pensano che se ho fatto un buon *Boris* in teatro, debba essere ancora meglio se faccio un film. Naturalmente si sbagliano. Il teatro non è il cinema. E non saprei fare il film di un'opera.¹²

Ancora una volta questo grande regista insegnava e rispettava le distinzioni tra i generi.

Un anno dopo Tarkovskij moriva, lasciando un'eredità intellettuale mai abbastanza rivisitata.

Riattraversando oggi il suo lavoro nell'opera risulta evidente quale apporto Tarkovskij sia riuscito a dare alla lirica, entrando con rispetto e considerazione in un mondo che non considerava suo, ma verso il quale nutriva un fascino profondo.

Oggi, in un momento in cui le produzioni liriche di molti teatri confondono i piani tra visione e ascolto, utilizzando messe in scena che stravolgono libretti e intenti dei compositori pur di provocare il pubblico, il messaggio di Tarkovskij arriva puntuale e, nonostante la sua regia abbia trent'anni di età, il suo lavoro dimostra di saper ancora dialogare con una platea, che non necessariamente chiede di essere provocata.

Il suo apporto di regista di un teatro d'autore o più semplicemente di poeta si dimostra ancora più necessario in momenti come questi, in cui

theater, the responsibility of the actor increases tremendously. [...] Within the discipline of Art Cinema, it is impossible to reach the level of contact with the audience that the actor's immediate presence would seem to offer, and which is so fascinating within the discipline of Theater. Therefore, film can never replace theater. This was a popular misconception a few years ago — the theater makes possible exactly this intimate and direct connection between the audience and the stage. Film exists by virtue of its ability to recreate, an infinitely number of times, the exact same moment in time. It is by nature nostalgic. In theater, everything evolves, it lives and moves. Theater is another way of realizing Man's need to create. [...] In theater, it is the director's own idea that is at the foundation of the cast's acting. In film, the origin of the acting must be hidden, as film art reflects human life, which of course is largely impossible to comprehend. The theater actor fills a function in an intellectually constructed ritual. The director's thoughts are transmitted through the tangible presence on stage of the person playing the part. In film, every instant fixed in time must contain something of the very essence of real life's innermost being. The cinematographical paradox consists in exactly this, that a living soul is reconstructed in a cold, mechanical mirror».

12. In originale: «7 December, 1985, Stockholm. (The Mayor) wants to make an opera film of Boris Godunov: I tried to explain to him that I didn't see how it could be done in a film. According to him the suggestion came from Toscan du Plantier, who has apparently bought up the bankrupt Gaumont. There seems to me to be some confusion. They all seem to imagine that if I did a good Boris in the theatre, it will be even better as a film. Of course they are wrong. Theatre is not cinema. And I don't know how to make a film of an opera». Tarkovskij, *Time within time*, p. 347.

urge il bisogno di ritornare con un saggio metodo di lavoro dentro alla profondità delle cose.

Non sono mai stato un attore, ma sento che la quarta parete non deve essere eliminata. Non va detto niente specificatamente al pubblico. C'è il pericolo di distruggere qualcosa, Non so che cosa, ma sono convinto che qualcosa si distrugga. Nulla deve essere spiegato. È una terribile debolezza cercare di spiegare il processo artistico. Non è forse questo il punto di vista dell'arte?¹³

Bibliografia

- Brown, Irina. «A note on Tarkovsky» [online]. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/ThePhotos/Godunov/ATarkBG2_.jpg.
- Surkova, Ol'ga. «Intervista a Tarkovskij», *Expressen*, 20 gennaio 1985. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/0n_Acting.html (english transl.) [2013/19/10].
- Tarkovsky, Andrei. *Sculpting in time: Reflections on the cinema*. London: The Bodley Head, 1986.
- Tarkovsky, Andrei. *Time within time: The Diaries 1970-1986*. London: Faber and Faber, 1994. www.rohcollections.org.uk/production.aspx?production=2155.

13. In originale: «I have never been an actor, but I feel that the fourth wall should never be broken down, noting should ever be said specifically to people in the auditorium: that is bound to destroy something. I don't know what, but I am convinced that something is destroyed. Nothing should be explained. It's a terrible shortcoming with us, this tendency to explain things in art, to interpret things. Surely that is not the point of art?». Tarkovsky, *Time within time*, p. 380.

Losing my offret

Tarkovskij ispiratore di 'sofferte' contaminazioni cine/videomusicali

Luca Bottone

Abstract. Andrei Tarkovsky and the music videos? A strange, daring but not meaningless connection. Videomusic as a genre has been deeply influenced by other artistic universes and in particular by cinema. Today this form is a reference in a different way for the creators of music videos; something more than an aesthetic, technical and stylistic 'baggage'. It's not shocking to run down in the quotations and in the sequence shots applied by the directors such as Tarsem Singh in *Losing My Religion* for the R.E.M., even an opportunity for a re-interpretation of tarkovskian elements, specifically referring to *The Sacrifice*, *Nostalghia*, *Stalker* and *The Mirror*. Moreover, several of these episodes are strictly linked with the original films not only as homage, imitation or plagiarism. The purpose of this paper is so to investigate in detail these special kinds of approach to a great master and, in general, to introduce some methodological formulation that could be part of a critic prospect for the music video involving, necessarily, codes and techniques of the cinema studies.

La casualità è molto difficile da riprodurre.
L'ordine riemerge sempre se non si fa attenzione.
(Stéphanie ne *L'arte del sogno*
[*La science des rêves*, 2006] di Michel Gondry)

Non capivo bene, però restavo affascinato da una loro componente comune, da una caratteristica che si ripeteva e che era una certa aria da disastro atomico, da polvere radioattiva, da mondo sconquassato. Un'aria teppistica, atroce, un po' come in *Métal Hurlant* e nei disegni di Moebius. Poi una domenica pomeriggio [...] mi sono accorto che presentavano una serie di videomusic inglesi. Bellissimi, straordinari, e tutti sempre intonati a quest'aria di disastro, di morte, di fine del mondo, di mostruosità. E mi sono detto: ma guarda, questa cosa qui, in fondo è proprio il cinema nella sua espressione più autentica e cioè pantomimica: musica e immagine. Quello che perseguirei da sempre insomma, e che penso sia il cinema.¹

1. Farassino, Sanguineti, «Il 'video teppismo' mi ha contagiato».

Fellini quel pomeriggio vede, per puro caso, *Thriller* (1984) di John Landis per Michael Jackson, proprio mentre Bergman proietta nella sua saletta personale, come da puntuale abitudine, *Losing My Religion* (1991) diretto da Tarsem Singh per i R.E.M., che contiene una citazione di *Il sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) di Tarkovskij. L'anno seguente lo stesso Fellini in *Ginger e Fred* (1985) prende in giro il videoclip che non riuscirà mai a girare. Lo realizzerà per Boy George (il cantante guarderà in macchina) e avrà un montaggio talmente veloce da sembrare del tutto immobile; in pratica una sola inquadratura. Allo stesso modo Godard nel videoclip *Plus Oh!* ritrae Caravaggio mentre si sta specchiando alla finestra. È il 1983 e i R.E.M. stanno realizzando il loro primo videoclip: *Everybody Hurts* (1993) che contiene una citazione di Tarkovskij in *Il sacrificio*. Il tutto in un unico (falso) piano sequenza tratto da una storia sognata per davvero.

1 Titoli di testa

Andrej Tarkovskij e il videoclip: forse mai accostamento è sembrato più ardito e irriverente. Una sensazione di sofferenza che sembra riguardare, in realtà, il cinema in toto, ancora oggi in imbarazzo per un tentativo di approccio percepito come dissacrante e derisorio. Se si sente il bisogno di tracciare preliminarmente il campo d'azione di questo intervento non è però per una precauzionale giustificazione a speculazioni, appunto, ardite e irriverenti, bensì per introdurre una mappatura metodologica applicabile alla latitante critica videomusicale. Modulazione che vede tra i suoi principi fondanti la necessità di ritrovare nel cinema un costante punto di riferimento; quindi di affidarsi non soltanto a somiglianze di natura estetica e a palesi convergenze costitutive, ma anche alla strutturazione del suo ambito di studio, utilizzando cioè il sistema, i codici e le tecniche della critica cinematografica.² Arrivando al caso specifico, si può segnalare il proposito di mettere in pratica delle formulazioni laboratoriali, sperimentali, di fatto critiche, riguardo all'opportunità di individuare nelle citazioni e nei piani sequenza video-

2. Condizione che si ritiene non soltanto possibile e opportuna bensì, al contempo, naturale e razionale, quindi imprescindibile. Un modello interpretativo che non rappresenta affatto un errore di ordine metodologico, innanzitutto perché procede di pari passo con la tendenza all'ibridazione di una parte delle due forme e con l'analoga esperienza di molti autori contemporanei che hanno raggiunto una maturità filmica tale da non dover più ricercare necessariamente il contatto con il cinema, poiché propongono già un linguaggio indistintamente cine/videomusicale. Un dialogo quindi più che un monologo, che conduce talvolta alla creazione proprio di forme ibride, difficilmente classificabili nell'ambito del videoclip o del cinema (specialmente in veste di cortometraggio) e che portano alla ribalta un problema di ri-definizione già presente negli intenti dei registi stessi.

musicali dei motivi - oltre che dei mezzi - per una ri-semantizzazione e re-interpretazione di elementi tarkovskiani. Elementi che portano ad una creazione originale caratterizzata da un rapporto dialogico molto stretto con i temi di partenza e che pongono, senza dubbio, un problema di ridefinizione relativamente alla loro stessa congruità.

Rimandando ai capitoli successivi per una trattazione più approfondita, si può anticipare la riflessione rilevando come il dispositivo della citazione non sia il solo punto di contatto tra cinema e videoclip, né tantomeno - si dirà paradossalmente - quello più intimo ed evidente. Caratteri che possono essere invece facilmente ricondotti a quei videoclip che attribuiscono un'importanza preponderante all'ambito della recitazione in senso classico - cioè con dialoghi funzionali ad uno sviluppo drammaturgico - o che presentano un legame con il sonoro tale da mettere in discussione la condizione di preminenza della musica sulle immagini, tipicamente considerata vincolante anche a livello ri-conoscitivo. O ancora (e ancor di più) a quelle opere che si uniscono indissolubilmente a dei cortometraggi o che lo diventano esse stesse in maniera esplicita, fino ad arrivare a quei film - il ribaltamento non passerà inosservato - che presentano dei video musicali incastonati al loro interno come gemme pronte per essere estratte.³ Un'occorrenza sempre più frequente, non solo in film musicali, soprattutto da quando il linguaggio videomusicale comincia ad espandersi e i registi iniziano ad essere coinvolti su più fronti. Tuttavia il riferimento, dunque il rimando, ad autori e a film di qualsivoglia tipologia è probabilmente l'attributo cinematografico più facilmente riconducibile al videoclip e, sicuramente, quello più numero- so e stabile nel tempo. Kubrick, Fellini, Hitchcock, Welles, Allen, Buñuel, Méliès, Lang e il cinema espressionista, ovviamente Scorsese, Truffaut, Resnais, Godard sono solo alcuni dei protagonisti di una forma profondamente votata alla ricerca di una poliespressività ottenibile grazie al confronto con altri universi artistici. Tanto è vero che in molti casi la citazione non si limita al solo cinema, ma arriva ad abbracciare - come avvalorò lo stesso Fellini nella testimonianza iniziale - anche pittura, architettura, disegno, fumetto, fotografia, videoarte e quant'altro.

Non può allora sorprendere che anche un artista come Tarkovskij venga, a seconda dei casi, citato, omaggiato, rievocato, imitato, anche plagiato in un video musicale, poiché la sua indagine figurativa, assolutamente inscindibile dai canoni di un bagaglio culturale geografica-

3. A titolo esemplificativo si possono citare *Sadismo (Performance, 1970)* di Donald Cammell e Nicolas Roeg, *Velvet Goldmine (1998)* di Todd Haynes, *Tommy (1975)* di Ken Russell, *Dancer in the Dark (2000)* di Lars Von Trier e *Omicidio a luci rosse (Body Double, 1978)* di Brian De Palma.

mente caratterizzato,⁴ esercita una fascinazione creativa che coinvolge qualsiasi versante della produzione artistica occidentale. E, a differenza di quanto si potrebbe pensare, i ritmi dilatati delle sue pellicole, le contrazioni del racconto, le inquadrature lunghe e i piani sequenza non fanno che aumentare l'attrazione magnetica nei confronti di registi da sempre ritenuti soltanto fabbricanti di vertiginosi turbinii di immagini indistinguibili. Lo dimostra il loro utilizzo (spesso) consapevole proprio del piano sequenza, al quale attribuiscono nuovi livelli di significazione e ricezione, aggiornandolo in direzione di un rispecchiamento della realtà - nella più ampia accezione possibile del termine - contemporanea.

2 Cito quindi penso

Il cinema quindi si pone alle radici del video musicale, gli fornisce il supporto tecnico, il bagaglio stilistico ed estetico ma anche [...] un magazzino di immagini, sequenze - più in generale le abbiamo chiamate *suggestioni*.⁵

Inauguriamo la suddetta pianificazione teorico-critica indicando come lo sbilanciamento del videoclip nei confronti del cinema sia sostenuto da una solida rete connettiva che non si limita a degli elementi formali (il bagaglio della citazione), ma arriva anche a coinvolgere direttamente le fondamenta di due ambiti facenti parte di un unico universo audiovisivo. Il videoclip utilizza soprattutto la sostanza vitale, magmatica e mutevole per natura, delle immagini, o meglio dei segni cinematografici che hanno già ottenuto una sedimentazione di significati riconoscibili. E, cosa più importante, una volta riutilizzati, se si vuole riciclati - termine che non porta necessariamente in sé l'idea di 'scarto' - in maniera consapevole da registi che li comprendono e condividono, quei contenuti non perdono i loro significati, siano essi morali, filosofici, politici, artistici e quant'altro. Al contrario li mantengono e si affiancano a quelli portati da nuove necessità autoriali, dalla natura videomusicale stessa, finanche dal livello testuale della canzone. Trasposizione di topoi, atmosfere, luoghi, simboli, personaggi, dialoghi, tecniche, metafore e stili di regia quindi, ma anche creazione *ex novo* grazie alla stessa tipologia di ingredienti. In pratica, un'eredità di immagini e senso acquisito che viene esperita solo dopo aver decantato a dovere nell'immaginario collettivo.⁶

4. Per un approfondimento sull'esotismo in e di Tarkovskij si veda Dalla Gassa, «Tarkovskij esotico?», pp. 11-39.

5. De Giusti (a cura di), p. 184.

6. Anche per questo si può parlare di 'densità' quale peculiarità del videoclip in genere.

Non solo cinema tuttavia, ma anche arte tout court, come dimostra uno straordinario esempio offertoci nientemeno che da Jean-Luc Godard.⁷ Il regista nel 1996 realizza *Plus Oh!* Per i Les Rita Mitsouko,⁸ un'opera intrisa di riferimenti all'universo artistico - qualcuno direbbe in perfetto stile videoclip - ma non per il puro gusto di citare secondo la celebre affermazione di Daney per la quale «se sappiamo citare tutto, non sappiamo più nulla di quello che citiamo».⁹ Godard propone infatti una riflessione seria, intima e in linea con la sua personale poetica sulla possibilità per l'arte di celebrare o negare se stessa, ma anche sulla sua sostanziale inutilità e impotenza nei confronti della realtà. Lo fa presentando una successione di dipinti di svariati periodi storici sovrastati da scritte che non derivano dal testo della canzone, chiusure ad iride sugli occhi e la bocca della cantante e tanto cinema: film in bianco e nero, sovrapposizione con opere a colori, addirittura film d'animazione. Sostanzialmente un nuovo punto di contatto fra il genere videomusicale e il cinema e, nello specifico, il cinema di Godard: la politica (anche la morale) dell'arte e dall'arte; le tecniche della Nouvelle Vague quali strumenti per la distorsione del tempo; la scritta per integrare la parola, dialogo o testo che sia; l'immagine tecnicamente - anche wellesianamente - falsificabile; appunto, le massicce citazioni. In casi come questo la citazione non diventa (solo) esplicito gioco di rimando a modelli altri ed alti, ma s'inserisce esplicitamente in un codice di linguaggio. Lo sradicamento semantico assume i lineamenti di una diretta sollecitazione, a

7. Esplorazione artistica che riguarda direttamente anche lo stesso Tarkovskij, come dimostrano i numerosi riferimenti all'arte pittorica presenti nei suoi film. Per un approfondimento relativo a questo argomento si rimanda a Borin, *Tarkovskij e la sofferenza dell'arte: memorie di uno sguardo poetico*, in Del Monte (a cura di), *Far comprendere far vedere*, pp. 57-65.

8. Quello di *Plus Oh!* è un caso veramente eccezionale, innanzitutto per la quasi totale mancanza di fonti specifiche e per l'estrema discordanza delle poche presenti che ha richiesto un'indagine filologica piuttosto articolata. Se non sarà possibile per ovvi limiti di spazio e aderenza tematica dar conto dell'operazione effettuata in questo senso, si possono sottolineare almeno due particolari aspetti concernenti la conformazione dell'opera e i suoi sviluppi in quanto, oltre ad aver condizionato direttamente l'ambiguità del suo riconoscimento, rappresentano condizioni rivoluzionarie per l'intero settore. La prima 'anomalia' è segnata dall'attribuzione da parte del regista francese di un titolo differente rispetto a quello della canzone cui è abbinato il videoclip, vale a dire *Plus Haut*, con un'intuizione talmente ovvia da non essere mai stata messa in atto fino a quel momento e che ancora oggi, tranne qualche raro episodio, non viene riproposta. La seconda eccezione è data dalla pressoché totale censura del lavoro proprio a causa dei diritti d'autore relativi alle opere citate che ne hanno limitato la trasmissione ad un solo passaggio in un'emittente televisiva francese e impedito anche la diffusione in internet.

9. Daney, *Ciné Journal*, p. 293.

livello sensoriale e intellettuale, che necessita di una decodifica da parte del fruitore mediante il ricorso ad un personale bagaglio culturale. Dal singolo apparato espressivo auto-risolto in se stesso si passa pertanto a una poliespressività raggiunta all'interno, ma anche mediante un mezzo.

Si diceva un esempio extra-ordinario quello di Godard, ma casi analoghi continuano ad emergere dal *mare magnum* dell'indistinta o, al contrario, esasperata citazione videomusicale. Non si tratta (più) però soltanto di sondare nel campo delle eccezioni, escludendo tutti gli indiscriminati riferimenti di registi che, a cuor leggero,¹⁰ dissimulano sotto una patina di ossequioso omaggio la spinta verso un mimetismo, per così dire, zeligiano nei confronti delle figure che di volta in volta chiamano in causa. Questo innanzitutto perché la disomogeneità dei risultati è proprio la stimolo necessario per un discernimento di natura critica. E Tarkovskij non può rimanere escluso da questa multiforme ricerca, sia quando si tratta di far emergere camaleontici mascheramenti o spudorate ruberie,¹¹ sia quando ci si trova di fronte a citazioni programmatiche ma non esclusivamente determinanti, bensì contrappuntisticamente interagenti col materiale originario.

3 Un pazzo che corre con le forbici in mano, anche se non taglia sempre pazzo rimane

Vale a dire: un videoclip in piano sequenza è pur sempre un videoclip.¹² Costatazione niente affatto lapalissiana e che rischia anzi di sorprendere chi considera il montaggio frenetico una vocazione per l'intero genere. I ritmi tonitruanti ricercati nei primi anni Ottanta, quasi in una gara a chi 'tagliava' più velocemente, sono andati via via rallentando di pari passo con la maturazione estetica - e tangenzialmente alla vocazione narrativa esplosa verso la fine del decennio - soprattutto di quegli

10. Leggerezza solitamente appesantita da ingombranti logiche commerciali.

11. Anche se in ambito artistico il 'rubare' non ha necessariamente una connotazione negativa.

12. Senza entrare nel merito di impervie diatribe terminologiche, si può indicare come la nozione di 'clip', cioè di ritaglio, oltre a risultare del tutto parziale e arbitraria - così come d'altra parte lo è fin dalle origini quella di 'video', considerando che quasi sempre si trattava (e si tratta spesso tutt'ora) di lavori girati in pellicola - viene spesso impropriamente applicata (anche al maschile) a filmati di varia natura che nulla hanno a che vedere col genere videomusicale. Condizione che certo non aiuta la riconoscibilità e, parallelamente, la credibilità del settore. In questa sede si utilizzeranno indistintamente le voci 'videoclip' e 'video musicale' evitando quindi quella di 'clip'.

autori che danno avvio all'interscambio con il mondo cinema.¹³ Una tendenza tutt'ora in atto, tanto è vero che l'assenza assoluta di tagli è ormai espressione tutt'altro che episodica nel panorama videomusicale contemporaneo,¹⁴ anche senza far riferimento ad opere d'avanguardia videoartistica o a elaborazioni sonore sofisticate e di nicchia.¹⁵ Le (esigue) analisi del settore, così come i (pressoché inesistenti) diretti interventi a opera di critici cinematografici,¹⁶ non sembrano però tenere conto della portata del fenomeno,¹⁷ il che non aiuta affatto la pretesa di riconoscimento da parte di quegli autori che praticano il videoclip come un vero e proprio processo artistico.¹⁸ Anche il riferimento al montaggio

13. Ci si riferisce, solo per fare qualche esempio, a Russell Mulcahy e Julien Temple ma anche, percorrendo il tragitto inverso, a John Landis e Martin Scorsese. L'interscambio raggiunge negli anni una stabilità pressoché definitiva come dimostrano, per contrasto, i casi più sorprendenti e inaspettati, quali quelli di Jim Jarmush, Aki Kaurismäki, Sam Peckinpah, Paul Schrader, Ching Siu-tung, Wong Kar-way, Wim Wenders, Abel Ferrara, Mauro Bolognini (per Amanda Lear), oltre ai già citati Antonioni e Godard e al caso, più volte preannunciato ma mai realizzato, di Fellini.

14. Si intende escludere da questa analisi la moltitudine di video che si limitano - soprattutto negli anni immediatamente successivi alla nascita del genere - a riprendere con un'unica inquadratura fissa l'esibizione di un gruppo, nella maggior parte dei casi in uno studio, ma talvolta anche con diversi scenari.

15. Ciò non toglie che una parte consistente del settore, si può dire quello più commerciale, sia ancora fedele al principio del montaggio frenetico in nome di un'attribuzione di spettacolarità che ormai risulta sgradevole e stantia, se non (paradossalmente) anacronistica. Purtroppo la massa indistinta di queste produzioni, in concomitanza con la parzialità della programmazione televisiva, continua ad oscurare le opere che si discostano da questa impostazione.

16. Nelle rare occasioni in cui il videoclip è chiamato in causa da commentatori cinematografici, è soltanto per un accostamento denigratorio proprio per film che presentano un montaggio più frenetico del 'normale'. Accostamento che puntualmente non emerge per quei lavori che sembrano invece intrinsecamente legati a una videomusicalità ben più concreta. Si parla di *Aria* (1988), esplicito tentativo di visualizzare dei brani sinfonici, *Greendale* (2003) di Neil Young nel quale gli attori 'parlano' in playback i testi delle canzoni che formano la sceneggiatura o dei film di Michel Gondry quali *Se mi lasci ti cancello* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) e *Be Kind Rewind - Gli acchiappafilm* (*Be Kind Rewind*, 2007) assolutamente inscindibili dalla sua poetica cine/video musicale. Ma gli esempi sono ormai molto numerosi in questo senso.

17. Rimanendo a un esempio concreto, si può indicare che la ricorrente investitura di Sergej M. Ejzenštejn a 'nume tutelare' del videoclip a causa della sua rilevanza assoluta nella definizione teorica e applicata del montaggio, se da un lato sottolinea la presenza di una letteratura critica e storica comune a quella cinematografica, dall'altro non fa altro che confermare l'attribuzione di un'importanza spropositata a quella che è soltanto una delle componenti in gioco.

18. La questione sembra del tutto determinante poiché l'attribuzione di autorialità va di pari passo con il riconoscimento di valore estetico/espressivo nei confronti del videoclip. In questo gioca un ruolo decisivo anche la quasi totale assenza di spazi dedicati alla critica del settore.

in ambito videomusicale richiede di conseguenza un aggiornamento adeguato all'evoluzione e alla diversificazione delle forme in campo e che parallelamente non si limiti - con forzato gioco di parole - alla forma, all'estetica del mezzo, ma allarghi i suoi orizzonti - e così le sue ambizioni - ad un livello interpretativo.

In questo senso il montaggio non si riduce semplicemente a un'operazione tecnica necessaria a 'chiudere il testo' o a mettere in forma in modo virtuosistico suoni e immagini; piuttosto costituisce il luogo stesso della realizzazione del senso, lo spazio in cui gli elementi appartenenti a linguaggi diversi (scritto, visivo, musicale) confluiscono in combinazioni audiovisive che sfruttano i meccanismi sinestesici per stimolare una reazione di tipo passionale.¹⁹

Il montaggio videomusicale necessita inoltre di una lettura aderente a quella di ogni altro prodotto dell'audiovisivo. Innanzitutto è da valutare come si parli, ovviamente a seconda dei casi, di una pratica accordata a dei contenuti, non del contenuto stesso. In questa direzione s'inserisce facilmente la riflessione sul piano sequenza, una tecnica che, alla stregua della citazione, diventa mezzo e motivo di moltiplicazione di senso e che si edifica su di uno strato percettivo solido anche a causa delle sue fondamenta ben radicate nel terreno cinematografico. Ecco perché non può essere considerata agli antipodi del videoclip; lo dimostra, prima ancora di ogni valutazione teorica comunque legittima, la pratica comune.

Potrà sembrare forse fin troppo scontato far riferimento a quei videoclip che si presentano come delle vere e proprie scene autonome oppure, di nuovo, a quelli che lo sono effettivamente, ma il fatto che la ripresa venga a coincidere con l'intera durata dell'opera non fa che confermare la necessità di tale accostamento. Altrettanto scontato e necessario pare ricollegarsi al concetto di ritmo visivo, di musicalità immanente all'immagine e, di conseguenza, di montaggio interno all'inquadratura stessa. È lo stesso Tarkovskij a chiarire i termini della questione quando afferma che il cinema

ha la possibilità di fissare il tempo nei suoi aspetti esteriori, emozionali [...]. Dunque, *il ritmo non è un'alternanza metrica dei vari brani. Il ritmo è creato dalla pressione temporale all'interno delle inquadrature* [...] [il montaggio] di per sé non genera assolutamente una qualità nuova [...] bensì evidenza soltanto ciò che esisteva già prima nelle inquadrature collegate insieme.²⁰

19. Peverini, *Il videoclip*, p. 62.

20. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 112 [il corsivo è dell'autore].

Da questo preciso punto di osservazione è facilmente riscontrabile come l'assenza di tagli non implichi affatto una concomitante perdita di dinamismo, o meglio di spessore, anche perché i registi videomusicali giocano spesso proprio sull'accumulo e sullo stridore causato dallo sfregamento di diverse componenti, in particolare relative all'ambito temporale. Un tempo solitamente ellittico e sfaccettato che si accosta alla moltiplicazione di personaggi e vicende in relazione ad ambienti ed elementi scenografici. Tipicità concernenti l'ambito narrativo dunque, ma la pluralità arriva ad intaccare anche la 'linearità' imposta dalla tecnica stessa, nonché dal limite strutturale incarnato dalla canzone.²¹

C'è una sorta di circolarità o, meglio ancora, di movimento a spirale che contraddistingue il video musicale, forma instabile e difficilmente catturabile soprattutto oggi, nel momento in cui le sue specificità, già di per sé risultato di differenti e molteplici sovrapposizioni stilistiche, si espandono in diversi territori, sia mediali che tecnologici e semiotici.²²

È questa la capacità²³ sintetica e sincretica del piano sequenza-clip, il che non implica necessariamente una rinuncia al realismo solitamente attribuito a e da questa tecnica. Al contrario, la realtà è spesso essa stessa moltiplicata mediante l'intervento di stimolazioni percettive che ne arricchiscono la concretezza.²⁴ Basta riferirsi all'esperienza indistintamente cine/videomusicale di Michel Gondry per avere una chiara

21. Limite che in non pochi casi viene oltrepassato, sia per quanto riguarda la durata, con opere che diventano praticamente dei mediometraggi, sia per l'aderenza all'elemento musicale, talvolta soltanto uno sfondo d'accompagnamento interrotto a piacere per introdurre dialoghi o svolte narrative.

22. Amaducci, Arcagni, *Music video*, p. 66.

23. Non la natura, giacché si tratta di una proprietà non totalizzante in relazione alle altre produzioni e non caratterizzante per quanto riguarda la conformazione del genere.

24. Ma esiste anche il piano sequenza, per così dire, classico cinematograficamente parlando. Esempio da questo punto di vista è sicuramente *Mon dieu que j'l'aime* diretto da Jean-Pierre Berckmans per William Sheller nel 1984. Un piano sequenza magnificamente coreografato che ricorda la sezione iniziale dell'*infernale Quinlan (Touch of Evil, 1958)* di Orson Welles e anticipa il labirintico tragitto nel retro del ristorante del protagonista di *Quei bravi ragazzi (Goodfellas, 1990)* di Scorsese. Il sorprendente andirivieni tra ambienti interni ed esterni della camera a mano che segue il protagonista nel suo incontro/scontro con i numerosi personaggi è la dimostrazione in termini del concetto di ritmo dell'immagine, nonché della capacità del videoclip di raccontare senza dover ricorrere a turbinose forme di montaggio. Meno spettacolare ma forse ancor più significativo a livello d'interpretazione è *Unfinished Sympathy (1991)* di Baillie Walsh per i Massive Attack, una lunga carrellata all'indietro per accompagnare la cantante che cammina per le strade di Los Angeles, mentre alle sue spalle si delinea un'umanità composta da reietti e veri e propri freaks. Un'opera talmente lynchiana da essere spesso erroneamente attribuita proprio al regista statunitense.

idea di come elementi quali il fantastico e il sogno possano mettere in crisi il concetto d'integrità del reale all'interno di un unico piano.²⁵ Non tagliare perciò non significa affatto rinunciare allo sgretolamento²⁶ di tempo e senso (nonché di pazzia) così tipicamente – stavolta in termini necessariamente generali – videomusicali. Ma anche, a ben vedere, Tarkovskiani. Sembrerà forse un'ulteriore eresia, ma la capacità del regista russo di intrecciare in un unico piano fantasia, ricordo, sogno e (diverse) realtà, tanto da non riuscire e non voler più districarle, così come l'atemporalità che sembra regnare nelle sue opere, maschera invece di uno scorrere del tempo artificiale – di conseguenza falsificato dal punto di vista cinematografico – perché accostato o accostabile all'esperienza sensibile dell'autore (oltre che del personaggio stesso) possono essere considerati feconda materia prima in quel serbatoio d'attingimento video musicale precedentemente tratteggiato. E il piano sequenza fa pienamente parte di questo sostanzioso contenuto.

Allora la concezione del tempo lungo tarkovskiano, le sensazioni di esasperata durata di azioni, situazioni e atmosfere [...] non solo soluzioni tecniche aggiunte – *dopo* – all'idea di raffigurare una visione di finzione, ma costituiscono l'essenza stessa di una rappresentazione del (suo) reale trasfuso in immagini. Sono, in definitiva, l'espressione di un tempo la cui (eventuale) frantumazione, mettendo in crisi le sezioni integre, precedenti o successive, farebbe disastrosamente crollare l'intera osservazione-generazione creativa del soggetto autore, della macchina da presa, di un personaggio. O di una delle sue *figure*.²⁷

4 *Losing my offret*

Spesso i film di Tarkovskij iniziano con un prologo, e proprio perché nelle mani del regista russo il preambolo è annuncio, a vari gradi di chiarezza e loquacità,

25. L'essenza surreale di un reale frantumato e ricostruito poliedricamente secondo logiche personali (ma universalmente condivise) come dimostrano, ad esempio, l'animismo oggettuale, l'influenza sensoriale dei luoghi nell'interiorità dei protagonisti o il raffronto ludico anche con situazioni drammatiche, è senz'altro una costante della sua poetica. Una perfetta manifestazione di questo aspetto si ritrova ne *L'arte del sogno*, nel quale l'attività onirica del protagonista arriva ad intaccare concretamente la realtà, o meglio – ma la specificazione pare cinematograficamente irrilevante – la sua realtà e, ancor maggiormente, nel recente *Mood Indigo - La schiuma dei giorni* (*L'Écume des jours*, 2013), dove l'intrusione todoroviana del fantastico nel reale è assimilata a tal punto da capovolgere completamente l'equilibrio delle due componenti.

26. Fellini avrà occasione di definire il videoclip, con la sua solita genialità, una «torta sbrisolona».

27. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 21.

del tenore di ciò che seguirà, queste brevi sequenze sono orologi di precisione con cui, rappresentando in figura i meccanismi regolatori dell'opera, il cineasta, per dirla in termini musicali, dà il 'la' al suo film.²⁸

La macchina da presa (da questo momento m.d.p.), posta centralmente rispetto alla scena, riprende il cantante Michael Stipe seduto di spalle e a capo chino affiancato da Mike Mills (bassista del gruppo), in piedi alla sua destra con le braccia incrociate davanti ad una finestra aperta. Fuori campo, ma diegeticamente rispetto alla vicenda, si sentono dei rumori: marcati gocciolii e sciabordii, tintinnio di bicchieri e urla indistinte che sembrano legate a qualche attività lavorativa (come si potrà in effetti verificare in seguito). Mills guarda in camera e si muove verso sinistra, seguito dal concomitante movimento della m.d.p. che ruota sul suo asse iniziando anche un lento *zoom in*. Appena qualche passo e il personaggio incrocia (il chitarrista) Peter Buck; l'inquadratura lo segue mentre si sposta verso destra, guardando in alto come se si fosse in presenza di una segnalazione di pericolo che, tuttavia, non trova un corrispettivo in ambito sonoro e visivo. Dopo qualche metro avviene un nuovo incrocio con Bill Berry (batterista dei R.E.M.), il quale guarda con mimica ancor più marcatamente impaurita nella stessa direzione, ma muovendosi in senso opposto. La m.d.p., tornata quindi nella posizione di partenza, accelera ora il suo avvicinamento alla finestra lasciando fuori campo il protagonista. Si fa inoltre più marcato il tintinnio che trova riscontro nell'ondulazione del latte all'interno di una caraffa posta sul davanzale della finestra. Breve stacco e (dalla stessa angolazione) la caraffa cade, rompendosi e spargendo il liquido sul pavimento. In questo momento inizia il brano.

La circostanza non lascia adito a dubbi: il regista Tarsem Singh sta ricreando in maniera più che puntuale – si può già dire come un orologio – in *Losing My Religion* per i R.E.M. una scena di *Il sacrificio*. Si tratta del passaggio di un aereo sopra la casa nella quale si svolge quasi per intero la vicenda che determina lo spostamento dei protagonisti verso le porte/finestre poste lateralmente e la caduta della caraffa col latte. Ecco spiegato lo strano atteggiamento dei componenti del gruppo che guardano verso l'alto. L'apparato scenico è identico fin nei dettagli, così come l'organizzazione registica, tanto da prevedere addirittura un velocissimo passaggio di un personaggio davanti all'obiettivo esattamente prima della caduta del recipiente. Le uniche marginali discrepanze riguardano il movimento, che nel film comincia da destra verso sinistra

28. Pellanda, *Tarkovskij's heritage*, p. 90.

e la configurazione della finestra, che in *Il sacrificio* è raddoppiata e chiusa da delle tendine, fungendo quasi da cornice per una credenza piena di oggetti (tra i quali la brocca col latte).

Senza entrare intensivamente nel merito delle introduzioni tarkovskiane, si può segnalare come, analogamente a casi come quelli de *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974), *Solaris* (*Soljaris*, 1972) e *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), Tarsem stia dando il 'la' al suo lavoro suggerendo, ma già introducendo attivamente, il tono e la modulazione della sua struttura complessiva. Un'introduzione in veste di omaggio che si avvale di un luogo deputato per l'assolvimento di molteplici istanze reverenziali - da parte di un regista profondamente legato all'universo cinematografico e di musicisti che con le immagini hanno sempre dimostrato un rapporto personale e di autentica ricerca artistica²⁹ - ma non solo, poiché Tarsem attribuisce alle sue figurazioni la capacità di mettere in moto un processo di contaminazione endogena che, grazie a stimolazioni di tipo associativo, arriva ad intaccare l'impianto globale dell'opera. Figurazioni sì ormai sedimentate, ma rattivabili con una semplice mescolata. In particolare, tornando al ruolo alla finestra, si può rilevare come la sostituzione citata in precedenza sia essa stessa partecipe della ri-semantizzazione germinativa, dal momento che quell'immagine, quel segno visivo, diventa anche un rinvio - e così un allargamento di senso - ad altri paradigmatici momenti e luoghi tarkovskiani. Una finestra molto simile si può notare, ad esempio, in una sezione de *Lo specchio* e precisamente nel segmento antecedente alla scoperta dell'incendio. Comunanza figurativa che riguarda, ampliando il raggio d'azione alla conformazione dell'intera stanza, anche *Stalker* (1979): il pavimento rivestito da assi di legno, le pareti spoglie e inumidite, una sedia posta di spalle rispetto all'inquadratura e, ovviamente, la finestra vicino al letto del protagonista, sono elementi pienamente in accordo con la composizione scenografica del videoclip. Una consonanza ancora più marcata è riscontrabile, infine, in due diversi ambienti di *Nostalghia* (1983), vale a dire la camera d'albergo a Bagno Vignoni e un locale della casa di Domenico. Per il primo di questi spazi si può parlare quasi di possibile sovrapposizione - anche se la finestra in questione si trova dalla parte opposta della stanza, vale a dire sulla sinistra - perché le sue fattezze, così come il paesaggio al di fuori - con relativa pioggia e vegetazione indistinta - risultano pressoché identiche. Ma un collegamento molto

29. I R.E.M. collaborano spesso con registi video/cinematografici, tra i quali Spike Jonze, Mark Romanek, Garth Jennings, Michael Moore, Jonathan Dayton e Valerie Faris e video artistici, come Robert Longo, per la realizzazione dei loro lavori più legati alla sperimentazione.

efficace può essere instaurato anche con la pozza d'acqua che si forma sotto il davanzale per effetto della pioggia che entra, nonostante in questo caso il pavimento non sia di legno.

Il contrasto del bianco dilagante e dei frammenti di vetro sullo scuro del pavimento serve a Tarkovskij per introdurre le mutazioni delle sensazioni e delle atmosfere attraverso la luce successiva, irreali, algide, appunto lattiginosa e malata che circonda Alexander e il modellino di legno della casa.³⁰

È come se Tarsem filtrasse la sostanza stemperata dell'immaginario tarkovskiano - ormai decantato e depositato - per ottenerne un 'concentrato iconografico', ma non perché la brevità del videoclip impedisca di instaurare tempi narrativi o di approfondire la psicologia dei personaggi - assunto ormai sconfessato da una serie consistente di lavori fortemente caratterizzati in questa direzione - bensì per renderlo parte di un coerente prospetto artistico di natura sintetica. Tanto è vero che, tornando nuovamente al ruolo della finestra, è con la seconda stanza che si riscontra l'affinità più accentuata, non tanto in termini di somiglianza figurativa - difatti sicuramente inferiore rispetto al caso precedente - quanto tematica, poiché l'immagine porta con sé il tema della 'soglia' che, come nota già Fabrizio Borin, è molto presente nel videoclip. *Losing My Religion* è indissolubilmente incardinato sul concetto di soglia, declinato sia dal punto di vista propriamente spaziale - «linea soltanto in apparenza non oggettuale, si manifesta invece come elemento materico decisivo»³¹ - sia da un'angolazione più astratta, in quanto legata ad attributi psichici.

Assumendo un punto di vista panoramico, ma già aderente al piano dell'attrazione/repulsione tra i livelli fisici e mentali, si può costatare come il fulcro della tensione tra valicabilità o meno della soglia sia moltiplicato da una serie di spinte che dai confini dell'immagine convergono centripetamente verso il suo centro (con un primo riferimento al punto di fuga rinascimentale); lo dimostrano due situazioni particolarmente eloquenti nella parte centrale dell'opera. La prima di queste vede Michael Stipe seduto mentre guarda in macchina; sembra stia per alzarsi quindi la m.d.p. lo segue, ma proprio in corrispondenza del verso «non so se posso farlo» il cantante si risiede improvvisamente, provocando un sobbalzo della ripresa. È come se il regista ci dicesse che tutto, in primis l'interprete, deve stare dentro all'inquadratura, la quale a sua volta deve

30. Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1*, p. 138.

31. Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1*, p. 225.

necessariamente presentare una perfetta composizione: equilibrio (simmetria), armonia, pulizia. Ma la soglia nel video è delineata anche dalla finestra stessa, un elemento che si aggiunge ai fuoricampo perimetrali e a quello frontale, vale a dire di ripresa, forzato col movimento di macchina iniziale. Lo conferma la seconda 'eccezione', raffigurata da un'inquadratura, in seguito mai più riproposta, che mostra uno dei membri della band stazionare al di fuori dalla finestra,³² mentre sul davanzale sono mutate sia la presenza, sia la disposizione degli oggetti.³³ Un elemento irreali, o comunque inverosimile filmicamente parlando – a meno che la stanza non si trovi al piano terra e sia presente una consequenzialità 'logica' degli eventi che, tuttavia, pare smentita dalla presenza della caraffa vuota e dell'assenza di latte sul pavimento – che trova un diretto corrispettivo nella macchina da presa posizionata più in basso rispetto alle precedenti inquadrature (ma senza comunque includere il soffitto della stanza).

La finestra come varco ed estensione per comprendere un 'oltre' che, se unito al segnale iniziale, diventa chiara esposizione di un reale assoggettato alla memoria e alla fantasia. Se in *Nostalghia* la soglia della camera-paesaggio riproduce «un vero e proprio specchio riflettente ad un tempo il mondo interiore ed il mondo esterno del suo abitante Domenico»,³⁴ in *Losing My Religion* ciò si attesta con un cambiamento di stato di natura mentale da parte del protagonista. Il trasferimento è presto fatto anche considerando che il titolo del videoclip si traduce³⁵ in «perdere la pazienza». Chiaramente il regista sta sviluppando un'equivalenza giocata sulla linea di demarcazione tra l'elemento spaziale in rapporto a quello psichico, dal momento che le due situazioni 'di confine'

32. Progredendo per associazione d'idee, si può evidenziare come la circostanza ricordi una scena di *Solaris* ambientata sulla Terra prima che il protagonista parta (davvero?) per la sua misteriosa missione. Suo padre sta parlando con Berton attraverso la finestra: dice che non ama le novità e rientra subito in casa, anticipando quasi con preveggenza la pioggia che si scatena in quel preciso istante.

33. È singolare l'evoluzione del posizionamento degli oggetti sul davanzale nel corso del videoclip. Durante lo zoom iniziale sono presenti: due vasetti con tappo, una bottiglia vuota, un oggetto seminascondito non identificabile (forse una cinghia arrotolata) e un bariletto con la caraffa che cade, mentre nell'immagine immediatamente successiva è presente solo una bottiglia quasi piena di latte. In seguito si avrà un'alternanza tra quella che si può definire la 'normalità', vale a dire il davanzale con tutti gli oggetti nominati in precedenza meno la caraffa rotta e l'alterazione', con la sola bottiglia e gli effetti della caduta del latte sul pavimento che vanno e vengono. Soltanto durante l'inquadratura con il personaggio fuori dalla finestra torna il barile sul davanzale e appare anche un ceppo di legno all'interno della stanza che non trova alcun collegamento narrativo.

34. Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1*, p. 225.

35. Traduzione in questo caso necessaria proprio perché esplicitativa di uno scarto letterale con implicazioni strutturali.

che vengono a cozzare contro i limiti inviolabili dell'inquadratura diventano segnali di una distorsione sensoria in corso d'opera. La dicotomia interno/esterno si associa in tal modo all'esibizione di una realtà alterata, falsificata; un aspetto confermato prepotentemente da altre immagini che si aprono come pensieri dalla fantasia (o dal ricordo?) del protagonista, diventando finestre di senso in veste di ulteriore fuoricampo, in questo caso di natura tematica.

Si tratta di *tableaux vivants* ricreati sul modello dei dipinti di Caravaggio; scene che non nascondono la loro finzione, ma che anzi la evidenziano fino a farne il motivo stesso della loro esistenza: le frecce che trafiggono san Sebastiano sono attaccate con il nastro adesivo nero, così come le ali che fanno del cantante un angelo sono chiaramente appese al muro. Ancora, le cornici attorno agli angeli similcaravaggeschi sono realizzate con delle decorazioni di Natale e la rappresentazione dei riti orientali è pura esposizione di orpelli. Si può rintracciare in tutto questo una profonda riflessione di natura metatestuale - da parte del regista e degli stessi R.E.M. - che a tratti diventa fortemente critica: Michael Stipe si dimena esageratamente e sono gli unici momenti in cui guarda in macchina mentre altri personaggi che fanno parte di uno spettacolo teatrale - tanto è vero che hanno dei proiettori puntati in faccia - cantano in posa il testo della canzone.³⁶ È il videoclip che mette in mostra se stesso e, contemporaneamente, si autodenigra, proprio come fa l'improbabile interprete di Cristo che guarda impassibilmente san Tommaso mettergli un dito nella piaga.

È palese in queste sezioni anche l'esplorazione di altri ambiti, tra i quali appunto quello religioso,³⁷ in particolare in direzione della raffigurazione sacra e del valore che essa detiene al giorno d'oggi, pertanto: la sua morale, la sua mercificazione - di nuovo Godard - e il paragone con la produzione di diverse culture. Si potrebbe azzardare un accostamento piuttosto sostanzioso con le relative tematiche di *Andrej Rublëv* (1966); tuttavia il riferimento più immediato e profondo è rintracciabile ne *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (1963) diretto assieme a Rossellini, Gregoretti e Godard. Nei *tableaux vivants* fasulli, posticci, ipercolorati di *Losing My Religion* si possono ritrovare, infatti, le stesse scene graffianti e beffarde ma, al contempo, fortemente drammatiche del passaggio pasoliniano. Scene che a loro volta citano, reinterprestandolo in chiave ironica, il barocco di Rosso Fiorentino e del Pontormo.

36. Anche in questo caso Tarsem rende quindi il playback funzionale alla vicenda.

37. Il regista lavora su questo aspetto paradossalmente per antinomia poiché, come detto, è solo vedendo le immagini che «religion» diventa religione.

Sembra ormai appurato che Tarsem non si limita a dar vita a citazioni - pur complesse e raffinate - senza alcuna motivazione specifica; al contrario, la loro definizione è coerentemente e organicamente votata al raggiungimento di un'unitarietà stilistica che coinvolge sia il versante dei contenuti, sia la costruzione formale. Non a caso la tecnica di ripresa, i movimenti di macchina e il montaggio diventano parte integrante di questa morfologia, concorrendo direttamente all'attribuzione di significati. Se ad esempio in Tarkovskij «proprio sull'idea di movimenti perpendicolari e paralleli alla linea immaginaria obiettivo della cinepresa-punto della camera (dell'inquadratura) si esprime la manifestazione dell'ipotetica e non ancora pensata guerra nucleare»,³⁸ Tarsem accoglie queste attribuzioni combinandole al senso globale della canzone e ai nuovi temi che ad essa vengono associati attraverso (per ora) nuove immagini. Allo stesso modo, il verso «la distanza dai tuoi occhi» è associato a un brusco e innaturale arresto della camminata del protagonista che sta per attraversare il campo visivo della finestra, seguito dalla progressiva sfocatura del suo volto e dall'apertura di un'altra finestra di senso legata all'atteggiamento degli altri personaggi rispetto ai suoi movimenti inconsulti. In questo modo la semplice lontananza riferita alla visione si trasforma in un interesse di tipo pittorico (punto di fuga), psicologico (conflitto tra mantenimento e perdita della razionalità), teatrale (definizione dello spazio da parte dell'interprete), cinematografica (l'inquadratura come intrusione) e quant'altro. Analogamente, la funzione e - di conseguenza - la composizione del montaggio cambiano a seconda del contesto: dopo il lungo movimento iniziale il regista alterna sezioni molto veloci e frammentate, contrassegnate in sostanza da lampi che si associano alle luci della ribalta nelle rappresentazioni da fotoromanzo, ad altre vistosamente rallentate e costruite su movimenti di macchina che seguono puntualmente i gesti del protagonista allo scopo di tradurne lo stato d'animo; la tensione viene così diluita o coagulata in base a contrazioni ed esplosioni nella gestualità dell'interprete.³⁹ Quanto detto riguardo alla struttura formale dell'introduzione è valido quindi anche per l'interpretazione, così come per la configurazione degli oggetti e degli altri elementi scenografici;⁴⁰ un impianto morfologico molto articolato e stra-

38 Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 138.

39. Un elemento tutt'altro che secondario se associato alla riflessione riguardante l'importanza dell'ambito attoriale per la caratterizzazione dell'intero genere.

40. Siamo ben lontani dall'idea di videoclip pleonasticamente appiattito sulla visualizzazione del testo della canzone a solo scopo riempitivo, del quale Michelangelo Antonioni con il suo celebre *Fotoromanza* (1984) per Gianna Nannini ha statuito probabilmente il compendio definitivo.

tificato che non conduce comunque ad una saturazione, poiché avrà a sua volta delle ripercussioni in episodi futuri.⁴¹

5 Da Tarkovskij a Rybczynski (e ritorno) attraverso il videoclip

Secondo una logica di rifiuto dell'assioma «cito quindi sono» e seguendo la trafficata direttrice della costruzione di significato per stratificazione, si giunge a *Sberegla* per i Kalinov Most.⁴² Di nuovo – deteriorando così l'implacabile legge della casualità – si assiste ad un prologo rivelatore, nel quale il regista suggerisce non solo il tono e il soggetto del videoclip, ma anche la sua intera struttura formale. Una donna vestita in sarafan al di fuori di una finestra – elemento ormai percepito come familiare – appoggia una brocca sul davanzale e passa un oggetto al figlioletto che sta in casa; una figurazione già sbilanciata nei confronti dell'immaginario tarkovskiano, così come l'equivalente movimento della macchina da presa che dall'alto della madre si sposta perpendicolarmente verso il basso del figlio, per poi ruotare verso destra e in seguito dalla parte opposta. L'effetto è quello di una croce proiettata all'interno dell'inquadratura così come accade, anche se su di un piano orizzontale, nella scena della caduta del latte in *Il sacrificio* e *Losing My Religion*. La decodifica da parte dello spettatore empaticamente attivo e con apposito bagaglio tarkovskiano è – si ritiene di poter dire – praticamente automatica, pur nell'assenza di connessioni neurali esplicite.

41. Il panorama delineato, già piuttosto cospicuo e composito, si arricchisce infatti negli anni a venire grazie ad alcuni episodi che concorrono a validare la tesi della poetica autoriale quale elemento intermediale non escludente ed esclusivo. Nel film *The Cell - La cellula* (*The Cell*, 2000), ad esempio, Tarsem riprende temi ed immagini sviluppate in precedenza; è il caso di una scena durante la quale un bambino fa realmente navigare una barchetta soltanto stendendo un lungo telo azzurro tra due alberi, così come già visto nel videoclip *Sweet Lullaby* (1994) per i Deep Forest; oppure di una sequenza ambientata in una stanza pressoché identica (finestra compresa) a quelle precedentemente descritte e inondate di significati. Tuttavia in questo caso la contestualizzazione pare veramente forzata e lo stesso si può dire per *The Fall* (2006), magniloquente e naïf nella sua esasperata ricerca di sincretismi con altre arti figurative. Passando in territorio russo, si può indicare come nella stessa ambientazione leggermente modificata – cambia la forma della finestra e il paesaggio – sia ambientato anche il videoclip *10 Kapel* dei Tansty Minus, un semplice ammiccamento nei confronti dello spettatore grazie a vasi, orologi e una pioggia che scroscia all'interno della stanza.

42. La carenza di informazioni relative alla paternità dei lavori si accentua notevolmente nel caso di produzioni extra-occidentali. Ciò coinvolge l'intero corpus testuale di riferimento di ambito russo che non prevede indicazioni riguardo a regia, data di produzione o altre informazioni tecniche. Un aspetto che richiederebbe un'approfondita ricerca di carattere filologico sulla scia di quanto effettuato per il 'caso' Godard.

Ancora non è iniziata la musica e si sentono soltanto i cinguettii di una colomba appollaiata sopra un lenzuolo steso che copre parzialmente lo sfondo. Cadono delle piume e il brano inizia in *fade in* come se affiorasse dal passato, più che da un luogo lontano, con un accostamento che richiama già il tema del ricordo (ma non ancora quello della nostalgia). Il bambino si getta in faccia dell'acqua - ne sentiamo il rumore in sottofondo - contenuta in un catino bianco - oggetto quasi ossessivo nel cinema del regista russo - poi si sposta verso il davanzale facendo volare, o meglio navigare con la fantasia il ninnolo donatogli dalla madre che si scopre essere una barchetta. Lo sfondo resta sfocato, ma è ora più percepibile perché la donna se n'è andata e lascia intravedere una vegetazione indistinta e nebulosa. Il piccolo protagonista, dopo essersi accertato dell'assenza della madre, mette il naso nella brocca piena di latte - altro oggetto squisitamente tarkovskiano, a questo punto, cine/videomusicale e altro gesto di ugual natura poiché è esattamente ciò che accade nelle sezioni che incorniciano *L'infanzia di Ivan* - poi si sposta nella stanza attigua seguito dalla macchina da presa che inizia così un lunghissimo e (quasi) ininterrotto movimento verso sinistra. Davanti ad un tavolino gioca con del pane che la madre sta preparando, poi questa lo accarezza e toglie il latte rimasto sui suoi capelli.

A questo punto interviene una breve accelerazione che sposta l'attenzione su di un altro scenario e due nuovi personaggi; ancora una volta un telo nasconde lo sfondo, in questo caso proprio come fosse il sipario di un palcoscenico e infatti, quando la ragazza lo lascia cadere, scopre una tavola imbandita sulla quale si possono distinguere: mele, uova e composizioni floreali. Il tutto assume l'aspetto di una rappresentazione - con natura morta - nella quale i commensali sono disposti dal lato opposto a quello di figurazione. Il bambino salta su una panca con in mano una spada di cartone dando le spalle ad un uomo, probabilmente il padre, che cerca invano di imboccarlo con un cucchiaino. Il nuovo protagonista torna davanti alla m.d.p. per raggiungere la ragazza che nel frattempo ha fatto il giro della tavola. Tenta di baciarla e alza il telo con un braccio per nascondere la scena al padre; un gesto evidentemente metaforico, quasi un passaggio di testimone considerando che del padre in seguito si perderanno del tutto le tracce. Come nota Borin riguardo a veli e teli in Tarkovskij: «a volte la loro presenza sottolinea il movimento insieme a cambiamenti di stato delle cose, degli oggetti e delle persone»;⁴³ osservazione che si sposa facilmente con la circostanza in oggetto perché il velo demarca - soglia effimera ed estremamente mutevole - anche il

43. Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1*, pp. 249-250.

passaggio dall'infanzia alla giovinezza. Motivo, come si vedrà in seguito nel dettaglio, tutt'altro che superficiale e transitorio.

Tornando all'esegesi del narrato, si può rilevare come la ragazza eviti il bacio con un gesto che, di nuovo, non ha bisogno di articolate decrizioni, pur nella non coincidenza citazionistica, cioè mette del riso sulla testa del compagno. Un accordo quasi al diapason con la scena de *Lo specchio* durante la quale un bambino versa dello zucchero sul capo di un gattino che sta bevendo il latte sparso sul tavolo. Gesto che nel videoclip rinvia alla situazione immediatamente successiva: i due interrompono improvvisamente il loro 'gioco' perché sta entrando nella stanza una donna che porta in mano un drappo ricamato; si dirigono verso di lei e le fanno un inchino, così come il padre che sbuca alle loro spalle. Quella che potrebbe sembrare soltanto l'ossequiosa ottemperanza di un rituale previsto da una società di stampo patriarcale si converte, grazie all'amalgama dei diversi elementi – la 'benedizione', la tavola imbandita, la predominanza del colore bianco nel velo e nelle vesti, la riverenza in presenza del padre – nell'allegorica celebrazione di un matrimonio.

A questo punto la macchina da presa abbandona l'intero quadro proseguendo il suo movimento verso sinistra e lasciando che sia una corona d'aglio a 'spingere' l'inquadratura verso la scena successiva. Il veloce passaggio al nero serve per nascondere uno stacco proprio alla maniera dell'Hitchcock di *Nodo alla gola* (*Rope*, 1948) e lo si capisce dal fatto che l'ambiente è in realtà la stessa grande stanza vista in precedenza – quindi lo stesso set – adibita però a bar, o più precisamente a bordello. Occorre tuttavia segnalare come la comunanza strutturale ma non tematica degli ambienti non implichi affatto una sottrazione di verosimiglianza (o coerenza) rispetto alla narrazione; al contrario quel senso di déjà vu concorre ad aumentare il senso di ambiguità nei confronti della fluida consequenzialità nella successione degli eventi.⁴⁴ Uno scorrere del tempo alterato, modulare nella sua ricomposizione, perfetto riflesso della percezione del protagonista che si contrappone all'inesorabile linearità del movimento della macchina da presa, pertanto al tempo 'reale' del racconto.

In occasione del nuovo transito il centro focale passa da un personaggio che cammina al buio fuori dalla finestra – la stessa finestra – a un bicchiere asciugato accuratamente davanti alla m.d.p. da un cameriere;

44. La comunanza degli ambienti ha in questo senso la stessa incongruità degli oggetti presenti nella casa di campagna del padre di Kris Kelvin e rintracciabili anche tra l'arredamento della stazione orbitante di Solaris. In particolare ci si riferisce al busto di Platone, al vaso di ceramica blu e al mappamondo con piedistallo che difficilmente lo scienziato avrebbe potuto portare con sé nello spazio e che concorrono a sfumare ulteriormente i contorni di un viaggio già di per sé misterioso.

segue il primo piano di un uomo che mangia avidamente parlando, evidentemente non ascoltato, a una donna che fuma da una lunga pipa. La m.d.p. rallenta soltanto per presentare le due figure, poi si sposta e indugia su un altro avventore manifestamente non in sintonia con il clima del locale; si tratta del nostro che, seduto a un tavolino, beve - una bottiglia vuota e un piatto con una mezza mela stazionano davanti a lui - con atteggiamento triste e pensieroso. Lo raggiunge una signorina vestita di paillettes ma lui prontamente si alza e se ne va, ovviamente verso sinistra, anticipando la m.d.p. che prosegue imperterrita il suo tragitto. Secondo la linea di commento fin qui seguita la vicenda può essere letta, senza comunque sfociare in eccessive sottigliezze interpretative, in direzione di un evento traumatico o di una separazione rispetto alla compagna che infatti, così come il padre, non troverà rispondenza nei passaggi seguenti.

Si apre un nuovo scenario attraversando una parete, ma stavolta lo stacco è doppiamente significativo visto che a interrompersi è anche il brano musicale. Per quasi 40" il livello sonoro è affidato esclusivamente alla diegetica esposizione di effetti quali: una porta che si apre, un cuore che batte, dei passi sulle tavole di legno del pavimento e lo sbattere d'ali di un uccello. Il protagonista è tornato alla casa della sua infanzia, ormai vuota e impolverata; apre la finestra e in quel preciso istante la musica riprende, stavolta improvvisamente, come se fosse l'edificio stesso ad aver trattenuto come una spugna i rumori ma anche, spostandosi sul corrispettivo irrealista visivo, gli oggetti e gli spazi del suo passato. O del suo ricordo, poiché quegli oggetti - barchetta compresa - non sono (realmente) lì, tanto è vero che vengono fatti apparire quasi magicamente (o cinematograficamente). È l'aria che entra dalla finestra a smuovere i granelli di polvere nostalgici che balenano nei tenui raggi di luce; proprio quelli che adesso illuminano teatralmente la madre: una figura sfuggevole - vista soltanto di spalle dallo spettatore - che riempie fino all'orlo un bicchiere di latte (che non verrà bevuto).

Nel finale si ritorna al punto di partenza e al passato, con il protagonista bambino che, al di fuori dalla solita finestra, dà da mangiare a un uccello e guarda imperscrutabilmente in macchina, indicando come quel viaggio debba forse ancora avvenire e sia soltanto il frutto della sua immaginazione.⁴⁵ Con questa conclusione inevitabilmente truffauniana finisce il movimento circolare della macchina da presa, quasi a circoscrivere un'isola della memoria analoga a quella che contraddistingue il finale di *Solaris*, anche se in quel caso il lungo spostamento avviene

45. Sembra confermare questa teoria anche la simultanea presenza nella scena del banchetto del protagonista in due diversi stadi evolutivi; a una seconda visione si può infatti notare come bambino e ragazzo non interagiscano mai direttamente.

verso l'alto. Un'isola percorsa concentricamente dal protagonista (e dallo spettatore) in un viaggio probabilmente solo ipotetico - come quello di Kelvin - ma non per questo meno reale.

Se si provasse a srotolare *Sberegla* su un piano, effettuando soltanto qualche piccolo adattamento di ambientazione, si otterrebbe sicuramente *Imagine* (1986), diretto da Zbigniew Rybczynski per John Lennon a sette anni dalla sua morte. Un video musicale del tutto affine ai lavori videoartistici del regista, ad indicare come una poetica autoriale non possa essere distinta nelle sue diverse declinazioni.⁴⁶

Dall'infanzia alla vecchiaia e, presumibilmente, alla morte - in questo caso raffigurata sarcasticamente da un cavallo bianco⁴⁷ - con un (falso) piano sequenza in cui il tempo dell'enunciato non corrisponde a quello dell'enunciante perché Rybczynski intrappola e manipola lo scorrere del tempo grazie ad un carrello potenzialmente infinito. Dopo il cortese accompagnamento del regista di *Sberegla* arriva il vero e proprio inseguimento dei due protagonisti di *Imagine*, che crescono fisicamente rimanendo però letteralmente compressi in una scatola dove l'esterno non è soltanto uguale all'interno, lo diventa in modo definitivo in una sorta di rincorsa «progressivamente costante». Da una porta all'altra per rientrare sempre nella stessa stanza,⁴⁸ segnalando come la società ci ingabbi in un tapis roulant che è, al contempo, palcoscenico e ci costringa ad un gioco/spettacolo borghese di relazioni senza alcun fascino discreto, accordandosi inevitabilmente con la poetica e il pensiero - più che con il testo della canzone - di John Lennon.

Rybczynski sta effettivamente proponendo una lucida analisi di natura antropologica sull'uomo all'interno della società occidentale; lo dimostra in maniera lampante il riferimento a New York quale simbolo del modernismo più vuoto e della perdita dei valori, accostato al suo

46. In particolare il videoclip si lega indissolubilmente all'espressionismo elettronico, artigianale e metafisico dei cortometraggi di Rybczynski, tra i quali si possono citare *Tango* (1980), vincitore del premio Oscar per il miglior corto d'animazione e *Orchestra* (1990), nel quale spicca la sezione *Bolero* (*Stairway to Lenin*), sorprendente visualizzazione del brano di Ravel. Un lavoro che non si può fare a meno di collegare, a sua volta, al già citato *Aria*.

47. Nessun simbolo di purezza tarkovskiana in questo caso - anche se in effetti l'immagine rappresenta un'insolita incursione poetica rispetto alle affannate vicende ritratte in precedenza - poiché tutto ciò che lascia l'animale è un escremento raccolto da un maggiordomo e gettato fuori dalla finestra.

48. La successione dei riquadri ricorda molto anche lo scorrimento della pellicola cinematografica.

skyline che segue in parallelo dalla finestra⁴⁹ l'involuzione morale dei personaggi. E il fatto che il paesaggio sia frutto di un trucco, poiché palesemente ripetuto in loop grazie al *chroma-key*, non fa che aumentare il senso di «dispercezione dello spazio-tempo»⁵⁰ in rapporto alla realtà,⁵¹ in quello che, tutto sommato, è un viaggio non verso una stanza come in *Stalker*, ma dentro ad una stanza dove i desideri vengono ciclicamente infranti. Una condensazione della vita che mette ludicamente – ma non per questo meno drammaticamente – in scena se stessa, proprio come il bambino che nella stanza iniziale fa capolino dalla finestra (!), ma anche un movimento coreograficamente giocato ai (e coi) limiti dell'inquadratura, proprio come in *Losing My Religion*.⁵² Un movimento che – stavolta in relazione a *Sberegla* – in concomitanza con la relativa progressione temporale, segue un andamento lineare in senso orizzontale, quindi cinematograficamente avanzante da sinistra verso destra.

6 Un videoclip sul ciglio della strada

I Kalinov Most si rendono protagonisti di un'altra incursione nell'universo figurativo tarkovskiano grazie a *Rodnaya*,⁵³ opera che conferma la vena cinematografica capillarmente distribuita all'interno della videografia del gruppo: una fotografia in bianco e nero nitida e luminosa, insoliti tagli di ripresa, cambi focali, soggettive e movimenti di macchina con funzione narrativa. Un campo di grano funge da palcoscenico per la rappresentazione di alcune azioni simboliche, tra le quali si segnalano quelle molto suggestive di un bambino che correndo toglie la sua corona di spighe e di una coetanea in tunica bianca che, a seguito del volo improvviso

49. Siamo quindi agli antipodi rispetto alla vegetazione o alle campiture di colore descritte in tutte le precedenti occasioni.

50. Amaducci, Arcagni, *Music video*, p. 109.

51. Analogamente agli oggetti inspiegabilmente presenti nella stazione di Solaris e alla comunanza degli ambienti di *Sberegla*.

52. È quindi impossibile fare a meno di rievocare il concetto di soglia così com'è stato affrontato in precedenza; una soglia di nuovo multipla e ambiguamente legata a una linea di demarcazione, precaria ma fondamentale, tra realtà differenti. Non si può dimenticare infatti la linea che separa la stanza dei desideri di *Stalker*; «un'isola incredibile all'interno di una realtà deludente, un microcosmo [...] una porzione di mondo dove le regole "al di fuori" non valgono», Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 34.

53. Si tratta ovviamente di un'attribuzione di stampo attoriale e non registico. È inoltre da considerare come in questo video appaiano anche i membri della band, del tutto assenti invece in *Sberegla*.

di una colomba, lascia cadere una brocca di latte in precedenza riempita d'acqua. Recipiente che puntualmente si rompe spargendo il suo liquido bianco sul terreno. Un riferimento presumibilmente diretto a Tarkovskij ma, anche in questa occasione, non immediato né tantomeno ridondante.

Il latte, un'acqua della nascita, del nutrimento e della rigenerazione dell'infanzia e della vita che ne *Lo specchio* ancora gocciolava lentamente come il tempo ed in *Stalker*, come per accelerazione interna, già veniva bevuto avidamente e velocemente dal cane della «Zona». Ora quella stessa integrazione dell'acqua, inquieta come il tempo tarkovskiano [...] esplose fragorosamente a terra a causa di un pericolo nucleare definitivo, cancellando se stesso come presenza simbolica dell'infanzia e del fluire dell'esistenza.⁵⁴

Il fluire dell'esistenza in questo caso è interrotto da una duplice mutazione, o meglio da una duplice perdita: dell'innocenza e del contatto con la terra.⁵⁵ Se infatti la brocca s'infrange sul terreno increspato di spighe, dopo il passaggio di una falce che diventa totem il bambino senza più corona raggiunge la futura compagna e da questo istante inizia un singolare viaggio in *flashforward* (e ritorno) giocato sul campo-controcampo dei loro occhi. Ancora il tema dello scorrere inesorabile - ma ipotetico - del tempo unito a quello della riscoperta delle origini, in questo caso scevro da ogni riferimento alla minaccia nucleare.⁵⁶

Rimanendo in questo grande bacino d'influenze, in particolare ponendosi sulla scia del tema del ritorno all'infanzia quale recupero delle radici in termini di tangibilità, cioè attraverso odori, rumori, colori e soprattutto contatti capaci di risvegliare sensazioni sopite ma non dimenticate - così come tratteggiato, ad esempio, in *Sberegla* - si può segnalare il videoclip *Mama* per Lubeh. Un video molto semplice nella sua esposizione, sensibilmente contrassegnato da inquadrature lunghe e ritmo dilatato,⁵⁷ ma senza evidenti movimenti di macchina: il protagonista torna ai luoghi della sua fanciullezza con uno stato d'animo che lascia trasparire la presenza (o il ricordo) di un evento doloroso.

Il nostro apre la porta ed entra nel nero, con un segnale di raccogli-

54. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, p. 33.

55. La perdita potrebbe anche essere triplice se si considera che quello della morte è un tema molto presente nella configurazione del videoclip.

56. Materia che, tuttavia, essendo ormai incastonata nella caduta della caraffa col latte diventa un riferimento latente, anche se sfumato e sotterraneo.

57. Il video dura 3'22" ed è realizzato con sole 19 inquadrature, quindi con una durata media di più di 10,5" per ripresa. Siamo quindi molto lontani dalla teoria del 'secondo per inquadratura' instaurata da alcuni produttori videomusicali.

mento prima di entrare in un luogo (per lui) sacro, ma anche di equivalenza rispetto al buio morale che riguarda i protagonisti – si parla al plurale per comprendere anche l'interprete di *Sberegla* – nel loro rinvenimento del passato. Un passato che, comunque, sfugge, si nasconde – così come il volto della madre nel finale di entrambi i videoclip – nella lontananza del ricordo e nell'ancor più sfumato sogno del ricordo.

Faccio spesso questo sogno, ci sono abituato. Non appena vedo le pareti di legno scurite dal tempo e la porta socchiusa che si apre nel buio dell'ingresso so già, pur nel sonno, che si tratta solo di un sogno e la mia incontenibile gioia si spegne nell'attesa del risveglio.

Un altro «appartamento abitato dal tempo»⁵⁸ dopo quello di *Sberegla* e come quello appena citato con un dialogo da *Lo specchio* ma anche, nuovamente, la finestra come specchio di un'interiorità che si rapporta all'ambiente esterno in termini paesaggistici – un panorama freddo – e sociali – il personaggio sgradevole e sguaiato che accompagna il protagonista. Ma stavolta il riflesso, ovvero il campo visivo, è ostruito dal letto della madre che occupa per intero la parete, quasi a voler indicare la matericità ingombrante di quel ricordo che non può essere rimosso e che sembra impedire qualsiasi proiezione esterna. Un oggetto-ostacolo sia in termini di presenza – anche perché segnale di un tempo in via di decadimento – sia di assenza, soprattutto per quanto riguarda il contatto; è infatti un contatto fisico a sintetizzare gli sviluppi del rapporto con la «mama» del titolo. Si tratta della carezza quale gesto universalmente condiviso e capace di esprimere sinodoticamente un processo evolutivo: quella gioiosa e giocosa esplicitamente ricercata nell'infanzia; quella respinta dall'ostilità dell'adolescente; la tenerezza consolatoria a seguito di un dispiacere e rasserenante di fronte ad un incubo o a una febbre, proprio come quella della Hari/madre nei confronti di Kelvin nella stazione orbitante di *Solaris*.⁵⁹ E lo stesso film non può che essere rievocato anche nel finale, quando il giovane s'inginocchia per baciare la mano della madre seduta sul letto,⁶⁰ ormai simulacro surrogato di un contatto come lo può essere un ricordo o una fantasia.

Se in questi due ultimi esempi la referenzialità più diretta e imme-

58. Ulivi, Tarkovskij (a cura di), *La forma dell'anima*, p. 137.

59. Ma anche della moglie allo Stalker febbricitante.

60. Collegamento rintracciabile nell'inginocchiamento finale nei confronti del padre e ambientato nell'isola della memoria sull'oceano di *Solaris*, più che in quello analogo nella biblioteca della stazione orbitante e relativo all'ospite-Hari.

diata viene elusa per essere trasferita ad un piano che si può definire pretestuale (agendo proprio come quei film di Tarkovskij quali *Stalker* o *Solaris*, ispirati a o da un testo precedente) ciò non avverrà per tutte le altre 'apparizioni' del regista in ambito videomusicale.

Ritrovare elementi tarkovskiani nel cinema contemporaneo significa imbat-
tersi in tracce difficili da dirimere, soprattutto perché l'impatto che sulla settima
arte ha avuto l'eredità del maestro russo, pur avendo lasciato segni inconfondibili
e dopo essere stata cercata da taluni persino con un certo accanito compiaci-
mento, si è poi assai spesso dispersa nelle pellicole dei suoi epigoni con la stessa
facilità di un'aspirina che si scioglie in un bicchiere d'acqua.⁶¹

Quanto riscontrato da Marina Pellanda a proposito dell'eredità cine-
matografica di Tarkovskij può essere facilmente riportato anche al vide-
oclip. Non sempre si concretizza l'originale rielaborazione di tematiche
e simbologie; al contrario talvolta i registi si limitano ad una sollecita-
zione che è più che altro solleticamento di una personale inclinazione
edonistica. Lavori che si risolvono in un evanescente formalismo e che
prestano un pessimo servizio alle esperienze che pensavano invece di
omaggiare. Quindi, dopo il «segno inconfondibile» tracciato da *Losing
My Religion* e *Sberegla* e le stimolanti esperienze di *Rodnaya* e *Mama*,
arrivano puntuali anche «aspirine» e «accaniti compiacimenti».

Preliminarmente si può rilevare come il film di Tarkovskij più citato,
o che comunque ha stimolato l'estro dei registi videomusicali, sia senza
dubbio *Stalker*. La forza straordinaria dell'immaginario presentato ed
evocato - più o meno direttamente e perfino volontariamente - dall'au-
tore russo sembra infatti detenere il più alto coefficiente d'intensità
ispirativa anche ad un livello, come detto, prefigurativo. Non si tratta
però di un prevedibile riferimento al genere della fantascienza, ambito
massicciamente (ri)proposto, ad esempio, col *2001* kubrickiano⁶² e non
solo perché in *Stalker* di cinematograficamente fantascientifico - così
come, non paradossalmente, in *Solaris*⁶³ - c'è ben poco. Tanto è vero che
quasi mai viene ricreato il contesto narrativo alla base del film, ma si

61. Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1*, p. 94.

62. *2001: Odissea nello spazio* (1968) è alla base, tra gli altri, di *The Next Big Thing* (1997)
di Chris Cunningham per Jesus Jones; *Natural Blues* (2000) di David La Chapelle per Moby;
Weird (1998) diretto da Gus Van Sant per gli Hanson e *Gli Angeli* (1996) di Roman Polanski
per il nostrano Vasco Rossi.

63. È interessante notare come nella videografia russa di riferimento non si trovi
praticamente traccia della fantascienza di *Solaris*, nonostante il tema del doppio continui
ad essere esplorato in ogni sua declinazione.

preferisce focalizzare l'attenzione su elementi che contraddistinguono genericamente il suo cinema, sublimati nella maggior parte dei casi in luoghi, atmosfere e oggetti o, al massimo, in un accostamento tematico astratto.

Paradigmatico da questo punto di vista diventa *Umirat* dei Tractor Bowling. Il video inizia con una porzione della scena di *Stalker* ambientata nella stanza del telefono, dopo che lo Scienziato ha esposto la sua «diarrea sociologica». L'input – stavolta in chiave di commento più che di accordo – è la risposta dello Scrittore:

So benissimo che lei ha pensato di distruggere l'umanità facendo balenare il miraggio di qualche iperbolico beneficio, ma sono perfettamente tranquillo per lei per me e soprattutto per l'umanità intera, perché non approderà assolutamente a niente. Nel migliore dei casi otterrà quel premio nobel per cui si strugge oppure ed è più probabile, le accadrà qualcosa di talmente assurdo che neppure lontanamente adesso è in grado di immaginare.

L'introduzione funge propriamente da veicolo per un avvicinamento analogico ai temi proposti da Tarkovskij, poiché l'episodio estrapolato dal film è attualizzato per una denuncia di tipo scientifico/ecologico. A seguito dell'accensione dell'elettricità da parte dello Scrittore, con conseguente perdita di tensione della lampadina – utilizzata dal regista del videoclip come espediente per far partire il montaggio delle immagini successive – si assiste a una serie di riprese documentaristiche di edifici o interi quartieri in una città semi-distrutta e abbandonata. Un paesaggio che porta con sé un chiaro immaginario – letterariamente e cinematograficamente – postatomico; difatti poco dopo una didascalia informa che si tratta di Prip'jat', tristemente celebre per essere stata evacuata (e mai più ripopolata) a seguito del disastro nucleare di Černobyl⁶⁴. La città, a soli tre chilometri di distanza dalla centrale, è stata una delle più esposte alle radiazioni ed è tuttora interdetta e protetta dall'esercito; condizione che rimanda a sua volta alla pellicola tarkovskiana.

Una zona ben delineata che si contrappone a quella essenzialmente di natura mentale di *Otpuskayu* di Aleksandr Maršal, figurativamente espressa da un cumulo di oggetti legati al trascorrere del tempo – oro-

64. A Prip'jat' sono ambientati anche i videoclip *Dead City* della band ucraina Delia che recupera alcune immagini di repertorio legate alla vita della città e *Sweet People* di Alyosha, opera contraddistinta dallo stridore delle posticce scene di felicità familiare trasmesse in televisione negli edifici abbandonati, ma incomprensibilmente risolta in un finale nel quale si cerca un improbabile collegamento con la mattanza di balene e foche e la distruzione di foreste. Il tutto condito dalla stucchevole interpretazione della cantante.

logi (alcuni dei quali senza lancette), vecchie fotografie, alimenti deteriorati, fiori avvizziti ecc. – che vengono trascinati in modo innaturale da un liquido sul pavimento. Non acqua come si sarebbe portati a credere in un primo momento, bensì un fluido infiammabile, considerato che la completa cancellazione del passato avviene con un incendio di chiara natura purificatrice.

Un'area post caduta meteoriti è invece la «zona del silenzio» tratteggiata in *Trilliput* dei Deadushki, opera singolare per ambientazione e sviluppi narrativi. Un ricercatore si muove nel deserto a caccia di tracce o fossili alieni osteggiato dall'omertà dei pochi abitanti del luogo, ma trova 'soltanto' un luogo psichico segnato da straordinarie visioni mistiche, tra le quali spiccano quelle di una Madonna con bambino che levita a pochi metri dal suolo e di un arbusto infuocato; immagine verbale più volte evocata ne *Lo specchio*.

Tutte aspirine effervescenti ma innocue, nonostante qualche effetto collaterale rintracciabile in forme lievi di didascalismo (*Umirat*), formalismo (*Otpuskayu*) e incomprendibilità (*Trilliput*), dopo le intense sofferenze di *Losing My Religion*, *Sberegla* e *Mama*, che però non tentavano di arginare i sintomi della malattia, al contrario li mettevano prepotentemente in mostra. Una sorta di effetto placebo riguarda invece tutti quei segnali pseudotarkovskiani sotto forma di bicchieri di latte che cadono, barattoli che si riempiono d'acqua, piogge dentro casa e, addirittura, bulloni con lo spago ritrovati nel terreno, che spuntano a seconda delle stagioni in ambito videomusicale; si tratta infatti di pillole buttate giù senza alcun riscontro sensibile. Provoca invece danni cerebrali seri *Bedtime Story*, diretto nel 1995 da Mark Romanek per Madonna, che chiama esplicitamente in causa Tarkovskij con una breve scena ricalcata sul finale di *Stalker*. Una bambina legge un libro seduta di profilo davanti ad un tavolo, mentre la macchina da presa la inquadra dal lato opposto. La protagonista si volta e sposta – si presume – col pensiero un vasetto colorato (sembra una boccetta di profumo) che vede davanti a sé, facendolo scorrere verso il bordo del tavolo fino a farlo cadere. Di fronte a questo plateale 'omaggio' si rischia di cedere alla tentazione di parlare di una gratuità tutt'altro che ingenua, anche perché l'atmosfera, l'arredamento e la fotografia di Harris Savides godono di una ricchezza (in qualsiasi accezione la si voglia considerare) del tutto estranea alla specifica ricerca estetica – se si possono usare questi termini – di Tarkovskij. Non si può fare a meno di considerare come l'obiettivo del regista sia una sorta di omogeneizzazione di variegata esperienze figurative – tra le quali si individuano facilmente gli apporti di Leonora Carrington, Remedios Varo e Frida Kahlo, ma anche del Sergej Paradžanov de *Il colore del melograno* (*Sayat-Nova*, 1969) – soltanto che più di un tentativo di

porsi all'interno di uno schema di visualizzazioni e simbologie (pertanto di significati) il più possibile esteso e riconoscibile, l'aderenza (in digitale) alle costruzioni pittoriche degli artisti diventa un'operazione ampollosa fino al barocco, auto-compiaciuta e compiacente nei confronti della performer, forse volutamente eccessiva ma non per questo meno forzata. E, in fin dei conti, sgradevole.

7 Titoli di coda

Interrompiamo con un taglio netto il tragitto fin qui seguito, indicando come gli impulsi proposti potrebbero essere ulteriormente sviluppati e ampliati per abbracciare l'intento enunciativo cine/videomusicale di un singolo autore, oppure per la ricerca di temi ricorrenti e fili conduttori trasversali a più esperienze, o ancora per segnalare accostamenti costitutivi come si è tentato di fare, ad esempio, nei confronti di Rybczynski. In pratica, una ricerca intermediale quale diretta espressione di un'arte autonoma ma interagente, flessibile e sfaccettata (in primis nei suoi risultati) che richiede una riconfigurazione in base a componenti narrative, registiche, attoriali, tecniche - ad esempio per fotografia e scenografia - e anche musicali, ma comunque in costante sintonia con il mezzo cinematografico. Senza che ciò si traduca in sofferenza, perché il videoclip

non è, come si dice, un «piccolo film», è il falso riassunto di un grande film introvabile. La clip è qualcuno che ti trascina in una serie di «scorciatoie» senza avere il coraggio di dire che, comunque, non conosce la strada giusta. [...] è la memoria del cinema in quanto il cinema è finito. Ma è anche la promessa del cinema in quanto il cinema comunque si ricompone.⁶⁵

8 Il videoclip: arte o scienza del sogno?

Volendo riportare *Losing My Religion*, *Sberregla* o *Imagine* all'immagine morelliana dell'orologio, si può constatare come si tratti sicuramente di orologi molli assimilabili a quelli dipinti da Salvador Dalì, capaci di registrare soltanto un tempo psicologico e soggettivo, talmente surreale, infantile e falsificato da risultare più verosimile del vero. Anche se forse l'immagine che meglio potrebbe rappresentare i videoclip è quella di 'fuoricampo del cinema'; un fuoricampo comunque presente in una

65. Daney, *Ciné Journal*, p. 292.

finestra all'interno dell'inquadratura, proprio mentre Fellini sta vedendo «quello di Landis su Michael Jackson, quello del lupo mannaro. Che mi è piaciuto, l'ho guardato con molto interesse».⁶⁶

L'ordine, infine, è riemerso.

Bibliografia

- Amaducci Alessandro; Arcagni, Simone. *Music video*. Torino: Kaplan, 2007.
- Arcagni, Simone. «Modi e forme di assunzione del cinema nel videoclip». In: De Giusti Luciano (a cura di), *Immagini migranti: Forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia: Marsilio Editori, 2008.
- Borin, Fabrizio. *Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 1989.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- Borin, Fabrizio (a cura di). *Tarkovskiana 1: Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.
- Borin, Fabrizio. «Tarkovskij e la sofferenza dell'arte: Memorie di uno sguardo poetico». In: Del Monte Marco (a cura di), *Far comprendere far vedere: Cinema, fruizione, multimedialità: il caso «Russie!»*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010.
- Chion, Michael. *L'audiovisione: Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau, 2001.
- Chion, Michael. *Un'arte sonora: Il cinema*. Torino: Kaplan, 2007.
- Dalla Gassa, Marco. «Tarkovskij esotico? Viaggio 'al di fuori' dei fatti di coscienza quotidiani». In: Borin, Fabrizio (a cura di), *Tarkovskiana 1: Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.
- Daney, Serge. *Ciné Journal*. Roma: Biblioteca di Bianco & Nero, 2000.
- De Giusti, Luciano (a cura di). *Immagini migranti: Forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia: Marsilio Editori, 2008.
- Di Marino, Bruno. *20 anni di musica in video (1981-2001)*. Roma: Castelveccchi, 2001.
- Farassino, Alberto; Sanguineti, Tatti. «Il 'video teppismo' mi ha contagiato». *la Repubblica*, 20 giugno 1984.
- Ghezzi, Enrico. *Paura e desiderio: Cose (mai) viste. 1974-2001*. Milano: Bompiani, 1995.
- Liggeri, Domenico. *Musica per i nostri occhi: Storie e segreti dei videoclip*. Milano: RCS Libri, 2007.
- Metz, Christian. *Semiologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1989.
- Metz, Christian. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Morelli, Giovanni. «Né nuvole né orologi: Sul *pas saccadé* delle grandi e piccole manovre del tempo narrativo. Preamboli (epica, romanzo, musica, cinema)».

66. Farassino, Sanguineti, «Il 'video teppismo' mi ha contagiato», p. 27.

- In: Borin, Fabrizio; Ellero, Roberto (a cura di), *Sul racconto cinematografico 2*. Venezia: Comune di Venezia, 1995 (anche in Borin, Fabrizio; Ellero, Roberto, *Cinematica: Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*. Roma: Bulzoni, 2001).
- Pellanda, Marina. *Tarkovskij's heritage: Ispirazioni tarkovskiane sul cinema contemporaneo*. In: Borin, Fabrizio (a cura di), *Tarkovskiana 1: Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2012, p. 90.
- Peverini, Paolo. *Il videoclip: Strategie e figure di una forma breve*. Roma: Meltemi, 2004.
- Peverini, Paolo. «Forme del digitale tra videoclip e cinema». In: De Giusti, Luciano (a cura di), *Immagini migranti: Forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia: Marsilio Editori, 2008.
- Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1988.
- Uliivi, Andrea; Tarkovskij, Andrej A. (a cura di). *La forma dell'anima: Il cinema e la ricerca dell'assoluto*. Milano: Rizzoli, 2012.

Sogni e visioni nel cinema di Tarkovskij

Simonetta Salvestroni

Abstract. In every tarkovskian film there are dreams and visions. In his autobiography *Lanterna magica* Ingmar Bergman grasps that dimension of novelty and originality about the research of the Russian director. In this short essay I fix my mind on dreams since 1979, with Apocalypse as main subject. I examine the only long dream in *Stalker*, the one by the hero of *Nostalghia* in the church invaded by water and, finally, the two dreams of *The Sacrifice*. Into the meaningful oniric visions of Tarkovskij there are formal solutions of strong visual impact and some recurring elements: chromatic alterations, specular and reflected images, a re-creation of an 'other' world full of enchantment and beauty. The stalker awakes from his dream more resolute and able to infuse courage in his travelling companions. In *Nostalghia* for Gorčakov the oniric vision is the inner preparation of the mission he hesitates to carry out. In the last film the apocalyptic dreams push Aleksander towards the hardship-sacrifice of all he loves in order to leave a sign in a world poor of values and highly destructive. For common sense the choices of these characters may appear meaningless, unnecessary, even detrimental. In tarkovskian artistic universe, fed by culture and Russian tradition, have a deep meaning: open the way for hope and reliance in the future.

In tutti i film di Andrej Tarkovskij sono presenti sogni e visioni. Ingmar Bergman nel suo libro *La Lanterna magica* coglie in questa dimensione la novità e l'originalità della ricerca compiuta dal regista russo:

Quando il film non è un documento, è un sogno. Per questo Tarkovskij è il più grande di tutti [...]. È un osservatore che è riuscito a rappresentare le sue visioni facendo uso del più pesante e del più duttile dei media. Per tutta la mia vita ho bussato alla porta di quegli spazi in cui lui si muove con tanta sicurezza. Solo qualche volta sono riuscito a intrufolarmi dentro.¹

Il significato e la delicata bellezza de *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) sono espressi in sogni pieni di luce, che contrastano con la realtà buia e mortifera della guerra, presente attraverso pochi elementi dissonanti: ombre, suoni stridenti e improvvisi, un tronco secco.

1. Bergman, *La lanterna magica*, p. 71.

In *Andrej Rublëv* (1966) la visione della passione di Cristo e l'allucinazione nella chiesa saccheggiata di Vladimir sono due tappe importanti nel percorso del protagonista, che diventerà il più grande pittore di icone. *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974), intessuto della materia delle visioni e dei sogni, è tutto calato nell'interiorità del protagonista. Nel percorso cinematografico del regista l'apice toccato con la coraggiosa opera autobiografica del 1974, chiude un periodo. *Stalker* (1979) segna l'inizio di un nuovo ciclo. Comincia una ricerca artistica meno personale, legata alle contraddizioni e ai pericoli che Tarkovskij vede nella realtà a lui contemporanea.

In questo breve lavoro concentrerò l'attenzione sui sogni che compaiono a partire dal 1979 e che hanno come soggetto l'Apocalisse nell'accezione che il regista dà a questo termine.

Tarkovskij chiarisce il senso che ha per lui l'ultimo libro del Nuovo Testamento in una conferenza letta a Londra nel 1984:

Non possiamo stabilire con esattezza quando avverrà quello di cui scrive Giovanni [...]. L'apocalisse è un'immagine dell'animo dell'uomo, della sua responsabilità, del suo impegno. Ogni individuo la vive e non può non viverla [...] la morte e la sofferenza sono inseparabili, sia quando soffre e muore un individuo sia quando finisce un ciclo della storia e muoiono e soffrono milioni di persone. [...] Forse la cosa più importante che questo libro porta è la speranza [...] Che cosa devo fare dopo che ho letto l'Apocalisse? È assolutamente chiaro che non posso più essere quello di prima, non solo perché sono cambiato, ma perché mi è stato detto: conoscendo quello che hai conosciuto, sei impegnato a cambiare.²

Consapevole delle pesanti difficoltà della Russia dell'epoca e deluso dall'avidità, dal materialismo, dalle contraddizioni dell'Occidente, Tarkovskij interpreta l'ultimo libro della Scrittura come un richiamo alla vigilanza, all'impegno, al senso di responsabilità che il regista e i suoi protagonisti fanno propri.

Lo *Stalker* si risveglia dal sogno più forte, più deciso, capace di infondere coraggio ai suoi compagni di viaggio. In *Nostalghia* (1983) la visione onirica nella chiesa abbandonata è per Gorčakov la preparazione interiore alla missione che egli esita a compiere: portare una candela accesa attraverso una viscida piscina prosciugata e battuta dal vento. Nell'ultimo film i due sogni apocalittici spingono Alexander a un gesto apparentemente distruttivo. Dare fuoco alla propria casa è, come vedremo, una rinuncia-sacrificio a tutto ciò che fino ad allora egli ha amato, per lasciare un segno in un mondo povero di valori e altamente distruttivo. Alla luce del comune buon senso le scelte di questi per-

2. Tarkovskij, «Slovo ob Apokalipsise» [*Discorso sull'Apocalisse*], pp. 97-100.

sonaggi possono apparire insignificanti, inutili, perfino dannose. Nel mondo artistico di Tarkovskij, nutrito dalla cultura e dalla tradizione russa, esse hanno un profondo significato: aprono la strada alla speranza e alla fiducia nel futuro.

Il mio intento fondamentale – scrive il regista – è stato quello di mettere a nudo le questioni vitali della nostra esistenza e di richiamare lo spettatore alle sorgenti ostruite e inaridite della nostra vita [...]. La cosa più importante è la vigile coscienza dell'uomo che non gli permette di mettersi l'animo in pace [...]. Era questa la particolare condizione spirituale, tradizionalmente propria della parte migliore dell'*intelligencija* russa, sensibile, aliena dall'autocompiacimento, sempre solidale con i diseredati di questo mondo e sempre fervidamente alla ricerca della Fede, dell'Ideale e del Bene, che volevo sottolineare nei protagonisti dei miei film.³

Il primo sogno che intendo analizzare è collocato al centro del film del 1979 nel momento di riposo alla fine del percorso nella parte esterna della Zona.

Nelle visioni oniriche degli ultimi tre film ci sono soluzioni formali e elementi ricorrenti: la lenta preparazione che precede l'abbandono al sonno, i cambiamenti cromatici, una particolare attenzione alla colonna sonora, le immagini raddoppiate in superfici riflettenti.

Al di là dello spunto fantascientifico di partenza, il viaggio nella Zona è, come spiega il protagonista, un percorso nel mondo interiore di ciascuno dei viaggiatori con le sue luci, le ombre, le zone di oscurità, i passaggi pericolosi.

Nell'episodio del riposo ognuno dei tre pellegrini vive una condizione diversa. Il Professore, duro e chiuso in se stesso, è appoggiato a una solida e sterile roccia. Lo Scrittore è sdraiato su una lingua di terra coperta di muschio che si protende nell'acqua. L'immagine resa scura dal suo cappotto nero che occupa la maggior parte dello spazio, lascia intravedere sulla destra il verde del terreno e il chiarore dell'acqua. È un segno, sia pure piccolo, di apertura nei confronti della dimensione in cui si trova.

Il regista, che per riprendere l'inquietante e labirintica Zona predilige le inquadrature strette, non ci mostra mai attraverso un totale la posizione che i tre occupano in questo spazio. È come se ognuno di loro fosse solo con se stesso.

La visione onirica del protagonista nasce dal disagio e dall'abbattimento provocati dalle accuse litigiose che si scambiano i due compagni di viaggio. Il suo scivolare lentamente nel sonno è un allontanamento momentaneo da una situazione fortemente disturbante. Mentre i due

3. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pp. 166, 184, 210.

uomini di successo si accusano reciprocamente di essere lì per conquistare l'ammirazione degli altri, lo Stalker cerca il contatto con gli elementi della dimensione che sente amica. È sdraiato supino su una sottile lingua di terra circondata dall'acqua. La testa è poggiata sul muschio, gli occhi guardano il cielo. A questa posizione si torna, con una chiusura circolare della scena, nel momento in cui il personaggio si risveglia. Nel dormiveglia e nel sogno egli è invece prono, raggomitato su se stesso con la testa appoggiata sulle mani.

L'ingresso nella dimensione onirica è un processo lento. «Tarkovskij – scrive Antoine de Baecque – è il solo regista capace di rendere il tempo di fuga, di passaggio, di straniamento prima del momento in cui ci si addormenta».⁴ In *Stalker* lo scivolamento dalla veglia al sonno è sottolineato dal passaggio dai colori luminosi dell'erba e dello stagno a una delicata tonalità ocra, che sembra rivestire il mondo raffigurato di una patina antica come quella delle vecchie fotografie.

Quando lo scrittore pronuncia la maledizione «Al diavolo l'umanità! Solo una persona mi interessa, me stesso», inizia in sordina la musica elettronica composta da Artem'ev. Contemporaneamente il monotono ipnotico gocciolio di una pioggia leggera asseconda la discesa dentro se stessi che prelude allo scivolare nel sonno. L'acqua ha qui una sfumatura ocra.⁵

Si inserisce a questo punto un'immagine a colori apparentemente incongrua di delicata bellezza. Vediamo la terra pulsare come se fosse viva. Il vento solleva la sabbia. Quando ridiscende, essa è simile a un pulviscolo di neve che copre il suolo di un manto bianco. Sono le continue trasformazioni della Zona, effetto dei cambiamenti che si verificano nel mondo interiore dei personaggi.

La macchina da presa zooma su alcuni oggetti che si trovano sott'acqua. Torna poi a inquadrare il volto dello Stalker, con la testa sulle mani e gli occhi aperti persi nel vuoto. L'immagine è a colori. Inizia la lettura di un brano dell'Apocalisse, l'unico che ascoltiamo nei film di Tarkovskij. Viene recitato dalla voce fuori campo della moglie del sognatore.

Vi fu un violento terremoto. Il sole divenne nero come un sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue, le stelle del cielo si abbattono sopra la terra come quando un fico, sbattuto dalla bufera, lascia cadere i fichi immaturi. Il cielo

4. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, p. 85.

5. Si passa di nuovo al colore quando lo Stalker, momentaneamente ridestato dal suo assopimento, risponde a una domanda dello Scrittore: «Non ho mai visto nessun uomo felice. Li riporto indietro e dopo non li vedo più».

si ritirò come un volume che si arrotola e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto. Allora i re della terra, i grandi, i capitani, i ricchi e i potenti, e infine ogni uomo, schiavo o libero, si nascosero tutti nelle caverne e tra le rupi dei monti e dicevano ai monti e alle rupi: «Cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello» (Ap. 6,12-17).

Mentre continua la lettura del passo biblico, il corpo dello Stalker, che si è abbandonato al sonno, è percorso dal petto alla testa da una carrellata verso l'alto. Il volto immobile con gli occhi chiusi è simile a quello di una statua. La scelta cromatica è di nuovo la tonalità ocre, che viene mantenuta fino alla fine del sogno. Sullo sfondo è inquadrato lo stagno. È come se il corpo del protagonista fosse sostenuto e appoggiato dall'acqua, come se galleggiasse sull'impalpabile materia della Zona. Quando la macchina da presa giunge sopra la testa dello Stalker, come nel brano che viene recitato, l'ombra che fa da sfondo lentamente si ritira arrotolandosi, simile a un sipario che si apre. La macchina da presa procede in avanti esplorando il fondo sabbioso sotto la superficie dell'acqua, poi un pavimento sommerso. I frammenti di alghe portati dalla corrente si muovono nella direzione opposta. L'effetto di questo lieve movimento contribuisce all'armonia della sequenza. Tarkovskij ha una grande padronanza dei piani effettuati con la gru. Il movimento è verso l'alto ma la camera è ostinatamente orientata verso il basso, verso la terra.

Quando la moglie tace, la musica acquista volume, si arricchisce di nuove sonorità elettroniche. È la voce della Zona che rivela la sua presenza nel sogno. Essa penetra e vibra nell'animo di chi ascolta.

Sul fondale di sabbia e di roccia giacciono brandelli di pagine di giornale, uno sterilizzatore, siringhe, monete, un foglio di calendario, l'immagine di Giovanni Battista, copia della parte destra della pala di van Eyck, vassoi, altri oggetti di uso comune. Nella sequenza un dettaglio è particolarmente suggestivo. Lo spettatore e il sognatore vedono gli alberi, la vegetazione, il mondo naturale non in modo diretto, ma nella prospettiva rovesciata prodotta da un doppio riflesso: quello dell'acqua e della superficie dei vassoi che vi sono immersi. La scena onirica rimanda il protagonista alla vita quotidiana appena lasciata: la voce familiare della moglie, gli oggetti della sua povera casa necessari per curare la malattia della figlia, l'immagine di Giovanni Battista e degli alberi ovvero la dimensione del sacro e della bellezza presenti nella sua vita. In questa sequenza il tempo ha negli oggetti una connotazione particolare. Li vediamo cioè dalla prospettiva della fine della loro esistenza: non più usati, pregati, goduti, ma ridotti a relitti, spoglie vuote di un mondo che è stato e che ora non è più. La scena nella sua delicata struggente bellezza suggerisce una sottile nostalgia per

un contatto con oggetti comuni, con la natura, col sacro, che qui ormai non è più possibile se non in un pallido riflesso. In questa visione onirica la «grande ira dell'Agnello» è già passata rivelando a chi ha la sensibilità per vedere e capire tutta la gravità di questa possibile perdita. Il sogno termina con l'inquadratura della mano dello Stalker abbandonata nell'acqua, come se cercasse un rassicurante contatto fisico con la Zona.

Al suo risveglio il protagonista reagisce a quello che ha visto e sentito nel sogno mettendosi seduto e recitando il brano del capitolo di Luca sui discepoli di Emmaus (Lc 24,13-35). I due viandanti del testo evangelico hanno gli occhi come accecati, ma arrivano a vedere e a comprendere nel momento in cui lo straniero spezza il pane. I compagni dello Stalker ora sono vicini. Il capo di uno è sulle ginocchia dell'altro. Essi hanno perso almeno temporaneamente la loro durezza e astiosità. Ascoltano con espressione intenta, concentrata. Sono affascinati da qualcosa che è sepolto anche dentro di loro e che la guida, responsabilizzata da quello che ha sognato, trova la forza di risvegliare. Nel sogno l'«ira dell'Agnello» e la distruzione portano sofferenza e dolore, ma da lì nasce anche la forza di reagire e la speranza. «Lo Stalker – dice Tarkovskij – vive momenti di disperazione, la sua fede barcolla, ma ogni volta egli avverte nuovamente in sé la propria vocazione a servire gli uomini che hanno smarrito le proprie speranze e le proprie illusioni».⁶

L'unico sogno presente nel film del 1974 è denso di significato. Racchiude i timori che il protagonista si porta dentro. Essi lo spingono a compiere la missione a cui dedica la sua vita: aiutare i suoi compagni di viaggio a spogliarsi delle maschere e della superficialità per arrivare a incontrare se stessi e un senso dell'esistenza tanto più alto dello loro egoistica e meschina visione delle cose.

In *Nostalghia* sono inseriti tre sogni. I primi due sono incentrati sul rapporto del protagonista con la famiglia e con le donne della sua vita, il terzo è apocalittico. La prima visione onirica è preceduta, come quella dello Stalker, da un lungo processo che prepara all'abbandono al sonno. Il protagonista Gorčakov, che si sente estraneo al mondo occidentale e ha perso interesse per ciò che lo circonda, ha bisogno di raccogliersi in se stesso per riflettere sulla situazione che sta vivendo. Ad aiutarlo è la condizione offerta dallo spazio neutro e impersonale della camera d'albergo. La finestra che egli apre e poi riaccosta si affaccia su una anonima parete grigia. Non c'è niente che attragga l'attenzione, niente

6. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 175.

da osservare. Il suono monotono del gocciolio della pioggia sulla grondaia e la luce bassa e diffusa della lampada assecondano l'atteggiamento meditativo del personaggio, il suo scendere dentro se stesso per poi scivolare nel sonno. Progressivamente la scena si oscura. Dall'oscurità emergono le due figure femminili, personaggi di questa visione onirica.

Nella sequenza successiva il protagonista incontra Domenico, l'ex-professore di matematica, che ha tenuto la moglie e i figli rinchiusi in casa per sette anni in previsione di una prossima fine del mondo. L'unica azione concreta, che con ostinata determinazione Gorčakov compie nella prima parte di *Nostalghia*, è dettata dall'esigenza di «trovare un'anima affine, che possa comprendere quello che sente». ⁷ La trova in un personaggio che sta all'ultimo gradino della scala sociale, uno *juròdivij*, dotato del dono di cogliere l'essenziale che «gli uomini dell'antica Russia riconoscevano nei beati e nei folli». Tarkovskij lo descrive come «un essere indifeso, spaventato, che tuttavia trova in se stesso la forza e l'altezza spirituale per esprimere la sua concezione del significato della vita e per parlare della catastroficità dell'attuale situazione del mondo». ⁸

Il sogno apocalittico nella chiesa abbandonata invasa dall'acqua è un'elaborazione di quello che l'unico essere umano che Gorčakov sente affine gli ha comunicato, accogliendolo nella dimora in cui vive, facendogli ascoltare il finale della nona sinfonia di Beethoven suonato dal suo vecchio grammofono, offrendogli il pane e il vino e le sue lapidarie affermazioni: «Una goccia più una goccia non fanno due gocce ma una goccia più grande». «Bisogna salvare tutto il mondo. Come? È molto semplice. Bisogna attraversare l'acqua della piscina di Santa Caterina con una candela accesa». Nella dimensione altra di una casa in rovina ricca di calore e di bellezza, mentre ancora risuona la musica di Beethoven, Gorčakov si guarda nello specchio appeso a una parete, come se cercasse una conferma alla nuova identità che sta affiorando in lui. In questo momento egli è come senza pelle, toccato da quello che ascolta e vede come se ricevesse una serie di rivelazioni. Tuttavia non è ancora pronto a fare quello che il suo nuovo amico gli chiede. Prima di compiere la missione affidatagli, egli si libera della traduttrice Eugenia, dice addio alla famiglia in un sogno che è un preannuncio di morte, cerca raccoglimento e solitudine in una chiesa diroccata invasa dall'acqua. Qui beve dalla bottiglia di vodka che ha portato con sé, dialoga con se stesso e poi con una bambina che gli dice di essere

7. Tarkovskij, «O prirode nostal'gii» [*Sulla natura della nostalgia*], p. 132. L'intervista è stata rilasciata a Gideon Bachman durante le riprese di *Nostalghia*.

8. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pp. 182, 210.

contenta della vita. Infine, come lo Stalker, si sdraia accanto all'acqua su un rialzo del pavimento della chiesa. Nel silenzio risuona la poesia di Arsenij Tarkovskij «Sono una candela, nella festa mi sono consumato...». Come nel film precedente, si sente un monotono ipnotico gocciolio. L'acqua mossa dalla pioggia si accende di scintille di luce.

Con uno stacco e il passaggio al bianco e nero inizia il sogno. Gorčakov si trova in una strada di paese dove sono stati abbandonati stracci, fogli di giornali, cassette, come se la gente fosse fuggita via spaventata da un evento catastrofico. Il luogo è deserto. Nella sequenza risuonano solo pochi rumori naturali: i passi del personaggio, il ronzio di una sega elettrica, probabilmente un ricordo di quello che entrava dalla finestra aperta nella casa di Domenico, altri suoni indistinti. Il protagonista viene avanti, oltrepassa un armadio abbandonato, poi si ferma come se fosse attratto da quel mobile. Lo vediamo voltarsi e restare immobile di spalle mentre con leggeri *reframe* sono ripresi scorci diversi della strada. Il sognatore riflette sullo sfondo della scena apocalittica che Domenico aveva annunciato. Nel profondo di se stesso egli conserva le parole del suo nuovo unico amico che «vuole salvare il mondo dalla catastrofe». Inizia un monologo sul male fatto ai suoi cari, sull'aver impedito a persone del suo stesso sangue di vedere la luce del sole.

Come avviene nei processi onirici di spostamento, due personalità che hanno elementi in comune si stanno fondendo l'una nell'altra. Il protagonista parla nella sua lingua, il russo. Tuttavia quello che dice non esprime i suoi dubbi e i suoi rimorsi, ma quelli dell'uomo che ha segregato i familiari. Il personaggio si avvicina all'armadio, ne afferra la maniglia e lentamente apre l'anta con lo specchio. Su di esso il sognatore vede riflessi la sua mano e la manica del suo cappotto per scoprire infine non il suo viso ma quello di Domenico - il raccordo per unire le due figure è fornito dalla sciarpa nera che entrambi hanno al collo. Dal nero riflesso nello specchio, man mano che l'anta viene spostata, emerge il busto di Domenico. Sentiamo il rumore dello sportello richiuso di scatto. Voltarsi, tornare indietro e guardare l'immagine riflessa nello specchio è per il sognatore un atto significativo, che materializza in immagini il processo di identificazione che sta maturando. Più volte Gorčakov cerca di sottrarsi a quello che Domenico gli ha chiesto, ma ogni volta una spinta interiore più forte lo riporta alla promessa fatta, sia pure con esitazione.

Con un salto di spazio, tipico dei sogni, ci ritroviamo nella diroccata ma ancora armoniosa e bellissima abbazia di San Galgano. La macchina da presa inquadra prima la navata sinistra vuota, poi quella centrale più luminosa dove si trova il sognatore.

Dal brusio sussurrato delle litanie, che costituiscono la colonna so-

nora principale della sequenza, si stacca limpida e chiara una preghiera recitata da una voce femminile: «Signore, perché non gli dici qualcosa? Lo vedi come soffre?... Fagli sentire la tua presenza». La risposta è: «Io la faccio sentire sempre. È lui che non se ne accorge». Al brusio delle litanie si unisce al termine della scena un fruscio di ali. Il protagonista si risveglia nella chiesa senza soffitto. Dall'alto scende una piuma, simile a quella che nel primo episodio del film egli aveva raccolto nel fango fuori della cappella dove era conservata la *Madonna del parto* di Piero della Francesca. In quel momento, aiutato dalla preghiera delle donne, è cominciato il cammino del protagonista verso la rinascita.

A questo personaggio, che soffre di solitudine ed è oppresso da un angosciante senso di vuoto, si rivela alla fine del sogno un'importante presenza.

Gorčakov - dice Tarkovskij - ha bisogno di sapere da dove si viene, dove si va, perché si vive [...]. La fede nel Creatore, l'umile coscienza di essere soltanto la creatura di un essere superiore, questa fede ha il potere di salvare il mondo [...] è questo che dà all'uomo la forza di vedersi interiormente, che gli dà la capacità di introspezione, di contemplazione.⁹

Nel finale del film, in un lunghissimo pianosequenza, la macchina da presa inquadra, usando a tratti il ralenti e compiendo leggeri aggiustamenti con lo zoom, «la lentezza del rito della candela accesa».¹⁰ L'azione di Gorčakov, qui vicino allo *Stalker*, è portare la propria modestissima luce in un mondo indifferente. Man mano che il protagonista procede, torna indietro e ricomincia quando la candela si spegne, il suo passo diventa più incerto, il suo viso più concentrato e contratto nello sforzo di non scivolare e di proteggere la fiammella minacciata da ogni colpo di vento. Allo stesso modo è difficile, faticoso, a volte stremante conservare, proteggere, condividere con gli altri la propria luce interiore attraverso tutto l'arco di una vita.

Andrej Rublëv, Arsenij e Andrej Tarkovskij sono consapevoli di lasciare opere che continueranno a vivere nel tempo. L'azione che Gorčakov compie in *Nostalghia* è modesta, incompresa dai pochi distratti testimoni.

Nei film del regista, soprattutto ne *Lo specchio*, ci sono altri sacrifici ignoti ai più e a volte apparentemente inutili: quello dell'istruttore che si getta sulla granata-giocattolo nell'episodio del poligono di tiro, il lento andare verso la morte dei soldati in cammino nelle acque melmose del Sivaš, la grigia esistenza della madre che si dedica, quasi dimenti-

9. L'intervista è contenuta in de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, pp. 110-111.

10. Borin, *L'arte allo specchio*, p. 134.

cando se stessa, all'amore e all'educazione dei figli. Sono queste azioni, dettate non da interessi egoistici o dal desiderio di autoaffermazione, ma da un amore senza riserve per la vita e per gli esseri umani, le piccole luci che hanno rischiarato e che ancora rischiarano il mondo anche nei tempi più oscuri e difficili.

Infine, ne *Il sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) sono presenti due sogni, che svolgono un ruolo fondamentale nel cammino compiuto da Alexander nella giornata del suo compleanno. Sono preparati da una visione apocalittica che appare al protagonista subito dopo il monologo sui mali del mondo nella mattinata che egli trascorre all'aperto insieme al suo bambino, Ometto. «La nostra civiltà è fondata sulla forza, sulla paura, sulla dipendenza. Il peccato è ciò che non è necessario. Tutta la nostra civiltà è basata sul superfluo».¹¹

Tornerò sulla visione di questa strada deserta, dove la catastrofe è già passata, nell'analisi del secondo sogno, dove essa ritorna con variazioni importanti.

Nell'ultima opera di Tarkovskij attraverso il fracasso di aerei che volano a bassissima quota e le notizie di un telegiornale è evocata quella che secondo il protagonista è «una guerra definitiva a cui non sopravviveranno né vinti né vincitori, non ci saranno più le città, gli alberi, il verde, le sorgenti di acqua fresca, gli uccelli dell'aria e del cielo».

In questa parabola, come la definisce l'autore, l'evento apocalittico dura lo spazio di una notte, dal crepuscolo al risveglio in una mattina di sole in cui tutto è tornato alla normalità. Il frastuono degli aerei comincia nel momento in cui la cameriera Maria, che vediamo in cammino, incrocia a distanza, la ricca villa dalla quale, finiti i suoi compiti, era uscita da poco.

Colpisce il fatto che la pianura desertica e brulla da cui la donna proviene si trova nella direzione opposta rispetto alla casa in cui essa abita. Se si considera questo dettaglio-coincidenza, l'inizio dell'evento catastrofico che dura solo una notte può essere letto come l'impegnativo dono di compleanno offerto a un uomo in crisi dall'unica amorevole e compassionevole figura femminile presente nel film, la cameriera che ha lo stesso nome della figura femminile del quadro di Leonardo.

Camminando, la donna raggiunge la pineta dove Alexander guarda con inquietudine e con smarrimento, perché non comprende la sua provenienza, il modellino della casa in cui ha rinchiuso la sua vita, guscio vuoto avvelenato dalla distruttività e dall'egoismo delle donne della famiglia. La strana cameriera col fazzoletto nero ornato da fregi dorati

11. Tarkovsky, *Collected screenplays*, p. 523. Le indicazioni visive, tecniche e dialogiche sono tratte dal DVD *The Sacrifice*, Artificial eye, 2003.

gli spiega che è il regalo preparato con amore da Ometto. La donna tratta il suo datore di lavoro con gentilezza, rispetto, cura amorevole e si allontana poi in un paesaggio che sembra estendersi all'infinito. Dopo l'incontro, Alexander sale nel suo studio e si ferma a osservare la copia dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, protetta da un vetro e appesa sopra il divano. Il vetro ostacola la visione, ma contemporaneamente col suo effetto riflettente accoglie l'osservatore all'interno dell'opera. Attraverso le figure di Gesù bambino e della madre che lo tiene tra le braccia – gli unici personaggi chiari nel dipinto perché non ancora terminati ma solo disegnati sulla tela – il pittore raffigura gli eletti, coloro che possono salvare un'umanità angosciata, inquieta, colpevole, dipinta con colori molto scuri che nel quadro sono dominanti. L'immagine di Alexander si sovrappone per un momento a quella di Maria e del bambino lungo l'asse centrale del dipinto. In questo stesso momento la radio annuncia la catastrofe.

Spesso nei film di Tarkovskij l'essenza delle cose si coglie nel riflesso, in questo caso nella fusione-sovrimpressionazione che il protagonista – e con lui lo spettatore – vede fra la sua persona e le figure al centro del dipinto.

Mentre la moglie al pianterreno si abbandona ad una crisi isterica, Alexander si lascia cadere sul pavimento, prostrato dagli eventi e leggermente annebbiato dall'alcool che ha bevuto. Da questa posizione si rivolge a quel Dio, col quale poche ore prima aveva detto di non avere rapporti. La sua preghiera è una richiesta di perdono e l'offerta di se stesso perché tutto torni come prima. Al termine del lungo monologo, l'uomo si trascina carponi fino al divano, si sdraia, e, a differenza dello Stalker e di Gorčakov, si addormenta di colpo.

Il suono che accompagna la sua discesa nel sonno è il tintinnio di una moneta caduta che prima di fermarsi rotola e gira a lungo su se stessa. Questo piccolo oggetto, icona dell'avidità del mondo contemporaneo, sarà uno dei Leitmotiv del sogno.

La prima immagine onirica è quella della giovane Marta che, mentre si spoglia, fa all'amico di famiglia Viktor la stessa richiesta che il padre ha rivolto a Dio: «Aiutami». È evidente il rovesciamento di significato. Il corpo nudo di lei si riflette nello specchio della sua camera elegante e ordinata, rivelando l'essenza del personaggio e il desiderio che lo abita. Il primo disturbante elemento che affiora alla coscienza del sognatore è il clima malsano in cui è immersa la sua vita. La moglie e la figlia si contendono lo stesso uomo, che dovrebbe essere il suo migliore amico.

Con uno stacco è inquadrato Alexander che corre lungo un corridoio. Sull'impiantito si notano chiazze d'acqua. Piove dal soffitto. Come nella prima visione onirica de *Lo specchio*, la casa, abbandonata da uno dei suoi membri o vissuta male, diventa un luogo inospitale, incapace di

dare riparo. Vediamo il sognatore solo in penombra seduto su una sedia in una stanza scura e umida col pavimento bagnato. È una situazione di profondo disagio. L'unica luce in quel buio viene da una finestra quadrata. La macchina da presa zooma lentamente su questa zona chiara finché essa viene a occupare tutto lo schermo. Con un salto di tempo e di spazio, Alexander viene a trovarsi all'esterno. Egli osserva per un istante la casa della cameriera Maria che ha di fronte, ma subito dopo prende un'altra direzione. Sono inquadrati i suoi piedi che affondano nella poltiglia melmosa formata da foglie secche, acqua sporca e fango. Sul terreno ci sono stracci, fogli, moltissime monete. È uno spazio simile all'apocalittico mondo sommerso sognato dallo Stalker. Nel film del 1986 le immagini hanno perduto la loro diafana bellezza per rivelare uno sconcertante e sporco degrado.

La sequenza è accompagnata da un canto sommesso, il grido di richiamo per i greggi, che torna anche nella visione e nel sogno apocalittico. Questa delicata voce femminile compare nei momenti di angoscia e di pericolo. Per coloro che sono disorientati nella scena della catastrofe, per Alexander nel paesaggio cosparso dei detriti di una apocalisse, che sembra già avvenuta, risuona una voce che mantiene il contatto con chi si è perduto e lo invita a raggiungere un rifugio. Camminando, il sognatore giunge in un giardino invernale. Gli alberi sono tronchi spogli. È un luogo di gelida e assoluta solitudine e di assenza di vita. Richiama lo spazio esterno dell'obitorio del prologo di *Persona* (1966). Questa scelta, uno degli omaggi a Bergman presenti ne *Il sacrificio*, è in sintonia con lo stato d'animo del sognatore, unico essere vivo in un mondo morto.

Come nella visione onirica dello Stalker, la macchina da presa procede, riprendendo dall'alto con l'obbiettivo puntato verso il basso, un terreno impastato di fango e di neve. Si alza all'improvviso un rumoroso vento di tempesta che solleva un pulviscolo bianco. Compaiono inaspettatamente due piccoli piedi nudi nella neve e ascoltiamo l'unica parola-grido pronunciata dal sognatore: «Figlio mio». La camera continua a riprendere il suolo per arrestarsi di fronte a una porta di legno che, mentre risuona il rombo degli aerei da guerra, si spalanca su un muro di mattoni.

Alexander si risveglia di soprassalto. Nell'incubo ha vissuto la sua personale apocalisse, un angoscioso timore per la sorte del bambino che tanto ama, la sensazione che non ci siano vie di uscita, espressa dall'immagine della porta murata.

Otto, lo strano postino-messaggero, un'altra sorta di jurodivij come lo era Domenico in *Nostalghia*, salendo una scala a pioli esterna e passando per la finestra, raggiunge l'amico dubbioso ed esitante e gli dà un perentorio consiglio: «Tu devi andare da Maria. Non vuoi forse che tutto

questo abbia fine? È la verità... Una verità sacra. C'è forse qualche altro modo di uscirne? Non esistono altri modi. Vai da Maria».¹²

Come il protagonista di *Nostalghia*, anche quello de *Il sacrificio* ha bisogno di un essere affine che possa comprendere quello che sente. Anche lui lo trova in una persona che sta all'ultimo gradino della scala sociale, ma che è in grado di rivelargli un'altra dimensione di esistenza.

È significativo che lo spettatore veda l'ingresso nella casa della donna non in modo diretto, ma riflesso in uno specchio. Come Gorčakov quando entra nella casa di Domenico, anche Alexander è introdotto dalla sua ospite in un mondo in cui è possibile cogliere ed esprimere non la superficialità e l'apparenza ma l'essenza profonda delle cose.

Alexander non avrebbe il coraggio e l'energia sufficienti per compiere il sacrificio che ha promesso nella preghiera senza il sostegno di questa figura femminile che lo ascolta, lo comprende, mostra una commossa partecipazione alla sua sofferenza. Quando lo vede disperato, essa lo prende fra le braccia e lo consola come un bambino: «Non avere paura di niente. Andrà tutto bene. Povero caro. Calmati adesso, sei al sicuro, abbracciami».

In questa notte d'amore il protagonista sogna di nuovo la scena apocalittica che aveva visto all'inizio del film nel mattino dello stesso giorno. In una strana visione gli era apparsa una strada cittadina cupa e deserta. Sul selciato erano visibili i segni di un passaggio umano: una macchina rovesciata, una sedia coi piedi nell'acqua, sacchi neri usati di solito per raccogliere la spazzatura. Era un mondo privo di vita sul quale era passata la catastrofe. Al termine della sequenza veniva inquadrato un vetro trasparente con sfumature rosa. Nel sogno fatto a casa di Maria, il luogo è lo stesso, ma è pieno di gente in fuga, che corre, si urta, procede sbandata senza una direzione. Dall'alto piovono come fiocchi di neve foglietti bianchi che vanno a ricoprire il selciato coperto da oggetti abbandonati. Come nella prima visione, dopo aver inquadrato la strada dall'alto, la macchina da presa risale per riprendere il vetro che fa da schermo. Come quella toccato nel sogno dalla madre de *Lo specchio*, anche questa è una superficie trasparente che separa, fa da schermo fra l'oggetto della visione e chi si trova dall'altra parte, ancora protetto da una catastrofe per ora soltanto presentita. Al di là di questo elemento divisorio vediamo un neonato, avvolto da una coperta e col volto affondato in un morbido cuscino. Quest'immagine è come un richiamo alla necessità di proteggere le creature appena venute al mondo e quelle che verranno dopo di loro.

12. Tarkovsky, *Collected screenplays*, pp. 547-548.

Con un salto spazio-temporale il sognatore si trova seduto su un prato con una donna vestita e pettinata come la moglie e voltata di spalle. Quando essa si gira verso di lui, vediamo il volto asimmetrico e espressivo di Maria. È l'appagamento di un desiderio: avere vicina la donna in grado di dargli calore e sostegno.

Alla fine della visione onirica si torna al punto di partenza. In una microsequenza Maria ancora nuda scaccia da una stanza un branco di galline. La voce della moglie dice: «Alexander, perché ti sei spaventato così?». Mentre pronuncia questa frase apparentemente gentile, la donna non si trova nello studio vicino a lui, ma a una notevole distanza dietro a un tramezzo. Il sogno termina con il ritorno all'indifferenza e allo squalore, che si respira nell'elegante ricca casa del protagonista. Alexander si sveglia nella sua stanza in un mattino uguale a tanti altri. Quello che ha compreso nella notte e attraverso il sogno gli dà il coraggio e l'energia per fare ciò che aveva promesso nella preghiera. Secondo Tarkovskij il gesto che il personaggio compie nelle scene finali del film appare assurdo e ridicolo soltanto a chi si ferma al livello superficiale della storia.

In primo luogo e innanzitutto - afferma - mi interessa chi è pronto a sacrificare la propria posizione indipendentemente dal fatto che questo sacrificio venga compiuto in nome di principi spirituali, oppure per aiutare il prossimo oppure per l'una e l'altra cosa insieme. Un tale passo è in totale contraddizione con l'egoismo insito nella logica normale, esso contraddice la visione del mondo materialistica e le sue leggi. Esso è sovente ridicolo e assurdo dal punto di vista pratico.¹³

Tornare dopo più di trent'anni al cinema di Tarkovskij significa riflettere sul valore e l'attualità dei suoi film. «L'uomo contemporaneo - afferma il regista in una delle ultime interviste - vive senza la speranza, senza la fiducia di poter agire sulla società in cui vive».¹⁴

Una risposta a questa sfiducia era già stata data nel film del 1966 nella visione-allucinazione nella chiesa saccheggiana e ormai diroccata di Vladimir alla fine di un eccidio sanguinoso, feroce, crudele: un evento apocalittico del secolo xv. Il protagonista smarrito e vicino al crollo cerca conforto nel suo maestro, morto ormai da alcuni anni. Alle parole di Rublëv «Assassini, violenze, torture. Russia, Russia sempre disposta a sopportare e subire tutto. Quanto potrà durare?», Teofane, reso saggio dalla sua nuova condizione ultraterrena, risponde: «Il male fa parte della natura umana. Voler distruggere il male è come voler distruggere l'umanità. Ma tu fai il bene, solleva coloro che sono oppressi.

13. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 201.

14. Tarkovskij, «O prirode nostal'gii», p. 136.

Quanto potrà durare? Forse anche in eterno. Eppure ci sono cose belle al mondo».

Mentre pronuncia queste parole Teofane fissa un'icona rimasta intatta nella chiesa semidistrutta, immagine creata dall'uomo, che anche dopo gli stupri, gli omicidi, i saccheggi continua a irradiare luce e bellezza.

Per lo spettatore ricettivo, e in particolare per le generazioni più giovani, i film di Tarkovskij oggi possono essere preziosi come le icone per Teofane. Essi sono capaci di elevare il nostro animo a una dimensione più alta di quella della deludente quotidianità, di farci riflettere sul senso dell'esistenza, sulla sua bellezza, i suoi valori, sulla nostra responsabilità nei confronti di noi stessi e della realtà che ci circonda.

Bibliografia

- Bergman, Ingmar. *La lanterna magica*. Milano: Garzanti, 1987.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- de Baecque, Antoine. *Andrej Tarkovskij*. Paris: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989.
- Tarkovsky, Andrei. *Collected screenplays*. London: Faber and Faber, 1999.
- Tarkovskij, Andrej. «O prirode nostal'gii» [*Sulla natura della nostalgia*]. *Iskusstvo kino*, 2, 1989.
- Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1988.
- Tarkovskij, Andrej. «Slovo ob Apokalipsise» [*Discorso sull'Apocalisse*]. *Iskusstvo kino*, 2, 1989.

Andrej Tarkovskij

Note critiche per un bestiario

Marina Pellanda

Abstract. This study aims to illustrate how the issue of animals and animalism is dealt with in Andrej Tarkovsky's films. In particular, it is Tarkovsky's idea of time, as a non-symbolic dimension, which recognises the impossibility of a distinction between mankind and animals. It is precisely this impossibility which allows us to isolate the 'animal issue' in the filmography of the Russian director and to study it in its manifold metamorphoses, whilst preventing us from taking on Tarkovsky's bestiary in its entirety and following the alphabetical order which is usually typical of any cataloguing. Tarkovsky's bestiary is a modern one, in which the ancient allegorical tension associated with animals changes sign and dissolves in favour of a borderland where, in lieu of beasts in their purest form, crossbreeding and transformations between humans and animals can be found. Both are connected through an ancient story which, in our opinion, finds an interesting balance precisely in the films of the Russian director.

1 Alcune premesse

È possibile che un cavallo, in momenti che noi non riusciamo a immaginare, raccolga tutte le sue sofferenze fisiche, e le trasformi in una sofferenza morale? A cosa serve, a un cavallo, la sofferenza morale?
(Peter Shaffer, *Equus*, 1974)

Il cinema di Andrej Tarkovskij, come cercheremo di mostrare, problematizza la figura dell'animale e il concetto di animalità sia attraverso un tempo lungo in cui il piano sequenza è condizione assolutamente indispensabile alle istanze dell'espressione visiva e narrativa, sia attraverso la centralità di figure come il cane e il cavallo, con le quali interroga l'uomo producendo una frattura radicale nel vivo di ogni concezione antropocentrica che si pretenda pura o *altra* rispetto alla dimensione animale. Secondo Tarkovskij il cavallo è la quintessenza dell'armonia naturale: come vedremo, l'Alexander di *Il sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) è l'unico a saper trasformare tutti i suoi patimenti in 'sofferen-

za morale', esattamente come fa l'*equus* di Peter Shaffer; proprio per questo, il cineasta russo sostituisce l'animale fatto di carne e ossa con un 'cavallo meccanico', ossia la bicicletta del postino Otto.

Il sacrificio si apre e si chiude con la stessa scena; ma l'inizio e la fine della pellicola, quasi identici fra loro, sono in realtà incorniciati da inquadrature diverse. La cinepresa contempla un albero, partendo dalle radici per arrivare fino alla sommità dei rami: in esso individua dapprima l'albero dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, e in un secondo momento risale lungo quello secco piantato da Alexander e Ometto. Questa figura di stile - che troviamo già in *Andrej Rublëv* (1966), quando il giovane fonditore di campane Boriška segue con lo sguardo la concatenazione naturale che, dalle radici, si inerpica sull'albero fino a raggiungere il fogliame per poi ricondurre verso la terra - è il 'movimento di vita' dell'universo tarkovskiano, un cerchio ispirativo che può essere vissuto solo attraverso la terra e l'acqua. Alexander, infatti, guarda bruciare la sua casa allungato su una terra bagnata, elemento vitale che gli restituisce un po' del calore delle fiamme che sta contemplando. L'incontro tra la terra, l'acqua, il fuoco e la materia umana è fonte di benessere. Alexander vive senza dubbio i suoi soli istanti di contentezza in quel connubio tra terra e corpo, intrattenuto e turbato dalla catastrofe.

Le immagini di Tarkovskij sono fatte di incontri e di incroci di una moltitudine di segni, di eventi e di percorsi con i quali il regista comunica i fondamenti morali della propria visione del mondo: nella terra, nel fango, nella materia e nell'argilla, per il cineasta vive e si iscrive il più alto valore delle esperienze spirituali. Questa scala di corrispondenza tra lo spirito e la materia, intesa quale metafora dell'impossibile distinzione tra uomo e animale, anima tutti i personaggi tarkovskiani¹ e configura sempre più l'animalità alla stregua di modello interlocutorio interno all'uomo invece che come sua negazione o negatività. Tuttavia è soprattutto la parabola del giardino, così come il protagonista de *Il sacrificio* la racconta alla strega Maria, a illustrare la secchezza della terra quando l'uomo la modella e la priva di quell'animalità che è la sua essenza. Alexander, per far piacere alla madre malata e ormai vicina alla fine, trasforma la natura in giardino, lavorandola duramente e

1. Si pensi a *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), dove il giovane ragazzo scivola nella terra e nell'acqua nella più perfetta osmosi, contrariamente ai soldati che sembrano invece goffi, pesanti e rumorosi; o a *Stalker* (1979), quando il Professore, colui che resta più saldo nel proprio credo, si allunga su una pietra secca e dura, mentre lo Scrittore, più aperto alla fede, si distende su un muschio dolce e umido, e infine lo Stalker, guidato dalla fede, si adagia sull'argilla, proprio in quella comunione perfetta con la terra impastata d'acqua.

ricreando lo spazio a sua immagine, imponendo così la propria volontà a una vegetazione a poco a poco sempre più codificata. Compiuto il lavoro, il giovane contempla il giardino che ha modellato: la bellezza è scomparsa e ha lasciato il posto alla barbarie dell'uomo. L'azione di Alexander, seppur nata dall'amore e dal desiderio di 'migliorare' l'opera che la natura stava compiendo, si rivela però fatalmente un atto di violenza, che dimostra quanto sia inutile un'organizzazione coerente dello scorrere del tempo. Il tempo ha infatti una propria autonomia, che se si cerca di delimitare lo riduce solo a ciò in cui l'uomo agisce quotidianamente; invece, «essere dentro il tempo» significa per Tarkovskij divenire consapevoli della sua esistenza, anche quando la sua configurazione non ha una successione precisa. Il giardino non è reso migliore dall'intervento di Alexander, che invece si limita a dare una sembianza facilmente intelligibile a quegli istanti della vita della natura che però, a saperli 'ascoltare', suggeriscono già la propria forma.

Organizzando il giardino della madre, il protagonista de *Il sacrificio* capisce di aver negato il valore dell'*epifania*, ovvero del fenomeno, in favore della sua astratta *idea* di natura: sarà proprio questo il motivo che gli permetterà di accogliere quell'ispirazione, quel *furor*, che lo porterà al sacrificio finale.² Racchiudendo in sé tale entusiasmo - lo stesso per il quale Leonardo da Vinci, nell'*Adorazione dei Magi* che vediamo sullo sfondo dei titoli di testa, fa imbizzarrire i cavalli dinanzi al fenomeno dell'apparizione divina - Alexander asseconda il movimento naturale che caratterizza il dipinto dell'artista fiorentino e fa così passare il *furor* dal mondo dei cavalli a quello umano.³ È un ribaltamento che il regista costruisce negando con decisione il cinema di montaggio

2. Il *furor* (anche grazia divina concessa a pochi spiriti superiori, a una élite) è concetto fondamentale del pensiero neoplatonico.

3. A mettere l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo all'ombra del concetto neoplatonico del *furor* è Giulio Carlo Argan, che scrive: «L'*Adorazione dei Magi* è il soggetto che più frequentemente ricorre nella pittura fiorentina del Quattrocento: trattandolo Leonardo prende posizione rispetto a tutta una tradizione, che parte da Lorenzo Monaco e giunge al Botticelli, che elimina il carattere sacro della rappresentazione e la trasforma in una celebrazione della famiglia e della dotta corte dei Medici. A questo dipinto che esalta la pietà religiosa della cerchia neoplatonica, si riferisce esplicitamente Leonardo interpretando il tema in chiave simbolica, e non storica o fiabesca, e raggruppando le figure a cerchio intorno alla sacra rappresentazione invece di farle arrivare in corteo. Andando ancora più in là del Botticelli, elimina anche la capanna; e confonde i Magi in una ressa di persone agitate, accorrenti, gesticolanti, prostrate. Anche il Botticelli sviluppa il tema più come *epifania*, o manifestazione del divino, che come *adorazione*; ma Leonardo rifiuta di considerare l'aspetto sociale del tema (l'omaggio dei signori e dei dotti a Dio) e va dritto al nucleo filosofico». Per maggiori approfondimenti su questo tema si veda Argan, *Storia dell'arte italiana*, pp. 132-134.

di impronta eizenštejniana:⁴ la ricerca tarkovskiana di un'essenzialità cinematografica non diversa, come vedremo, da un'analogia alta aspirazione biografica ed etica - «il peccato è tutto ciò che non è necessario», farà dire il regista all'Alexander de *Il sacrificio* - rileva che per la concezione e la pratica del montaggio non vi può essere altro approccio che quello completamente spontaneo e proprio delle manifestazioni della natura, della vita colta nel suo insieme non artificiale ma pienamente realistico.

La concezione tarkovskiana del tempo cinematografico, dunque, è la prima manifestazione di come i concetti di animalità, di divenire animale da parte dell'uomo e la distinzione tra uomo e animale (così come l'identità) siano in un rapporto sempre dinamico nel flusso del movimento continuo fra loro, nella trasformazione dell'uno nell'altro, nel raggiungimento di punti d'intensità pura non riconducibili che alla sensibilità e alla personalità artistica individuale. Le immagini del cinema tarkovskiano racchiudono il personale modo di sentire del regista, la sua predisposizione soggettiva all'unità temporale della scena, che si esplica attraverso l'insistere su volti, paesaggi, 'tempi' della natura e degli oggetti. Il tempo cinematografico del regista russo assorbe la sua forza espressiva oltre i bordi temporali delimitati dall'inquadratura: la concezione del tempo lungo tarkovskiano - si pensi al piano sequenza del prefinale di *Nostalghia* (1983), o all'inizio di *Stalker* e più ancora de *Il sacrificio* - essendo una dimensione non simbolica, riconosce l'impossibilità della distinzione tra l'uomo e l'animale.

Ed è proprio tale impossibilità quella che - impedendoci di affrontare il bestiario tarkovskiano nel suo complesso, ovvero secondo l'ordine alfabetico che solitamente caratterizza ogni catalogazione - ci ha permesso di isolare il 'problema animale' nella filmografia del regista russo, cercando di studiarlo nelle sue multiformi metamorfosi. Infatti, poiché la critica tematica non designa propriamente un 'metodo' bensì una direzione interpretativa che presuppone una tematizzazione o un repertorio di un tema (il bestiario) in uno o in vari testi di un autore (i film di Andrej Tarkovskij), allora l'operazione di analisi che segue, pur basandosi su un repertorio tematico, non sarà spoglio lessicografico.

Inteso come forma letteraria che ha per tema gli animali, il bestiario

4. Andrej Tarkovskij, opponendosi al 'montaggio intellettuale' di Eizenštejn, quello che costruisce i suoi film in modo tale che dalla somma dell'inquadratura A con l'inquadratura B risulti l'inquadratura C, nelle sue opere crea un tempo - e di conseguenza un montaggio - che non si impone «dall'alto» allo spettatore e gli consente così di usufruire del film senza prescindere dalla sua psicologia, dal suo stato d'animo, dalla sua emotività e dal suo livello culturale. Per maggiori approfondimenti su questo tema si veda Eizenštejn, *Teoria generale del montaggio*.

si ritaglia nel cinema di Tarkovskij un luogo come categoria tematica: il ricorrere degli animali nei suoi film possiede infatti una fisionomia di tratti semantici incentrati prevalentemente sul rapporto tra umano e animale (natura/cultura, istintività/razionalità, inferiorità/superiorità) e su topoi allegorici (la ferocia, la mansuetudine, il coraggio, la fedeltà, il sacrificio) che caratterizzano una tradizione mitopoietica e narrativa ben riconoscibile, come quella della favola. Non a caso, infatti, agli estremi della filmografia tarkovskiana incontriamo sia il giovanissimo protagonista de *L'infanzia di Ivan*, che vediamo rivolto verso l'obiettivo nella prima inquadratura mentre osserva una ragnatela tesa tra i rami di un albero - il ragno in questo caso invece di essere magico e taumaturgico come di solito sono gli animali delle fiabe, con la sua tela, filo chirurgico preciso e resistente, imprigiona fin dall'inizio il bambino, la sua libertà e la sua fantasia, in seguito continuamente minacciate di morte anche dalla guerra -, sia Ometto, il bambino de *Il sacrificio* che, un passo dopo l'altro, un secchio dopo l'altro, inaffia un albero secco che prima o poi vedrà fiorire. Nell'azione di Ometto, che pure non è un animale ma un bambino, torna il valore di exemplum morale e la veste sacra e fantastico-simbolica propria della tradizione allegorica dei bestiari antichi: in particolare Ometto, che durante tutto il film rimane «muto come un pesce» a seguito di una operazione alle corde vocali, ha il privilegio di portare su di sé la caratteristica dagli antichi attribuita al pesce, ovvero conosce gli incantesimi che possono guarire la sterilità vegetale, animale e umana.

Se dunque, come si diceva, il nostro timore più grande è determinato dall'aridità specialistica di un eventuale catalogo degli animali tarkovskiani, ecco che Ivan e Ometto ci permettono di isolare quel filo della trama che via via ci condurrà verso la visione generale dell'arazzo, per quanto complessa sia la sua tessitura.

In questo percorso - che, tutt'altro che labirintico, è in realtà un tragitto predeterminato e ben tracciato - il filo conduttore che deve guidarci è quello dato dalla relazione tra uomo e animale. Nel cinema di Tarkovskij, infatti, la vicinanza tra i due regni e l'instabilità del confine ontologico tra essi è tale da essere in grado di dare vita a sfaccettature ricchissime intorno al loro contatto e al loro possibile intreccio negli otto film girati dal cineasta russo. Si tratta di un intreccio che, come vedremo, trova in Alexander, il protagonista di *Sacrificio* - film testamento del regista -, il personaggio sintesi di questo processo.

2 Anthropos e logos

Nel cinema di Tarkovskij, l'animale, inteso come creatura biologico-testuale, è intrinsecamente duplice: la sua natura, infatti, si situa tra realtà - tutte le bestie in carne e ossa (soprattutto cavalli, cani, uccelli e greggi) che si vedono nei film del regista -, rappresentazione - i cavalli che il protagonista del *L'infanzia di Ivan* vede in un libro di incisioni di Dürer, o il Bruegel dei *Cacciatori nella neve* esplicitamente ricordato in una delle sequenze che nello *Specchio* (*Zerkalo*, 1974) narrano la vicenda di un bambino reso orfano dalla guerra - e immaginazione - tutte le bestie reali o fantastiche che ricorrono nei sogni di molti personaggi tarkovskiani. L'animale è perciò da subito un ibrido: è sia il compagno d'avventura dell'uomo sul pianeta - basti pensare al cane nero che lo Stalker incontra nella Zona, o al cane lupo di Domenico, il folle di *Nostalghia* -, sia il suo termine di confronto - a mostrarlo sono tanto il verme molle e pieno di zampe che l'Eugenia di *Nostalghia* sogna di avere tra i capelli, quanto i cavalli presenti nell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci, sfondo dei titoli di testa de *Il sacrificio*.

Tuttavia nel cinema di Tarkovskij - come si vedrà - le bestie non sono mai metafora o astrazione, ed è proprio per questo che vanno studiate sotto un ordine di apparizione rigorosamente biologico. Tanto è vero che se pure il regista russo media, attraverso il cinema, il racconto della realtà - e dunque l'*oikos* (inteso come habitat e dimora) degli animali è mediato dall'immaginazione e dal linguaggio del film - ciò non di meno il cineasta non priva mai, o quasi mai, le bestie che fa vedere nelle sue pellicole del loro valore in quanto soggetti. L'unica eccezione si riscontra a nostro avviso nel film *Nostalghia*. Privilegiando il linguaggio della metafora (*metapherein* corrisponde al latino *transfero* ovvero trasferire), questo film racconta l'animale soprattutto in virtù di ciò che rappresenta e lo priva così della sua presenza complessa. In *Nostalghia*, dunque, le bestie - in particolare i passeri che invadono la chiesa in cui Eugenia va a vedere la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca, il cane lupo di Domenico, le greggi e di nuovo il cane lupo che compare sia nella sequenza finale del film, sia nei momenti in cui Gorčakov ricorda la propria vita in famiglia - rimandano a qualcos'altro da sé, ovvero sono significanti all'interno del linguaggio antropocentrico in rapporto al sistema di codici umano. Gli animali di questo film, quasi fossero aiutanti numinosi di ascendenza proppiana,⁵ con-

5. Lo studioso russo Vladimir Propp individua nella fiaba sette funzioni preparatorie: in linea generale, da una situazione iniziale, generalmente idilliaca, si passa a una situazione di 'mancanza' dovuta a un allontanamento e, nella maggior parte dei casi, all'infrazione

ducono dunque i nostri 'eroi' Eugenia e Gorčakov - agrimensori che non sanno ciò che stanno cercando - verso una simbolica verità di cui sembra emblema, nell'ultima inquadratura,⁶ la casa russa all'interno della cattedrale di San Galgano in Toscana.

A onor del vero *Nostalghia*, nella filmografia di Tarkovskij - forse perché nato dalla collaborazione con Tonino Guerra (mettendo sulla bilancia parola e immagine senz'altro il piatto più pesante per il poeta di Santarcangelo di Romagna è quello della parola) -, è però un caso limite e, come tale, ne rispecchia solo in minima parte la poetica.

In altre parole la poetica di Tarkovskij, di film in film, riorganizza lo spazio della realtà in modo nuovo e personale, facendogli assumere senso e valore non in base a spostamenti cronologici lineari - basti pensare alle incoerenze temporali cui si assiste soprattutto in *Andrej Rublëv* - bensì secondo un procedimento che, attraverso il ritmo, dà valore non tanto ai tempi e ai luoghi in cui si svolgono le vicende ma piuttosto agli oggetti che vivono nella zona spaziotemporale delle pellicole del cineasta russo.

Spazio e tempo, dunque, sono parimenti sfidati da Tarkovskij, per il quale il ritmo è grimaldello che scardina la cronologia e la narrazione classica, e sottolinea così al meglio ciò che accade ai personaggi in seguito al loro lungo viaggio interiore. Se certamente lo scorrere del tempo nell'inquadratura è per Tarkovskij rivelato anche dal comportamento dei protagonisti dei suoi film - è il riapparire della chiesa di San Sergio a Zagorsk in cui Andrej Rublëv dipinge la sua famosa *Trinità*, o il ritorno nel caffè da dove lo Stalker comincia la sua escursione nella Zona a far capire al pubblico che è trascorso del tempo -, senz'altro

di un divieto. Giunge così l'antagonista con l'intento di ingannare la vittima, che potrà poi diventare l'eroe o spingere il protagonista a portarle soccorso. Un donatore volontario o involontario mette alla prova l'eroe, che riesce ad acquisire un oggetto magico necessario per la lotta contro l'antagonista. Dopo averlo sconfitto torna a casa inseguito da un nemico al quale riesce a sfuggire, generando infine l'*happy end*. In alcune favole, però, comincia a questo punto quello che Propp definisce un secondo 'movimento', che parte con la ripetizione della sequenza iniziale per poi introdurre funzioni differenti. Per ulteriori approfondimenti su questo tema si veda Propp, *Morfologia della fiaba*.

6. La casa russa all'interno della cattedrale di San Galgano è un ricongiungimento che probabilmente il protagonista - soprattutto pensando al racconto che Gorčakov, parlando con Eugenia, fa del musicista Sošnovskij, che una volta rientrato in Russia e lungi dal trovare la felicità aveva cominciato a bere molto fino ad arrivare all'estrema decisione di togliersi la vita - non avrebbe potuto ottenere semplicemente ritornando in patria. Infatti, è un ricongiungimento che avviene grazie alla forza di seduzione esercitata sul poeta russo dal folle Domenico. Gorčakov, dunque, grazie alla forza di seduzione dell'Altro da sé, finalmente riesce davvero a porre fine a una malattia terribile, distruttiva, lancinante come la *nostalghia*.

è il ritmo la dominante assoluta dell'immagine cinematografica tarkovskiana:

Al cinema il regista rivela la sua personalità innanzitutto attraverso la sensazione del tempo, con il ritmo. Perché il ritmo colora un'opera di segnali stilistici chiari e determinati. Il ritmo in un film non si inventa, non si può costruire con mezzi speculativi, deve crearsi in maniera organica in conformità alla sensazione della vita immanente all'autore, in conformità alla sua ricerca sul tempo. Personalmente credo che in un'inquadratura il tempo debba scorrere senza dipendere da alcunché e - se così si può dire - di testa sua; le idee vi si dispongono allora senza agitazione, senza cicaleccio né supporti retorici.⁷

A nostro avviso, è proprio l'applicazione che il regista fa sugli animali di *Nostalghia* di quanto egli afferma a proposito del ritmo nella figura cinematografica, a rivelare in questo film un bestiario mortificato, ingabbiato e imbalsamato. Si tratta di un bestiario che, «malato d'uomo»,⁸ nel rimpianto di una pienezza vitale forse mai esistita, resta vittima del logos, e al «tempo che scorre senza dipendere da alcunché» preferisce l'orgoglio antropocentrico dell'intramontabile sovranità del soggetto così come veicolata dalla sceneggiatura di Tonino Guerra.

Il bestiario tarkovskiano funziona invece soprattutto quando, muovendosi in quella zona di confine in cui non si trovano più bestie allo stato puro, rivela incroci e metamorfosi tra l'uomo e l'animale. Sono incroci in cui l'animale, più che soggetto nel senso di un «punto di vista differenziato sul mondo»,⁹ è soggetto allo sguardo umano. La sua prerogativa, dunque, è quella di poter essere significativa in quanto assimilabile all'uomo. Ecco allora che l'uomo tarkovskiano, lungi dal marginalizzare l'animale, lo assimila ma anche se ne nutre, ritenendolo forza prevaricatrice del discorso logico e unico portatore di significato nel mondo.

Come abbiamo già osservato, un primo livello di questo assoggettamento dell'uomo alle bestie si evidenzia nell'utilizzo del tempo da parte di Tarkovskij; tuttavia se è vero che il regista russo ritiene la coordinata temporale ciò che distingue il cinema dalle altre arti,¹⁰ non per

7. Tarkovskij, «Sulla figura cinematografica», p. 29.

8. Diolé, *Gli animali malati d'uomo*.

9. Stara, *La tentazione di capire e altri saggi*, p. 78.

10. Il cinema di Tarkovskij fa sul piano temporale, ciò che l'arte pittorica e plastica fanno sul piano spaziale. A questo proposito il regista in *Scolpire il tempo* scrive: «In che cosa consiste allora l'essenza del lavoro dell'autore nel cinema? Convenzionalmente lo possiamo definire una scultura nel tempo. Analogamente a come lo scultore prende un blocco di marmo e guidato dalla visione interiore della sua futura opera, toglie tutto ciò

questo egli prescinde dalla sua spazialità. Così come il tempo, infatti, nei suoi film anche lo spazio trasferisce il carico della ricostruzione della realtà sulle cose che vivono in esso e, a nostro avviso, esprime così senza riserve l'abbandono di ogni prospettiva antropocentrica.

Questo cambiamento del punto di vista, favorendo la radicale disumanizzazione dell'immagine della natura, riorganizza la realtà tentando di spostare l'attenzione dall'umano all'animale. I personaggi tarkovskiani sono dunque creature interessanti e imprescindibili nel nostro bestiario proprio perché, per una strana inversione dei ruoli e per il ribaltamento delle parti, essi rappresentano una precisa e varia tipologia di animali - ne *L'infanzia di Ivan* il piccolo soldato si muove nella palude che circonda le trincee come un'abile bestia d'acqua, mentre invece la rinuncia alla parola fatta da Alexander ne *Il sacrificio* e da Andrej Rublëv nel film omonimo li allontana dall'umano -.

Ivan, Andrej Rublëv, Alexander e molti altri personaggi tarkovskiani, pur contraddicendo lo statuto della bestia secondo la biologia elementare - frutto di incroci o persino di metamorfosi -, portano alla luce non tanto l'assoluto trionfo del *monstrum* anaturalistico, quanto piuttosto - attraverso la scelta di rinunciare al logos¹¹ - l'inquietante impoverimento e la degradazione dell'umano. Inoltre l'Alexander de *Il sacrificio* e il monaco Rublëv del film omonimo, proponendo la metamorfosi come concetto chiave della loro scelta di mutismo si trovano all'origine storica di questo rapporto e a costituirne allo stesso tempo anche un potenziale sviluppo nella contemporaneità, consentendoci così di focalizzare l'attenzione sull'ambigua intersezione tra gli animali e il discorso umano-.

che è superfluo, così il cineasta dal 'blocco di tempo', che abbraccia l'enorme e inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve, lasciando ciò che dovrà divenire un elemento del futuro film, ciò che dovrà costituire una delle componenti dell'immagine cinematografica». Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 60.

11. Il regista è sempre diffidente verso le parole: per lui la ricerca interiore è silenzio. Ivan, il suo primo 'eroe', non è proprio un chiacchierone, evita persino, a sua insaputa, di parlare durante il sonno, e oppone il mutismo all'interrogatorio piuttosto che parlare molto per non dire niente. In *Solaris (Soljaris, 1972)* Kris Kelvin non viene messo al corrente di ciò che sta succedendo nella stazione, e Snaut, il più ben disposto verso di lui, gli lascia fare la sua esperienza anche se sa che essa è terrificante. Lo Stalker non dice che il minimo indispensabile a proposito della Zona, e solo lo Scrittore parla tanto, anche se in realtà lo fa non tanto per *dire* quanto piuttosto per esorcizzare le sue angosce. Ne *Lo specchio* il padre di Tarkovskij si esprime solo attraverso le sue poesie, e anche sua madre parla poco e sono più che altro il suo viso e il suo comportamento a significare l'essenziale. È Andrej Rublëv, il pittore di icone, colui che porta all'estremo la ricerca interiore indagata attraverso il silenzio: ha fatto voto di tacere per sempre perché ha ucciso un uomo, e romperà la sua promessa solo quindici anni più tardi, davanti all'atto creatore di un ragazzino. La scelta di Rublëv risulta così opposta a quella di Alexander, che ne *Il sacrificio*, sceglie di tacere per consentire a un bambino di vivere e crescere.

3 Luoghi di confine e metamorfosi

Da Ivan ad Alexander i protagonisti dei film di Andrej Tarkovskij, nel ripianto di una pienezza vitale forse mai esistita ma per tutti una meta a cui tendere e da riconquistare, ci consentono di tracciare un percorso che, mettendoci davanti a bestie antropomorfizzate, sovverte il concetto di metamorfosi. Se il processo della metamorfosi rovescia i criteri della diversità e della somiglianza in quanto, unendo il diverso con l'uguale e viceversa, impedisce ogni ordinamento e tassonomia, ecco allora che, mettendosi sulle tracce dell'animale alla ricerca della propria identità l'uomo tarkovskiano origina un inseguimento che diventa metafora della sua indagine esistenziale. Insomma, il bestiario del regista russo è un bestiario moderno, in cui l'antica tensione allegorica associata agli animali¹² cambia di segno e si dissolve in favore di una zona di confine nella quale non si trovano più bestie allo stato puro ma incroci e trasformazioni fra l'uomo e l'animale.

I personaggi di Tarkovskij, dunque, sono creature ibride: *Bestie imperfette* e, proprio per questo, nel suo cinema, seguire le orme degli animali significa incontrare una strana inversione di ruoli, un ribaltamento del gioco delle parti in cui l'eccezionalità dell'oggetto-animale consiste anche nel suo essere dotato di uno sguardo con il quale può guardare a sua volta l'uomo. Il cane nero che lo Stalker di ritorno dalla Zona porta a casa con sé, così come il cerbiatto che nella prima sequenza de *L'infanzia di Ivan* fissa il bambino negli occhi evidenziano proprio questo potere, ovvero la forza di un incontro di sguardi che instaura una alleanza tra le due parti. Non a caso, infatti, Ivan striscia silenzioso e leggero come un cerbiatto nella palude che lo separa dal nemico, mentre lo Stalker, con l'abilità di un cane guida, conduce lo Scrittore e il Professore nella stanza dei desideri al centro della Zona.¹³

12. Come osserva Ernestina Pellegrini, gli animali antologizzati negli antichi bestiari: «erano animali sciupati e venivano a denunciare, chi più chi meno, in maniera ora diretta ora obliqua, come capri espiatori o come vittime o come *revenants* persecutori, i crimini dell'orgoglio antropocentrico e di un'intramontabile sovranità del soggetto». Per maggiori approfondimenti su questo tema si veda Pellegrini, *Bestie imperfette*, p.77.

13. Lo Stalker, come il cane nero che si porta a casa dalla Zona, è una guida per il Professore e lo Scrittore che lo accompagnano. Proprio per questo - in questa terra divenuta misteriosa e proibita dopo la caduta di un meteorite che sembra averla 'contagiata' e trasformata nel profondo - lo Stalker, disposto ad assumersi responsabilità circa la sorte propria e altrui, pronto a credere fermamente in quello che fa e nelle doti 'magiche' del territorio, è soprannominato dai suoi accompagnatori «Occhio di lince». Si tratta di un nomignolo che, come quello del suo Maestro, chiamato «Porcospino», chiaramente ironizza sulle modalità quasi animalesche che lo legano a quell'ambiente misterioso. Nella Zona, infatti, la vita e la natura si prendono la loro rivincita sulla furia distruttiva degli uomini e solo la sensibilità degli Stalker può aiutare a comprendere i meccanismi che le regolano.

Quella che collega uomini e animali è una storia antica, che forse proprio nei film del regista russo trova un interessante bilancio. Attraverso un uso intensivo del piano sequenza, infatti, Tarkovskij contrasta l'uso della bestia come metafora: il 'come' non è più interpretato nel senso di una similitudine e inaugura piuttosto tra i due termini di paragone un'alleanza, un nuovo alfabeto in cui il movimento di macchina - basti pensare, nel prologo di *Solaris*, alle intersezioni che accomunano il lento passeggiare di Kris Kelvin nella tenuta del padre ai passi del cavallo baio di famiglia - non sarebbe affatto indeterminato temporalmente ed esprimerebbe piuttosto il tempo instabile, cioè il tempo del divenire da intendersi in opposizione agli altri modi verbali che invece rinviano a *Chronos*.¹⁴ Nell'opera di Tarkovskij questi incroci, queste metamorfosi sono quindi segni dell'amplificazione della realtà: funzionano come il rizoma deleuziano e, proprio per questo, non sono classificabili con un diagramma ordinato, sia esso ad albero o alfabetico come nel dizionario.

La teoria di Deleuze e Guattari è tarkovskiana in quanto la 'moltiplicità', il cui modello costitutivo è il rizoma, è in grado di stabilire connessioni produttive in qualsiasi direzione: proprio per questo, consentendo interscambi e contaminazioni tra l'uomo e la bestia, supera ogni indizio di iniziazione misterica solo a favore di un'amplificazione della realtà. Lasciando la parola ai due filosofi, si scopre infatti che il sistema rizomatico è composto da linee in perenne movimento, ha una natura filiforme e dinamica, e risponde a un universo composto di piani che queste stesse linee, creando territori e gradi di deterritorializzazione, attraversano:

Un rizoma non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, un intermezzo. L'albero è la filiazione, ma il rizoma è alleanza [...]. L'albero impone il verbo «essere», ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione e... e... e...¹⁵

14. Alle origini del pensiero greco il concetto di tempo, inteso come misura del perdurare delle cose mutevoli e come ritmica successione delle fasi in cui si svolge il divenire della natura, si presenta ancora profondamente influenzato dal mito e dalla tradizione orfica, che indicano in Crono il padre di tutte le cose e parlano di 'cicli del tempo' come ruota del destino in cui tutti gli esseri eternamente rinascono. Tuttavia, il tempo come esperienza interiore, irriducibile a misure esterne, si ribella alla insignificanza della ciclicità della natura, alla brevità della progettualità dell'individuo e diviene un intervallo apocalittico che finalmente svela il senso rimasto occulto nel suo divenire; svelandolo, inaugura una temporalità che è assoluto futuro. Si tratta quindi di una sequenza di istanti che, come mostrano perfettamente i film di Tarkovskij, non è più dell'uomo: una volta entrato in contatto con questi istanti, infatti, egli non ha più bisogno di pensarsi in relazione al tempo, figlio del tempo o adeguato a esso. Secondo Tarkovskij, dunque, non esistono più prima gli uomini e poi il tempo, perché il tempo non è fuori di loro bensì interno a essi.

15. Deleuze, Guattari, *Mille piani*, p. 36.

Il sistema rizomatico, dunque, focalizza immediatamente l'attenzione sul meccanismo che qui si è voluto tentare di descrivere, quello cioè del 'cambiare natura', del divenire e della metamorfosi. Gli incontri con le tracce degli animali, e soprattutto con i loro occhi estranei e tuttavia speculari, per i personaggi tarkovskiani costituiscono infatti le tappe di un percorso che, contemporaneamente, definisce e demolisce il soggetto in quanto - come mostrano per esempio la scelta di mutismo del pittore Rublëv e di Alexander, il protagonista de *Il sacrificio* - gli animali in Tarkovskij finiscono sempre per parlare dell'uomo: un uomo le cui scelte nascono per sottrarsi alla realtà e la rivelano così dominata da impoverimento e degradazione.

Il piccolo soldato Ivan è il punto di inizio di questa metamorfosi, che passa per il silenzio di Rublëv, per la sensibilità quasi animalesca dello Stalker perché dominata dall'istinto, e arriva fino ad Alexander, il quale, nel film testamento di Tarkovskij, con la scelta del sacrificio finale segna il confine ovvero quella linea dove due cose, l'uomo e l'animale - come osserva Giorgio Agamben - finiscono insieme:

Quando la differenza si cancella e i due termini [uomo e animale] collassano l'uno nell'altro - come sembra oggi avvenire - anche la differenza tra l'essere e il nulla, il lecito e l'illecito, il divino e il demoniaco viene meno e, in suo luogo, appare qualcosa per cui persino i nomi sembrano mancarci.¹⁶

Il confine non è infatti solo la pena - inflitta o auto inflitta - della separazione e della solitudine ma è anche *ligne de partage* o *trait d'union* tra un fuori e un dentro dell'Essere, o tra un prima e un dopo della Storia; il confine tra l'uomo e l'animale, quindi, è soprattutto il luogo in cui 'qualcosa' nasce, e di questo 'qualcosa' l'Alexander de *Il sacrificio* è la massima espressione.

4 Un'alba di vita riscoperta nel segno morale dell'animalità: *Il sacrificio di Alexander*

Ne *Il sacrificio* Alexander, personaggio sintesi dei precedenti tarkovskiani e frutto delle 'carte d'identità' dei suoi predecessori, prova a reagire - con la responsabilità dell'atto individuale (brucia la sua casa e votandosi al mutismo rinuncia ai suoi affetti più cari) - all'afasia dei caratteri non sensibili all'universale che lo circondano. Con un'a-

16. Agamben, *L'aperto*, p. 29.

zione che segue l'immediatezza dell'istinto e non la mediazione del logos, Alexander si fa portatore dell'animalità che costituisce la sana e necessaria follia, l'eccedenza e l'eccezione che contrastano il logos normativo e limitante, e mette così di fatto l'uomo di fronte alla responsabilità morale e intellettuale del pensiero e del suo uso corretto. Come la struttura temporale della *Recherche* proustiana ha un movimento oscillatorio che consente ai ricordi del protagonista, a seguito di diverse esperienze (ad esempio il sapore della *madeleine*), di dominare la totalità del racconto, così Alexander ne *Il sacrificio* riesce ad arrivare fino alla completa rinuncia di se stesso, perché coloro che prima di lui sono stati creati dalla mente di Tarkovskij gli hanno lasciato la percezione, il 'sapore' della lotta intrapresa per migliorare il mondo. Gli 'eroi' dei film del cineasta russo aiutano lo spettatore a riscoprire e a riconquistare quei valori che il progresso scientifico del Novecento sembra aver fatto dimenticare. E così, se prima di Alexander l'uomo tarkovskiano ha bisogno degli animali – soprattutto cani e cavalli – come aiutanti numinosi di ascendenza proppiana, il protagonista de *Il sacrificio*, riuscendo a rinunciare all'abitudine condizionante della ragione, compie con il suo olocausto un atto sacro¹⁷ che libera l'uomo dalla zona oscura e sconosciuta in cui ormai ristagna la sua vita. Poiché per l'anziano intellettuale di questa pellicola bruciare la propria casa per vedere salvi i suoi cari è un atto che sembra animalità assoluta e alterità totale rispetto all'umano, egli non ha più bisogno di avere intorno a sé bestie che lo soccorrano: non ha bisogno del cane nero che sembra aiutare lo Stalker a condurre il Professore e lo Scrittore nella Zona, né del cavallo che nella sequenza finale del film suggella la scelta di Rublëv di rinunciare al silenzio, e nemmeno di quello che in *Solaris* prima spaventa il figlio dell'astronauta Breton che scappa impaurito, e poi torna sia nella filastrocca cantata da Sartorius, sia sotto forma di disegno nella stanza di Kelvin e nella biblioteca della stazione orbitante.

Alexander si sacrifica perché si possa nuovamente istituire un legame tra l'uomo e la natura, nel pieno rispetto delle due entità. Nella visione di Tarkovskij tra uomo e natura esiste un'unità nata dalla distinzione, ed è soltanto avendo la sensibilità di Alexander che, per il regista russo, si può arrivare a tale consapevolezza. L'atto sacrificale di Alexander non è indice di debolezza: egli raccoglie nella sua offerta finale tutte le proprie sofferenze fisiche, trasformandole in dolore morale proprio come fa il cavallo di Peter Shaffer da cui siamo partiti, e diventa così l'unico in grado di celebrare la potenza vivificante della

17. La stessa etimologia del termine sacrificio, *sacrum facere*, ha in sé racchiuso il valore dell'azione di Alexander.

natura e dell'animalità, servendosi non di una bestia bensì di una bicicletta. Si tratta della bicicletta del postino Otto, personaggio che non a caso si distingue dagli altri del film perché, sotto varie forme, porta sempre qualcosa: il telegramma con gli auguri, la stampa dell'Europa della fine del XVII secolo, e appunto la bicicletta con cui arriva durante l'incendio sono tutti oggetti che fanno progredire l'azione.¹⁸ Il nome che il regista sceglie per il piccolo protagonista del suo ultimo film, Ometto, sottolinea come l'interesse di Tarkovskij sia volto alla creazione di esistenze spiritualmente alte. Alla fine della parabola artistica tarkovskiana cade una luce di speranza sul genere umano: dalle fiamme del rogo di Alexander nasce un piccolo Ometto, che grazie a una ragione individuale - quella di Alexander che sceglie di soccombere - può vivere un'infanzia che, non racchiudendo in sé l'orrore della Storia, è l'embrione di una positiva maturità futura.¹⁹

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *L'aperto: L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Firenze: Sansoni Editore, 2000.
- Biagini, Enza; Nozzoli, Anna (a cura di). *Bestiari del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 2001.
- Blei, Franz. *Il bestiario della letteratura*. Milano: Il Saggiatore, 1980.
- Borin, Fabrizio (a cura di). *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, 1987.
- Borin, Fabrizio. *Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 1989.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- Culleddu, Sara. *Uomo e animale, identità in divenire: Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*. Dottorato in Letterature comparate e studi linguistici, XXII ciclo, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Fulvio Ferrari.

18. È la bicicletta di Otto che consentirà a Maria di anticipare l'ambulanza e attendere Alexander nei pressi dell'albero secco.

19. Ometto risulta così essere figura diametralmente opposta a quella di Ivan, il protagonista del primo lungometraggio di Tarkovskij, perché il sacrificio di Alexander fa sì che Ometto possa vivere l'infanzia che a Ivan è stata negata e resa impossibile dalla guerra. A dimostrazione di ciò - come abbiamo già avuto modo di sottolineare - basta confrontare l'inquadratura finale di *Sacrificio* con quella quasi analoga che apre l'opera prima del regista: ne *Il sacrificio* la m.d.p. scorre lungo l'esile tronco di un albero secco con moto ascensionale dalla terra fino a un cielo terso e azzurro. Similmente in *L'infanzia di Ivan* la m.d.p. compie un moto verso l'alto: partendo con l'inquadrare una sottile ragnatela impigliata tra i rami del tronco di un albero, giunge fino al cielo. Ivan è come la ragnatela su cui la m.d.p. si sofferma: è impigliato nella guerra che gli chiede il sacrificio della sua infanzia, così come la tela di ragno è incastrata tra i rami dell'albero.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mille piani: Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1987.
- Diolé, Philippe. *Gli animali malati d'uomo: I rapporti dell'uomo con il mondo animale*. Milano: Rizzoli, 1975.
- Donà, Carlo. *Per le vie dell'altro mondo: L'animale guida e il mito del viaggio*. Catanzaro: Rubettino Editore, 2003.
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio, 1984.
- Pellegrini, Ernestina. «Bestie imperfette». In: Biagini, Enza; Nozzoli, Anna (a cura di), *Bestiario del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 2001.
- Propp, Vladimir. *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi, 2009.
- Stara, Arrigo. *La tentazione di capire e altri saggi*. Firenze: Le Monnier, 2006.
- Tarkovskij, Andrej. «Sulla figura cinematografica». In: Borin, Fabrizio, *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, 1987.
- Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1988.

Visioni incrociate di un'apocalisse nucleare imminente

Il sacrificio di Andrej Tarkovskij e *Testimonianza di un essere vivente* di Akira Kurosawa

Cinzia Cimalando

Abstract. The directors effectively express their attitude towards the world with the staging of an inner torment, the restlessness of their protagonists Alexander and Nakajima, compared to a looming threat, albeit intangible, of nuclear annihilation, and its effect on the outside world, in the form of a family drama, exacerbated by their drastic final choice. According to Tarkovsky, the imminence of an apocalyptic event is often perceived in history; in an emblematic way, *Record* deals with an urgent theme for its time: the fear of nuclear holocaust, the compulsion to living with the impending apocalypse and the search for solutions to preserve the future of new generations. These two artistic cinematic representations, although different in their composition and period of production, can be ideally juxtaposed in the form of *crossed visions* in an interpretation substantially based on their vision – in the perspective of the *spiritual empathy* that is, for Tarkovsky, the primary vehicle for understanding a work of art – to reveal their precise contact points, both thematically and for the staging of disquiet. The explicit references to Japan are many in *The Sacrifice*, and the sequence of Alexander's blaze represents our focus point compared to the foundry's fire set by Nakajima.

1 Empatia spirituale

Il sacrificio (*Offret/Sacrificatio*, 1986) di Andrej Tarkovskij e *Testimonianza di un essere vivente* (*Ikimono no kiroku*, 1955) di Akira Kurosawa propongono pregnanti visioni dell'apocalisse imminente, rendendone gli effetti sull'essere umano ed esprimendo in modo efficace l'atteggiamento verso il mondo dei due registi. Secondo Tarkovskij, quello di esprimere il proprio atteggiamento verso il mondo «è sempre un tentativo di esprimere l'infinito per mezzo del finito, lo spirituale per mezzo del materiale, l'invisibile per mezzo del visibile».¹ La sua affermazione ci sembra particolarmente significativa rispetto alle opere in questione, in cui i due registi si spingono a mettere in scena un tormento interiore,

1. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, p. 30.

l'inquietudine dei loro protagonisti - rispetto a una minaccia di annientamento nucleare incombente seppur impalpabile - e i suoi effetti sul mondo esterno.

Riteniamo che le due rappresentazioni artistiche cinematografiche, pur diverse nella loro forma compositiva, dissimili per periodo di produzione e realizzazione, possano essere idealmente giustapposte in forma di *visioni incrociate*, in un'interpretazione da considerarsi del tutto personale - basata appunto, in modo sostanziale, sulla visione delle due opere - nella prospettiva indicataci da Andrej Tarkovskij stesso, interrogato sulla possibilità di interpretare i suoi film:

non si può comprendere l'arte; si può comprendere una formula, un concetto filosofico, delle argomentazioni intellettuali, ma un'immagine no, comprendere un'immagine è una contraddizione, è un errore usare questo termine. Un'immagine può essere accolta, si può entrare in un'immagine, quando uno non è distolto da nient'altro, quando percepisce un'empatia spirituale con quell'immagine. Oppure, al contrario si può respingerla e non accettarla: queste sono le sole relazioni ammissibili che possono intercorrere tra l'artista e il suo pubblico. L'arte non richiede comprensione. L'arte deve contare sul fatto che la sensazione suscitata in voi vi permetta di entrare in contatto diretto con l'opera. Oppure stupirvi del fatto che non lo siete. Tutto questo è molto importante. Dunque la questione dell'interpretazione è a livello emotivo e non a livello intellettuale, ha delle caratteristiche completamente differenti rispetto all'interpretazione di un concetto speculativo. Questo di norma non capita mai. Di solito quel momento di sconvolgimento, il momento che possiamo chiamare di comprensione da parte del pubblico, rimane un mistero. Poiché la vera arte è basata sulla vera immagine, e non è soggetta all'interpretazione, semplicemente per il fatto che include in sé un numero infinito di possibili interpretazioni.²

Aderendo a quanto espresso, dopo la visione dell'uno e dell'altro film, emotivamente le loro immagini vanno a incrociarsi e sovrapporsi. Inoltre, si fa strada l'ipotesi che Tarkovskij abbia percepito proprio quell'*empatia spirituale* di cui parla, come reazione emotiva a una possibile/probabile visione del film giapponese, da cui partire per tentarne la *visione incrociata*. A questo proposito, diventa interessante notare che Akira Kurosawa stesso dichiara di riconoscere *Testimonianza di un essere vivente* ne *Il sacrificio*,³ sostenendoci in qualche modo in questa nostra giustapposizione emotiva, riguardo al nodo fondamentale dell'imminenza/ingerenza di una possibile apocalisse nucleare nella vita dell'essere umano, nella vita familiare, nella società.

2. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, p. 29.

3. Cfr. Mayuzumi, «Kurosawa: *Tarkovsky was a Real Poet*»

Akira Kurosawa realizza *Testimonianza di un essere vivente*⁴ nel 1955 e ci sembra che il film sia in grado di manifestare le paure più profonde dell'essere umano e la paranoia postatomica (che precorre quella odierna, connessa alla pericolosità nell'utilizzo dell'energia nucleare, in impianti come Fukushima Daiichi⁵) in modo così puntuale da risultare assolutamente attuale, in tutte le implicazioni che ne scaturiscono.⁶ Dice Tarkovskij, nel suo *Discorso sull'Apocalisse*, tenuto a Londra alla St. James Church nel 1984: «Viviamo in un tempo molto duro, e la sua durezza accresce ogni anno. Tuttavia, conoscendo la storia, possiamo ricordare periodi in cui spesso è stata avvertita l'imminenza dell'evento apocalittico».⁷ Riteniamo che il Giappone del 1955 attraversi uno di quei periodi⁸ a cui il regista russo si riferisce, e che Kurosawa, nella sua

4. Kiichi Nakajima (Toshirō Mifune), un anziano industriale di grande personalità, benestante e di successo, vive nella paura dell'annientamento nucleare e vorrebbe espatriare in Brasile con tutta la famiglia, amanti e figli illegittimi compresi, per mettersi in salvo da morte sicura a causa di una probabile esplosione nucleare e contaminazione radioattiva. La famiglia gli si oppone e si rivolge al Tribunale per le Controversie familiari per farlo interdire, poiché ha intenzione di liquidare la fonderia su cui si basa il benessere dei figli, per poter fuggire dal Giappone e trasferirsi in una piantagione brasiliana. Dopo aver tentato tutte le strade per convincere, a uno a uno, i membri della sua famiglia a seguirlo, limitato nelle sue azioni dalla sentenza del Tribunale, Nakajima si spinge a un tragico e irreparabile gesto: l'incendio della fonderia stessa. Superato il punto di non ritorno, ormai ridotto all'impotenza, perde così completamente il senno e viene internato in ospedale psichiatrico. Il dottor Harada (Takashi Shimura), un dentista che fa parte della commissione nominata dal Tribunale, rimane colpito dalla vicenda sul piano umano, ma anche della responsabilità civile.

5. Teatro del disastro nucleare innescato dal terremoto e dal conseguente *tsunami* dell'11 marzo 2011 nel Tōhoku, in Giappone.

6. Bisogna però notare che, fin dalla sua uscita, il film non ha goduto grande fortuna di critica e di pubblico, rimanendo poco conosciuto in Europa e Nord America, nonostante la sua partecipazione alla IX edizione del Festival di Cannes nel 1956. Per ulteriori approfondimenti su *Testimonianza* e la minaccia nucleare in Giappone cfr. Cimalando, «Radiografie della paura nucleare».

7. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, p. 18.

8. Nei primi anni Cinquanta, l'esplosione delle bombe atomiche statunitensi sganciate sul Giappone ha già causato almeno 250.000 vittime, molte delle quali contaminate dalle radiazioni, un numero destinato inesorabilmente a crescere nel tempo. I nomi di queste persone, designate come *hibakusha*, cioè, letteralmente, «persone colpite dall'esplosione», sono iscritti in un registro, che viene a tutt'oggi aggiornato. Nel marzo del 1954, la ricaduta radioattiva di un test nucleare americano nell'atollo di Bikini investe e contamina il peschereccio giapponese Daigo Fukuryū Maru insieme a un centinaio di navi in transito e parte degli abitanti delle Isole Marshall. Il fatto scuote fortemente l'opinione pubblica giapponese, che si deve confrontare quotidianamente con il monito della gravosa e incerta condizione degli *hibakusha*. Una ulteriore preoccupazione riguarda la contaminazione della fauna ittica e le sue ricadute sul mercato e sulla salute. Il timore, dai più considerato irrazionale, ma comunque reale e realistico, che le esplosioni nucleari abbiano compromesso

opera, esprime proprio quella percezione. In effetti, il suo film affronta un tema cruciale e stringente per il suo tempo: la paura dell'olocausto nucleare, la costrizione alla convivenza con l'apocalisse imminente e la ricerca delle soluzioni per superare un tale stato. Per tematica trattata e messa in scena dell'inquietudine, *Il sacrificio*⁹ mostra precisi punti di contatto con il film di Kurosawa, considerato il nodo fondamentale del film realizzato dal regista russo: la sua strenua opposizione alla possibilità che l'uomo, con una guerra nucleare, ponga fine in modo scellerato non solo alla vita presente, ma anche a quella futura dell'intero pianeta, a causa della conseguente contaminazione radioattiva.

2 Apocalisse imminente: uno sguardo nell'abisso

Anche il nostro presente sembra avere una particolare disposizione verso l'abitudine al vissuto del finire – all'imminenza dell'apocalisse – che permea la nostra stessa civiltà e di cui ci offrono testimonianza le arti come la produzione filosofica e il costume. L'idea dell'annientamento si concretizza di continuo nei tanti episodi di cronaca, dagli effetti dell'inquinamento, della contaminazione, ai cataclismi – sotto-stimati se non provocati dall'essere umano stesso – come gli incidenti nucleari presenti o passati, e la mai dimenticata bomba atomica; l'umanità si trova in ogni istante sull'orlo dell'autodistruzione a causa di ciò che essa stessa ha prodotto.

Secondo le parole di Tarkovskij stesso, riferite a Alexander, il protagonista de *Il sacrificio*:

«egli sta davvero per salvare tutti.» Da che cosa, un'apocalisse? «Una guerra, di tipo nucleare – anche se guerra nucleare e Apocalisse sono quasi la stessa cosa oggi ed è possibile che una tale guerra si trasformerà nell'Apocalisse di cui abbiamo letto nella *Rivelazione*, anche in qualcosa di molto peggiore... Se il genere umano», continua Tarkovskij a ritmo sostenuto, scaldandosi su uno

gravemente anche l'equilibrio ecologico, dà origine alla prima creatura mostruosa cinematografica uscita dal mare radioattivo a cercare vendetta: *Gojira (Godzilla)*, 1954), diretto da Ishirō Honda.

9. Nella sua casa su un'isola svedese, Alexander (Erland Josephson) festeggia il suo compleanno insieme ai familiari, mentre la televisione annuncia l'imminenza di una guerra nucleare. Alexander ripete le parole del *Padre Nostro*, invocandolo e offrendogli tutto quel che ha di più caro purché tutto ritorni come prima. Addormentatosi, ha un angosciante incubo sull'apocalisse nucleare. Il suo amico postino lo sveglia indicandogli una soluzione magica e misteriosa per la salvezza – giacere con la sua domestica Maria, strega benefica – che l'uomo decide di mettere in atto. Il giorno seguente nessuno ricorda nulla, e tutto sembra normale, così Alexander compie il suo sacrificio: dà fuoco alla sua amata casa, rinuncia al figlioletto, luce dei suoi occhi, e si vota al silenzio, accettando di essere considerato come un folle e internato.

dei suoi temi preferiti, «si tiene pronto, è possibile scongiurare l'Apocalisse, ma personalmente non ho alcuna convinzione che l'umanità voglia prepararsi. L'uomo moderno prende tutto per il verso negativo. Sì, sto parlando di una crisi spirituale: è necessario opporsi alla mancanza di spiritualità nel mondo e così proprio l'Apocalisse stessa sta, per così dire, creando un equilibrio spirituale...» Con la sua imminenza? «Sì», risponde con enfasi Tarkovskij, sorridendo per tutto il tempo.¹⁰

Come afferma il regista russo, anche nel nostro presente, la medesima questione cruciale che grava sulla quotidianità dei personaggi di *Ikimono* - l'Apocalisse imminente - va a coincidere con una possibile guerra e/o contaminazione nucleare. Essa potrebbe dunque trasformarsi in ciò che San Giovanni profetizza nel *Libro della Rivelazione*: la fine del mondo, il cui timore è in grado spingere l'essere umano a riflettere e interrogarsi sul destino ultimo suo e del suo intero universo, e ha il potere di influenzarne in modo significativo la visione e il comportamento quotidiano. Il timore diffuso per una eventuale catastrofe totale rimane decisamente attuale. In linea generale, nell'immaginario cinematografico, come in quello comune, la parola *apocalisse* evoca distruzione più che guarigione, catastrofe più che salvezza. Ma attraverso la vicenda di Alexander, Tarkovskij sembra voler dire che l'imminenza di un'apocalisse nucleare potrebbe invece spingere l'essere umano a abbandonare la strada della materialità estrema, per recuperare la sua spiritualità e rendere migliore il futuro per le nuove generazioni. Secondo il regista, la questione spirituale non si pone sul piano religioso, ma piuttosto su quello umano: «Proprio in questo consiste il significato della condizione spirituale dell'uomo: percepire la responsabilità di fronte alla propria vita».¹¹ Ed è ciò in cui si impegnano i protagonisti dei due film.

Nel suo discorso sull'*Apocalisse*, Tarkovskij anticipa il monologo di apertura di Alexander,¹² le tematiche de *Il sacrificio*, e tocca le medesime

10. Così Andrej Tarkovskij: «he is really going to save everyone.» From what, an apocalypse? «A war, a nuclear one - although nuclear war and the Apocalypse are almost the same now and it is possible that such a war will turn into the Apocalypse we read about in Revelation, even into something much worse... If mankind,» Tarkovsky continues apace, warming to a favorite theme, «gets prepared, it is possible to head off the Apocalypse, but personally I don't have any belief that mankind wants to get ready. Modern man negatives it all. Yes, I am talking about a spiritual crisis: the lack of spirituality in the world needs to be opposed and so the Apocalypse itself is, so to speak, creating a spiritual balance...» By its imminence? «Yes,» Tarkovsky replies emphatically, smiling all the while.» (Gianvito [a cura di], *Andrei Tarkovsky interviews*, p. 160).

11. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, p. 18.

12. VOCE DI ALEXANDER, fuori campo «- Eh, bambino, ci siamo perduti. E ora, quale sarà

corde che Kurosawa fa vibrare in *Testimoniaza*, in particolare, nell'ultima parte, rispetto allo sviluppo storico, alla partecipazione alla vita sociale e alla libertà di scelta, oltre che rispetto ai pericoli insiti nello sviluppo tecnologico spinto:

Viviamo in un mondo sbagliato. [...] Il problema sta nel fatto che invece di maturare armonicamente, nel senso spirituale e materiale del termine, siamo talmente regrediti da essere attirati il quel processo debordante che è lo sviluppo tecnologico, diventandone sue vittime. Non riusciamo a stare a galla e a metterci in salvo da questo flusso, nemmeno se lo volessimo. Ebbene, quando affiora nel genere umano il bisogno di acquisire nuova energia per il progresso dello sviluppo tecnologico, nel momento in cui questa energia l'ha scoperta, è incapace di approfittarne. Moralmente non è stato preparato a servirsene per il suo bene. È come se fossimo dei selvaggi che non sanno che farsene del microscopio elettronico. Si potrebbe a mala pena usarlo in modo pratico, per piantare chiodi, per buttare giù muri... Resta ben inteso che noi siamo schiavi di questo sistema, di questa macchina, che è ormai impossibile da fermare. Di conseguenza, nello sviluppo storico, abbiamo talmente fatto affidamento l'uno sull'altro per cercare di aiutarci reciprocamente - dal momento che tutto è stato organizzato per la sopravvivenza collettiva - che ciascuno di noi, in prima persona, non partecipa alla vita sociale. Come se la nostra massa avesse un qualche significato. E la nostra personalità nessuna. Stiamo perdendo quello che ci è stato donato in origine, e cioè la libertà di scelta, il libero arbitrio. Ci ritroviamo come se non avessimo possibilità di scegliere. Ecco perché, personalmente, reputo sbagliata la nostra società.¹³

Sembra proprio che il regista russo stia facendo una lettura del film di Kurosawa (che stia incrociando la visione!). In effetti, è possibile cogliervi la vicinanza al pensiero espresso in *Testimoniaza* - il genere

la strada giusta? Eh, anche l'umanità è su una strada sbagliata, una strada pericolosa. Ma tanto è inutile parlarne.» Poi inizia il monologo: ALEXANDER «- L'uomo si è sempre difeso, sempre. Si è difeso dagli altri uomini, dalla natura, e ha sostanzialmente violentato la natura. Il risultato è una civiltà fondata sulla forza, sulla sopraffazione, la paura, la dipendenza. Tutto ciò che il nostro progresso tecnico ci ha portato è un po' di comodità, un più alto *standard* e strumenti di violenza per mantenere il potere. Siamo come selvaggi, usiamo il microscopio come se fosse un manganello. No, anzi peggio: i selvaggi hanno un po' di spiritualità. Appena facciamo un'importante scoperta scientifica, noi la poniamo subito al servizio del male. E, in quanto allo *standard* di vita, una volta un saggio disse che il peccato è tutto ciò che non è necessario. Se questo è vero, allora tutta la nostra civiltà è fondata sul peccato, sul non necessario, dall'inizio alla fine. Ci siamo creati una spaventosa disarmonia, uno squilibrio, per così dire, tra il nostro sviluppo materiale e quello spirituale. La nostra cultura è inadeguata, la nostra civiltà è fondamentalmente sbagliata, figliolo mio. Tu mi dirai che gli uomini dovrebbero studiare il problema e trovare tutti insieme una soluzione. Certo, si potrebbe fare, se non fosse tardi. Dio, sono così stanco di queste chiacchiere. Words, words, words. Ah, ora hai capito che cosa voleva dire Amleto? Era stanco di tutti i ciarlatani, e lo sono anch'io. Ma perché ti dico queste cose? Se solo qualcuno smettesse una volta tanto di parlare, e una volta tanto incominciasse a fare qualcosa. O, almeno, cercasse.»

13. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, pp. 20-21.

umano necessita di nuova energia per il progresso della tecnologia, tutto è organizzato al fine della sopravvivenza collettiva, il singolo non partecipa in prima persona alla vita sociale, delegando e rinunciando così anche al libero arbitrio, alla possibilità di scelta – in particolare attraverso le azioni del medico Harada, che fa del suo meglio per agire in prima persona.

L'apocalisse era ieri, è oggi, è un frastuono di fondo a cui nessuno presta attenzione. Kiichi Nakajima e Alexander è proprio questo che fanno: hanno incominciato a ascoltare, e così il suo volume si è alzato, si è fatto invadente, non può più essere ignorato. Nakajima dichiara alla commissione che deve decidere sulla sua sanità mentale (facendola ammutolire e costringendola a ascoltare), che, anche se tutti devono morire, egli non intende essere ucciso.¹⁴ L'anziano patriarca ha la ferma intenzione di agire, per salvare ciò che ha di più caro: i suoi famigliari. E Alexander intende fare lo stesso, intende agire, mettere in gioco se stesso, per i suoi, ma anche per le generazioni future. Nella messa in scena de *Il sacrificio* è proprio un suono, un grido, brusio di sottofondo acusmatico, che diviene, per il protagonista, latore dell'apocalisse imminente: l'enigmatico richiamo della fanciulla pastore.¹⁵ Ma anche Nakajima viene scosso da un suono, un rumore forte e concreto: il rombo degli aerei a reazione di passaggio sulla sua abitazione (lo stesso che fa tremare vetri e cristalli nella casa di Alexander), e poi il fragore del tuono annunciato da un lampo – che per lui coincide con il *pikadon*, l'esplosione atomica su Hiroshima e Nagasaki¹⁶ – eventi reali, esperiti, come l'immagine del fungo nucleare sulla copertina del libro sulla ricaduta radioattiva che il dottor Harada si impone di leggere per non ignorare, per non restare sordo e cieco.¹⁷

14. Sia Alexander che Nakajima contrappongono la propria ragione alla Ragione storica dominante, cercando di sottrarre se stessi e i loro cari al domino esistente, che essi non condividono e a cui non vogliono soccombere passivamente. E Kiichi Nakajima lo asserisce inequivocabilmente.

15. Ci sembra che il canto del richiamo pastorale femminile svedese, scelto da Tarkovskij come messaggero dell'apocalisse incombente, registrato dal tecnico del suono Owe Svensson e giustapposto al flauto *hocchiku* giapponese (elemento diegetico solo in apparenza), vada a legare idealmente l'atmosfera del presagio e dell'inquietudine al Giappone di *Testimonianza*.

16. Si tratta dell'onomatopea con cui i cronisti dell'epoca descrivono la detonazione atomica: un lampo di luce subito seguito da uno scoppio fragoroso, cioè *pika don*, termine con cui viene subito designata.

17. Kurosawa lo riprende di spalle nei passaggi chiave, a sottolineare il suo rifiuto di condividere il comportamento della famiglia di Nakajima, degli altri membri della corte (personificazione della società e delle sue convenzioni, convinti che certe preoccupazioni

Il dentista, come alter ego del regista, osserva entrambe le facce della medaglia. Da un lato c'è un uomo, Kiichi Nakajima, che guarda nel profondo dell'abisso, l'imminenza dell'apocalisse che incombe sulla sua società, rimanendone lacerato. Dall'altro, c'è una società fatta di persone refrattarie alla presa di coscienza e all'azione (cioè prive della spiritualità di cui parla Tarkovskij), che scelgono di non vedere la crudeltà di ciò che potrebbe accadere e di non riportare il loro caso specifico a quello più generale di un mondo fatto di eccessi materiali.

3 Visioni incrociate

Sono molti i riferimenti espliciti al Giappone nel corso de *Il sacrificio*: fin dall'inizio, Alexander paragona l'albero secco, piantato in riva al mare insieme a Ometto, a un *ikebana* e tutti si riferiscono ad esso come «albero giapponese»; la musica preferita, che egli ama ascoltare con l'impianto stereo di casa, è il flauto *hocchiku* giapponese del maestro Watazumido Shuso; la sua veste da camera è un kimono. Inoltre, molto significativamente, alla fine del film, quando al mattino i familiari sono seduti intorno al tavolo davanti casa, Marta legge il biglietto di Alexander che li manda verso l'albero giapponese, Adelaide chiede di che si tratta e Marta afferma che lui e il bambino vanno pazzi per il Giappone, la moglie chiede allora: «Cosa c'entra il Giappone?» - ponendo ancora maggior enfasi sulla questione - e la risposta risulta illuminante: «Dice che il bambino e lui erano giapponesi in una vita precedente».

Premesso ciò, la *visione incrociata* su cui fondiamo la nostra convinzione, riguarda la costruzione della sequenza del rogo fatta da Tarkovskij. Ci sembra di scorgervi l'*empatia spirituale* di cui parla il regista russo, nei confronti della sequenza dell'incendio della fonderia, appiccato da Nakajima, e dell'immagine del vecchio che corre intorno alle rovine fumanti, in mezzo alle pozze d'acqua usata per estinguerlo, indossando il suo kimono, con espressione spaesata, rincorrendo poi la sua figlia più giovane Sue, prima di essere portato via, all'arrivo di un auto della polizia.

Nella sequenza dell'incendio tarkovskiano, la mattina Alexander è determinato a portare a compimento il suo sacrificio. Così, per prima cosa indossa il kimono con il simbolo del Tao sulla schiena, poi scende furtivamente in veranda, dove prepara meticolosamente una pila di

siano di competenza di organi preposti e non del singolo), del suo stesso figlio (che, come gli altri, non comprende il suo interrogarsi), ma anche la sua impotenza.

sedie a cui appicca il fuoco, quindi va a accendere lo stereo per far partire la musica del flauto giapponese. Possiamo affermare che viene a palesarsi il dichiarato omaggio all'incendio di Nakajima. Da quel momento, Alexander, in una *visione incrociata*, diventa Kiichi Nakajima, anche nei momenti successivi, nella corsa scomposta intorno alla casa che brucia, nello suo sguardo turbato, nell'inginocchiarsi sulla terra bagnata, fino a quando sale sull'ambulanza per essere portato via.

Spingiamoci oltre nella giustapposizione. Sia per Tarkovskij che per Kurosawa, l'apocalisse imminente prende la forma di un olocausto nucleare e tutti e due i protagonisti ne colgono la minaccia. Inoltre, lo spettatore stesso è chiamato a essere *testimone* (anche attraverso Otto e Harada, che sanno vedere, interrogarsi, comprendere). Entrambi i registi scelgono la forma del dramma familiare, in cui emergono i conflitti affettivi, le ambiguità dei rapporti interpersonali, quelle che, a prima vista, sembrano le piccole pene dell'esistenza umana, ma tutto concorre a portare alla drastica scelta finale del protagonista. I componenti della famiglia di Alexander sono concentrati su se stessi - mostrando la loro affinità con le creature egoiste e egocentriche che popolano le opere dello svedese Bergman¹⁸ -, presi dalle loro questioni personali, di cui lo spettatore viene a conoscenza in modo frammentario, ascoltando i loro discorsi; mentre Kurosawa costruisce una serie di brevi situazioni per inquadrare i vari familiari coinvolti, anch'essi incrociabili a buon diritto con i personaggi tarkovskiani, tutti indaffara-

18. A questo proposito, non vogliamo trascurare l'aura bergmaniana de *Il sacrificio*, realizzato sull'isola svedese di Gotland, avvalendosi di Sven Nykvist, come direttore della fotografia; di Erland Josephson, come attore protagonista, e Sven Wollter, nel ruolo del medico Victor; e anche della scenografia Anna Asp, tutti collaboratori di Ingmar Bergman. Come il regista svedese, Tarkovskij fa uso di strutture estetiche proprie del teatro - mentre Kurosawa dà un taglio, per così dire, documentaristico, anche alle inquadrature che rendono le discussioni familiari, utilizzando m.d.p. multiple, da diverse angolazioni di ripresa, con effetto da cinegiornale, aggiungendo anche la proiezione del filmato girato nella piantagione brasiliana, e la costruzione di un flashback attraverso l'album fotografico di famiglia - come l'impostazione teatrale delle scene d'interno (per fare solo un esempio, la crisi isterica di Adelaide è ripresa decisamente a distanza palcoscenico), mentre la narrazione si basa sulle tre unità classiche di spazio, tempo e azione. L'unità di luogo riguarda la grande casa familiare; unità di tempo la manciata di ore che precedono il compleanno del protagonista, la notte e la mattina seguente; l'unità di azione, la coerenza interiore con cui il protagonista, dopo un primo momento di smarrimento, cerca e trova la soluzione per fermare l'imminente apocalisse nucleare che annienterebbe i suoi cari, la determinazione con cui offre se stesso in sacrificio e mette in atto il suo proposito. Per quanto riguarda il teatro, anche la drammaturgia di Čechov è chiamata in causa, con la messa in scena di una casa amata che racchiude un dramma interiore e interpersonale, e anche con la questione della concomitanza di contemporaneità e atemporalità. Infatti, tutti indossano abiti da fine Ottocento (a proposito di atmosfera bergmaniana), ma il biglietto che la mattina Alexander lascia ai familiari è datato 11 giugno 1985.

ti a perseguire i loro personali interessi, quando Nakajima va a incontrarli uno a uno per tentare di convincerli a partire con lui.

Proseguendo nella *visione incrociata*: la famiglia di Alexander non ricorda l'imminenza dell'apocalisse, quella di Nakajima non la comprende; il primo tiene fede al suo altruistico impegno e brucia la sua casa perdendo la sua famiglia, il secondo tiene fede alla sua altruistica convinzione e brucia la sua fonderia perdendo la sua famiglia; entrambi vengono dati per folli e internati; solo la domestica Maria, strega benefica, e l'amico postino Otto, testimone volontario, pronto a credere «negli eventi strani e misteriosi», comprendono Alexander; solo il dottor Harada, testimone volontario, con umanità e impegno civile, e pochi famigliari – la moglie, la figlia più giovane Sue e l'ultima amante Asako, guidate dall'amore – comprendono Nakajima. Il neonato (rispetto agli altri figli, tutti già adulti e padroni delle loro scelte) è ignaro come Ometto.

Inoltre, in parallelo fra i due personaggi chiave, Otto ha il compito di scuotere i famigliari di Alexander, mentre il dottor Harada cerca stabilire un contatto con quelli di Nakajima. Il postino riesce a portare a compimento la sua missione profetica, mentre il dentista, malgrado i tentativi, rimane impotente. In effetti il postino è un personaggio benigno, un po' misterioso e provocatore che, con le sue azioni – regala al protagonista un'antica e preziosa carta geografica europea affermando che un dono è anche un sacrificio – e anche con racconti – la strana storia della fotografia della madre con il figlio perito in guerra – tenta di spezzare l'apatia che circonda il suo amico per stimolare una qualche reazione positiva; senza dimenticare che sarà proprio Otto a proporre a Alexander di giacere con la strega Maria per salvare il mondo dalla catastrofe nucleare. I familiari di Nakajima non sembrano apatici – anzi, il figlio maggiore prende l'iniziativa di presentare la petizione per farlo interdire – ma diventano totalmente passivi e indifferenti alle ripetute richieste di comprensione e di aiuto da parte del vecchio capofamiglia.

Rispetto a Otto, il dottor Harada viene invece battuto dagli eventi – ma il Giappone ha già vissuto nella realtà dei fatti l'olocausto atomico e la contaminazione di Bikini, mentre la terribile esplosione di Černobyl' deve accadere di lì a poco – e il 'veggente' Tarkovskij – un'affinità di sensibilità ulteriore con Kurosawa –, dopo averla preconizzata e messa in scena nella Zona di *Stalker* (1979) – le cui immagini vanno a sovrapporsi anche a quelle terribilmente reali della zona di esclusione di Fukushima – ha ancora fiducia che con un ritorno del genere umano alla spiritualità e allo spirito di sacrificio per amore dei consimili, una tale catastrofe si possa fermare, o comunque, che si possa sopravvivere e ricominciare da zero: così come fa Ometto che, seguendo l'insegna-

mento e la via della fiducia indicatagli dal padre, porta i secchi d'acqua per innaffiare l'albero secco, sereno nella convinzione di vederlo prima o poi rifiorire. Ometto, come il neonato di Nakajima, portato sulle spalle dalla sua mamma a salire le scale dell'ospedale psichiatrico nell'ultima sequenza, ha una vita davanti a sé per comprendere il gesto di suo padre e fare le scelte giuste.

Appare evidente la differenza nell'esito dell'atto incendiario: Alexander riesce a fermare l'apocalisse nucleare e, sacrificando se stesso e accettando di passare per pazzo, salvare i suoi e l'umanità stessa.¹⁹ L'apocalisse nucleare resta così, ne *Il sacrificio* una minaccia, concretizzatasi solo nelle visioni oniriche in bianco e nero del protagonista. Nakajima non riesce a convincere i suoi famigliari, né gli operai della fonderia che ha distrutto, comprende all'improvviso le dirette conseguenze del suo gesto, viene sopraffatto dalla materializzazione di tutte le sue paure e perde il senno; ma, come dicevamo, l'apocalisse nucleare di cui ha terrore Nakajima è reale e ancora tangibile nel Giappone del dopoguerra; essa è già avvenuta, a Hiroshima, a Nagasaki, negli effetti della ricaduta radioattiva dell'incidente di Bikini.

Il risultato finale è il medesimo per i due protagonisti: l'apocalisse viene solo per loro, anche se l'uno, sopraffatto dalla paura nucleare, perde effettivamente il senno, mentre per quanto riguarda l'altro, Tarkovskij lascia allo spettatore la scelta di credere che tutto ciò che ha fatto - anche il momento culminante della levitazione con Maria - abbia prodotto gli effetti voluti, oppure pensare che, come Nakajima, Alexander abbia perso il senno nel giorno del suo compleanno. Le soluzioni offerte dal regista russo, però, non provengono dalla razionalità, ma, piuttosto, dal sacrificio della ragione che conduce alla catarsi e alla salvezza, attraverso la compassione e l'abnegazione (rese in modo cristallino durante il climax della levitazione dei corpi di Alexander e Maria). Sulla questione della follia rispetto all'effettiva irrazionalità della paura di Nakajima si interrogano anche il dottor Harada, e il medico dell'ospedale psichiatrico in cui è stato internato il vecchio patriarca, che si chiede significativamente: «È pazzo lui? O lo siamo noi, che possiamo rimanere imperturbabili in un mondo folle?».

19. Secondo Spidlík, nel saggio *Lo sfondo religioso del cinema di Tarkovskij*: «L'Apocalisse, elemento catastrofico del mondo, per Tarkovskij porta rinascita, vita nuova e salvezza anche attraverso sacrificio del folle, Alexander, consapevole del suo ruolo e sacrificio, accetta di essere creduto pazzo.» (Tarkovskij, *L'Apocalisse*, p. 59).

4 Parole

Vorremmo tentare una relazione fra la forza delle parole in *Testimonia di un essere vivente* e la vocazione al silenzio ne *Il sacrificio*, in una *visione incrociata* sul tema della parola, a partire dal passaggio «Words, words, words» nel monologo di apertura di Alexander.²⁰ Quando il protagonista asserisce: «Se solo qualcuno smettesse una volta tanto di parlare, e una volta tanto incominciasse a fare qualcosa», indica fin da subito la sfiducia maturata da Tarkovskij nei confronti della parola, meglio restare in silenzio e mettersi in gioco agendo. Alexander non discute, non chiacchiera, non spiega a nessuno dei suoi famigliari cosa ha intenzione di fare; si confronta solo con il mutismo (temporaneo) di Ometto e con quello di Dio, nell'atto della preghiera,²¹ ma sembra trattarsi fondamentalmente di un'amplificazione della sua voce interiore. Anche dopo aver appiccato il fuoco alla sua amata casa, quando sta per salire sull'ambulanza venuta a portarlo via, rivolgendosi all'amico medico, Alexander pensa per un attimo alla necessità di spiegare il suo gesto a parole: «Ascoltami Victor, devo dirti una cosa molto importante», ma subito recede, «No, no, meglio tacere!», e onora la scelta di restare in silenzio.

La sfiducia nella parola è motivo significativo del cinema di Tarkovskij, dal ritiro in silenzio di Andrej Rublëv, al voto di Alexander. *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974) si apre con la cura di un balbuziente, «Le parole sono troppo inerti per esprimere le emozioni», dice il narratore, e per il regista russo, esse vengono spesso usate come armi, per disinformare, se non anche per costringere.²²

Una tale visione calza perfettamente con l'uso che viene fatto delle parole che compongono la petizione alle autorità dei figli di Kiichi

20. Cfr. supra nota 12.

21. Per quanto riguarda la questione della religiosità, pensiamo che Alexander reciti il *Padre Nostro*, sentito l'annuncio dell'imminente apocalisse nucleare, sentendosi incapace di risolvere un tale disastro, poiché ha bisogno di calmarsi per poter pensare a come agire. Egli prega Dio in un momento di disperazione e sconforto come preludio all'azione. In effetti, i personaggi tarkovskiani - proprio come quelli kurosaviani - hanno desideri e paure umani e non si votano alla religione a causa di essi, piuttosto, desiderano fermamente dare senso compiuto e dignità all'esistenza umana terrena; similmente ai personaggi del regista giapponese, che si prodigano in tutti i modi per affrontare e risolvere le avversità terrene con la più profonda dignità umana. Anche Nakajima prega, prega ardentemente e con umiltà i suoi famigliari di ascoltarlo, fermamente convinto di doverli salvare tutti dall'apocalisse nucleare.

22. L'esperienza fatta con l'ambiguità del linguaggio sovietico e la censura stalinista sembrano aver alimentato la sua diffidenza nei confronti della parola, ricordando la questione dell'unica parola scritta sbagliata e le sue ripercussioni politiche, proprio ne *Lo specchio*.

Nakajima, in una delle prime sequenze di *Testimonianza*, quando la famiglia viene fatta accomodare nel corridoio del Tribunale, in attesa di discutere le circostanze del caso. Sulle diverse inquadrature dei famigliari, che attendono nervosamente nello stretto corridoio, vengono sovrapposte in dissolvenza incrociata le parole scritte della loro petizione, mentre i membri della commissione le stanno leggendo tra di loro ad alta voce nell'aula adiacente, in montaggio parallelo. Le linee sulla carta e gli ideogrammi stessi vengono a formare delle sbarre su ciascuno di loro, rinchiudendoli forse in una prigione di follia che, giunti a quel punto, non potranno più lasciare. Kurosawa trova un interessante accorgimento per mettere in scena le modalità con cui giudizi terzi sembrano poter governare la vita dei singoli: da questo momento in poi, le parole impresse sulla carta hanno il potere di limitare la capacità di un uomo di agire. Tutti i personaggi rimangono imprigionati nelle convenzioni sociali, nelle maglie del sistema, che indica una via già politicamente messa in campo e quindi non modificabile e non discutibile: la sola possibilità è adeguarsi, o soccombere, come Nakajima. La forza delle parole (oppure, il peso che a esse viene attribuito), che scorrono sovrainpresse alle immagini di questa sequenza chiave, va a schiacciare Nakajima fino al suo annullamento come persona. Per tornare poi al punto di partenza di Alexander - «Words, words, words» - è interessante ricordare tutte le parole spese inutilmente nel corso del film, da Nakajima stesso per perorare la sua causa, nelle interminabili discussioni di famiglia, nell'aula del tribunale. Si fa un gran vociare in *Testimonianza*, e ci sembra possibile che un tal brusio possa aver stimolato ulteriormente l'*empatia* di Andrej Tarkovskij.

Bibliografia

- Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*. London: Reaktion Books, 2008.
- Borin, Fabrizio (a cura di). *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, 1987.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- Cimalando, Cinzia. «Radiografie della paura nucleare: *Nuclear Nation* di Atsushi Funahashi e *Testimonianza* di un essere vivente di Akira Kurosawa». *Cinergie*, 2, novembre 2012. <http://www.cinergie.it/?p=1512> [2013/29/10].
- Gianvito, John (a cura di). *Andrei Tarkovsky interviews*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 2006.

- Mayuzumi, Tetsuro. «Kurosawa: *Tarkovsky was a Real Poet*» [online]. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Kurosawa_on_AT_obit.html [2013/29/10].
- Prince, Stephen. *The warrior's camera*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999.
- Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1988.
- Tarkovskij, Andrej. *L'Apocalisse*. Firenze: Edizioni della Meridiana, 2005.
- Weart, Spencer. *Nuclear fear: A history of images*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Il sentimento identitario affidato alle cose

Venti oggetti tarkovskiani essenziali

Fabrizio Borin

Abstract. The filmography of director Andrej Tarkovsky (1932-1986) is considered under a new critical, iconographic and aesthetic point of view: the importance of objects, that is *material things, manufactured articles*, in their stylistic and narrative presence in his works. Since first *Ivan's childhood* (1962) to the testamentary *Offret/Sacrificatio*, universal themes, characters in existential crisis and poignant plots are supported and developed through approximately one hundred objects. Among them, the essential are indicated in the number of twenty in an heterogeneous, symbolic and at the same time concrete landscape in which live together different 'philosophies' of monumental custodians of the special tarkovskian space-time: the candle and the cross, the house with the *book*, the idea of *hot-air ballooning* together with the glass, including the *watch* and the *photo*. The whole in a visionary pattern of Memory and Liquid Time of the Dream, central figure of his artistic poetry.

Un qualunque oggetto inanimato - un tavolo, una sedia, un bicchiere - inquadrato separatamente da tutto il resto non può essere rappresentato separatamente dal fluire del tempo, non può essere rappresentato da un punto di vista, per così dire, atemporale.¹

Se, come afferma il cineasta russo, gli oggetti sono fedeli e monumentali custodi del Tempo e, per conseguenza immediata, della Memoria, allora in un regista come lui che ha fatto del *tempo liquido del ricordo* la sua totalizzante religione poetico-estetica, quale valore aggiunto di linfa vitale il mondo degli oggetti può assumere e condurre a narrazione? Quale intensa vita interiore, vertiginosamente dotata di visibilità pura e liricamente disarmante questi possono esprimere?

La considerazione preliminare è che questi oggetti siano centrali e comunque sempre utili alle dinamiche della rappresentazione, allo statuto delle immagini, alla dialettica della narrazione rispetto al tempo-spazio del racconto. Per di più, l'intenzionalità è stata quella di riferi-

1. Dichiarazione del regista, in Borin, *L'arte allo specchio*, p. 139.

mento alle *cose concrete* presenti nelle immagini, indipendentemente dalla loro manifesta o apparente funzionalità.

Con una scelta personale ed arbitraria, dovendo individuarne alcuni tra i più caratterizzanti, ho verificato che l'idea di un 'decalogo' - certamente assai suggestiva anche in termini filmico-kieslowskiani - era però del tutto inadeguata; mi sono pertanto orientato sul più discreto e meno ingombrante numero di venti (altrimenti: perché non trenta o cinquanta, cento o di più? ma allora si sarebbe ricaduti nel repertorio dei circa novecento recentemente catalogati criticamente altrove²).

Dunque, il risultato è quello di venti oggetti assunti a campione e per ciò che riguarda le 'cose' non prese in considerazione in quanto non manufatti costruiti dall'ingegno umano, si ricordano in particolare i quattro elementi primordiali della natura: terra, fuoco, aria, acqua. Anche se penso di essere riuscito a dare adeguata dignità di presenza indiretta - appunto attraverso concreti oggetti, cose utilizzate, maneggiate o comunque presenti nelle abitazioni come nelle vicende tarkovskiane - soprattutto dell'elemento acqueo, notoriamente qualificante l'intero cinema di Tarkovskij, sotto le varie forme orizzontali, di laghi, pozzanghere, plaghe, ruscelli, torrenti, terreni anfibi, nebbia, o verticali della pioggia, di cascate, della neve ecc.

Un procedimento simile può valere sia per il *fuoco* che per il *vento*. E questo secondo è un ambito, quando non una vera e propria precondizione, per cui è precisamente l'aria a poter consentire anche il fluire dell'acqua tarkovskiana e del suo già ricordato *tempo liquido* che bagna e dà anima e forma 'parlante' agli oggetti. Oltre che ad impedire l'accumularsi, sugli oggetti, di un elemento praticamente assente nel suo cinema, la *polvere* (che può sottolineare, per così dire, un *tempo corto*).

Semmai, in Tarkovskij, il segno visibile e tangibile dello scivolamento-con-accumulazione del tempo nella vita delle cose e degli esseri umani che le posseggono, è dato dall'immagine della *ruggine* che consente al triangolo ideale formato dal vento, dal tempo e dall'acqua di trovare una magica saldatura-sottolineatura, più chiara, di *tempo lungo*.

Ecco dunque questa esposizione di oggettistica tarkovskiana tassativamente espressa in ordine alfabetico e non certo d'importanza che, parafrasando il titolo di un film bellico di Robert Aldrich del 1967, potremmo chiamare *Quella sporca ventina*. Dove l'aggettivo non intende affatto diminuire né il nitore della visualizzazione né quello simbolico o la qualità mirabilmente 'pulita' dei medesimi oggetti, ma piuttosto

2. Cfr. Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1*.

sottolinearne il carattere fortemente materico, cosale, lavorato ecc.; appunto delle *cose* tarkovskiane sottoposte alle 'ingiurie' esaltanti del clima atmosferico, delle fasi della fabbricazione umana, del tempo filmico dell'autore.

Alle due decine indicate, s'è anche pensato di aggiungere un elenco che si ritiene indispensabile alle segnalazioni oggettuali in questione. Si tratterebbe pertanto di considerare una sorta di 'oggetto 20bis' - non una ventunesima nuova *cosa tarkovskiana* , bensì un piccolo scrigno, un contenitore, se si vuole un'arca un po' eterogenea e un bel po' rivelatrice. Insomma, una vera e propria miscellanea, di cui si darà conto nelle righe conclusive di queste note critiche.

1. *Bicicletta*
2. *Candela*
3. *Casa*
4. *Catino bianco smaltato (Bacinella)*
5. *Croce (di legno, di ferro)*
6. *Finestra*
7. *Fotografia*
8. *Lampada*
9. *Libro*
10. *Mongolfiera*
11. *Orologio*
12. *Porta*
13. *Scialle*
14. *Secchio di metallo*
15. *Sedia*
16. *Servizi di porcellana con ricami blu (Tazza)*
17. *Soglia (Ostacolo)*
18. *Specchio*
19. *Vaso di vetro con fiori freschi/secchi*
20. *Vestiti (da donna)*

Bicicletta.

La prima, col manubrio da corsa, appare a 15'08" de *Il rullo compressore e il violino (Katok i skripka, 1960)* quando il ragazzo più grande del gruppo che prende sempre in giro Saša, da loro ironicamente chiamato «il musicista», invidioso per il fatto che l'operaio ha fatto salire il bambino sul rullo consentendogli anche di guidarlo in movimento, inforca appunto la bicicletta per gironzolare dalle parti della pesante macchina asfaltatrice. Le evoluzioni non avranno fortuna perché andrà a sbattere

contro un muro e se ne ritornerà sul marciapiede dai compagni tutto ammaccato con la coda tra le gambe, la bici senza una ruota e il campanello che verrà anche spiaccicato sotto il rullo del pesante mezzo.

A 41'13" di *Nostalgia* (1983) entra in scena la bicicletta del 'matto' Domenico sulla quale l'uomo, davanti casa sua, pedala stando fermo, fino a 41'50" mentre Eugenia, la giovane interprete 'rinascimentale' cerca, invano, di convincerlo a parlare con Gorčakov, scrittore russo in Italia per condurre delle ricerche finalizzate ad un suo libro su un musicista morto suicida. L'uomo riprende a pedalare a 42'24" fino a che la donna rinuncia ed esce di campo (a 42'40"), ma lo stesso continuerà ad inforcare il mezzo e a pedalare fino a 44'18".

Sul pavimento del luogo anfibio della stanza di Domenico, a 45'07" ancora di *Nostalgia*, una bicicletta è poggiata a sinistra dell'inquadratura mentre, sul lato opposto, è ben visibile una sedia di legno impagliata e sfondata (v. *Sedia*).

Nella piscina vuota di Santa Caterina, quando Gorčakov vi si reca a 101'25" dello stesso film mentre, contemporaneamente, a Roma, Domenico, il 'matto' che voleva attraversare quella piscina con una candela accesa, sta facendo il suo discorso sulla follia, una ruota di bicicletta verniciata di bianco, ora scrostata, sta in compagnia di una bambola senza testa anch'essa calcificata dal tempo e dall'acqua calda e non manca una vecchia ed arrugginita lampada ad olio ad evidenziare l'impossibilità di una completa chiarezza.

Otto, il 'postino' di *Il sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) arriva in bicicletta a 7'46" per fare gli auguri all'amico Alexander sulla riva dell'isola svedese di Farö dove, con il figliolo Ometto, sta piantando un alberello secco. E poi, da 8'52" a 14'30", accompagna l'uomo ed Ometto verso casa, pedalando a zig zag fino a che perderà l'equilibrio perché il bambino, per scherzo, con il suo lazo lega la ruota posteriore della bici ad un cespuglio, non prima di essersi fermato - da 11'35" a 13'30" - e, seduto per terra indossando un paio di stivaletti neri, discute di filosofia e del senso dell'esistenza umana.

Una seconda presentazione di Otto si ha a 29'35" quando l'uomo arriva a piedi alla casa di Alexander (v. *Casa*) conducendo a mano la bicicletta (cfr. 7'46") con la quale porta un grande quadro - non la riproduzione bensì l'originale di una mappa dell'Europa nel Seicento - il regalo di compleanno per l'amico. E trova ad attenderlo tutti i personaggi, tranne Maria detta 'la strega' ed Ometto, davanti all'elegante portico dell'abitazione (a 30'27"); subito dopo, a 31'05", osservano il prezioso dono all'interno della casa, nella grande sala da pranzo dove hanno portato la

stampa, collocata però in un secondo momento in una posizione defilata, quasi sotto la scala di ferro e vicino alla cucina, ad indicazione di una certa qual sfiducia del russo Tarkovskij nell'idea unitaria di Europa.

A 86'13" Otto informa Alexander di avergli lasciato la sua bicicletta sotto agli alberi così - senza usare l'auto perché si sentirebbe il rumore del motore - potrà andare da Maria e giacere con lei come ultima chance per cercare di salvare tutti dalla catastrofe annunciata.

Pedalando per la stradina tortuosa nella notte incombente, a 93'55" Alexander sterza verso la sua sinistra per evitare una pozza d'acqua, perde l'equilibrio e cade dalla bicicletta provocandosi dolore. Si rialza e solleva il mezzo, a 94'03"; si accinge a riprendere il cammino ma - a 94'15" - gira la ruota e inverte la marcia zoppicando un po' con la gamba sinistra, però si ferma a 94'33", si volta indietro (verso la m.d.p.) e decide di tornare sui suoi passi: volta nuovamente la bicicletta nella direzione iniziale, verso la casa di Maria, e procede a piedi conducendo a mano il mezzo fino ad uscire di campo a 94'53" mentre una breve panoramica verso destra rivela un'auto - che potrebbe anche essere quella di Victor - con lo sportello aperto ed un'ampia tenda o lenzuolo sporgente dal sedile anteriore del passeggero.

Perplessa circa la strana richiesta di Alexander di amarlo fisicamente quale atto estremo di salvezza, la giovane contadina - a 108'14" - si alza dal letto sul quale è seduta con l'uomo che ha poggiato la testa sulle sue gambe, e si offre di riaccomparlo a casa, perché, afferma, anche lei ha una bicicletta.

E quando, al prefinale, l'ambulanza sta per caricare Alexander nell'auto, arriva in bicicletta Otto per l'ultimo saluto all'amico prima che la casa divorata dalle fiamme crolli definitivamente.

Mentre la Croce Rossa sta conducendo via Alexander, Maria, la strega buona, prende la bicicletta di Otto e la segue, a 135'50', tagliando però lo spazio diametralmente al percorso stradale dell'auto. Si ritroveranno, incrociandosi, a 138' (v. *Croce*), quando, davanti ad Ometto, a due secchi pieni d'acqua (v. *Secchio*) e all'albero secco, Maria attende il passaggio del mezzo sanitario.

Poi, a 139'20", riprende la bicicletta e si avvia in senso opposto lungo la stradina tortuosa che costeggia la riva.

Candela.

La foresta di candele all'inizio di *Nostalghia* introduce, circa mezz'ora dopo, a 38'36", la citazione della nuova fissazione di Domenico dopo quella di segregarsi in casa con la famiglia, cioè entrare nella piscina di Santa Caterina con una candela.

Prima però, nello stesso film, ci sono immagini di altre candele. Come ad esempio quella a 49'06" che, accesa, in un angolo della casa di Domenico (v. *Casa*) vicino ad una bottiglia di vetro, sembra siano due candele, anzi, due mezze candele, quasi che il regista voglia già anticipare l'immagine del lungo piano-sequenza del prefinale.

Qui, per ora, tiene accesa la fede mentre ricorda allo spettatore quanto già emerso a 38'36" circa l'ultima idea fissa di Domenico che, come ricordato poco sopra, vorrebbe attraversare la piscina di Bagno Vignoni con una candela accesa in mano; ma, soprattutto, versandosi dalla bottiglia dell'olio una goccia più una goccia sul palmo della mano sinistra - a 49'18" - informa che ciò che si ha è una goccia più grande, non due.

Per concludere il colloquio con Gorčakov Domenico prende il mozzicone di candela di 49'06" e, a 54'42", all'improvviso e come fosse contrariato, ci soffia sopra spegnendola; ma, tenendola in mano, comunica al russo che occorre assolutamente compiere l'attraversamento della piscina con la candela accesa, cosa a lui negata giacché, ogni volta che ci prova, gli altri lo tirano fuori, perché lo considerano «pazzo». E su questa *impasse* i due si guardano (a 55'59") con Gorčakov che forse pensa già alla storiellina dell'uomo salvato dall'acqua, elemento dove invece vive.

Prima di uscire perché il taxi lo aspetta fuori per riportarlo a Bagno Vignoni Gorčakov abbandona - a 57'16" - il mozzicone di candela datogli da Domenico a 56'55" sulla mensola (v. *Specchio*) sotto la sguardo deluso del secondo. Allora, pentito, a 57'39", lo riprende e se lo mette nella tasca del cappotto. Poi, a 62'17" sale nell'auto bianca.

Lo stesso pezzo di candela viene mostrato a 64'04" da Gorčakov ad Eugenia, l'interprete, non ancora partita e ora, sul letto nella camera di lui, alle prese con un phon per asciugare i capelli. Lascia il mozzicone davanti a lei, poi a 64'25" se lo riprende.

Anche se solo nella voce off che recita la poesia *S'oscura la vista, mia forza* di Arsenij Tarkovskij (a 84'22") la candela e la cera disciolta sono presenti.

Sulle fiamme che bruciano a morte Domenico, Gorčakov fa scattare il suo accendino e, insieme al titanico piano-sequenza, accende a 108'24" il mozzicone di candela con il quale, dopo vari sfibranti tentativi nei quali la candela si spegne (a 109'34") costringendolo a riportare la candela all'inizio, e poi a 111'51", fino a che, sfinito, riuscirà ad attraversare la piscina vuota toccandone i bordi di marmo da parte a parte (a 116'40") accusandone come conseguenza un malore forse fatale. E mentre la candela della fede resta viva fino a 117'14", l'ultimo ricordo, in bianco e nero, scatta improvviso.

Oltre che mostrate nella sala da pranzo di *Il sacrificio*, le candele sono anche citate - da 32'31", con un *camera look* in primo piano della cosiddetta strega Maria da 33'09" a 33'15" - insieme ai piatti messi a scaldare da Maria e alle bottiglie di vino stappate - dalla stessa Maria che parla con Adelaide, la moglie di Alexander. In riferimento alla stoviglia 'piatto' si segnala come, subito dopo le disposizioni fin troppo puntigliose e tardive di Adelaide per il pranzo, Otto si produca in una delle eccentriche immagini visive di cui è uno specialista, oltre che essere un collezionista di accidenti; in questo caso si tratta dello scarafaggio e, appunto, del piatto: l'insetto - riferisce il 'postino' - crede di andare dritto per la sua strada con uno scopo ben preciso e invece non sa che sta correndo intorno ad un piatto e continuerà a farlo.

Casa.

È talmente presente nel cinema tarkovskiano da non consentire, come per l'indice dei nomi di un testo che non prevede l'indicazione del nome del soggetto su cui si scrive, una particolare dettagliata catalogazione (rispetto alla quale, comunque, tutti gli oggetti anche simbolici ivi contenuti e mostrati o citati, sono presenti alle varie voci tematiche).

Basti pensare alla casa-luogo-dell'anima all'inizio e alla fine di *Solaris* (*Soljaris*, 1972), alle case, di città e di campagna, de *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974), senza dimenticare la Casa Impossibile con la Stanza dei Desideri nella Zona di *Stalker* (1979) o alla casa-rudere di Domenico in *Nostalghia*.

In maniera un po' differente ci si è regolati, tuttavia, per quelle, appunto, di *Nostalghia* e di *Il sacrificio*, in ragione delle specificità qui di seguito esposte.

Per quanto riguarda il primo - rilevando anche la presenza della casa romana di Tonino Guerra in *Tempo di viaggio* (1983) i cui oggetti sono praticamente tutti richiamati (v. *Miscellanea di oggetti*) - la casa russa, sollecitata alla memoria, a 13'08", bianco e nero, dalla caduta di una piuma bianca, ospita un angelo - la moglie angelo del focolare - vestito di una lunga tunica bianca e munito di grandi ali, piumate, candide; la figura, in lontananza, si gira verso la macchina da presa, ovvero verso Gorčakov (a 13'18").

Il fumo di una sigaretta che l'uomo tiene tra le dita - a 16'08" - rimanda per la seconda volta al ricordo della casa lontana nell'immagine di una donna che indossa uno scialle nero (v. *Scialle*) intenta a pulire un bicchiere a calice di vetro trasparente.

Una doppia variante della casa «nostalghica» è, per un verso l'albergo di Bagno Vignoni presso il quale stanno per fissare una camera Gorčakov e la sua guida (a 16'44"); e, per altro verso, la casa non visualizzata, ma evocata dalla giovane interprete allorché racconta, a 16'50", come una domestica abbia bruciato la casa dei suoi padroni per nostalgia, dato che voleva tornarsene in Calabria dai suoi familiari.

E ancora, citando le chiavi di casa, Andrej Gorčakov torna - da 18'58" a 19'28" - alla continuazione del ricordo, anch'esso interrotto.

Di nuovo, l'immaginazione della memoria di Gorčakov steso a riposare dopo un'epistassi, lo riporta alla moglie ed alla casa in Russia (v. *Casa*). Sentendosi chiamata, la moglie Maria, si alza dal letto e va - a 73'45" - alla finestra centrale di una stanza (v. *Finestra*) dove sono visibili delle miniature e un quadro alla parete di sinistra insieme a un tavolino con sopra delle bottigliette di vetro, mentre sul lato destro una sedia vicino alla finestra, evidenza, a 74'09", uno scialle sullo schienale (v. *Scialle*) e degli stivali (v. *Casa*). La donna, in camicia da notte bianca, tira la tenda chiusa della finestra centrale sul cui davanzale interno c'è una bianca colomba.

Il definitivo ricordo di Gorčakov dopo l'impresa 'inutile' ed eticamente esaltante dell'attraversamento della piscina di Bagno Vignoni con la candela accesa (v. *Candela*) è anche quello dell'ultima inquadratura di *Nostalghia* (da 117'53" alla fine): l'uomo, seduto per terra, davanti alla sua casa in Russia, con il cane lupo vicino e la pozza d'acqua antistante, allo stesso modo in cui la casa del padre del Kelvin di *Solaris* sta, insieme a tutto il resto, dentro l'oceano stesso, ora la casa del russo «nostalghico» sta dentro l'abbazia scopercata di San Galgano. E come nel tempio devasto di *Andrej Rublëv* (1966; v. *Libro*) comincia a cadere la neve, anche qui la fitta ma lieve nevicata sembra integrarsi nelle linee delle colonne.

Quasi simultaneamente al segno della croce che in *Il sacrificio* Tarkovskij traccia con la cinepresa nella sequenza culminante, a 44'05", con il vaso di latte che si abbatte sul pavimento della sala da pranzo (v. *Vaso di vetro*), all'esterno, Alexander guarda la sua casa e poi si china - da 44'06" a 44'22" - ad osservare una maquette in legno della medesima. Si tratta del regalo di compleanno di Ometto al padre - il piccolo uomo costruisce una piccola casa (con l'aiuto di Otto) - ma, sapendo che, per una serie di disavventure tecniche sul set, la casa dell'incendio finale ha dovuto essere costruita e incendiata due volte, la *doppia casa*, implicitamente e in modo del tutto involontario, ribadisce le precedenti situazioni di raddoppiamento del simbolo casa nel cinema tarkovskiano, sia che si tratti di quelle della memoria dell'in-

fanzia, di quelle abitate tra città e campagna, sia delle altre lontane dalla Casa Russia. Casa che, in *Il sacrificio*, assume la funzione di uno degli oggetti del rito sacrificale definitivo.

Prima però ancora c'è la casa di Maria, davanti alla quale Alexander titubante sosta a 95'28" in un bianco e nero onirico-notturno, chiedendosi se davvero abbia un qualche senso essersi recato dalla donna per mendicare salvezza per sé e per i suoi cari.

Appoggia la bicicletta al muro scrostato (v. *Bicicletta*), bussa due volte alla porta dell'abitazione (v. *Porta*) mentre alcuni agnelli sacrificali belanti - qui segnalati non come animali ma in quanto sinonimi d'immagine della coppa donata dai re Magi al Bambinello - passano due volte, avanti e indietro, lungo il fronte dell'edificio prima che Maria faccia entrare l'uomo, a 96'22".

Dopo l'autolavacro delle mani e prima di giacere a letto con Maria, ancora Alexander, a 101', inizia a raccontare della piccola casa, un cottage, che la madre possedeva e dove lui, prima di sposarsi con Adelaide, andava sovente e trovarla.

In particolare la narrazione si fissa sul bellissimo giardino che l'uomo, credendo di far bene, armato di cesoie, forbici, rastrello e sega ripulisce tagliando e potando dato che da tantissimi anni nessuno lo curava più, con il risultato di aver brutalmente deturpato la naturalezza primigenia: e quando la madre, molto malata, sedendosi in una poltrona speciale che riservava appunto per rimirare il suo bel giardino dalla finestra (v. *Finestra*), vede con il figlio, vestito di una giacca nuova e con la cravatta per l'occasione, l'insuccesso totale, la cosa fece immalinconire profondamente lo stesso Alexander, sentimento provato anche adesso mentre lo ricorda a Maria.

Avendo volontariamente appiccato il fuoco a casa sua, Alexander vi si siede davanti, all'aperto, e attende che l'incendio si sviluppi per divorare tutto.

Bacinella e catino smaltato di bianco.

È il contenitore di metallo, pieno a metà di acqua limpida, nel quale gocciola il tempo del primo sogno del ragazzo a 15'47" de *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962).

Un bacile di ceramica ed una caraffa sono utilizzati dalla madre di Kris Kelvin in *Solaris* per lavare le mani e il braccio destro del figlio - da 145'43" a 146'59" - in un lavacro onirico-infantile purificatore che tenta, almeno nel sogno agitatissimo dello psicologo, di ristabilire un minimo di armonia (prima mangia una mela; v. *Secchio*).

A 16'53" de *Lo specchio*, Ignat (intendiamo Tarkovskij bambino), sollecitato al ricordo da un colpo di vento, in bianco e nero, tra le fronde, 'sente' che è tornato il papà dalla guerra, si alza dal suo letto di ferro battuto e passa - a 16'53" - davanti ad un catino pieno d'acqua pulita.

E in una catino più grande, la mamma, a 17'14", si sta lavando i lunghi capelli biondi in compagnia del padre che, con un pentolino dal lungo manico, le versa dolcemente e in ralenti dell'altra acqua sulla testa. Solo poco dopo, a 17'41", improvvisamente, un carrello all'indietro rivela che il catino non c'è più mentre il gocciolio dai capelli della donna fa da apertura, nella stessa inquadratura, al crollo di una parte del soffitto (a 17'56"): macerie di intonaco piene di acqua convivono con una stufa in cui è ben viva una fiamma ed un mobile la cui anta a specchio (v. *Specchio*) riflette quasi frontalmente la stessa stufa e le macerie-con-acqua. Evidenza di suggestivi ed intensi brandelli di memoria che irrompono nell'immaginario del bambino (e del regista quando si pensa ricordandosi bambino).

Un catino smaltato di bianco serve anche per introdurre la sequenza della visita di Natal'ja e Ignat alla signora con la bandana azzurra in testa (a 77'25"). Catino che, prima fuori campo e poi inquadrato, viene lasciato presso la porta d'ingresso per raccogliere l'acqua piovana che si sente cadere.

In *Nostalgia*, bacinelle smaltate da 58'09" a 59'46", un vaso da notte di ceramica - insieme ad un cassettono, un letto di ferro, vasi, vasetti, fiaschi, brocche di terracotta, piccole damigiane spagliate, teiere e bottiglie, un altro cassettono, una sedia, un comodino e, forse, uno specchio ovale con cornice di legno - accompagnano, sotto la pioggia, il commiato di Gorčakov e di Domenico dopo il colloquio e la consegna della candela che passa dal 'matto' italiano al russo.

Il lavacro delle mani di Alexander in *Il sacrificio*, apparentemente motivato dal fatto che se le è sporcate cadendo dalla bicicletta (v. *Bicicletta*), in effetti vede - da 98'50" a 99'36" - una sorta di autopurificazione dallo scetticismo e dalla sfiducia nutriti dall'uomo circa la possibilità che Maria, la 'strega', possa salvare tutti loro.

Accettando il rito, ne ammette anche la possibilità. Il piano ravvicinato della brocca con il catino di ceramica ornati da un motivo floreale, il tavolino chiaro, l'asciugamano, il sapone, completano l'idea della cancellazione dello sporco, ma non della contusione, prodotti dalla caduta dalla bicicletta nella pozza d'acqua. (v. *Bicicletta*).

Croce.

Le fasi del Calvario, la crocifissione ne *La passione secondo Andrej* in *Andrej Rublëv* - da 42'57" a 47'18".

Ancora, dopo il saccheggio dei tartari - da 96'54" a 98' - una croce di metallo arroventata viene mostrata in primo piano ed usata come arma di tortura contro un russo per avere informazioni sull'oro nascosto, e l'uomo indossa un piccolo crocifisso di legno al collo.

E, più avanti nella vicenda, lo stesso simbolo della croce servirà per benedire il Principe durante il rito solenne; croce che, da 98'50" a 99'08", il principe si inchinerà ipocritamente a baciare.

In *Stalker*, quando i tre personaggi arrestano il carrello ferroviario con il quale hanno raggiunto la Zona, mentre l'inquadratura mostra dei pali della corrente elettrica (o telefonica) divelti o danneggiati, fa anche vedere, a 36'55", due vere e proprie anticipazioni nella vicenda.

Una è che non tutti i fili sono caduti, una linea sembra essere ancora integra dato che i cavi, tesi, attraversano l'intero quadro cinematografico.

La seconda è invece data da una sorta di traliccio di due pali di legno incrociati che paiono ricordare il simbolo crociato (v. *Croce*). Se si pensa che, in seguito, del tutto imprevedibilmente, un telefono squillerà nei pressi della stanza dei desideri e che per tutti e tre i personaggi, ma soprattutto per lo Stalker, il viaggio nella Zona è una sorta di via crucis (v. *Croce*) si comprende come, prima ancora di entrare nel vivo della storia, Tarkovskij ci tiene a precisarne i contorni (ir)realistico-etici. Al punto che, soltanto pochi secondi dopo (a 45'43") mostrerà, insieme ad altri frammenti lignei piccoli e grandi, quel traliccio inclinato verso destra - come era successo alla croce di ferro ne *L'infanzia di Ivan* a 56'55", per poi far vedere lo stesso traliccio a croce inclinato verso sinistra (a 45'50") - e sullo sfondo la carcassa di un mezzo militare arrugginito, che farà parte di un gruppo di attrezzature belliche abbandonate, con inquietanti tracce scheletriche di soldati morti (a 48'45").

Finestra.

Al pari di diversi altri oggetti del cinema tarkovskiano, anche le finestre, una sorta di specchi che però riflettono quasi sempre solo l'esterno - *il fuori* - e non anche l'interno - *il dentro* - delle persone o delle situazioni, sono talmente presenti ed 'inevitabili' da rendere impossibili le indicazioni di tutte le loro esistenze visibili.

Tuttavia in alcuni casi, come ad esempio quello della struggente finestra-paesaggio di *Nostalghia* dove non esiste differenza, per l'appunto,

tra l'interno e l'esterno della camera del 'matto' Domenico (a 45'07"), oppure quello delle due porte-finestre di *Il sacrificio*, se ne sottolineano la presenza.

A 28'21" la cameriera Julia si trova vis-à-vis con Maria, una collaboratrice domestica a ore anche detta la 'strega' ed entrambe sono colte nel riquadro delle rispettive finestre. Un improvviso ed unico colpo di vento a 28'24", peraltro non notato dagli altri nella sala grande, fa sbattere un'imposta e agitare le tende di entrambe le strutture.

Fotografia.

Nelle immagini conclusive de *L'infanzia di Ivan* - a 84'09" - il tenente Gal'cev si aggira negli archivi dei nazisti tra i dossier delle persone morte per impiccagione o fucilazione; dai documenti spuntano le istantanee fotografiche, fino a che la sua attenzione non cade su un fascicolo che scivola verso un mucchio di altre carte in un seminterrato. Il tenente si precipita per recuperarlo e sulla prima pagina c'è la fotografia del ragazzo Ivan che oscilla leggermente in primo piano come a suggerire che possa essere morto per impiccagione.

In *Solaris* una fotografia con il ritratto in bianco e nero di una giovane donna, i capelli lunghi sciolti sulle spalle - che guarda la macchina da presa - viene presentata, senza connessioni apparenti con quanto sta avvenendo prima della partenza di Kelvin per lo spazio, a 24'55" e poi, a stringere con uno *zoom in*, fino a 25'11".

Cercando le sue scarpe che non possono certo essere nella sacca da viaggio di Kelvin, stante il fatto che Hari non è un essere umano proveniente dalla Terra, ma una copia fatta di neutrini, la donna estrae dal bagaglio dello psicologo alcune cose che Kris aveva preparato per la partenza, due libri, la scatoletta d'alluminio (uno sterilizzatore), trova ed osserva una fotografia che stringe a sé a lungo - da 72'05" a 73'10" - è precisamente quella già vista vicina al falò acceso per bruciare i ricordi psichicamente ingombranti e, clamorosamente, dappri- ma non vi si riconosce.

Avrà bisogno di mettersi davanti allo specchio - lo stesso nel quale si era guardato Kelvin a 67'02" (v. *specchio*) - per confrontare il suo riflesso con la sua immagine nella fotografia per potersi rendere conto - ma meglio sarebbe dire per imparare a capire - di essere lei.

Ancora in *Solaris*, l'immagine riprodotta della *Trinità* di Rublëv insieme a tre libri portati dalla Terra - a 100'22" - oltre che un'icona artistica che fa ripensare al film del 1966 il cui epilogo, a colori, è interamente dedicato alle opere del monaco pittore medioevale, appare anche

come una sacra reliquia alla quale Kelvin, travolto da eventi impossibili come la rinascita alla vita di Hari e una seconda resurrezione dopo la morte sotto forma neutrinica, sembra affidarsi in una muta preghiera.

Anche ne *Lo specchio*, a 67'30", si fanno ricordare le fotografie della suocera assai somigliante alla moglie (madre di Ignat).

In *Il sacrificio* la fotografia, proprio perché non visualizzata, ma narrata in quanto oggetto concreto ed incombente, è centrale nel racconto dell'amico 'postino' di Alexander Otto, il collezionista di quei 284 fatti curiosi che lui stesso definisce «accidenti inspiegabili ma che tuttavia sono veri».

E sull'immagine fotografica è infatti centrato il suo racconto che si sviluppa da 37'22" a 40'25":

Sentite questa. È successo prima dell'ultima guerra. A Königsberg c'era una vedova che viveva con suo figlio. Ma poi scoppiò la guerra e il figlio, che aveva diciotto anni, fu arruolato. I due decisero di andare insieme da un fotografo per una foto-ricordo. Madre e figlio si fecero fotografare l'una accanto all'altro. Poi il ragazzo fu spedito al fronte e qualche giorno dopo venne ucciso. Travolta da quella terribile tragedia, la vedova naturalmente dimenticò di ritirare la foto che aveva ordinato [...] non andò mai a ritirare quella fotografia. La guerra finì e la donna si trasferì in un'altra città, lontana dai suoi ricordi. Tanti anni dopo - mi pare che fosse il 1960 - la nostra vedova si recò da un fotografo per farsi una foto ritratto da regalare ad una sua amica per ricordo. Si fece la fotografia e quando le consegnarono le copie vide che non c'era soltanto lei nell'immagine, ma c'era anche il figlio morto, così come era a diciotto anni. Mentre lei, la madre, aveva l'età che aveva nel momento in cui l'avevano fotografata. Ho parlato personalmente con la donna e ho anche una foto che la ritrae nel 1960 insieme al figlio in divisa nel 1940. Ho anche una copia del certificato di nascita del figlio e una copia autenticata del suo certificato di morte.

Lampada, Luce.

Ne *L'infanzia di Ivan* un lume viene acceso - a 6'02" - per vedere bene in faccia il ragazzo preso dalle guardie dell'Armata Rossa che combattono contro i tedeschi nella seconda guerra mondiale.

Ne *Lo specchio* una lampada cade dal tavolo a 13'44" dove i bambini mangiano (v. *Orologio*) e poi Marina, la sorellina di Ignat, il bambino alter ego del regista, prende una lampada ad olio rivelando alla sua destra un vaso di fiori di campo (v. *Vaso di vetro; Miscellanea di oggetti*) mentre lo stesso Ignat osserva la bimba giocare con una bottiglia di vetro vicino ad una damigiana, anch'essa di vetro, piena a metà. E

il contrasto tra le pareti di legno, scure perché annerite dal tempo e la porta che si staglia sullo sfondo restituiscono, sia l'atmosfera visualizzata di questo sogno ricorrente in Aleksej, il padre di Ignat, sia comunque l'armonia - un'armonia instabile nell'attesa del ritorno del genitore - esistente nella casa di campagna (v. *Casa*).

Una lampada accesa vicino ad un vaso di vetro (v. *Vaso*) pieno a metà di latte, ancora ne *Lo specchio*, è quanto si mette ad osservare Ignat - a 80' - in attesa mentre la madre parla con la donna della bacinella (v. *Bacinella/catino*).

All'inizio di *Stalker* - sui titoli di testa a 58" - il barista Luger entra nel locale, accende una sigaretta (v. *Sigaretta*) e la luce, ma delle due plafoniere al neon, quella di sinistra emette chiarori intermittenti, ad anticipare, nella possibile normalità, una qualche anomalia nello scorrere del tempo a venire.

Inserendo la corrente, a 114'44", nei pressi della Stanza dei Desideri, dopo che all'arrivo nella Zona i pali della luce erano apparsi divelti (v. *Croce*) e le linee interrotte (a 37'05") lo Scrittore - tenendo tra le mani dei rametti di giunco intrecciati - fa accendere un bulbo di vetro trasparente che pende dal soffitto del piccolo locale ma la resistenza della lampadina non regge e questa si spegne subito.

In *Nostalgia* quando a 20'09" Gorčakov accende la luce nella camera 38 dell'albergo a Bagno Vignoni (v. *Miscellanea di oggetti* riferita al film *Tempo di viaggio*), la luce bianca è intermittente come le due volte di *Stalker*; allora l'uomo, a 20'19", la spegne e va dall'altro lato del letto di ferro simile a quello matrimoniale della guida della Zona e, prima di azionare la lucina del bagno, accende con successo, a 20'42", una lampada posta su un tavolino-comodino sul quale fa anche mostra di sé un telefono vecchio modello, nero, di bachelite.

La breve inquadratura a 108'45" di *Il sacrificio*, ovvero la lampada che illumina una caraffa con dentro dei fiori, ottiene l'effetto di riportare alla chiarezza della memoria la minaccia esterna al mondo, una minaccia anche sonora con rombo insistito di jet da caccia e tintinnio di bicchieri.

Minaccia alla quale l'esausto e sconvolto Alexander crede di poter rispondere solo con il pensiero del suicidio sparandosi alla tempia: tentativo debole, fortunatamente sventato dalla comprensiva e pietosa Maria che non si sottrae all'uomo con quella delicatezza ed affetto sincero sovente da Tarkovskij espresso, come appunto in questo caso, attraverso il senso della leggerezza dei corpi che - a 109'35" - pren-

dono a levitare ruotando dolcemente al di sopra del letto della 'strega' che mostra sulla parete anche un piccolo crocifisso di legno (v. *Croce*).

Libro.

Molti nel cinema tarkovskiano sono i libri e dunque, anche in questo caso si richiamano quelli che per qualche ragione, più ne sollecitano la segnalazione.

Tra i primi, gli spartiti musicali nel *Rullo compressore e il violino* con i quali il piccolo Saša si reca al Conservatorio per eseguire il suo non brillante saggio di violino.

Un libro d'arte è invece quello che il tenente Gal'cev de *L'infanzia di Ivan* presta al ragazzo per passare il tempo (mentre il caporale ha trovato una molla nuova per aggiustare il grammofono e sentire un po' di musica). Il giovane lo apre - a 44'46" - su delle incisioni di Albrecht Dürer e, per stacco, appare in primo piano una piccola campana adagiata sul tavolo (a 45'42"), prima che l'inquadratura successiva si soffermi su *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*.

Segue poi il grande libro delle sacre Scritture che Rublëv fa leggere al giovane apprendista Sergej - in *Andrej Rublëv* da 76'33" a 79'21" - appena dopo che il monaco, in preda all'ira per l'efferato acciecamento degli artisti, abbia imbrattato un muro bianchissimo e preparato per un affresco che lui non dipingerà mai.

Ancora in *Andrej Rublëv*, dopo il saccheggio, il massacro e la profanazione della cattedrale di Vladimir, in un ammasso di oggetti irriconoscibili distrutti o dati alle fiamme, Andrej immagina - a 104'30" - di vedere Teofane il Greco - in effetti già morto - che sfoglia le pagine bruciacchiate di un libro sacro.

In particolare, in *Solaris*, nella sequenza ambientata nel luogo dei libri e della saggezza, la biblioteca della stazione orbitante, così tanto abissalmente lontana dai corridoi, dai laboratori e dalle stanze del resto della stazione spaziale, a 115'12" l'immagine si sofferma su un'edizione illustrata del *Don Chisciotte* di Cervantes al punto in cui si fa l'elogio del sonno.

Altri ricordi dal mondo dell'arte affiorano in Ignat, che possiamo immaginare come Tarkovskij ragazzo, quando ne *Lo specchio* sfoglia un libro illustrato sulle opere di Leonardo da Vinci e tra le riproduzioni notissime, studi e schizzi vari, a 42'05", si mostra *L'adorazione dei Magi* che sarà opera centrale nella rappresentazione dell'offerta al Bambinello Gesù nel particolare sul quale scorrono i titoli di testa di *Il sacrificio*.

E sempre allo stesso libro d'arte illustrato, pretesto di litigio tra Ignat-Tarkovskij e sua sorella Marina, il regista affida lo scorrere dei ricordi quando il padre torna dalla guerra, a 64'20", senza una gamba, ma vivo: e il libro resta aperto sull'autoritratto di Leonardo vecchio e da questo al *Ritratto di Ginevra Benci* il passo è breve (a 65'30") e servirà al cineasta per teorizzare, nel suo saggio *La figura cinematografica*, l'unitarietà del tempo-spazio nel cinema.

Solo in casa dove vive con la madre, Ignat sfiora con la mano dei libri collocati sui ripiani e immagina di vedere una signora, forse Maria Nikolaevna, che prende il tè (v. *Tazza*) servita da una cameriera.

La donna gli chiede di prendere il primo quaderno di appunti manoscritti posto sul terzo scaffale - a 45'22" - e si fa leggere ad alta voce alcuni passi (brano dalla lettera di Puškin a Čadaev del 19 ottobre 1836) mentre intanto sorseggia il tè, fumante (a 46'58"), da una tazza ricamata poggiata su un piattino, vicino ad un altro piattino con dei biscotti su un tavolino vicino alla finestra.

Dopo pochissimi secondi la signora prende la tazza e non la poggia più sul suo piattino, ma direttamente sul piccolo tavolo; intanto Ignat va ad aprire la porta di casa perché qualcuno ha suonato il campanello. Al suo ritorno nella stanza non trova più nessuno: né la signora, né la tazza o i piattini, ma solo il tavolino sgombro di oggetti. Tenendo il quaderno di appunti in mano vede che però al posto della tazza del tè risalta un cerchietto di vapore - testimonianza della tazza solo fino a pochi istanti prima - che sta lentamente svanendo (da 48'35" a 48'59"), a significazione del potere visionario dell'immaginazione tarkovskiana, sempre contestualizzata nella esistenza attiva degli oggetti nel suo personalissimo tempo narrativo e filmico.

I libri e la scrittura sono evocati nello sfogo autoterapeutico dello Scrittore di *Stalker* - tra 104'15" e 105'20" - quando mette a nudo la sua anima di intellettuale e di uomo.

Infine, a 144'22", una intera parete della camera da letto della casa dello *Stalker* nel film omonimo, è coperta di libri, e di altri oggetti (una sveglia, dei vasi) come usualmente nelle case tarkovskiane (v. *Casa*).

Il finale a colori mostra a 150'45" Martijška, la figlia mutante, in quanto, forse, un prodotto della Zona, che tiene davanti a sé un libro di poesie aperto - i versi di Tjutčev - e indossa un ampio scialle di cotone marrone (v. *Scialle*) che le avvolge anche la testa e, mentre la macchina da presa con uno *zoom out* allarga l'inquadratura, si vedono sul tavolo due bicchieri - uno mezzo pieno forse di thè (v. *Tazza*) - e un barattolo di vetro, una bottiglia sullo sfondo.

E quando il movimento di macchina si arresta a scoprire appena il

bordo del tavolo in primo piano (a 150'), Martijška inclina la testa verso destra e comincia a fissare i tre oggetti di vetro che, in asse, cominciano a spostarsi avanzando lentamente verso il primo piano dell'inquadratura: per primo, con la forza del pensiero della ragazza, si muove il bicchiere mezzo pieno (a 152'10"), poi arrivato quasi sul bordo, a 152'45", si arresta.

È poi la volta del vasetto di vetro (che contiene un mezzo guscio d'uovo che fa un leggero movimento fino a 153'04"); infine, il terzo bicchiere avanza da 153'05" verso il bordo del tavolo e quando vi giunge, a 153'20", mentre la ragazza reclina il capo sul tavolo guardando sempre il bicchiere, questo cade dal tavolo per terra e, fuori campo, rotola senza rompersi, e intanto il rumore del treno e la musica dell'*Inno alla gioia* accompagnano il ritorno indietro della macchina da presa verso la ragazza.

Il libro *Poesie* di Arsenij Tarkovskij viene citato da Eugenia, la interprete del russo Gorčakov a 14'23" di *Nostalgia* e reso visibile a 22'42" in mano alla stessa ragazza prima che Gorčakov stesso lo prenda rientrando nella sua stanza (a 23'34") per lanciarlo indispettito nell'angolo della stanza vicino al bagno (a 24'25"); poi sposta la valigia lì vicino e spegne le luci (v. *Lampada*).

Lo stesso libro sarà in seguito - a 77'10" - tenuto in mano nuovamente da Gorčakov mentre, immerso nell'acqua fino alle ginocchia, si sente la voce fuori campo recitare *Da bimbo mi ammalai* mentre la cinepresa si muove ad esplorare dei ruderi anch'essi semiallagati e coperti di vegetazione.

Deposto su un basso muretto a 79'10" il libretto trova la compagnia di un bicchiere bianco di plastica, una bottiglietta di vodka quasi vuota, un collo di bottiglia, una 'rosetta' di pane, pezzi di carta stracciata ed un bel fuocherello vivo. La mano destra di Gorčakov butta nel fuoco un tovagliolo, si versa da bere, prende il bicchiere e, tra sé e sé, un po' brillo, parla del padre lontano e di una giacca (v. *Vestito*) che sta da tre anni attaccata nel suo armadio a Mosca e che lui non ha mai messo.

Da 85'25" a 85'48" il libro di poesie paterne si sta consumando come il fuoco del ricordo, sempre vivo in Gorčakov, ancora steso lì accanto.

Un libro d'arte di icone russe illustrato e finemente rilegato, il regalo di Victor in *Il sacrificio*, viene sfogliato dal festeggiato Alexander con commossa ammirazione da 22'35" a 23'35".

Su indicazione dell'amico Otto - una figura certo eccentrica: non si dimentichi però che è colui il quale porta sempre qualche oggetto e soprattutto colleziona fatti, cose, oggetti ed eventi incomprensibili

ma veri come la fotografia della madre e del figlio soldato (v. *Fotografia*) - Alexander, per recarsi dalla strega salvifica Maria esce dalla porta-finestra del suo studio (v. *Porta e Finestra*) e scende a 89'13" utilizzando la scala di legno a pioli poggiata sul balcone (la medesima usata da Otto per salire a 78'55", v. *Specchio*).

Mentre lui scende la macchina da presa fa un movimento opposto ritraendosi per mostrare, a 89'15", alcuni oggetti posti sul tavolo: un libro aperto ed uno, rilegato, chiuso; un manoscritto legato con una fettuccia scura (forse il nuovo libro di Alexander in preparazione), un paio di occhiali da lettura neri, un bicchiere pieno a metà ed uno con un rametto di fiori secchi, una penna stilografica scura, un uovo (v. *Candela*).

A 91'43", dopo essersi impossessato della pistola del medico, risale al primo piano e, scendendo gli ultimi pioli della scala, si trova sul retro della casa dove Adelaide, Victor e Marta sono a tavola. Non visto, anche con il favore delle prime ombre della sera che hanno necessitato l'accensione di due lumi a 92'50" (v. *Lampada*), prende la bicicletta e, facendo attenzione - 92'56" - a non far suonare il campanello sul manubrio, si allontana conducendola a piedi per un tratto (v. *Bicicletta*).

Mongolfiera.

Il prologo di *Andrej Rublëv* si apre - l'intero episodio si sviluppa da 2'58" a 6'47" - sulle immagini di una sorta di mongolfiera *ante litteram*, una sacca di pelli cucite artigianalmente nelle quali viene fatta entrare l'aria calda proveniente da un fuoco sottostante acceso affinché possa lasciare il sagrato della chiesa ed innalzarsi in volo, guidata da Efim, il contadino che osa sfidare le leggi del suo granduca e della fisica e volare, anche se soltanto per pochi minuti, fino ad afflosciarsi tra terra e acqua sulla sponda opposta del lago.

Solaris, la casa di campagna del padre di Kelvin da dove lo stesso partirà di lì a poco per lo spazio diretto sul pianeta omonimo. Un'ampia finestra dalla quale si vede molto del paesaggio circostante e che sarà decisiva nel finale del film, a sinistra e a destra (a 7'36") ci sono appese delle stampe a colori di mongolfiere; una gabbietta di legno ospita tre pappagalli, mentre un busto in gesso bianco di Platone sembra troneggiare pensieroso (7'48").

Orologio.

Nel saggio scolastico del 1956 *I killers (Ubijcy)* alla tavola calda dove si svolge quasi tutta la vicenda ci sono, dietro al bancone e quasi sem-

pre inquadrati, due oggetti che risulteranno fondamentali nello sviluppo del cinema tarkovskiano successivo: uno specchio e un orologio.

In particolare, a segnalare già una discrepanza tra il filmico e il reale secondo Tarkovskij in questo esperimento noir liberamente tratto dall'omonimo racconto di Ernest Hemingway, l'orologio segna uno, ma forse addirittura *due* orari diversi: dunque in tutto *tre* tempi differenti - le cinque e mezza oppure le sei e ventitre a 1'15" - rispetto a quanto viene invece detto dal dialogo dal quale si comprende che sono le sei meno venti.

Anche se non visualizzato, ma si sentono i rintocchi di una pendola, nel sogno febbrile di Kelvin che immagina di parlare con la madre in *Solaris* - da 143'35" a 143'54" - l'orologio che va sempre indietro, segnala che sta per giungere il tempo per l'uomo di tornare alla sua realtà terrena.

A 13'44" de *Lo specchio* un orologio rotondo con i bordi di legno segna le sette e ventinove e, sulla fine dei rintocchi a segnare le sette e mezza, nel movimento della macchina da presa un coprilampada scuro in vetro cade dal tavolo - da solo - a terra, senza rompersi (v. *Lampada*); così come sarà, ad esempio, in *Stalker*, con il bicchiere che la figlia dello Stalker farà cadere, nel prefinale, oltre il bordo del tavolo con la forza del pensiero e dello sguardo.

L'orologio da taschino con catenella di Otto in *Il sacrificio* - da 41'50" a 42'37" - necessario per consentire al tempo della realtà di tornare a funzionare dopo il racconto «inspiegabile ma vero» come direbbe lo stesso 'postino', della fotografia della madre e del figlio (v. *Fotografia*), trova anche una possibile conferma nella sedia (v. *Sedia*) sulla quale l'uomo va a sedersi per riprendersi dalla leggera crisi di conoscenza.

In un breve flash in bianco e nero della memoria di Alexander, l'uomo prende una piccola maglia da sotto il cuscino del letto dove giace Ometto mezzo assonnato, poi arretra e sulla destra, addossato alla parete, c'è un orologio che sembra segnare le 10:07, ma più plausibilmente sono le 13:50 dal momento che prima dell'annuncio della catastrofe il pranzo di mezzogiorno era pronto.

Lasciandosi andare al ricordo dell'episodio del giardino nella casa della madre, Alexander, che è andato da Maria perché forse solo lei può salvare lui e tutti i suoi cari dalla Catastrofe Indefinita di *Il sacrificio*, sentendo suonare le tre del mattino - a 106'22" - torna alla realtà perché, dice, non c'è più tempo.

Porta.

Al pari di vestiti o vari manufatti, come ad esempio le case e le finestre, non potendo (per eccesso numerico) né volendo (per non incorrere in un'elencazione troppo fredda, meccanica o sterilmente notarile), ma scegliendo quegli oggetti che risultano realmente significanti - certamente in considerazioni del tutto soggettive, dunque importanti per chi scrive, anche l'oggetto 'porta' viene segnalato soltanto quando assume un forte rilievo filmico.

È il caso della porta di metallo in *Solaris* che la Hari numero 2 - cioè la copia della copia della prima moglie dello psicologo Kelvin - letteralmente squarcia a mani nude (da 87'50" a 88'03") per varcarla perché non può non stare sempre insieme a lui, vederlo in continuazione, come un cane fedele fa con il suo padrone.

Una dissolvenza d'apertura di *Stalker* dopo i titoli di testa - a 4'15" - mentre un *travelling* avanza in un colore decolorato dal buio della notte - rivela, un po' alla volta, una porta a due battenti socchiusa che lascia intravedere un vecchio letto di ferro battuto. La macchina da presa, lentamente, ci passa attraverso - con un effetto vagamente simile, ma senza trucco alcuno, al lungo piano-sequenza prefinale di *Professione: reporter* (1975) di Michelangelo Antonioni - fino a 4'43" aprendo l'inquadratura all'intera stanza. Nella quale sono visibili alcuni oggetti: due stampelle poggiate alla parete di fronte e, in asse, vicino ai piedi del letto, un catino (v. *Bacinella; Catino*) con un asciugamani e, a destra sul davanzale interno di una finestra, un vaso (v. *Vaso*). Porta che lo Stalker richiude accostando i due battenti quando, dopo essersi alzato e vestito, esce dalla camera.

Anche la porta a vetri del bar, sporca e un po' malandata - a 15'06" - svolge bene il suo ruolo di marcatore del 'dentro' e del 'fuori' dello spazio del film giacché si apre e chiude sull'entrata dello Scrittore e dello Stalker (il terzo personaggio, il Professore, è quello con lo zaino, già entrato).

Dietro ad una pesante porta di metallo arrugginito si nasconde lo Stalker - a 90'12" - dopo aver lanciato una pietra che in questo caso fa le veci dell'ultimo dado-cometa di ferro impiegato per segnare il cammino sicuro all'interno della Zona.

All'apertura della seconda massiccia porta metallica alla fine del tunnel a 98'04" lo Scrittore si trova davanti ad una scala di ferro, scende e si immerge nell'acqua fino al petto, poi risale una scala uguale alla precedente, ed il Professore lo segue, ammettendo di avere con sé un'ampolla di veleno per ogni evenienza: infatti tiene ben asciutto il

suo zainetto che solleva al di sopra della testa; e, per terzo, lo Stalker, fa la stessa cosa.

Non prima tuttavia che la guida abbia spinto lievemente con la mano la pistola dello Scrittore nell'acqua (a 99'55") a conferma che gli oggetti sepolti nella mucillagine – ad esempio quelli da 81'42" a 83'52" – sono l'accumulo, dal passato, di altre presenze umane di vario tipo che, in epoche diverse, affidavano ad oggetti simili una qualche attenzione, contaminatasi poi con gli elementi della natura.

Ancora una porta cigolante che si sente sbattere e non si vede ma, aprendosi e chiudendosi più volte tra 116'10" e 117', fa alternatamente entrare o schermare la luce, è quella che consente al Professore di rimanere per qualche istante ad osservare uno scheletro semimummificato, quasi un'informe materia fossile davanti alla quale sembrano fare la guardia un cane lupo nero ed una bottiglia di vetro verde scuro dal collo lungo.

La porta che apre Andrej Gorčakov a 45'07" di *Nostalgia* è uno sconvolgente spalancamento di sentimenti e di visionarietà senza pari giacché il pavimento anfibo della stanza della casa-rudere di Domenico diventa un microcosmo naturale che si confonde, attraverso lo spazio di un'altra porta (che c'è solo per una metà e poggiata sul muro interno di destra: inutile a rinchiudere qualsiasi cosa), con il paesaggio collinare esterno.

E, appunto da 45'07", la macchina da presa, in bianco e nero, esplorando a volo radente l'impiantito dove si intravedono, nel fango, a sinistra una vecchia bicicletta adagiata (v. *Bicicletta*) e, un po' più avanti, sulla destra una sedia di legno impagliata e sfondata (v. *Sedia*), senza soluzione di continuità arriva alla soglia nascosta dalla vegetazione quasi mineralizzata (v. *Soglia*), stringe l'inquadratura mentre la supera per poi fermarsi sull'esterno, un 'fuori' assolutamente indifferenziato rispetto all'interno: come si dirà ancora, si conferma una evidenza importante del ribaltamento poetico tarkovskiano tra Poesia e Ragione con il noto $1+1=1$.

Un'altra porta che invece Domenico apre sul nulla, in quanto si tratta di un infisso collocato in mezzo allo stanzone a 58'15", serve comunque a sottolineare la metodica eccentricità dell'uomo. Condizione che viene rappresentata, in alternanza di bianco e nero e colore sotto il rumore della segheria già segnalata altrove attraverso un'altra porta che si apre, a 59'53", e che si riferisce all'uscita forzata eseguita dai carabinieri dopo gli anni di volontaria segregazione di Domenico e della sua famiglia per paura della fine del mondo.

Scialle.

A 69'44" di *Solaris*, quando Hari, la moglie morta di Kelvin si concretizza nella stanza dell'uomo senza essere passata dalla porta, indossa uno scialle colorato di lana che si toglierà dalle spalle a 71'45" poggiandolo sullo schienale di una poltrona, dove sarà visibile ancora a 83'23".

E poi, lo stesso indumento sarà indossato dalla seconda Hari ancora con il riflesso speculare e la tuta spaziale (v. *Specchio*) alla sua seconda apparizione (da 84'57" a 85'05").

Lo toglierà con un ampio gesto delle braccia - a 85'23" - per ricollocarlo sulla stessa poltrona prima di tagliare con le forbici e slacciare lo stesso abito (v. *Vestito*) già sforbiciato da Kelvin. Ma si scopre subito dopo - a 86'13" - che gli scialli sulla poltrona sono due.

Nel filmino familiare a colori girato dal padre e un po' anche dallo stesso Kris in *Solaris* - da 95'14" a 97'28" - che Kelvin mostra ad Hari, cioè la seconda copia di Hari, morta suicida dieci anni prima, a 95'24" appaiono, nella neve e in primo piano, una altalena (v. *altalena*), la madre che fuma una sigaretta (v. *Sigaretta*) e, subito dopo, forse, la vera Hari che, salutando con un gesto della mano, indossa lo scialle in oggetto (da 97'14" a 97'33").

Verso il finale dell'avventura spaziale su *Solaris*, lo scialle torna prepotentemente: a 135'45" Hari si getta sul letto, ad un tempo in preda alla disperazione e innamorata di Kelvin; ancora a 136'34" lo scialle sembra un uccello dormiente dalle grandi ali aperte e, finalmente, a 151'20", uno *zoom in* lo individua sulla poltrona della biblioteca (v. *Miscellanea di oggetti*) nelle frasi di commiato di Kris e di Snaut.

Uno scialle di cotone è indossato da Natal'ja, la madre di Ignat ne *Lo specchio* nella sequenza - da 17'14" a 17'52": il lavaggio dei capelli e le macerie - che si sposta verso sinistra dell'inquadratura a rivelare, con uno stacco impercettibile, una serie di elementi combinati in una vera e propria composizione di specchi formata da riflessi architettonici sovrapposti: il fuoco, un albero e la madre del marito di lei e nonna di Ignat mentre, indossando il medesimo scialle, si porta in primo piano prima di passare la mano destra su una superficie speculare che sembra appannata senza tuttavia riuscire a togliere l'effetto di uno specchio non molato bene, in realtà troppo consumato dal tempo dei ricordi (v. *Specchio*).

In *Nostalgia*, due scialli sono mostrati a distanza di pochi secondi. Uno, chiaro, sta - a 74'05" - sulla spalliera della sedia nella casa russa ricordata da Gorčakov steso dopo l'episodio dell'epistassi, mentre il secondo, nero, è poggiato sulle spalle della giovane figlia, ancora nella continuazione del ricordo-sogno dell'uomo in Italia, mentre - a 74'48" - apre la porta per uscire dall'abitazione (v. *Casa*) indossando,

forse, i medesimi stivali di gomma presenti intorno a 74'10" (v. *Casa*).

A proposito degli specchi (v. *Specchio*) si diceva dei prodigi che quelli tarkovskiani riescono a compiere, come ad esempio quello che si produce a 48'03" di *Nostalghia* quando, senza interruzione di ripresa e senza che sia passato davanti allo spettatore, lo stesso Gorčakov, lasciato solo pochi secondi prima sulla destra dell'inquadratura, di fronte e posto in un angolo presso uno specchio, appare di spalle alla fine della panoramica verso sinistra.

Questa sorta di scavalco di campo era già avvenuto in *Andrej Rubëv* quando il monaco pittore immagina, a 104'30", di parlare con Aristofane il Greco, morto, dopo la devastazione del tempio (v. *Libro*).

E però in *Nostalghia* si determina, con l'apparizione di due scialli e con più personaggi, ovvero con l'intera famiglia di Gorčakov che, in ripresa continua - da 75'40" a 77'26" - si sposta, per dir così, senza muoversi, aparendo due volte nella stessa inquadratura dove non ci sono doppie esposizioni. E se si pensa agli scialli di *Solaris* (v. *Scialle*), ecco che abbiamo altri prodigi dei medesimi.

Un ennesimo scialle marrone, in *Nostalghia*, fa parte del gruppo di oggetti che un'inserviente, a 102'35", toglie dal fondo della piscina. Oltre alla ruota della bicicletta (v. *Bicicletta*), alla bambola senza testa e alla lampada (v. *Lampada*), sul muretto si evidenziano, appunto, tutte arrugginite e calcificate, alcune 'cose' (v. *Miscellanea di oggetti*): uno scialle, una lampadina, un lucchetto aperto con la chiave, due bottiglie, delle monete, un bicchiere nel quale la inserviente ne depone delle altre, forse un bruciapfumi o una piccola teiera (a sinistra in primo piano, a 102'45"); e ancora, da 103'02", un mestolo, la bicicletta un tempo bianca senza la ruota anteriore ed il sellino (v. *Bicicletta*).

Adelaide, la moglie di Alexander in *Il sacrificio*, ha con sé un ampio e leggero scialle di cotone a frange che Otto raccoglie dal pavimento e sistema sulla spalliera della sedia dove è seduta la donna (a 53'50").

Oltre allo scialle indossato da Alexander nel suo studio durante il colloquio con Otto su Leonardo da Vinci - a 79'02" - anche sua figlia Marta, a 119'20", sfoggia uno scialle giallo chiaro e per un buon tratto della conclusiva passeggiata di gruppo, sventola un telo-scialle chiaro.

Secchio.

La madre del ragazzo de *L'infanzia di Ivan* porta - a circa 1'48" - un secchio di metallo pieno di chiara acqua e il ragazzo infatti si china felice per berla.

Due secchi di acqua calda, un catino e una tinozza grande saranno invece necessari ad Ivan per lavarsi (12'38").

Lo stesso secchio mostrato a 1'48" torna, per stacco sulla sequenza del pozzo, a chiudere il primo sogno di Ivan ne *L'infanzia di Ivan*. Infatti - a 17'18" - questo contenitore, sempre pieno d'acqua limpida, sta a sinistra dell'inquadratura che vede, a destra, prona, la mamma (forse) già morta, mentre un getto d'acqua, che potremmo senz'altro chiamare una 'secchiata', colpisce appunto la donna alle spalle.

L'ultimo secchio de *L'infanzia di Ivan* appare a 87'45" sulla riva del mare, ed è praticamente l'ultimo sogno di felicità nel quale la mamma sorridente saluta il figliolo e si allontana lungo il bagnasciuga stringendo il manico del recipiente.

Sogni marcati dagli altri secchi, dal pozzo, dalla bacinella (v. *Catino*) e dal camion di mele insieme alla sorellina.

Durante l'incendio del fienile ne *Lo specchio*, la madre giovane si bagna il volto con l'acqua del pozzo quadrato di legno, acqua presa da un secchio di metallo attaccato alla carrucola e ad un braccio di legno da immergere nel serbatoio.

Ancora a proposito de *Lo specchio*, nel ricordo presentificato dell'infanzia e della moglie, Aleksej, il padre di Ignat-Tarkovskij, rivede sempre la donna come fosse sua madre; e, a 33'52", è mostrata di spalle mentre si dirige verso la casa, con un secchio di metallo nella mano destra: un richiamo, a colori, dei sogni in bianco e nero di Ivan e delle immagini de *L'infanzia*.

Anche se non visualizzato, un secchio pieno d'acqua viene citato da Alexander, il protagonista di *Il sacrificio*, a 6'37", nel racconto del giovane monaco Johann Kolov che, tutte le mattine e per tre anni di seguito, porta sulla montagna il suo secchio per innaffiare un albero secco finché questo non fosse diventato verde.

Al finale del film a 137'20" il piccolo Ometto porta due secchi d'acqua di metallo - del tutto uguali a quelli de *L'infanzia di Ivan* - per innaffiare l'albero secco dell'inizio del film.

Sedia.

La prima da ricordare sta al centro del corridoio del Conservatorio - con sopra un gatto - dove il bambino Saša va per la prova de *Il rullo compressore e il violino* (a 5'04").

A 8'38" dello stesso film Saša lascia sulla sedia della bambina, in primo piano, la mela rossa che voleva mangiare in attesa del suo saggio musicale.

Più avanti, a 11'47", appare il primo piano del torsolo della stessa

mela di 8'38" lasciata dalla bambina che l'ha spolpata nell'attesa del suo turno, a segnare il tempo intercorso *dopo* l'entrata del bambino e quello *mentre* lei attendeva.

La sedia di legno sfondata nella stanza-paesaggio di *Nostalghia* - interfaccia di una vecchia bicicletta stesa per terra (v. *Bicicletta*) - accompagna il movimento della cinepresa verso la soglia oltre la quale c'è la stessa natura dell'interno della stanza (da 45'07" a 45'54"). E la linea solo ideale della soglia (v. *Soglia*), in realtà un manufatto di legno o di marmo simile a quello della Stanza dei Desideri - a 132' di *Stalker* -, marca una separazione fittizia tra l'interno e l'esterno, ovvero tra la realtà e l'immaginazione secondo Tarkovskij: sempre $1+1=1$.

Accanto all'auto che è un ammasso di rottami metallici - a 21'44" - durante la prima visione apocalittica di Alexander in *Il sacrificio*, tra i molti oggetti descritti c'è (a 21'47"), adagiata sul terreno, una sedia di legno sfondata ed un'altra, nella stessa inquadratura in movimento, a 22'02", anch'essa rotta sul piano del sedile, ma in piedi.

Per spiegare il suo ricordo di bambina nel quale il padre decide, in lacrime, di abbandonare le scene dove recitava Shakespeare e Dostoevskij perché provava vergogna in pubblico, Marta, la figlia di Alexander in *Il sacrificio* prende - a 26'04" - dal tavolo rotondo della sala una delle sedie, la gira e si siede rivolta verso il padre, seduto a sinistra e Victor a destra sulla sedia a dondolo mentre stringe tra le dita un sigaretto spento.

Nella visione onirica, in bianco e nero, di Alexander dopo l'implorazione a Dio dell'offerta assoluta di se stesso e di tutto ciò che possiede, a 75'16", è seduto su una sedia all'interno di un locale incubico e molto buio che prende un po' di debole luce da una finestra senza infissi o vetri dalla quale pende, lateralmente da destra, una tenda che sembra un velo mortuario. La macchina da presa ci passa dentro e mentre zomma in avanti, Alexander esce per porsi nel riquadro del vano finestra proprio mentre il 'velario' cade in basso (a 75'56").

Allontanandosi in silenzio e conducendo a mano la bicicletta di Otto (v. *bicicletta*) per recarsi a cercare intercessione presso la 'strega' Maria, l'unica che forse potrà salvare tutti dall'angosciosa minaccia definitiva, Alexander inavvertitamente urta a 93'02" una delle sedie di ferro bianche del giardino. E poi, a casa della donna, seduto su una sedia che ricorda l'errore fatale della improvvida pulizia del giardino della madre.

Dopo aver fatto allontanare i suoi familiari con la scusa di una passeggiata per vedere l'albero secco di Ometto, Alexander, a 124'25", ri-

entra in casa e si appoggia ad una sedia che si rompe facendolo cade sul divano. Stringe nella mano destra la pistola e, sempre zoppicando (v. *bicicletta*), la ripone nella borsa del medico da cui l'aveva presa; poi afferma borsa e giacca del dottore e porta il tutto nell'auto che sposta lontano dalla casa.

Soglia.

Linea soltanto in apparenza non oggettuale, si manifesta invece come elemento materico decisivo sia in *Stalker* - a 132' - per la Stanza dei Desideri nella Zona e per la demarcazione tra il 'di qua' e il 'di là' della stessa Zona, sia nella camera-paesaggio a 45'07" di *Nostalghia* (v. *Bicicletta*; *Sedia*), un vero e proprio specchio riflettente - nella dialettica tarkovskiana dell'ostacolo da superare - ad un tempo il mondo interiore ed il mondo esterno del suo abitante Domenico.

Specchio.

Nella tavola calda dove si svolge quasi tutta la vicenda del film-saggio del 1956 *I killers* ci sono, dietro al bancone e quasi sempre inquadrati, due oggetti che risulteranno risolutivi nello sviluppo del cinema tarkovkiano: uno specchio e un orologio (v. *Orologio*).

Specchi triplicati e deformati sono all'inizio de *Il rullo compressore e il violino* quando il bambino 'musicista' Saša si ferma davanti ad una grande vetrina sulla quale, a causa di tre frammenti di specchi posti verticalmente, si rifrangono vari oggetti indistinti e trucchi situazionali, il tutto caratterizzato dalla dominante cromatica del rosso (da 3'48" a 4'42"): primo piano tripartito e scomposto del bambino; rifrazione in quattro parti di un autobus bianco e rosso; le mele rosse che cadono di mano alla ragazza e scomponendosi sul terreno sembrano molte di più, prima di diminuire progressivamente ad ogni 'oggetto-mela' tolto dall'inquadratura; la barchetta, con la vela rossa ed il bambino che gioca in una pozzanghera; palloncini rossi e gialli che riempiono l'inquadratura prima di uscire di campo con i fili tenuti dal venditore ambulante; la gonna rossa della ragazza e, sullo stacco, il cofano - rosso - di un'auto a sinistra fa rivelare Saša che entra da destra con la sua cartella, rossa, con gli spartiti e la custodia del violino.

E poi, il prefinale è tutto inquadrato con specchiera a tre specchi, in qualche modo richiamando la vetrina degli inizi (da 37'29" a 39'05") e infine da 42'03" un intenso primissimo piano di Saša allo specchio consente al bambino di immaginare a 43'22" di poter uscire di casa,

scendere le scale e incontrare per il cinema il suo amico operaio sul rullo compressore.

Uno specchio interessante è anche quello mostrato, da 57'03", nel dialogo tra il tenente e Ivan nell'*Infanzia di Ivan* perché se lo specchio serve a restituire una doppia sensazione, qui il regista - nel sottolineare il carattere del tutto anomalo del ragazzo, mostro e martire della guerra - fa vedere solo il tenente lasciando volutamente fuori dal riflesso l'altro.

Un riflesso 'fantascientifico' e in bianco e nero è quello posto a 67'02" di *Solaris* quando lo psicologo Kelvin osserva se stesso nello specchio del ripostiglio della stanza alla stazione in orbita, dove c'è anche una tuta spaziale appesa insieme a una specie di manichino solaristico che fa pensare a quello anatomico della Terra.

Nello stesso film, da 98'25" a 99'50", Hari e Kris si riflettono in un largo specchio e, al tempo stesso, riflettono su se stessi e sulla loro sempre più problematica stabilità identitaria.

L'incendio, nella parte iniziale de *Lo specchio*, è visto attraverso la ripresa di uno specchio nel quale si riverberano, quasi fosse intenzionalmente fuori fuoco - a 14'18" - il rosso fiamma e le fiamme che i due bambini correranno fuori a vedere.

Ancora ne *Lo specchio* Natal'ja, la madre separata di Ignat - pensiamo Tarkovskij ragazzo - nel colloquio che ha con il marito Aleksej, si trova all'inizio davanti ad uno specchio che prende praticamente l'intera inquadratura, a 33'11".

In seguito, a 35'07", l'immagine si ripropone con lo stesso taglio ma meno nitida, quasi che il velo dell'incomprensione nel dialogo tra i genitori (compresa anche la madre di lui, citata) si stia rifrangendo nell'inquadratura; intanto Ignat si aggira lì intorno sbocconcellando una mela rossa (v. *Catino; Sedia; Secchio; Tazza*).

Ancora un'immagine allo specchio con la donna che alita sulla superficie riflettente, serve a concludere il suddetto dialogo, a 35'56", mentre non è possibile non andare col pensiero al cerchietto di vapore svaporante sul tavolo del tè (v. *Libro*).

Sempre ne *Lo specchio*, a 67'07" ci sono ben due specchi posti uno accanto all'altro su altrettanti mobili davanti ai quali passa Ignat, inquieto perché contrario all'idea di lasciare la madre per andare a vivere con il padre, mentre Natal'ja - a 67'30" - tiene in mano ed osserva quattro fotografie della suocera, a lei molto somigliante (v. *Fotografia*).

E nuovamente, in connessione col tempo, Natal'ja è prossima ad uno

specchio, stavolta di spalle, a 70'30", durante la discussione sul profitto scolastico di Ignat e sul suo futuro, fino alla specularità oscillatoria, in cui si intravede la pioggia fuori che scroscia sui vetri, tra 70'53" e 72'50".

Nello stesso film, da 81' a 82'22", Ignat si guarda allo specchio appeso sulla parete di legno quando uno *zoom in* stringe sull'immagine ovale riflessa e, per stacco, ribaltando la prospettiva, il controcampo preso dal punto di vista dello specchio, ribaltando la prospettiva, ripete l'analogo movimento di *zoom in* sul ragazzo che continua a fissare lo specchio a lungo (fino a 82'22").

Poco dopo, a 83'10", la lampada ad olio comincia a dare segnali di spegnimento e riaccensioni ripetute prima che anche le fiammelline del 'minimo' (v. *Lampada*) si spengano del tutto. Ancora e sempre a ribadire, quando possibile, la rappresentazione, sia della cura estrema per il dettaglio, sia dello scorrere del tempo nel racconto filmico tarkovskiano.

Quando poi, a 84'10", la madre e la donna riaccendono la lampada, la seconda indossa gli orecchini azzurri che erano caduti a Natal'ja a 79'36" e la donna del catino indugia nell'ostentare un forte gradimento per la coppia di monili e per un anello (inquadrature, a detta del regista, d'ispirazione bergmaniana) soprattutto a 84'24", a 86'23" e a 87'18" quando insiste nel rimirarsi allo specchio.

In *Nostalgia* il primo specchio appare a 21'36" nella stanza d'albergo n. 38 di Bagno Vignoni. Largo e rettangolare, ha una mensola in basso sulla quale, insieme alla Bibbia che l'uomo prende tra le mani sfogliandola, si rendono visibili una bottiglia verde di acqua minerale a sinistra ed una lampada a bulbo di vetro sulla destra.

Uno specchio importante nella stessa pellicola è quello della sequenza che va da 46'49" a 48'10" nella quale Gorčakov si trova di profilo in un angolo della stanza di Domenico e ha di fronte a sé, appunto uno specchio lungo e stretto.

Quando si gira in favore della macchina da presa, proprio il riflesso, da destra, apre spazio, a sinistra, ad una panoramica nel corso della quale, lungo una parete scrostata o meglio, intonacata alla grossa, come molte nella casa di Domenico (v. *Casa*), su una mensola di legno 'sfilano' alcuni oggetti: un libro aperto con un frammento di giornale come segnalibro (v. *Libro*); una sveglia che segna le 9:12 (ora plausibile per un orologio non rotto, dato che la pendola nell'albergo suonava le sette qualche tempo prima, ma poi smentita dall'inquadratura a 50'01" dove sono le 7:02 e nuovamente contraddetta dall'inquadratura a 55'19" dove tornano ad essere le 9:12 (ma, si sa, il tempo di Domeni-

co è interiore e non orario); una zucca secca a forma di pera con delle piccole ragnatele alla base; una bottiglia verde vuota; un piatto fondo di metallo smaltato e scheggiato con delle piantine di cipolla; una crosta di pane casereccio; una piccola cornice con un ritratto fotografico maschile; fiori e bulbi secchi.

Davanti ai quali si ritrova - a 48'03" - senza interruzione di ripresa e senza che sia passato davanti allo spettatore, lo stesso Gorčakov, lasciato solo pochi secondi prima sulla destra dell'inquadratura. Prodiggi degli specchi tarkovskiani! Al punto che la chiusura di questa inquadratura, a 56'55", viene affidata, certo non per mera suggestione estetica, ad una bambola di celluloido nei cui occhi, ripresi in piano ravvicinato, sembra di poter leggere ad un tempo il vuoto stupore insieme all'inquietante intensità di Domenico.

Un'immagine allo specchio di suggestione alla Bergman», ma solo perché l'attore che impersona Domenico è Erland Josephson, interprete di molto cinema del maestro svedese, c'è da 52'30" a 53'03" nella quale il 'matto' di *Nostalghia* sembra studiare il proprio sguardo riflesso.

E di altro grande riflesso si tratta nell'inquadratura a 55'59" alla fine del colloquio di Domenico con Gorčakov nella quale, davanti allo specchio, si sigilla il patto muto dell'attraversamento della piscina di santa Caterina con la candela accesa (v. *Candela*) e l'oggetto è la mezza candela che - a 56'55" - passa dalle mani del 'folle' che vuole salvare il mondo intero con un piccolo gesto inutile, in quelle dell'esitante scrittore russo.

Altre due situazioni con specchio sono: a) quella da 64'35" a 65'04" nella quale Eugenia, l'interprete 'rinascimentale' di *Nostalghia*, sta davanti - e subito dopo di spalle - allo specchio già presentato a 21'36" nella stanza d'albergo 38 di Bagno Vignoni; b) dopo poche inquadrature, quando per sfogarsi getta una spazzola nera per terra - più o meno nello stesso angolo in cui Gorčakov, a 24'25" aveva tirato il libro delle poesie di Arsenij Tarkovskij (v. *Libro*) - prima di fermarsi, a 66'54", allo specchio rotondo del bagno che ne incornicia la testa fino al termine del suo sfogo esistenziale (a 68'37").

Posto sull'anta di un armadio abbandonato in un vicolo di Roma insieme ad un cassetto con biancheria dentro e ad uno scialle appeso a 86'25" (v. *Scialle*) con altri teli sparsi intorno, lo specchio sembra chiamare Gorčakov. Infatti l'uomo torna sui suoi passi e, a 88'04", mette la mano sulla maniglia ed apre l'armadio mentre la macchina da presa compie un piccolo assestamento verso sinistra per far sì che l'immagine riflessa non sia più quella del russo bensì - a 88'24" - quella di Domenico, il 'matto' di Bagno Vignoni. Di colpo, quasi intimorito, Gorčakov richiude l'armadio (a 88'25") il cui specchio adesso lo riflette di profilo, a sinistra dell'inquadratura.

Il primo riflesso in *Il sacrificio* non proviene in senso stretto da uno specchio, ma dal vetro della cristalliera nella sala grande quando lo sportello di destra si apre - *da solo* come capita non di rado ai mobili di Tarkovskij secondo un'idea di tempo autonomo del caso e di una precisa intenzionalità oggettuale dotata di vita propria - rivelando ripiani con libri, fotografie varie, forse un lume e un bricco di metallo - per mostrare, da 29'17" a 29'32", Marta, la figlia di Alexander e Adelaide nonché sorella di Ometto, che si alza dalla sedia a dondolo (v. *sedia*) perché ha visto arrivare il 'postino' Otto con un grande quadro sulla bicicletta, una stampa originale dell'Europa nel Seicento (v. *Bicicletta*).

Tra gli oggetti presenti nella cameretta del piccolo Ometto dormiente al primo piano della bella casa di Alexander - il lettino di ferro, una sedia, una cassettera bianca, una lampada a bulbo, un vaso di fiori secchi, le tende alle finestre - non poteva mancare lo specchio, con una cornice di legno bianco, posto frontalmente all'osservatore e presso la finestra, sul lato sinistro dell'inquadratura (a 47'59").

Anche nello studio di Alexander, accanto ad un impianto per la diffusione della musica, una cornice antica di legno - accanto ad un bicchiere a calice e una coppetta di vetro - ospita uno specchio nel quale viene riflesso in primo piano l'uomo mentre spegne l'apparecchio dal quale provenivano note di flauto di musica giapponese.

Marta viene riflessa nuda a 74'52" nello specchio posto sulla parete di destra della sua stanza mentre, significativamente, fino a 75'04", si pone dietro al paravento a sinistra dell'inquadratura.

Riflesso e separato dal vetro della porta-finestra dello studio dove Alexander ha elevato la sua preghiera disperata, Otto appare a 78'55" mentre guarda dentro la stanza e vede, ancora una volta, la riproduzione de *L'adorazione dei Magi*.

In seguito, prima di lasciare la stanza, sempre Otto si ferma alcuni istanti - da 86'37" a 87'19" - per ricordare all'amico di andare in bicicletta da Maria, la 'strega' buona, la sola che può risolvere la grave e allucinante situazione nella quale si trovano tutti, mettendolo anche in guardia perché i raggi della ruota anteriore del mezzo non sono a posto (v. *Bicicletta*).

Sempre lo stesso specchio restituisce l'immagine di Alexander di spalle a 87'48" mentre si toglie dalle spalle lo scialle (v. *Scialle*) ed uno *zoom out*, per stacco, torna su *L'adorazione dei Magi* a rivelare, in un'ennesima specularità, l'albero dell'opera con i rami mossi dal vento di un albero del parco della casa (a 88'10"); ma addirittura a questo doppio riflesso, come già in precedenza, si sovrappone anche Alexander (a 88'18") a segnalare una perfetta, anche se critica, sintesi tra Arte e Vita, Natura e Cultura.

Lo specchio visto nell'inquadratura a 48' con il volto di Alexander, torna a 113'26" quando - accanto all'impianto per la diffusione della musica, una cornice antica di legno accanto ad un bicchiere a calice e ad una tazza decorata in rosa posta sopra la coppetta di vetro - viene riflesso l'uomo in primo piano mentre spegne l'apparecchio dal quale proveniva musica giapponese; poi richiude l'armadio che aveva aperto a 113'11".

Uno degli ultimi specchi di *Il sacrificio* - non considerando, qui come per gli altri film, tutti i riflessi naturali provenienti da pozzanghere, laghe, piccole pozze d'acqua, paludi, mari, laghi, fiumi, ruscelli, terreni anfibici ecc. - è quello che appare a 116'08" quando Alexander, rincuorato perché tutto sembra tornato alla normalità, è anche profondamente commosso, e piange. Allora la sua immagine, doppia, non lo riflette più soltanto frontalmente, ma, per dir così, lo segue.

Infatti quando l'uomo prende la vestaglia da casa e si sposta verso destra, l'anta con lo specchio si apre - nuovamente da sola - e, un po' com'era successo per *Nostalghia* (da 46'49" a 48'10"), si ferma quando ritrova Alexander, che inquadra da 116'15" a 116'36". Si osserva un'ultima volta allo specchio del suo studio, a 130'10", accende l'impianto per la musica giapponese e attende sereno gli eventi. Prima di scendere con la scala a pioli dal retro, fa cadere un uovo per terra (la perfezione sta venendo meno) e vuota il bicchiere di cognac (per gli addii decisivi occorre infondersi coraggio).

Tazza.

Insieme ad una semplice ciotola d'alluminio, la tazza dello stesso metallo e con manico, serve per la cena del ragazzo de *L'infanzia di Ivan* al reparto militare - a 14'10" - dopo essere riuscito a passare attraverso le linee nemiche per prendere informazioni strategiche sulle consistenze delle dotazioni belliche tedesche.

Nell'episodio *Il buffone* in *Andrej Rublëv* il pagliaccio in oggetto si rifocilla dopo la sua performance ironico-satirica contro i potenti bevendo liquore da una tazza portagli da un contadino - a 10'36" -, tazza che l'uomo si poggerà sulla testa e che, quando gli sarà tolta da un compare, sigellerà la fine dell'ilarità collettiva.

Un improvviso acquazzone a 9'35" di *Solaris*, mentre bagna lo psicologo Kelvin che sta per lasciare la Terra diretto nello spazio e che dunque si vuole nutrire dell'acqua pulita e della pioggia rigeneratrici, bagna e riempie anche gli oggetti lasciati su una tavola apparecchiata

all'aperto: due tazze da tè in porcellana bianca ricamata in blu con un bricco per il latte nello stesso classico stile europeo, un cucchiaino, una mela intera ed una smozzicata, e qui il richiamo è al *Rullo compressore e il violino* (v. *Sedia*) così come al sogno delle mele de *L'infanzia di Ivan*, tre ciliegie rosse; e, fino a 9'42", ovvero per sette intensi secondi l'acqua conferisce all'immagine la qualità di un quadro e nello stesso tempo, come nelle intenzioni di Tarkovskij, si sottolinea poeticamente il tempo che scorre uniformemente sia nella vita dell'uomo che in quella dei suoi cari oggetti domestici ed in quella della natura.

E quando, a 9'53", Kelvin si siede nella poltroncina di vimini per godere e impregnarsi di quella pioggia buona, la ripresa di un altro lato del tavolo, completa gli oggetti predisposti per il tè: un vassoio di paglia con del pane, altre due tazze, un piatto fondo con tre o quattro frutti.

Vaso di vetro.

Dopo la seconda 'resurrezione' della terza Hari di *Solaris*, ovvero dopo gli ultimi influssi misteriosi emanati dalla massa magmatica dell'oceano pensante del pianeta (forse) ostile, ma pochissimo prima del delirio di Kelvin, immersi in un vaso di vetro trasparente, a 135'41", come in una 'soluzione' liquida in sospensione per una sterilizzazione, risaltano in piano ravvicinato: un limone, due cucchiaini, un paio di forbici, forse le stesse usate da Kris per tagliare il vestito della donna (v. *Scialle; Vestito*), a sollecitare la necessità visiva da parte dello spettatore di realizzare che la situazione si sta avviando rapidamente alla soluzione.

Mentre vengono recitati i versi della poesia di Arsenij Tarkovskij *Primi incontri* - da 11'14" a 13'24" - de *Lo specchio*, l'inquadratura di una finestra mostra a sinistra un cassettoni con dei libri e una candela accesa (v. *Candela; Libro*) e al centro un vaso di fiori che ricorda molto quello con i fiori di campo un po' appassiti in *Solaris* prima della partenza del protagonista per lo spazio (v. *Miscellanea di oggetti*); a seguire si citano il catino, la brocca, l'acqua e mentre la macchina da presa mostra, all'esterno, una panca con sopra un vasetto di vetro e un utensile in ferro, la poesia si chiude con il suggestivo verso visivo del «pazzo con un rasoio in mano».

Una bella immagine onirica in bianco e nero di un vaso di fiori, pieno a metà di acqua ma privo di fiori, è quella che apre l'ennesimo ricordo autobiografico, da 74'48" a 76'25": appunto, il vaso di vetro, un coltellino a serramanico semiaperto, il bordo di una tovaglia di cotone

ricamata, Ignat piccolino che gira per il giardino, la casa in penombra, uno *zoom in* insistito sulle due luci che si intravedono prima che si apra una porta, una finestra nella quale si riflette una luce indistinta e si stacchi - immancabilmente motu proprio - un pezzo di vetro dal quale cerca di uscire un grosso uccello nel vento radente che, al rallentatore, scuotendo le piante fa cadere una lampada ad olio dal tavolo e muovere un pezzo di pane scuro, un velo poggiato sulla staccionata di legno ed i fiori che sembrano nevicare dagli alberelli di betulla davanti alla casa.

Quello che possiamo chiaramente individuare come un'ossessione del regista, cioè il *vaso di vetro* bombato alla base e allungato con dei fiori di campo dentro che è stato segnalato nella sua presenza più volte ed in contesti diversi, anche ne *Lo specchio* continua ad essere presente. Nella sezione dedicata alla coscienza nello studio di un dottore prima del finale, un vaso del tipo indicato fa bella mostra di sé su una scrivania.

Aleksej, il padre di Ignat sta subendo una visita medica - a 94'52" - nascosto dietro ad un paravento e nella stanza ci sono anche la madre e la moglie. Ora, mentre gli *undici* specchi che ricoprono una intera parete non possono essere, a ben vedere, un elemento di sorpresa nel cinema tarkovskiano e maggiormente in questo film addirittura nel titolo dedicato allo specchio, la presenza del *vaso* assume la valenza di una fissazione, una vera e propria mania d'autore, un oggetto-simbolo d'affezione a profonda valenza familiare ed autobiografica.

È un po' quello che chi scrive è convinto succeda nel cinema di Alfred Hitchcock con i *paralumi*: non esiste un suo film in cui il paralume - o più di uno nella stessa inquadratura - acceso o spento che possa essere, non sia presente, funzionando, come funziona, da fonte plurima: di illuminazione o della sua mancanza, di ostacolo, di oggetto domestico o da salotto che, arredando, nasconde o rivela e intorno al quale ci si può riparare (dispositivi analoghi Hitch realizza con alcuni personaggi-schermo, dietro ai quali, ne possono apparire, a sorpresa, altri); ma ancora, il paralume hitchcockiano, è elemento di montaggio interno, schermo e sipario, oggetto dietro a cui si possono celare sorprese aumentando la profondità di campo.

Ecco, chi scrive pensa che il *vaso di vetro tarkovskiano* abbia tutte queste caratteristiche scenografico-narrative e in più contiene i fiori. Ma, soprattutto, mentre restituisce l'idea del tempo che tra-scorre nella periodicità e stagionalità nel tipo, colore e consistenza dei medesimi fiori, anche comporta l'evidenza dell'acqua, elemento assolutamente inseparabile dalla strategia e dalla filosofia identitaria nel cinema del regista russo.

Vestito.

Si tratta di un 'oggetto', un manufatto talmente presente e diffuso nella sua evidente inevitabilità in ogni film che qui si segnalano soltanto gli abiti maggiormente dotati di presenza narrativa o simbolica.

Immane, quello strappato all'altezza dell'attacco del braccio sulla spalla sinistra dove è visibile la traccia di un'iniezione e munito di lacci che non servono né ad aprire né a chiudere l'indumento di *Solaris* da 74'40" a 75'30" ed è indossato da Hari, materializzatasi all'improvviso durante il sonno di Kelvin.

Lo stesso abito lungo, lacerato, torna ancora 'imprevedibilmente' a 91'17".

Una variante del vestito è la tuta spaziale che, introdotta a 67'02" (v. *Specchio*) viene indossata da Kelvin e da Hari perché il primo cercherà, invano - da 76'05" a 78'08" - di liberarsi della Hari-copia lanciandola nello spazio con la capsula della stazione orbitante.

Tornando al vestito di Hari, questo, insieme al secondo scialle della seconda Hari (v. *Scialle*), viene preso da Kelvin - a 87'24" - per far sparire entrambi gli indumenti, prove di esistenze femminili plurime.

Anche il vestito che appare a 111'25" di *Il sacrificio* e indossato da Maria invece che da Adelaide cui appartiene, sta a mostrare, nell'immaginario di Alexander, la sostituzione della 'strega' benefica con la moglie ansiosa e smaniosa ed anche l'acconciatura dei capelli è quella della madre di Ometto.

Miscellanea di oggetti.

Nella biblioteca della stazione orbitante di *Solaris* dove si ritrovano i tre scienziati e Hari, la (terza) 'moglie' di Kris Kelvin, la grande e non sempre distinguibile quantità di oggetti presenti nella stanza, ne impone comunque una descrizione sommaria ma sufficientemente articolata e secondo una panoramica semicircolare da destra, in ordine alla funzione che detti oggetti hanno nella rappresentazione e nella vicenda.

Pertanto, a seguire, in meno di trenta secondi, da 110'27" a 110'55", l'inquadratura progressivamente offre: il calco di un volto in gesso bianco; incisioni e stampe appese alla parete di legno color mogano; una farfalla nera di discrete dimensioni - più grande cioè delle altre farfalle ordinate nelle vetrinette nella casa di Kelvin sulla Terra - e attaccata ad una riproduzione in bianco e nero; una spiga di grano seccata con lo stelo; due candele accese su altrettante bugie di vetro rosso; un sestante sofisticato o un grammofono d'antan; libri di vari formati,

un busto appeso; un'altra maschera; un vaso di porcellana bianco con ricami blu (come altri 'pezzi' del servizio più volte mostrato altrove); un corno (da caccia o da agente postale); una vetrinetta di farfalle; il modellino di una nave; il secondo calco di un volto di gesso; carte, libri, libretti e libriccini; la maschera stilizzata e moderna forse di un demone dalle lunga corna rosse; un candelabro con due candele accese; cinque riproduzioni alla parete verde concava (forse Bosch, di sicuro due Pieter Bruegel il Vecchio, con *I cacciatori nella neve* un dipinto molto caro al regista, che cita anche ne *La Passione secondo Andrej* in *Andrej Rublëv*); un secondo vaso nello stesso stile del precedente; un mappamondo; scaffali con libri e il busto di un filosofo greco dell'antichità (Platone); un candeliere con quattro candele accese; alla parete, un quadro di vetro multicolore a tonalità accese completa la panoramica di circa 180° della biblioteca. Al centro della stanza, un tavolo rotondo ospita bicchieri, piatti vuoti e pieni, due candelabri a quattro candele accese; intorno alcune sedie e poltrone; sul soffitto, un grande lampadario di vetro a gocce con trasparenze cristalline.

Nel controcampo di quanto sopra descritto, di rilievo è a 111'42" l'inquadratura che mostra uno specchio nel quale sono riflessi Hari, Kelvin e un candelabro. E, in tempi e inquadrature successive da punti di vista diversi, ma sempre nell'arco di tempo indicato - che finisce a 123'48" - altri oggetti: un violino, a 120'07", appeso alla parete; una statua di marmo raffigurante una figura femminile priva di braccia; un bronzetto di uomo a cavallo; una tromba, due pistole antiche.

Gli oggetti presenti nella biblioteca di *Solaris* assumono poi anche rilievo di movimento quando tornano ad essere parzialmente inquadrati, nella panoramica aerea che va da 126'20" a 127'48": il candelabro, il libro rilegato - che altro non è se non il romanzo *Don Chisciotte* - e i due amanti Hari e Kris mentre levitano nello spazio della stanza facendo tintinnare il grande lampadario sul soffitto; forse perché privi di gravità, ma più che altro per evidenziare la levità e purezza dell'amore comunque inteso.

Anche nella sezione conclusiva della seconda parte di *Solaris*, prima del ritorno sulla Terra dello psicologo Kris Kelvin - a 140'57" - le già ricordate inquadrature riferibili a oggetti di vario tipo tornano in b/n nelle immagini dell'incubo onirico di Kelvin e, tra gli oggetti riconoscibili, si segnalano: la sacca da viaggio (che dovrebbe stare ancora nella stazione, se Kelvin non è *già* tornato), un vaso con dei fiori di campo un po' appassiti, un pannello di specchi sul soffitto riflettenti un Kelvin in parte sdoppiato, a letto e sudato per la febbre; ancora lo scialle che Hari toglie dalle spalle; lo stesso indumento è parzialmente visibile tra le mani della madre di Kris; ancora lo scialle copre Hari seduta in

poltrona. Quando poi, in bianco e nero, nella stanza tutta avvolta da grandi fogli di plastica che anche ricoprono gli oggetti sparsi intorno (come ad esempio un manichino e il televisore sul cui schermo risalta il ricordato *I cacciatori nella neve*), Kris abbraccia sua madre di spalle, lo sguardo gli cade su una sedia dove – a 142'53'' – ci sono: una bottiglia da selz, una bottiglia quadrata di vetro il cui tappo oscilla ancora come se fosse stato appena tolto; un pettine a lisca di pesce; una banconota; la cassetina piena di terra con una piantina fiorita e alcune monete; ancora sua madre, giovane, apre e chiude un libro che lascia sul tavolo dove risaltano una mela (v. *Sedia*) e una delle consuete tazzine da thè (v. *Tazza*).

Una sorta di 'magazzino di cose' è anche presente in *Tempo di viaggio*, il film preparatorio di *Nostalghia*, nel quale si alternano oggetti reali, concreti, visibili, insieme ad altri, non meno importanti e necessari, citati, descritti, letti. Sicché, per quanto riguarda questo film del 1983 realizzato quale forma di sopralluogo visivo in cerca delle ambientazioni per il film italiano di Tarkovskij, si è ritenuto di indicarne gli oggetti in questa sezione miscellanea.

Si può iniziare dalla poesia notturna che Tonino Guerra, scomparso nel marzo 2012, ha composto solo poche ore prima e che legge ad Andrej andato a trovarlo a casa sua. Vengono citati nell'ordine, da 3'30'' a 4'08'': una casa, un cappotto, un ombrello, bottiglie, stracci, anatre di legno – che poi, da 39'06'', saranno inquadrare insieme a vasi, vasetti, quadretti, un orologio, bottigliette, due buste, pennelli e, a seguire, uno specchio, due quadri, altre bottigliette e suppellettili – e ancora tende, ventagli, una gabbia per uccelli.

Poi, a 5'43'', su un tavolino rotondo sulla terrazza della casa romana di Guerra, una gabbietta per uccellini vuota e con gli sportellini aperti, un libro aperto ed uno chiuso vicini, formano un'inquadratura che fa pensare alla casa di campagna del padre del protagonista di *Solaris*.

In seguito, a 38'01'' – si prega di notare il minutaggio! – Tarkovskij rammemora la camera d'albergo n. 38 di Bagno Vignoni perché «la sua finestra non dava sulla strada, ma su una strettissima tromba di un ascensore che non hanno messo, senza luce, era sempre buio. Era una camera strana, con un bagno da ospedale, un posto misterioso dove non è possibile non sentirsi male. Mancava l'aria». E questa sarà proprio la sequenza di *Nostalghia*.

Segue poi da 40'13'' la piscina di Santa Caterina a Bagno Vignoni coperta di vapori con colonne di marmo e muri di pietra e di mattoni; una casa semidiroccata (che sarà in seguito quella del matto Domenico di *Nostalghia*).

Il regista riferisce, da 46'33'', di un racconto scritto e mai entrato in un suo film che riguarda un monumento funebre che un uomo con un camion porta in un luogo che, immagina, sia quello dove è sepolta la madre. Ma non riesce a sapere se davvero quel terreno possa ospitare il corpo della donna. Allora abbandona la statua nel primo cimitero di campagna che trova e finge che la madre sia realmente sepolta in quel punto.

Una casa in campagna è l'ultimo edificio che Tarkovskij ricorda, a 48'45'', sollecitato da Tonino Guerra. E, a proposito di case, tra gli ultimi oggetti di *Tempo di viaggio* si possono ricordare: una finestra chiusa con un grata di ferro; la casa del regista con due quadri, un mobile a vetri di legno chiaro con sopra e dentro molte bottiglie colorate, ampole, piatti, suppellettili varie, un fascicolo contenente - è prevedibile - materiale per la sceneggiatura di *Nostalghia*, un'agenda, libri, candele di varie forme e colori, un divano, un gazebo di legno piccolo; e, al posto degli appunti di sceneggiatura per il film, insieme a molti libri piccoli e grandi, una candela accesa posta in un vaso di vetro trasparente che, con un soffio, a 58'40'', Andrej Tarkovskij spegne: regista non più *incombente* ma anche regista *epifanico*.³

E la presenza *davanti* alla cinepresa invece che solo *dietro* di essa, certifica che il lavoro dell'artista utilizza gli oggetti al fine di far loro testimoniare la vita dell'uomo in un sistema, tematico ed estetico, di necessarie (e pertanto mai superflue) Cose della Materia. Che altro non è se non consunzione tarkovskiana del tempo.

Bibliografia

- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- Borin, Fabrizio. (a cura di), *Tarkovskiana 1: Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico tarkovskiano*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.
- Borin, Fabrizio; Ellero, Roberto (a cura di). *Cinematelica: Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*. Roma: Bulzoni, 2001.

3. Argomentazioni intorno alle differenze esistenti tra le due tipologie di registi sono espresse da Borin, *L'attore con la macchina da presa*, in Borin, Ellero (a cura di), *Cinematelica*, pp. 269-290.

Bibliografia generale

a cura di
Fabrizio Borin

1 Scritti di Andrej Tarkovskij

- «Le temps conservé». *Jeune Cinéma*, 42, novembre-dicembre 1969 (da *Iskusstvo kino*, 4, 1967).
- «Il tempo fissato». In: Kovács, M. (a cura di), *Saggi sovietici di estetica del film*. Budapest: Mfifa, 1971.
- «Andrei Roublev». *L'Avant-Scène Cinéma*, 238, juillet 1979.
- Stalker*, Scheda informativa e Fogli di montaggio. Pesaro: XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, giugno 1980 (pubblicato anche in *Rassegna sovietica*, 6, novembre-dicembre 1980).
- «De la figure cinématographique». *Positif*, 249, dicembre 1981 (tratto da «O kinoobrazce», *Iskusstvo kino*, 3, marzo 1979; tradotto anche in *Tra potere e poesia: 'Personale' di Andrej Tarkovskij* [Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983-gennaio 1984], *Cinemasessanta*, 1, gennaio-febbraio 1987; e in Fabrizio Borin (a cura di), «Andrej Tarkovskij», *Circuito Cinema*, quaderno 30, Comune di Venezia, giugno 1987).
- «“Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro”» (a cura di Velia Jacovino). *Avanti!*, suppl., 8 gennaio 1984.
- «Tarkovskij: “Ecco il mio cinema”» (a cura di Maurizio Porro). *Corriere degli Spettacoli*, 1, 5 gennaio 1985.
- «À propos de *Sacrifice*». *Positif*, 303, maggio 1986.
- Sculpting in time*. London: The Bodley Head, 1987 (trad. italiana *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1988).
- «Film e propositi e Il cinema secondo Tarkovskij». *Cinemasessanta*, 1, gennaio-febbraio 1987.
- «Éloge de l'homme faible». *Cahiers du Cinéma*, 392, febbraio 1987.
- «L'ultimo scritto prima della morte». *L'Altra Europa*, 4 (214), luglio-agosto 1987.
- «Hoffmanniana» (estratto). *Cahiers du Cinéma*, 400, suppl., ottobre 1987 (trad. italiana *Fino alla fine del mondo: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: ANCCI, 1990).
- Il tempo riprodotto*. In: Buttafava, Giovanni (a cura di), *Aldilà del disgelo: Cinema sovietico degli anni Sessanta*. Milano: Ubulibri, 1987.
- Hoffmanniana: Le sacrifice*. Paris: Schirmer-Mosel, 1988.
- Le temps scellé*. Paris: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989.

- «Gespräch über die Apokalypse». *Zoom*, 10, maggio 1989.
Andrei Rublëv. London-Boston, Faber & Faber, 1991 (trad. italiana *Andrej Rublëv*. Milano: Garzanti, 1992).
Racconti cinematografici. Milano: Garzanti, 1994 (contiene *Bianco, bianco giorno... [Lo specchio]*, *Vento luminoso [Ariel]*, *Hoffamanniana*, *Sardor*, *Nostalghia*, *Il sacrificio*).
 «La creazione, un servizio reso all'Infinito» (a cura di Elio Girlanda). *Rivista del Cinematografo*, 67, aprile 1997.

Tra i saggi e gli scritti più recenti, pubblicati postumi a cura di Andrej A., figlio del regista e anch'egli uomo di cinema, si ricordano:

- Collected screenplays*. London-Boston: Faber & Faber, 1999.
Diari: Martirologio 1970-1986. Firenze, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, 2002.
 Chiaramonte, Giovanni (a cura di). *Luce istantanea*. Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, 2002.
 Tarkovskij, Andrej. *L'Apocalisse*. Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, 2005.
 Tarkovskij, Andrej. *Lo specchio della memoria*. Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, 2007.
 Tarkovskij, Andrej A. «La passeggiata con papà». *Rivista del Cinematografo*, 67, aprile 1997.
 Tarkovskij, Andrej A.; Ulivi, Andrea (a cura di). *La forma dell'anima: Il cinema e la ricerca dell'assoluto*. Milano: Rizzoli, 2012.

2 Interviste e dichiarazioni del regista

- «Treize signatures jugent le jeune cinéma français». *Cinéma 65*, 92, gennaio 1965.
 «Intervista» (a cura di Johan Veress). *Filmvilag*, 10, maggio 1969.
 «L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss moderne» (éd. par Michel Ciment, Luda e Jean Schnitzer). *Positif*, 109, ottobre 1969. (Anche in *Il Dramma*, 1, gennaio 1970).
 «Andrej Tarkovskij». In: Rondi, Gian Luigi, *Sette domande a 49 registi*. Torino, SEI, 1975.
 «Amarcord d'una neve lontana» (a cura di Tonino Guerra). *Panorama*, 676, 3 aprile 1979.
 «Propos». *Écran*, 66, febbraio 1978.
 «Le cinéma soviétique revient de loin» (éd. par Marcel Martin). *Écran*, 66-67, febbraio-marzo 1978.
Tarkovskij allo specchio (a cura di Tonino Guerra). *Panorama*, 676, 3 aprile 1979.
 «Lo specchio: Un'opera per un pubblico maturo». *Avanti!*, suppl., 15 aprile 1979.
 «Intervista a Tarkovskij» (a cura di Luisa Capò). Scheda informativa XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980 (anche in: *Scena*, febbraio 1980; *Achab*, 4, 1980).

- «Andrej Tarkovskij: Il maestro più giovane». In: Rondi, Gian Luigi, *Il cinema dei maestri*. Milano: Rusconi, 1980.
- «È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime» (a cura di Aldo Tassone). *La Repubblica*, 9 gennaio 1981.
- «Entretien avec Andrej Tarkovskij» (éd. par Aldo Tassone). *Positif*, 247, ottobre 1981.
- «Tarkovskij à Londres» (éds. par Ian Christie, Mark Le Fanu). *Positif*, 249, dicembre 1981.
- «Tarkovskij svela la sua *Nostalghia*» (a cura di Giovanna Grassi). *Corriere della Sera*, 4 giugno 1982.
- «Entretien avec Andrej Tarkovskij». *Le film soviétique*, 8, agosto 1982.
- «Le noir coloris de la nostalgie» (éd. par Hervé Guibert). *Le Monde*, 12 maggio 1983.
- «Entretien à propos de *Nostalghia*» (éd. par Michel Chion). *Libération*, 18 maggio 1983.
- «Tarkovskij: con Bondarciuk non mi batterò in duello» (a cura di Maurizio Porro). *Corriere della Sera*, 16 maggio 1983.
- «Quell'emozione leggera che per noi russi è una malattia mortale» (a cura di Natalia Aspesi). *La Repubblica*, 17 maggio 1983.
- «Interview with Andrei Tarkovsky». *Sight & Sound*, 1, gennaio, 1983-1984.
- «Rencontre avec le public». *Positif*, 284, ottobre 1984 (anche in: *Ladri di cinema*, a cura di Adriano Aprà. Milano: Ubulibri, 1983).
- «Entretien avec Andrej Tarkovskij» (éd. par Irena Brezna). *Positif*, 284, ottobre 1984.
- «Andrej Tarkovskij: "Ma la morte non esiste"». *La Stampa*, 30 dicembre 1986.
- «"La cinepresa è un prolungamento dell'anima"» (a cura di Velia Iacovino). *Avanti!*, suppl., 11 gennaio 1987.
- «Entretien avec Andrej Tarkovskij» (éd. par Boleslaw Edelhait). *Cahiers du Cinéma*, 392, febbraio 1987.
- «Andrej Tarkovskij: "Il mio stalker è Don Chisciotte"» (intervista del luglio 1984 a cura di Roberto Copello). *Avvenire*, 28 dicembre 2011.

3 Raccolte poetiche di Arsenij Tarkovskij (padre di Andrej Tarkovskij)

- Tarkovskij, Arsenij. *La steppa e altre poesie*. Pistoia: Edizioni Via del Vento, 1998.
- Tarkovskij, Arsenij. *Poesie e racconti*. Pescara: Tracce, 1991.
- Zappi, Gario (a cura di). «Poesie di Arsenij Tarkovskij»; «Bibliografia italiana di Arsenij Tarkovskij». *Slavia*, 4, ottobre-dicembre 1994.

4 Monografie, volumi e saggi critici

- de Baecque, Antoine. *Andrej Tarkovskij*. Paris: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989.
- Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*. London: Reaktion Books, 2008.
- Borin, Fabrizio. *Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 1989.
- Borin, Fabrizio. *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 2004.
- Dunne, Nathan (ed.). *Tarkovsky*. London: Black Dog, 2008.
- Evlampiev, Ivan. *Chudožestvennaia filosofija Andreja Tarkovskogo*. Sankt Peterburg: Aletejja, 2001.
- Frezzato, Achille. *Andrej Tarkovskij*, Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Gauthier, Guy. *Andrej Tarkovskij*. Paris: Edilig, 1988.
- Gianvito, John (ed.). *Andrei Tarkovsky interviews*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 2006.
- Johnson, Vida T.; Petrie, Graham. *The films of Andrei Tarlovsky: A visual fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Kovács, Bálint A.; Szilágyi, Akos. *Les mondes d'Andrei Tarkovski*. Paris: L'Age d'Homme, 1987.
- Le Fanu, Mark. *The cinema of Andrei Tarkovsky*. British Film Institute: London 1987.
- Masoni, Tullio; Vecchi, Paolo. *Andrej Tarkovskij*. Milano: Il Castoro, 1997.
- Nardin, Massimo. *Evocare l'inatteso: Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: ANCCI, 2002.
- Salvestroni, Simonetta. *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*. Magnano: Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2005.
- Tarkovskaya, Marina (ed.). *About Andrei Tarkovsky: Memoirs and biographies*. Moscow: Progress Publishing, 1990.
- Tarkovskaja, Marina. *O Tarkovskom*. Moskva: Dedalus, 2002.
- Turovskaya, Maya. *Tarkovsky: Cinema as poetry*. London-Boston: Faber & Faber, 1989.
- Turovskaja, Majja. *7 s 1/2 ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. Moskva: Iskusstvo, 1991.
- Zicavo, Jorge Fernández. *El cine de Andrei Tarkovski*. Madrid: Zona Ediciones Artesanales, 1994.
- Zorkaja, Neja; Klimov, Elem; Nechorošev, L.N.; Čugunova, M.S. *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo*. Moskva: Iskusstvo, 2002.

In riferimento ad alcuni romanzi a vario titolo fantascientifico connessi a *Solaris*, *Stalker* e a *Il sacrificio*, data la sterminata produzione editoriale sul genere, la seguente è una necessaria selezione:

- Asimov, Isaac. *Antologia del bicentenario n. 1*. Milano: Mondadori, 1977.
- Asimov, Isaac. *Catastrofi a scelta: Le apocalissi che incombono sul nostro pianeta*. Milano: Mondadori, 1980.

- Bradbury, Ray. *Cronache marziane*. Milano: Mondadori, 1990.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Milano: Mondadori, 1989.
- Cheyney, Peter. *Agente Lemmy Caution* (serie popolare centrata sul personaggio creato nel 1936. In italiano nella collana *Giallo Mondadori*). Milano: Mondadori, 1949-1952.
- Clarke, Arthur C. 2001: *Odissea nello spazio*. Milano: Tea Due, 1988.
- Strugackij, Arkadij; Strugackij, Boris. *Piknik na oboine*. Moskva: Molodaja Gvardia, 1972 (trad. italiana *Stalker* nella storica collana di fantascienza *Urania*, n. 1066, Milano, Mondadori, 1988; è stato ripubblicato con l'intitolazione originaria *Picnic sul ciglio della strada*, Marcos y Marcos, Milano, 2002).

Per quanto concerne saggi dedicati a più film così come per le analisi critiche di più ampio respiro, insieme a recensioni sui singoli film, alcune indicazioni essenziali riguardano i seguenti contributi:

- Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris: Éditeurs Français Réunis, 1966.
- Lo specchio* (cartella informativa dell'Ufficio Stampa dell'Italnoleggio), 1979.
- «Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkovskij». *Arsenal*, luglio 1982.
- «Andreï Tarkovskij». *Études cinématographiques*, 135-138, novembre 1983.
- Tra potere e poesia: 'Personale' di Andrej Tarkovskij* (Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983-gennaio 1984).
- Per Andrej Tarkovskij* (Atti del Convegno, 19 gennaio 1987, quaderno 1). Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987.
- Andrej Tarkovskij*. Paris: Positif-Rivages, 1988.
- «Steven Soderbergh» (profilo, recensioni, schede sul regista e su *Solaris*). *Ciak*, 1-2-9-10, gennaio-ottobre 2002; 2-3-5-6, febbraio-giugno 2003. Si indicano altresì alcune recensioni italiane al film americano: Franco Colombo, *L'Eco di Bergamo*, 29 marzo 2003; Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 19 marzo 2003; Maurizio Cabona, *Il Giornale*, 28 marzo 2003; Fausto Bona, *Brescia Oggi*, 4 aprile 2003; Maurizio Porro, *Corriere della Sera*, 29 marzo 2003. Ulteriori segnalazioni relative al remake tarkovskiano sono in *Variety*, vol. 389 (2), 25 novembre-1 dicembre 2002; *Cahiers du Cinéma*, 576, febbraio 2003; *Positif*, 504, febbraio 2003; *Sight & Sound*, 13, 2 febbraio 2003; *Duel*, 103, 2003; *Dirigido por*, 320, febbraio 2003; *Segnocinema*, 23, 121, maggio-giugno 2003; *Cineforum*, 43, 425, maggio-giugno 2003; *Solaris* (rivista trimestrale della fantascienza e del fantastico realizzata da Mario Farneti, Giovanni De Matteo, diretta da Alessandro Bottero, Cagliostro E-Press, cagliostroepress.com/newsenew.asp), 2009.
- Adair, George. «Zerkalo». *Monthly Film Bulletin*, 554, marzo 1980.
- Afferrante, Michele F. «La creatività di Andrej Tarkovskij». *Rivista del Cinematografo*, 67, aprile 1997.
- Afferrante, Michele F. «Il viaggio. Soglie, limite e varco: *Il cielo sopra Berlino* di Wenders e *Stalker* di Tarkovskij». In: *Il cinema dello sguardo*. Firenze: Loggia de' Lanzi, 1995.

- Alcalà, Manuel. «Andrej Tarkovskij». *Civiltà Cattolica*, 137, 1986.
- Alemanno, Roberto. «*Stalker*». *Cinema Nuovo*, 272, agosto 1981.
- Alò, Francesco. «A proposito di *Solaris*». *Il Messaggero*, 28 marzo 2003.
- Alexandre, Françoise. «Duras, Tarkovskij». *Les Temps Modernes*, 426, gennaio 1982.
- Amengual, Barthélemy. «Allégorie et stalinisme dans quelques films de l'Est». *Positif*, 146, febbraio 1973; «Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?». *Positif*, 247, ottobre 1981 (tradotto in *Cinema Nuovo*, 273, ottobre 1981; cfr. anche *Cinema Nuovo*, 274, dicembre 1981).
- Amengual, Barthélemy; Amiel, Vincent. «Un film et une revue sur Andrej Tarkovskij». *Positif*, 284, ottobre 1984 (recensione al film e intervista TV *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, a cura di Donatella Baglivo [1984, RAI2, 98'] e in *Études cinématographiques*, 135-138).
- Amiel, Vincent. «Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire». *Positif*, 324, febbraio 1988.
- Andrews, Nigel. «Andrej Rublëv». *Monthly Film Bulletin*, 477, ottobre 1973.
- Antoccia, Luca. «Tarkovskij e la tradizione del mondo greco». *Cinema Nuovo*, 4-5, luglio-agosto 1989.
- Arab-Ogly, Edward; Smelkov, Jurij; Golovanov, Ja.; Sitova, Vera; Baklanov, Grigorij; Tarkovskij, Andrej. «Tavola rotonda sul film *Solaris*». *Rassegna sovietica*, 3, maggio-giugno 1973 (edizione del convegno pubblicato sulla rivista *Voprosy literatury*, 1, 1972).
- Argentieri, Mino. «*Solaris*, Andrej Rublëv e *Stalker*». *Rinascita*, 21, 1974 e 45, 1975 e 6 marzo 1981.
- Aristarco, Guido. «La bussola della psiche nell'ateismo religioso borghese». *Cinema Nuovo*, 229, maggio-giugno 1974.
- Aristarco, Guido (a cura di). *Guida al film*. Milano: Fabbri Editori, 1979.
- Aristarco, Guido. «Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij». *Cinema Nuovo*, 4-5 (308-309), agosto-settembre 1987.
- Eduard, Artem'ëv. «On byl i navsegda ostanet dlja menja tvorcom». In: Tarkovskaja, Marina, *O Tarkovskom*. Moskva: Dedalus 2002.
- Atwell, Lee. «*Ivan's childhood*». *Film Quarterly*, 1, autunno 1964.
- Atwell, Lee. «*Solaris*: A Soviet science fiction masterpiece». *The Film Journal*, 2-3 (6), 1976.
- Autera, Leonardo. «Tarkovskij il ribelle 'girerà' in Italia». *Corriere della Sera*, 2 aprile 1979.
- Bachkirova, Galina. «Projets d'Andrej Tarkovski». *Oeuvres et Opinions*, 3 (51), Mosca, marzo 1963.
- de Baecque, Antoine. «L'homme de terre». *Cahiers du Cinéma*, 386, luglio-agosto 1986.
- Bassan, Raphaël. «Les paradoxes dialectiques d'Andrej Tarkovskij». *La Revue du Cinéma*, 387, ottobre 1983.
- Benayoun, Robert. «Un Finistère de la parole». *Positif*, 304, giugno 1986.
- Benedetti, Carlo. «Lignoto di Tarkovskij». *Cinema Nuovo*, 242, luglio-agosto 1976.
- Bernardi, Sandro. «La visione del tempo». *Cinema & Cinema*, 50, dicembre 1987.
- Bertetto, Paolo. «Bresson e gli altri». *Alfabeta*, 50-51, luglio-agosto 1983.

- Bignardi, Irene. «Contro la fine nucleare c'è l'arma del silenzio». *la Repubblica*, 4 giugno 1985.
- Biraghi, Guglielmo. «*Stalker*». *Il Messaggero*, 12 febbraio 1981.
- Bisoni, Claudio. «Steven Soderbergh». In: *Dizionario dei registi del cinema mondiale* (a cura di Gian Piero Brunetta), vol. 3. Torino: Einaudi, 2006.
- Bolzoni, Francesco. «*Sacrificio*». *Avvenire*, 17 giugno 1987.
- Bonitzer, Pascal. «L'idée principale». *Cahiers du Cinéma*, 386, luglio-agosto 1986.
- Bonneville, Léo. «*Nostalghia*». *Séquences*, 113, luglio 1983.
- Borelli, Sauro (a cura di). *Il cinema dei desideri*. Modena: Comune di Modena, 1982.
- Borelli, Sauro. «Tarkovskij. Le cifre della poesia». *Bianco e Nero*, 4, ottobre-dicembre 1986 (un estratto, «Alle radici di Tarkovskij», si trova in *Zuppa d'anatra*, 54, gennaio 1987).
- Borelli, Sauro. «Testamento di Tarkovskij». *l'Unità*, 30 maggio 1987.
- Borin, Fabrizio (a cura di). *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, 1987.
- Borin, Fabrizio. «Tarkovskij: La malattia e la solitudine». In: Zamperini, Paolo (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra: Andrej Tarkovskij, il cinema fra poesia e profezia*. Firenze: La Casa Usher, 1989.
- Borin, Fabrizio. «Su alcune microstorie d'atmosfera del cinema dell'ultimo Tarkovskij». *Venezia Arti*, 3, 1989.
- Borin, Fabrizio. «Andrej Tarkovskij: Sculpting in time». *Venezia Arti*, 1989.
- Borin, Fabrizio. «Il poeta Tarkovskij». *Il Progetto*, 1989.
- Borin, Fabrizio. «Tarkovskij e il volo». *Eidos*, 8, maggio 1991.
- Borin, Fabrizio. «L'emergenza del sacro nel cinema». *Il Progetto* 69, maggio-giugno, 1992.
- Borin, Fabrizio. «A proposito di *Solaris*». In: *Cosmica: Gli infiniti mondi del visibile cinematografico*. Comune di Venezia-Palazzo Grassi, 2000.
- Borin, Fabrizio. «Il cinema verso Puškin. "Con l'immagine brucia il cuore degli uomini"». In: Graciotti, Sante (a cura di), *Puškin europeo*, vol. 1. Venezia: Marsilio, 2001.
- Borin, Fabrizio. «*Andrej Rublëv* e i funghi: violazione della regola e paradossi poetici nel paniere del regista Tarkovskij». In: *Hadriatica: Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*. Padova: Il Poligrafo, 2002.
- Borin, Fabrizio. «Efim e la mongolfiera dell'arte. Un prologo simbolico per entrare nella storia del cinema». In: Borin, Fabrizio (a cura di), *Dossier Tarkovskij*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004.
- Borin, Fabrizio. *Il tempo del cinema e la sua immaginazione: Gli universi del fantastico di Andrej Tarkovskij e Federico Fellini*. In: Marzola, Dario (a cura di), *Visionaria: Il cinema fantastico tra ricordi, sogni e allucinazioni*. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2008.
- Borin, Fabrizio. *Il sacrificio dello Stalker: La fine del mondo nel cinema di Andrej Tarkovskij tra visione profetica e tormento poetico*. In: Novello, Neil (a cura di), *Apocalisse: Modernità e fine del mondo*. Napoli: Liguori, 2008.
- Borin, Fabrizio. «*L'infanzia di Ivan e Andrej Rublëv*: Sogni di giovani che fanno suonare le campane». In: Bisutti, Francesca; Borin, Fabrizio (a cura di), *Solo i giovani hanno di questi momenti: Racconti di cinema*. Venezia: Editrice Cafoscarina, 2009.

- Borin, Fabrizio. *Solaris*. Palermo: L'epos, 2010.
- Borin, Fabrizio. «Memoria e Storia del Tempo nel cinema di Andrej Tarkovskij». In: Tagliabue, Carlo; Vergerio, Flavio (a cura di), *Cinema, Storia, Memoria* (Atti del convegno, Catania, 19-20 ottobre 2009). Roma: csc Centro Studi Cinematografici, 2010.
- Borin, Fabrizio. «Andrej Tarkovskij tra poesia e profezia». *Circuito Cinema*, xxiv (7), novembre 2010.
- Borin, Fabrizio. «Andrej Tarkovskij teorico del cinema: Un'inquadratura più un'inquadratura non fanno due inquadrature e nemmeno una terza inquadratura drammatica: scolpiscono nel tempo un'inquadratura più lunga». In: Calabretto, Roberto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2011.
- Borin, Fabrizio. «Tarkovskij e la sofferenza dell'arte: memorie di uno sguardo poetico». In: Del Monte, Marco (a cura di), *Far comprendere far vedere: Cinema, fruizione, multimedialità: il caso «Russie!»*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010.
- Borin, Fabrizio. «Solaris». *l'Opinione: Cine Arte online*, 5 (2), aprile-giugno 2011.
- Borin, Fabrizio. «Il cinema è un labirinto fatto di tempo». *New{s} Candiani*, 7 (5), maggio 2012 e *Circuito Cinema*, 26 (4), maggio-giugno 2012.
- Bruno, Edoardo. «Andrej Rubliov». *Filmcritica*, 227, settembre 1972.
- Bruno, Edoardo. «Tarkovskij o il cinema dell'immagine». *Filmcritica*, 244, aprile 1974.
- Bruno, Edoardo. «Tra la terra e il cielo». *Filmcritica*, 365-366, giugno-luglio 1986.
- Buache, Freddy. «Andrej Tarkovskij et le sacrifice». In: Kovács, Bálint András; Szilágyi, Akos, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1987.
- Buttafava, Giovanni. «Il giovane cinema sovietico». *Bianco e Nero*, 11, novembre 1966.
- Buttafava, Giovanni. «La macchina del cinema sovietico». *Il Patalogo, Annuario dello Spettacolo*, 3, Milano, Ubulibri, 1981.
- Buttafava, Giovanni. «Nostalghia, Nostalghia...». *Bianco e Nero*, 4, ottobre-dicembre 1983.
- Buttafava, Giovanni (a cura di). *Aldilà del disgelo: Cinema sovietico degli anni Sessanta*. Milano: Ubulibri, 1987 (con una bibliografia essenziale in russo sul decennio).
- Buttafava, Giovanni. *Il cinema russo e sovietico* (a cura di Fausto Malcovati). Roma: Biblioteca di Bianco e Nero-Scuola Nazionale di Cinema, 2000.
- Buttafava, Giovanni. «URSS un cinema dai mille volti». In: Micciché, Lino (a cura di), *Cinema & Film*, vol. 5. Roma: Curcio, 1987.
- Calabretto, Roberto (a cura di). *Andrej Tarkovskij e la musica*. Lucca: LIM Editrice, 2010.
- Camerino, Vincenzo (a cura di). *Andrej Tarkovskij: Le ragioni della poesia*. Lecce: Capone, 1990.
- Caprara, Valerio. «Stalker e Nostalghia». *Il Mattino*, 14 marzo 1981 e 18 maggio 1983.
- Cantelli, Alfio. «Nostalghia e Sacrificio». *Il Giornale*, 13 giugno 1983 e 29 maggio 1987.

- Caprioglio, Nadia. «Tarkovskij e Dovženko: La poesia nel cinema». *Rassegna sovietica*, 4, luglio-agosto 1983.
- Caprioglio, Nadia. «Andrej Tarkovskij e la critica sovietica». *Rassegna sovietica*, 6, novembre-dicembre 1983 (con un elenco in lingua russa di scritti di Andrej Tarkovskij dal 1960 al 1981).
- Carrère, Emmanuel. «Troisième plongée dans l'océan, troisième retour à la maison». *Positif*, 247, ottobre 1981.
- Carrère, Emmanuel. «Etat stationnaire: où s'arrêtera-t-il?». *Positif*, 284, ottobre 1984.
- Carrère, Emmanuel. «Le miracle secret». *Positif*, 304, giugno 1986.
- Casiraghi, Ugo. «L'infanzia di Ivan e Andrej Rubliov». *l'Unità*, 2 settembre 1962 e 3 aprile 1963 e 31 ottobre 1975.
- Casiraghi, Ugo; Cattivelli, Giulio; Verdone, Mario. «L'infanzia di Ivan». *Il nuovo spettatore cinematografico*, 3, giugno 1963 (riunisce le tre recensioni apparse in «l'Unità», «La Libertà», «Bianco e Nero»).
- Cazals, Thierry. «Au-delà du regard». *Cahiers du Cinéma*, 386, luglio-agosto 1986.
- Ceronetti, Guido. «Come dirlo col cinema». *La Stampa*, 15 ottobre 1987.
- Chatoran, Boris. «Le temps absolu». *Positif*, 303, maggio 1986.
- Chion, Michel. «Le dernier mot du muet». *Cahiers du Cinéma*, 331, gennaio 1982.
- Chion, Michel. «La maison où il pleut». *Cahiers du Cinéma*, 358, aprile 1984.
- Chion, Michel. «Le langage et le monde e *Le Sacrifice*. Où était Alexandre quand...». *Cahiers du Cinéma*, 386, luglio-agosto 1986.
- Chion, Michel. «L'homme qui vient de mourir». *Cahiers du Cinéma*, 392, febbraio 1987.
- Chitova, Vera. «Solaris». *Le film soviétique*, 2 (189), 1973.
- Christie, Ian. «Ivan's childhood». *Monthly Film Bulletin*, 654, luglio 1988.
- Ciment, Michel. «Roublëv d'Andrej Tarkovsky (URSS)». *Positif*, 107, luglio-agosto 1969.
- Ciment, Michel. «Solaris». *Positif*, 140, luglio-agosto 1972.
- Ciment, Michel. «Stalker». *Positif*, 232-233, luglio-agosto 1980.
- Ciotta, Mariuccia. «Solaris virato d'azzurro». *il Manifesto*, 4 aprile 2003.
- Combs, Richard. «Stalker». *Monthly Film Bulletin*, 564, gennaio 1981.
- Comuzio, Ermanno. «Fantascienza maggiorenne». *Cineforum*, 146, agosto 1975.
- Comuzio, Ermanno. «Fabrizio Borin: Il cinema di Andrej Tarkovskij». *Cineforum*, 295, giugno 1990.
- Contenti, Fulvio. «L'invisibilità del padre». *Filmcritica*, 294, aprile 1979.
- Cori, Stefania; Siniscalchi, Claudio (a cura di). *Andrej Tarkovskij*. Roma: Circoli Giovanili Socioculturali, 1988.
- Crespi, Alberto. «Nostalgia». *l'Unità*, 8 ottobre 1982.
- D'Agnolo Vallan, Giulia. «Solaris». *Ciak*, 28 febbraio 2003.
- D'Agostini, Paolo. «Storia di un viaggio in Italia». *la Repubblica*, 12 giugno 1982.
- Danese, Silvio. «Solaris». *Il Giorno*, 29 marzo 2003.
- Daney, Serge. «Tarkovskij, le Stalker et la foi». *Cahiers du Cinéma*, 315, settembre 1980.
- De Benedictis, Maurizio. «Zerkalo». *Bianco e Nero*, 4, luglio-agosto 1979.
- De Bongnie, Iean. «Andrej Tarkovskij en images». *Amis du film*, 309, febbraio 1982.

- Delli Colli, Tonino. «Noi, la *Palma*, Tarkovskij». *Bianco e Nero*, 2, aprile-giugno 1986.
- Delmas, Jean. «*L'enfance d'Ivan e Comme un fleuve: Andrej Roublëv*». *Jeune Cinéma*, 42, novembre 1969.
- Delmas, Jean. «Tarkovskij déclaivelisé». *Jeune Cinéma*, 109, marzo 1978.
- De Marinis, Gualtiero. «Tarkovskij: l'importante è partecipare». *Cinema & Cinema*, 29, ottobre-dicembre 1981.
- Demeure, Jacques. «*Andrej Roublëv*». *Positif*, 117, giugno 1970.
- Dempsey, Michael. «Lost harmony». *Film Quarterly*, 1, autunno 1981.
- Di Giammatteo, Fernaldo (a cura di). *Cento film da salvare*. Milano: Mondadori, 1978.
- Diomine, Victor. «Andrej Tarkovskij». *Le film soviétique*, 3, 1983.
- Dovženko, Aleksandr Petrovič. *Memorie degli anni di fuoco* (a cura di Umberto Silva). Milano: Mazzotta, 1973.
- Dubroux, Danièle. «Les limbes du temple». *Cahiers du Cinéma*, 330, dicembre 1981.
- Dyer, Geoff. *Zona: A book about a film about a journey to a room*. Edinburgh, 2012.
- Ellero, Roberto. «*Lo specchio: Poesia di una vita*». *Sipario*, 397-398, giugno-luglio 1979.
- Estève, Michel. «Il sacrificio». *Ciemme*, 70, novembre-dicembre 1986.
- Faenzi, Alberto. «*Solaris: un'ipotesi di riflessione sulla scienza moderna e sull'uomo*». *Filmcritica*, 244, aprile 1974.
- Ferrero, Adelio. «Tarkovskij: le contraddizioni della verità». *Rivista del Cinematografo*, 10-11, ottobre-novembre 1974.
- Fofi, Goffredo. «Andrej Tarkovskij: *Andrej Rublëv*». In: *Capire il cinema*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- Fofi, Goffredo. «Tarkovskij il poeta». In: *Dieci anni difficili*. Firenze: La Casa Usher, 1985.
- Frambosi, Andrea; Signorelli, Angelo (a cura di). *Andrej Tarkovskij*. Bergamo Film Meeting: 2004.
- Frezzato, Achille. «Aggrappato alla terra». *Cineforum*, 146, agosto 1975.
- Frezzato, Achille. «I dubbi di Tarkovskij sulla coniugazione dell'internazionalismo col patriottismo». *Cineforum*, 175, giugno 1978.
- Frezzato, Achille. «*Lo specchio*». *Cineforum*, 193, aprile 1980.
- Frezzato, Achille. «*Stalker*». *Cineforum*, 203, aprile 1981.
- Frezzato, Achille. «Protagonista di un'epoca». *Cineforum*, 265, giugno-luglio 1987.
- Gambetti, Giacomo. «*Lo specchio* e cosa c'è dietro lo specchio di Tarkovskij». *Rivista del Cinematografo*, 5, maggio 1979.
- Gambetti, Giacomo. «*Sacrificio*». *Rocca*, 1, agosto 1987.
- Garritano, Massimo. «Tra terra e cielo». *Cinemasessanta*, 1, gennaio-febbraio 1987.
- Ghezzi, Enrico. «*Nostalghia*». *il Manifesto*, 18 maggio 1983.
- Ghezzi, Enrico. «Sacrificio della memoria con panorama nordico». In: *Il Patalogo: Annuario dello Spettacolo*, vol. 10. Milano: Ubulibri 1987 (anche in: *Paura e desiderio: Cose (mai) viste 1974-2001*). Milano: RCS Libri, 2000.
- Gillet, John. «*Boris Godunov: Tarkovskij sages his first opera in London*». *Sight & Sound*, 1, inverno 1983-1984.

- Goimard, Jacques. «Poétique de la science-fiction». *Positif*, 162, ottobre 1974.
- Grande, Maurizio. «Andrej Rublëv: il senso della terra». *Filmcritica*, 261, gennaio-febbraio 1976.
- Grant, Jacques. «Solaris». *Cinéma*, 74, 185, marzo 1974.
- Grant, Jacques. «Le miroir». *Cinéma*, 78, 231, marzo 1978.
- Grazzini, Giovanni. «Andrej Roublëv e Solaris». In: *Gli anni Settanta in cento film*. Bari: Laterza, 1976.
- Grazzini, Giovanni. «L'infanzia di Ivan». In: *Gli anni Sessanta in cento film*, Bari, Laterza 1977.
- Grazzini, Giovanni. «Lo specchio». *Corriere della Sera*, 8 aprile 1979.
- Grazzini, Giovanni. «Stalker». *Corriere della Sera*, 14 maggio 1980.
- Grazzini, Giovanni. «Nostalghia». In: *Cinema '83*. Bari: Laterza 1984.
- Grazzini, Giovanni. «Sacrificio». *Corriere della Sera*, 13 maggio 1986.
- Grazzini, Giovanni. «L'ultimo, splendido messaggio di Tarkovskij». *Corriere della Sera*, 30 maggio 1987.
- Green, Peter. «The nostalgia of the Stalker». *Sight & Sound*, 1, inverno 1984-1985.
- Green, Peter. «Andrej Tarkovskij (1932-1986), apocalypse & sacrifice». *Sight & Sound*, 2, primavera 1987.
- Gregor, Ulrich. «Andrej Rublëv». *Kinemathek*, 41, luglio 1969 (lista di montaggio e dialoghi).
- Grieco, David. «Andrej Tarkovskij». In: *Film URSS '70*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Marsilio: Venezia 1980; v. anche Baskakov, Vladimir, *Il cinema sovietico degli anni '70: Tendenze di sviluppo*; e Kigin, V., *I debutti degli anni '70*. Tra le pubblicazioni successive della Mostra si veda anche *Esteuropa '80: Gli schermi di Gorbaciov*. Marsilio: Venezia, 1987.
- Guerin, William Karl. «Nostalghia». *Cinéma*, 85, 319-320, luglio-agosto 1985.
- Guglielmino, Gian Maria. «Andrej Rubliov». In: *Cinema Sì: i film segnalati dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani*. Roma, Bulzoni 1982.
- Hegedüs, Zoltan; Kovács, Maria. «Premier plan: Andrej Tarkovskij». *Film Kultura*, 2, marzo-aprile 1973.
- Huston, Penelope. «Cannes '86». *Sight & Sound*, 3, estate 1986.
- Hyman, Timothy. «Solaris». *Film Quarterly*, 3, primavera 1976.
- Jean, Marcel. «Le plan incandescent». *Séquences*, 127, dicembre 1986.
- Jeancolas, Jean-Pierre. «Notes sur Le miroir». *Positif*, 206, maggio 1978.
- Kaufman, Anthony (ed.). *Steven Soderbergh: Interviews*. Jackson (MS): Mississippi University Press, 2002.
- Kezich, Tullio. «Andrej Roublëv». *Panorama*, 4 dicembre 1975.
- Kezich, Tullio. «La Camera dei desideri in piazza della Poesia». *la Repubblica*, 14 maggio 1980.
- Kezich, Tullio. «Quella zona è vietata: c'è il rischio di incontrare il dubbio». *la Repubblica*, 31 gennaio 1981.
- Kezich, Tullio. «Malati di nostalgia abbattete le frontiere». *la Repubblica*, 18 maggio 1983.
- Kezich, Tullio; D'Agostini, Paolo; De Tommasi, Andreina. «Ricordo di Andrej Tarkovskij». *la Repubblica*, 30 dicembre 1986.
- Kezich, Tullio. «Un incubo sul Baltico per l'ultimo Tarkovskij». *la Repubblica*, 30 maggio 1987.

- Kral, Petr. «La maison en feu». *Positif*, 304, giugno 1986.
- Kral, Petr. «L'enfance d'Andrei». *Positif*, 324, febbraio 1988.
- Le Fanu, Mark. «Tarkovskij: thèmes et obsessions venus de l'enfance». *Positif*, 284, ottobre 1984.
- Le Fanu, Mark. «Tarkovskij à Covent Garden: Boris Godunov». *Positif*, 284, ottobre 1984.
- Le Fanu, Mark. «Andrej Tarkovskij». *Encounter*, 65, novembre 1985.
- Le Fanu, Mark. «Ahead of us?». *Sight & Sound*, 4, autunno 1986.
- Le Fanu, Mark. *The cinema of Andrei Tarkovsky*. London: British Film Institute, 1987.
- Lefort, Gérard. «Nostalghia». *Libération*, 18 maggio 1983.
- Leszczyłowski, Michal. «Souvenirs». *Positif*, 324, febbraio 1988.
- Levantesi, Alessandra. «Solaris». *La Stampa*, 28 marzo 2003.
- Liehm, Mira; Liehm, Antonin. *The most important art: Eastern European film after 1945*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1977.
- Liehm, Mira (a cura di). *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977*. Venezia: La Biennale di Venezia-Marsilio, 1977.
- Löthwall, Lars-Olof. «Andrej Tarkovskij ai jour le jour». *Positif*, 303, maggio 1986.
- Magny, Joël. «Le mystère des limites». *Cahiers du Cinéma*, 385, giugno 1986.
- Magrini, Luisa. «Tarkovskij». *Bailamme*, 1, aprile 1987.
- Maraldi, Antonio (a cura di). *Il cinema secondo Tarkovskij*, quaderno 4. Centro Cinema Città di Cesena: 1984.
- Marshall, Herbert. «Andrej Tarkovskij's *The Mirror*». *Sight & Sound*, 2, primavera 1976.
- Martin, Marcel. «L'enfance d'Ivan». *Cinéma* 62, 70, novembre 1962.
- Martin, Marcel. «L'enfance d'Ivan». *Cinéma* 64, 82, gennaio 1964.
- Martin, Marcel; Amengual, Barthélemy. «Film 'difficili' dall'URSS». *Cinemasessanta*, 70, 1968.
- Martin, Marcel. *Andrej Roublëv*. *Cinéma* 69, 138, luglio-agosto 1969.
- Martin, Marcel. «Le miroir». *Écran*, 66, febbraio 1978.
- Martin, Marcel. «Andrej Tarkovskij. Itinéraire d'un demiurge». *La Revue du Cinéma*, 366, novembre 1981; 368, gennaio 1982.
- Martin, Marcel. «Nostalghia». *La Revue du Cinéma*, 387, ottobre 1983.
- Martin, Marcel. «Andrej Tarkovskij». In: *International Film Guide*. 1983.
- Martini, Emanuela. «Solaris». *Film Tv*, 1 aprile 2003.
- Matzeneff, Gabriel. «Chinois et Russes». *Le Monde*, 20 gennaio 1978.
- Maurelli, Guido. «La specularità dello spazio». *Filmcritica*, 294, aprile 1979.
- Mesnil, Michel. «Le miroir». *Esprit*, 4, aprile 1978.
- Micciché, Lino. *Tarkovskij tra potere e poesia*. In: *Il nuovo cinema degli anni '60*. Torino: ERI, 1972.
- Micciché, Lino. «Andrej Rublëv». *Cinemasessanta*, 106, novembre-dicembre 1975.
- Micciché, Lino. «Lo specchio». *Cinemasessanta*, 126, marzo-aprile 1979.
- Micciché, Lino. «Elegia autobiografica». *Avanti!*, suppl., 15 aprile 1979.
- Micciché, Lino. «*Stalker*». *Avanti!*, 18 febbraio 1981 (ripreso in *Cinemasessanta*, 138, marzo-aprile 1981).
- Micciché, Lino. «Nostalghia». *Avanti!*, 18 maggio 1983 (ripreso in *Cinemasessanta*, 5, settembre-ottobre 1983).

- Micciché, Lino. «L'anima russa e 'scandinava' di Tarkovskij». *Avanti!*, 13 maggio 1986.
- Micciché, Lino. «La grandiosa solitudine di Tarkovskij». *Avanti!*, suppl., 11 gennaio 1987.
- Micciché, Lino. «Le 'sragioni' del poeta». In: BORIN, Fabrizio (a cura di), *Andrej Tarkovskij*. Venezia: Comune di Venezia, giugno 1987.
- Micciché, Lino. «*Sacrificio*». *Cinemasessanta*, 4-5, luglio-ottobre 1987.
- Michalkov-Končalovsky, Andrej. «Souvenirs sur Mikhaïl Ilytch Romm». *Positif*, 136, marzo 1972 (il ricordo del maestro di Andrej Tarkovskij nelle parole di un amico e collaboratore).
- Montagu, Ivor. «Man and experience: Tarkovskij's world». *Sight & Sound*, 2, primavera 1973.
- Morandini, Morando. «*Stalker*». *Il Giorno*, 31 gennaio 1981.
- Morandini, Morando. «*Nostalghia*». *Il Giorno*, 10 giugno 1983.
- Morandini, Morando. «*Sacrificio*». *Il Giorno*, 4 giugno 1987.
- Moravia, Alberto. «*Nostalghia*». *L'Espresso*, 26 giugno 1983.
- Moravia, Alberto. «L'ultimo sacrificio». *L'Espresso*, 28 giugno 1987.
- Musatti, Cesare. «Pioggia e acquitrino nella nostalgia di Tarkovskij». *Cinema Nuovo*, 1, febbraio 1985.
- Navailh, Françoise. «*Stalker*». *Cinéma 81*, 276, dicembre 198.
- Nemes, Karl. «Il manifestarsi dell'epoca nelle opere di Tarkovskij». In: Nemes, Karl, *Mitta, Panfilov, Tarkovskij*. Budapest: Mfifa-Npi, 1977.
- Nepoti, Roberto. «*Solaris*». *la Repubblica*, 9 febbraio 2003.
- Niogret, Huberet. «*Nostalghia*». *Positif*, 269-270, luglio-agosto 1983.
- Niogret, Huberet (éd.). «Entretiens avec Erland Josephson et Sven Nykvist». *Positif*, 324, febbraio 1988.
- Nykvist, Sven. «En travaillant avec Tarkovskij». *Positif*, 303, maggio 1986.
- Obst, Michael. «Note di regia per *Solaris*». In: *Bollettino Ircam-Centre Pompidou*. Paris: 1997.
- Orto, Nuccio. «*Lo specchio*». *Cinema Nuovo*, 260, agosto 1979.
- Pangon, Gérard. «Cannes '86». *Cinema*, 67, maggio-giugno 1986.
- Panshina, Tataina. «Quinze ans de cinéma soviétique». *Cinéma 78*, 240, dicembre 1978.
- Pedicone, Paola (a cura di). *Arsenij Tarkovskij: Poesie e racconti*. Pescara: Tracce, 1991.
- Pelinq, Maurice. «*Nostalghia*». *Jeune Cinéma*, 152, giugno 1983.
- Pelissier, Vincent. «Sculpting in time». *Positif*, 312, febbraio 1987.
- Pelissier, Vincent; Celal, Tahsin. «Tarkovskij cinéaste?». *Positif*, 312, febbraio 1987.
- Pellet, Christophe. «*Le sacrifice*». *Jeune Cinéma*, 175, luglio 1986.
- Pellizzari, Lorenzo. *Il cinema sovietico dal Bortnikov all'Ivan*, quaderno 11. Monza: Circolo del Cinema, 1964.
- Perez, Michel. «Un paysage mental au bord du sommeil, le sommeil de l'âme». *Le Matin*, 18 maggio 1983.
- Pestelli, Leo. «*Andrej Rublëv*». *La Stampa*, 21 gennaio 1976.
- Petraglia, Sandro; Rulli, Stefano. «*Andrej Rubliov*». *Ombre rosse*, 5, marzo 1974 (preceduto da «Sul dissenso in URSS», a firma redazionale).

- Petraglia, Sandro. «Andrej Tarkovskij». *Quaderno A.I.A.C.E.*, 16, 1975.
- Philippon, Alain. «Lointain intérieur». *Cahiers du Cinéma*, 474, luglio-agosto 1985.
- Pisarra, Piero. «Tarkovskij-Kristov: dal realismo socialista alla 'teologia della visione'». *Rivista del Cinematografo*, 5, maggio 1980.
- Pisarra, Piero. «*Stalker*». *Rivista del Cinematografo*, 5, maggio 1981.
- Portal, Monique. «Cannes '79». *Jeune Cinéma*, 122, ottobre 1979.
- Portal, Monique. «Tarkovskij et la science-fiction». *Jeune Cinéma*, 128, luglio-agosto 1980.
- Porro, Maurizio. «*Solaris*». *Corriere della Sera*, 29 marzo 2003.
- Prono, Franco. «*Andrej Rublëv*». *Cinema Nuovo*, 240, marzo-aprile 1976.
- Prudente, Rosaria. «*Sacrificio*». *Cinema Nuovo*, 6 (310), novembre-dicembre 1987.
- Pullaine, Tim. «*Nostalghia*». *Films and Filming*, 352, gennaio 1984.
- Ratschewa, Maria. «The messianic power of pictures: The films of Andrej Tarkovskij». *Cineaste*, 1, 1983.
- Rayns, Tony. «*Solaris*». *Monthly Film Bulletin*, 473, giugno 1973.
- Reggiani, Stefano. «*Stalker*». *La Stampa*, 5 marzo 1981.
- Reggiani, Stefano; Tornabuoni, Lietta. «In ricordo di Andrej Tarkovskij». *La Stampa*, 30 dicembre 1986.
- Reggiani, Stefano. «*Sacrificio*». *La Stampa*, 4 giugno 1987.
- Revault D'Allonnes, Fabrice. «*Le Sacrifice*». *Cinéma Hebdomadaire*, 354, maggio 1986.
- Rinaldi, Giorgio. «*Andrej Roublëv*». *Cineforum*, 151, gennaio-febbraio 1976.
- Rondi, Gian Luigi. «Andrej Tarkovskij». In: Rondi, Gian Luigi. *Il cinema dei maestri*. Milano: Rusconi, 1980.
- Rondi, Gian Luigi. «*Stalker*». *Il Tempo*, 12 febbraio 1981.
- Rondi, Gian Luigi. «*Nostalghia*». *Il Tempo*, 2 giugno 1983.
- Rondi, Gian Luigi. «*Sacrificio*». *Il Tempo*, 13 maggio 1986.
- Rondolino, Gianni. «*Il cinema del disgelo*». In: *Storia del cinema*, vol. 8. Venezia: Marsilio, 1978.
- Rosetti, Riccardo. «Andrej Tarkovskij: la realtà della simmetria». *Filmcritica*, 373, aprile 1987.
- Sartre, Jean-Paul. «*L'infanzia di Ivan*». *l'Unità*, 9 ottobre 1962.
- Savioli, Aggeo. «*Solaris*». *l'Unità*, 30 aprile 1974.
- Scarlato, Alessio. *La Zona del Sacro*. Palermo: Aesthetica Preprint, 2005.
- Scarrone, Carlo. «*Nostalghia*». *Cineforum*, 226, luglio-agosto 1983.
- Schnitzer, Luda; Schnitzer, Jean. «Dovjenko». *L'Avant-Scène Cinéma*, 47, suppl., aprile 1965.
- Sesti, Mario. «Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij». *Cinecritica*, 2/86, luglio-settembre 1986.
- Sesti, Mario. «Narrazione e sacrificio: Il testamento di Andrej Tarkovskij». *Corrispondenze*, 1, primavera 1987.
- Sesti, Mario. «*La trasparenza di Sacrificio*». *Cineforum*, 265, giugno-luglio 1987.
- Signorelli, Angelo. «*Sacrificatio*». *Cineforum*, 255, giugno-luglio 1986.
- Siniscalchi, Claudio. «*Tarkovskij tra tormento ed estasi*». *Il Messaggero*, 16 novembre 1990.
- Siniscalchi, Claudio (a cura di). *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Ente dello Spettacolo, 1996.

- Siniscalchi, Claudio. «Fino alla fine del mondo. Tarkovskij e l'anti-Novecento». *Rivista del Cinematografo*, 67, aprile 1997.
- Solotusski, Igor. «Andrej Tarkovskij und die Apokalypse». *Zoom*, 10, 17 maggio 1989.
- Sorgi, Claudio. «Solaris». *Rivista del Cinematografo*, 10-11, ottobre-novembre 1974.
- Sorgi, Claudio. «Andrej Rublëv». *Rivista del Cinematografo*, 3-4, marzo-aprile 1976.
- Stähr, Susanne. «Die Grenzen des Fortschritts: Ein Gespräch mit Michael Obst über die zeitlose Thematik seiner Solaris-Oper». *Magazin*, 5 (6-9), München 1996.
- Strada, Vittorio. «La mia vita non è soltanto nostalgia». *Corriere della Sera*, 7 agosto 1988.
- Strick, Philip. «Solaris». *Sight & Sound*, 1, inverno 1972-1973.
- Strick, Philip. «Nostalgia». *Monthly Film Bulletin*, 599, dicembre 1983.
- Strick, Philip. «Regi-Andrej Tarkovskij (directed by Andrej Tarkovskij)». *Monthly Film Bulletin*, 663, aprile 1989.
- Taggi, Paolo. «Ipotesi di luce nel teatro dell'aria»; «Le parole e le sequenze». *Segnocinema*, 24, settembre 1986.
- Taggi, Paolo. «Sacrificio». *Segnocinema*, 29, settembre 1987.
- Tagliabue, Carlo. «Nostalgia». *L'Osservatore Romano*, 8 giugno 1983.
- Tessari, Roberto. «Solaris». *Cinema Nuovo*, 229, maggio-giugno 1974.
- Tessier, Max. «Le Sacrifice». *La revue du Cinéma*, 417, giugno 1986.
- Thirard, Paul-Louis. «L'exile de Tarkovskij». *Positif*, 284, ottobre 1984.
- Tigoulet, Marie-Claire. «La solitude du cosmonaute». *Études cinématographiques*, 135-138, novembre 1983.
- Tocci, Brunella. «La 'nostalgia' lacerante del suo mondo». *Avanti!*, suppl., 11 gennaio 1987.
- Tournès, Andrée. «Solaris». *Jeune Cinéma*, 78, maggio 1975.
- Ulrich, Franz. «Offret/Sacrificatio». *Zoom*, 2, gennaio 1987.
- Urban, Adolf. «Nel cosmo umano». *Filmcritica*, 244, aprile 1974.
- Valmarana, Paolo. «Andrej Rublëv». In: *Doppio schermo*. Torino: ERI, 1987.
- Viani, Ettore. «L'affare Rubliov». *Cinemasessanta*, 75-76, 1970.
- Vigni, Franco (a cura di). *Andrej Rublëv: Il testo*, quaderno 1. Firenze: Mediateca Regionale Toscana, 1987.
- Vigni, Franco. «Spazio e tempo in Tarkovskij». *Cinecritica*, 7, ottobre-dicembre 1987.
- Vitale, Serena; Bory, Jean-Louis; Ronfani, Ugo. «Sullo scandalo Rublëv». *Il Dramma*, 1, gennaio 1970.
- Vronskaya, Jeanne. *Young soviet film makers*. London: George Allen & Unwin, 1972.
- Yourenev, Andrej. «Portrait de Natalia Bondartchouk». *Le film soviétique*, 2 (189), 1973.
- Zak, Mark. *Cinema morale*, scheda informativa. Pesaro: XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, giugno 1980.
- Zamperini, Paolo (a cura di). *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (Atti del convegno Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia). Firenze: La Casa Usher, 1989.

Da ultime, poche essenziali segnalazioni di volumi e saggi di carattere non solo cinematografico generale o di rilevanti contesti culturali relativi ad alcuni saggi contenuti in questo testo:

- Anselmi, Gian Mario; Ruozi, Gino (a cura di). *Oggetti della letteratura italiana*. Roma: Carocci Editore, 2009.
- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris: José Corti, 1942 (trad. italiana *Psicanalisi delle acque*. Red: Como 1987); *L'Air et les Songes*. Paris: José Corti, 1943 (trad. italiana *Psicanalisi dell'aria*. Red: Como 1988).
- Ballard, James G. *Fine millennio: istruzioni per l'uso*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2007 (in particolare i capp. 7 e 8, *Fantascienza e In generale*).
- Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma-Éditions Gallimard-Seuil 1980 (trad. italiana *La camera chiara: Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 1980).
- Bergman, Ingmar. *Lanterna magica: Autobiografia*. Milano: Garzanti, 1987.
- Bodei, Remo. *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle*. Paris: Gallimard, 1982.
- Branca, Vittore; Ossola, Carlo (a cura di). *Gli universi del fantastico*. Firenze: Vallecchi, 1988. Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement; L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983; 1985 (trad. it. *L'immagine-movimento; L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri 1984; 1989).
- Di Marino, Bruno. *Film oggetto design: La messa in scena delle cose*. Milano: Postmedia Books, 2011.
- Eco, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1987.
- Eliade, Mircea. *Immagini e simboli*. Milano: Jaca Book, 1987.
- Florenskij, Pavel. *Le porte regali*. Milano: Adelphi, 1981.
- Florenskij, Pavel. *La prospettiva rovesciata ed altri scritti* (a cura di Nicoletta Misler). Roma: Casa del Libro Editrice, 1983.
- Frewin, Anthony (a cura di). *Stanley Kubrick: Interviste extraterrestri*. Milano: ISBN Edizioni, 2006.
- Gabellone, Lino. *L'oggetto surrealista: Il testo, la città, l'oggetto in Breton* (a cura di Gianni Celati). Torino: Einaudi, 1977.
- Giovannoli, Renato. *La scienza della fantascienza*. Milano: Bompiani, 1991.
- Hauser, Arnold. *Storia sociale dell'arte*, 2 voll. Torino: Einaudi, 1971.
- Ivanov, Vladimir. *Il grande libro delle icone russe*. Milano: Edizioni Paoline, 1987.
- Kraiski, Giorgio (a cura di). *I formalisti russi nel cinema*. Milano: Garzanti, 1979.
- Lenne, Gérard. *Le cinéma fantastique et ses mythologies*. Paris: Edition du Cerf, 1970.
- Vitale, Maria; Macchi, Giulio (a cura di). *Lo specchio e il doppio*. Milano: Fabbri Editori, 1987.
- Milner, Max. *La fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaire de France, 1982 (trad. italiana *La fantasmagoria: Saggio sull'ottica fantastica*. Bologna: Il Mulino, 1989).
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1993.

- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1981.
- Rank, Otto. *Il doppio: Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Milano: SugarCo Edizioni, 1979.
- Ricorda, Ricciarda. *Gli oggetti nella narrativa di Goffredo Parise*. In: Crotti, Ilaria (a cura di), *Goffredo Parise*. Firenze: Olschki, 1997.
- Solmi, Sergio. *Saggi sul Fantastico: Dall'antichità alle prospettive del futuro*. Torino: Einaudi, 1978.
- Thomas, Dylan. *Collected poems 1934-1952*. London: J.M. Dent, 1964.
- Thomas, Dylan. *The collected stories*. London: J.M. Dent and Sons, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil 1970 (trad. italiana *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977).

Film dedicati ad Andrej Tarkovskij

- Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij; Il cinema è un mosaico fatto di tempo; Andrej Tarkovskij in Nostalghia*. Si tratta di tre film-intervista curati da Donatella Baglivo per RAIDue, 1982 e 1983.
- Une journée d'Andreï Arsénévitch*, Chris Marker, Francia, 1986 e 2000.
- Elegia moscovita (Moskovskaja Elegija)*, Aleksandr Sokurov, Russia, 1987.
- Directed by Andrej Tarkovskij*, Michal Leszczyłowski, Svezia, 1988.
- Rerberg and Tarkovsky: The reverse side of «Stalker»*, Igor Maiboroda, 2008.
- Ajapeegel*, Jeremy Millar, 2008.
- Meeting Andrei Tarkovsky*, Dmitry Trakovsky, USA, 2008.

Filmografia

a cura di
Fabrizio Borin

I KILLERS

Ubijcy, 1958 [Assassini]

Regia: Marika Bejku, Aleksandr Gordon, Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Aleksandr Gordon e Andrej Tarkovskij dal racconto *The Killers* (1920, in it. *I sicari*) di Ernst Hemingway; *fotografia*: A. Rybin, A. Alvares; *interpreti e personaggi*: Julij Fajt (Nick Adams), Aleksandr Gordon (George), Valentin Vinogradov (Al), Vadim Novikov (Max), Jurij Dubrovin (primo cliente), Andrej Tarkovskij (secondo cliente), Vasilij Šukšin (Ole Andreson); *corso di regia*: Michail I. Romm; *corso di riprese*: A.V. Gal'perin; *produzione*: Studio dell'Istituto Cinematografico VGIK; *origine*: URSS, 1956; *durata*:19'.

Sono da poco passate le cinque della sera e nella tavola calda c'è un solo avventore, Nick Adams, che fuma insieme a George, il padrone. Entrano due clienti, si avvicinano al bancone e prendono posto sugli sgabelli per ordinare da mangiare.

Il primo, Max, chiede una braciola con purè, ma questo piatto sarà pronto solo dalle sei in poi; l'oste informa che sono pronti panini assortiti, bistecca, uova con il lardo, con il prosciutto, col fegato. L'altro cliente, Al, ordina le crocchette di pollo con besciamella, piselli e purè e anche per questa ordinazione il padrone fa notare che si tratta di piatti che si servono a cena ed è ancora un po' presto. Alla fine si accordano rispettivamente per le uova con il prosciutto e per quelle con il lardo e, per quanto riguarda le bevande, la scelta dovrà essere ristretta tra la limonata, il ginger ale, il succo di frutta. Naturalmente i due, prevedibilmente armati per compiere una qualche missione e forestieri - visto che non sanno neanche che il paese in cui si trovano si chiama Summit - non sono soddisfatti perché intendevano riferirsi a bevande alcoliche.

Fanno dell'ironia sulle abitudini provinciali della 'allegra' cittadina e poi, con modi autoritari, insistono perché Sam, il cuoco negro che sta

in cucina, venga fuori e si metta vicino ad Adams e al padrone. Dopo di che Al torna nel retro conducendo con sé il cuoco e lo stesso Adams: entrambi vengono legati ed imbavagliati.

Dall'abbigliamento di città con tanto di cappotto pesante, sciarpa e cappello, si comprende che i due sono dei killer; e infatti il loro scopo è quello di uccidere Ole, detto «lo svedese», che loro sperano vada a cenare, come fa sovente, alla tavola calda.

Nell'attesa, arriva un cliente che compra del cibo da asporto, uno dei due sicari fischiatta, l'altro colpisce delle mollichelle rimaste sul ripiano colpendole con il dito medio della mano destra, il padrone spolvera lo specchio mentre l'orologio, posto sopra al medesimo specchio dietro al bancone, segna il lento scorrere dei minuti.

Alle sette, mentre sembra che la vittima predestinata non intende farsi viva, entra un potenziale avventore, ma non è il bersaglio prescelto ed il padrone, per mandarlo via, è costretto ad inventare la scusa che la cucina è chiusa perché il cuoco è ammalato. Finalmente i due si decidono a lasciare il locale.

Su consiglio di George, Adams si reca nella stanza della pensione dove vive «lo svedese», per avvertirlo dei due assassini della tavola calda e dunque del pericolo imminente.

L'uomo giace sul letto, vestito. Fuma e ascolta come se fosse disinteressato alla questione: non vuole sapere chi sono i due, né come sono vestiti e tantomeno vuole che Nick vada alla polizia perché, a suo avviso, tanto non servirebbe a niente: deve aver fatto uno sgarro a qualcuno, forse nel mondo della boxe, e l'organizzazione gliela farà pagare.

Su questo ostentato fatalismo di Ole si infrange anche il vano tentativo di Nick di ipotizzare che tutto potrebbe essere solo uno scherzo o che, comunque, l'uomo potrebbe partire, andare via, in un'altra città. Ma «lo svedese» è stanco, sia di nascondersi, sia di fuggire dai suoi inseguitori. E poi è ormai troppo tardi perché le cose possano aggiustarsi: si farà coraggio, uscirà dalla sua stanza-prigione e andrà incontro al suo destino.

Nick torna alla tavola calda dove George sta facendo i conti della giornata: vuole cambiare città perché non accetta questa situazione di impotenza, ma il saggio gestore del locale gli consiglia di non pensarci.

OGGI NON CI SARÀ LIBERA USCITA

Segodnja uvol'nenija ne budet, 1958 [Oggi non ci sarà licenza]

Regia: Aleksandr Gordon, Andrej Tarkovskij; *sceneggiatura:* Aleksandr Gordon, I. Machovaja, Andrej Tarkovskij; *supervisione:* I.A. Žigalko, E.N. Foss dello studio di M.I. Romm; *fotografia:* L. Bunin, E. Jakovlev;

supervisione: K.M. Venc; *scenografia*: S. Peterson; *suono*: O. Polinsov; *musica*: Ju. Mackevi; *assistente alla regia*: A. Kupcova; *assistente operatore*: V. Ponomarev; *interpreti e personaggi*: Oleg Borisov (capitano Gali), Aleksej Alekseev (colonnello Gvelesiani), Pëtr Ljubeškin (Veršinin), Oleg Mokšancev (Višnjakov), Vladimir Marenkov (Vasin), Igor' Kosuchin (Cignadze), Leonid Kuravlëv (Morozov), Stanislav Ljubšin (Sadovnikov), A. Smirnov (uomo in gilè), Aleksej Dobronravov (dottor Kuz'min); *consulente militare*: colonnello I.I. Sklifus; *direttore di produzione*: A. Ja. Kotošev; *produzione*: Studio dell'Istituto Nazionale di Stato per la Cinematografia VGIK e Studio Televisivo Centrale; *origine*: URSS, 1958; *durata*: 46'.

In estate, nel corso di alcuni lavori di scavo viene alla luce un deposito di bombe della seconda guerra mondiale inesplose. L'esercito isola l'area e progressivamente si isolano le singole ogive, mentre i giovani soldati e i superiori in grado addetti alla sorveglianza ed alle operazioni di sminamento hanno il loro bel da fare con la popolazione della zona, un po' curiosa e un po' nervosa.

Individuato il terreno sabbioso fuori dal centro abitato nel quale portare le bombe affinché siano fatte brillare nella completa sicurezza, si sceglie il camion nel quale collocare, con estrema cura e delicatezza, il pericoloso carico ed anche viene prescelto il piccolo gruppo di soldati che dovrà compiere l'operazione.

Il viaggio verso le dune sabbiose dove è stata scavata una buca di contenimento inizia, nella tensione degli operatori militari e con la paura di provocare un'esplosione accidentale che sarebbe fatale; dopo aver superato alcuni problemi di stabilità nonché di tenuta dello sportello posteriore del veicolo, la pattuglia finalmente giunge all'agognata mèta. Qui con grandi precauzioni finalmente si sistemano le bombe e tutti vengono fatti allontanare oltre il perimetro di pericolo.

L'esplosione successiva conferma il cessato pericolo e, al ritorno in città, la gente ed i soldati potranno riprendere la consueta vita.

IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO

Katok i skripka, 1960 (saggio di diploma)

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Michalkov-Končalovskij e Andrej Tarkovskij; *fotografia* (Sovcolor): Vadim Jusov; *scenografia*: Savet Agojan; *montaggio*: Ljubov' Butuzova; *musica*: Vjaeslav Ovcinnikov diretta da E. Chačaturjan; *suono*: V. Kračkovskij; *assistente alla regia*: O. Gerc; *costumi*: A. Martinson; *trucco*: A. Makašëva; *effetti speciali*: B. Plužnikov, V. Sevost'janov, A. Rudačenko; *interpreti*

e personaggi: Igor' Fomčenko (Saša, il bambino), Vladimir Zamanskij (Sergej, l'operaio), Natal'ja Archangel'skaja (la collega di Sergej), Marina Adžubej (la madre di Saša), Jura Brusser, Slava Borisov, Saša Vitoslavskij, Saša Il'in, Kolia Kozyrev, Gena Kljakovskij, Igor' Korovikov, Ženja Fedčenko, Tanja Prochorova, Anna Maksimova, Larisa Semënova, M. Figner; *produzione:* Mosfil'm; *direttore di produzione:* A. Karetin; *origine:* URSS, 1960; *durata:* 43'.

Saša, un bambino di sette anni, esce di casa, a Mosca, con il suo violino diretto al Conservatorio, dove studia senza eccessivo entusiasmo, per sostenere una prova pratica.

Sulle scale e al portone del palazzo, i ragazzi del quartiere lo disturbano e, per gioco, gli prendono la custodia del violino che si passano tra loro deridendolo, finché Sergej, un operaio al lavoro nei pressi con un rullo asfaltatore, risolve la situazione facendo allontanare il gruppo dei giovani molestatore.

Lungo la strada Saša è attratto dai riflessi del sole estivo e da successive immagini moltiplicate e frantumate da specchi e altre superfici riflettenti: il suo stresso volto, le facciate degli altissimi edifici, un tram che magicamente si trasforma in un autobus, la ragazza alla quale cade a terra un sacchetto dal quale fuoriescono delle mele rosse, un bambino che gioca con una barchetta nell'acqua, dei palloncini gialli e rossi, degli orologi a schiera, un volo di piccioni... Sono tutti elementi che non impediscono tuttavia di tornare serenamente alla realtà del saggio di violino che l'attende.

Aspettando il suo turno, osserva una bambina, anch'essa lì per suonare, alla quale, in silenzio, offre una mela prima di esibirsi, con risultati assai modesti, di fronte alla severa insegnante. All'uscita la bambina lo osserva allontanarsi mogio mogio - forse perché pensa alla possibile reazione della madre - mentre sulla sedia la mela è ora solo un torsolo mangiucchiato.

Intanto, vicino alla casa di Saša, due rulli compressori condotti da un'operaia e dall'uomo che ha difeso il bambino dalle prepotenze dei monelli più grandi, stanno procedendo all'asfaltatura dello spiazzo. Saša si ferma a guardare ed aiuta Sergej alle prese con il motore del suo mezzo meccanico; poi, invitato a salirvi sopra, si diverte a tenere il volante e a far muovere lentamente il pesante rullo.

Dal gruppo dei ragazzi che osservano gelosi in disparte, il più grande e strafottente prende la bicicletta da corsa e comincia a correre lì intorno, ma cade, rompe una ruota, fa finire il campanello schiacciato sotto il pesante rullo rimanendo anche contuso ad una gamba prima di tornarsene con le pive nel sacco sul marciapiede.

Arriva la pausa di mezzogiorno e Saša lascia la custodia col violino e la cartella sul mezzo per mangiare con l'operaio di cui è ormai diventato amico, mentre gli altri ragazzi non smettono di gironzolare nei pressi dei compressori.

Nel tempo di interruzione del lavoro, il bambino fa alcune importanti esperienze: prende le difese di un coetaneo da un prepotente più grande; ha uno screzio, subito superato, con Sergej, suo grande compagno; osserva un pesante maglio di ferro all'opera nell'abbattimento di vecchie case; si ripara con la giacca dell'uomo da un improvviso e violento temporale che separa per un po' i due finché il sole, tornando a splendere tra le nuvole, non li vedrà di nuovo insieme.

Poi Saša e Sergej mangiano pane e latte e chiacchierano tranquillamente: l'operaio ripara la custodia del violino e il bambino suona per lui. In seguito, prima di separarsi per tornare alle rispettive attività - l'operaio sul rullo compressore e il bambino a fare gli esercizi con l'archetto - si danno appuntamento per andare al cinema insieme.

La madre nega però a Saša il permesso di uscire perché è tornato a casa con le mani tutte sporche di grasso e, mentre l'operaio, dopo aver atteso a lungo il suo nuovo piccolo amico entra con la compagna di lavoro, che non aspettava altro, a vedere Čapaev, il bambino, dopo aver tentato senza successo di avvertire con un biglietto, immagina il finale: esce di casa, scende le scale e sale in corsa sul rullo compressore che si allontana lentamente guidato dall'amico Sergej.

L'INFANZIA DI IVAN

Ivanovo detstvo, 1962

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto*: dal racconto *Ivan* di Vladimir O. Bogomolov; *sceneggiatura*: Michail Papava, Vladimir O. Bogomolov con la collaborazione di E. Smirnov; *fotografia* (b/n): Vadim Jusov; *scenografia*: Evgenij Černjaev; *montaggio*: Ljudmila Fejginova; *assistente al montaggio*: G. Natanson; *musica*: Viačeslav Ovčinnikov diretta da E. Chačaturian; *suono*: E. Zelencova; *trucco*: Larisa Baskakova; *effetti speciali*: V. Sevost'janov, S. Muchin; *consulenza militare*: G. Gončarov; *interpreti e personaggi*: Nikolaj «Kolja» Burljaev (Ivan) Valentin Zubkov (il capitano Cholin), Evgenij Žarikov (il tenente Gal'cev), Stepan Krylov (il caporale Katasonov), Nikolaj Grin'ko (il colonnello Grjaznov), Dmitrij Miljutenko (il vecchio con il gallo), Valentina Maljavina (Maša), Irma Tarkovskaja (la madre di Ivan), Andrej Michalkov-Končalovskij (il soldatino con gli occhiali), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Mituri; *produzione*: Mosfil'm; *origine*: URSS, 1962; *durata*: 90'.

Con l'invasione nazista dell'Unione Sovietica, il dodicenne Ivan sembra cresciuto di colpo fino a diventare quasi un adulto e soltanto nei suoi sogni, bellissimi ma molto agitati, emergono tracce di un'infanzia felice.

Persi il padre, la madre e la sorella a causa della guerra, Ivan non ha altro scopo che vendicarsi e per far questo, prima si unisce ad un gruppo di partigiani, poi si aggrega all'alto comando militare che lo incarica di pericolose missioni di avvistamento e di staffetta.

Una di queste, particolarmente rischiosa, induce Ivan a modificare l'itinerario stabilito col risultato di andare a finire nel mezzo di una postazione dell'Armata Rossa. Qui il tenente Gal'cev, responsabile del settore, teme che Ivan sia una spia dei tedeschi e solo dopo lunghe insistenze viene convinto dall'intraprendente ragazzo a mettersi in contatto con i superiori, che lo rassicurano circa la sua vera identità. Ivan, infatti, rende utilissimi servigi segnalando postazioni, scorte e munizioni del nemico: tutte informazioni necessarie all'armata, in procinto di sferrare l'offensiva decisiva nella Grande Guerra Patriottica.

L'orgoglioso e coraggioso giovane è ben visto sia dal capitano Cholin sia dal colonnello Grjaznov; i quali, per il suo bene, decidono che però è arrivato il momento di allontanarlo dal fronte e dai pericoli delle battaglie inviandolo alla scuola di guerra, dove potrà studiare per diventare un buon soldato.

Le proteste di Ivan, del tutto contrario a questa decisione, non hanno alcun effetto, allora il ragazzo fugge, ma viene raggiunto quasi subito nei pressi di un piccolo villaggio ormai ridotto in macerie dai bombardamenti. A questo punto, vista la sua tenace determinazione, gli si promette di non inviarlo più alla scuola militare: in via eccezionale potrà tornare in prima linea dove l'unità si sta riorganizzando in vista dell'assalto decisivo.

Due soldati, mandati in esplorazione oltre il fiume, vengono catturati dai tedeschi, impiccati ed esibiti, come crudele avvertimento, proprio in mezzo alla palude in modo che i compagni possano riconoscerli. Cholin decide di andare a riprendere i cadaveri, ma il fuoco dell'artiglieria nemica è troppo pesante e l'azione viene rinviata.

A questo punto, Ivan che, durante l'attacco 'giocava' alla guerra nella sede del comando, viene incaricato di un'ultima missione. In una fredda notte autunnale, accompagnato da Cholin e Gal'cev che devono recuperare i corpi dei due sfortunati commilitoni, il ragazzo attraversa la palude e sparisce nel bosco.

La guerra è finita. Nella sede della Gestapo a Berlino il tenente Gal'cev esamina dei documenti e tra le moltissime carte trova un dossier con la fotografia di Ivan ed apprende che il ragazzo è stato cattura-

to e giustiziato. L'ufficiale rimane fortemente scosso e in qualche modo rammemora l'esperienza tragica di Ivan, vittima della barbarie nazista.

Dapprima angosciato, sembra riprendere fiducia nella vita quando immagina il giovane bere l'acqua limpida dal secchio che la madre amorevolmente gli porge prima di correre libero, con la sorellina, lungo il bagnasciuga, inoltrarsi felice nell'acqua bassa... fino al nero di un funereo albero secco.

ANDREJ RUBLĚV

1966

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Michalkov-Končalovskij, Andrej Tarkovskij; *fotografia* (b/n e Sovcolor, Cinemascope): Vadim Jusov; *montaggio:* Andrej Tarkovskij con la collaborazione di Ljudmila Fejginova, T. Egoryčeva, O. Ševkunenko; *sceneggiatura:* Evgenij Černjaev con la collaborazione di I. Novoderežkin, S. Voronkov; *costumi:* L. Novi, M. Abar-Baranovskaja; *trucco:* V. Rudina, M. Aljautdinov, S. Barsukov; *musica:* Vjačeslav Ovčinnikov; *suono:* Inna Zelencova; *interpreti e personaggi:* Anatolij Solonicijn (Andrej RublĚv), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolaj Grin'ko (Daniil il Nero), Nikolaj Sergeev (Teofane il Greco), Irma Rauš-Tarkovskaja (la ragazza sordomuta), Nikolaj «Kolja» Burljaev (Boriška), Rolan Bykov (il buffone), Jurij Nazarov (il Principe e suo fratello), Mikhail Kononov (Fomà), Jurij Nikulin (Patrikej), Stepan Krylov (il vecchio fonditore di campane), Sos Sarkisjan (il Cristo), Bolot Bejšenaliev (il Khan tartaro), Volodja Titov, N. Grabbe, B. Bejšenaliev; B. Matysik, A. Obuchov, N. Glazkov, K. Aleksandrov, S. Bardin, Ivan Bykov, G. Borisovskij, V. Vasil'ev, Z. Vorkul', V. Volkov, I. Mirošnienko; *produzione:* Mosfil'm (Gruppo Artistico degli Scrittori e Cineasti); *direttore di produzione:* T. Ogorodnikova; *origine:* URSS, 1969 (1966); *durata:* 185' (lunghezza originale), altre versioni 146' [una 'ur version' di *Andrej RublĚv* di circa 60' più lunga della versione originale conosciuta fu proiettata per la prima volta a Mosca nell'aprile 1988 (Dom Kino, commemorazione della morte di Andrej Tarkovskij)].

Il racconto si riferisce alla vita del monaco pittore di icone Andrej RublĚv vissuto all'incirca tra il 1370 ed il 1430, un periodo drammatico per la Russia, devastata dalle scorribande dei Tartari, dalle rivalità dei Principi in lotta, dalle spaventose carestie e dalle epidemie. La vicenda, divisa in due parti, è articolata in un prologo, otto episodi, l'epilogo.

Prologo. Un gruppetto di persone armeggia attorno ad una strana sacca di pelli cucite che, gonfia d'aria calda proveniente dal un fuoco sottostante, dovrebbe permettere al contadino Efim di sollevarsi da

terra e volare. Il lavoro viene disturbato da una piccola folla di altri campagnoli e dalle guardie del Principe; ne segue una colluttazione, si tagliano in fretta e furia le corde che trattengono il rudimentale aerostato e questo si innalza lentamente cominciando a sorvolare le campagne circostanti. Sarà, tuttavia, un volo esaltante ma breve perché, a causa di una falla tra le cuciture, la 'mongolfiera' perde quota, si affloscia abbattendosi sul terreno anfibio causando la morte del temerario passeggero.

Primo episodio. La storia del buffone vede tra i protagonisti Andrej Rublëv, Daniil e Kirill, tre monaci pittori di S. Andronik che, sorpresi in piena campagna da un temporale, trovano riparo in una izba dove alcuni contadini, attendendo la fine del fortunale, assistono allo spettacolo di un buffone che irride i potenti. La sua *performance* viene però interrotta dall'irruzione dei soldati a cavallo, inaspettatamente giunti, che arrestano l'uomo mentre i tre monaci abbandonano la capanna per riprendere il loro cammino.

Secondo episodio. Siamo ora nel 1405. Il monaco-pittore Kirill incontra in chiesa il famoso maestro Teofane il Greco. Mentre all'esterno i ribelli vengono torturati ed orrendamente uccisi dalle guardie, il monaco e l'anziano pittore discutono di arte e Teofane tesse le lodi di Rublëv proponendo a Kirill di decorare la cattedrale moscovita dell'Annunciazione. Questi, vanitoso, accetta a condizione che gli venga rivolto un invito formale davanti all'intera comunità del monastero di S. Andronik.

L'invito ufficiale ci sarà, ma Teofane fa invitare Rublëv al posto di Kirill; il quale, toccato nella sua vanità di artista, abbandona irato il monastero. Andrej allora propone a Daniil il Nero di accompagnarlo nel viaggio e, malgrado i dubbi ed i timori che ha sulla sua stessa arte in rapporto all'Eterno e al Potere, si risolve a partire, con la compagnia anche di due giovani aiutanti.

Terzo episodio. L'anno successivo ritroviamo Teofane e Rublëv impegnati in un'appassionata discussione nella quale si trovano a scontrarsi due differenti concezioni della vita, della fede e della realtà artistica. Per il greco l'esistenza deve essere un continuo servizio a Dio, mentre Andrej, più concreto, crede nell'Uomo e nella possibilità, attraverso l'arte, di essergli d'aiuto per una piena rivelazione; ha fiducia nella possibilità di operare nel Bene e lo fa immaginando una raffigurazione della Passione di Cristo. Teofane invece ribadisce il suo il suo pensiero circa una umanità maledetta, ignorante e malvagia per la quale non nutre più alcuna speranza di redenzione.

Quarto episodio. Penultimo della prima parte, è quello della festa, 1408. Scendendo il fiume in barca con Daniil ed i due assistenti, Andrej Rublëv è attratto, sul far della sera, da diverse luci in movimento nel fit-

to del bosco. Incuriosito, si avvicina di nascosto e si accorge ben presto di trovarsi nel mezzo di una festa pagana nella quale si celebra l'arrivo della bella stagione.

Scoperto e scambiato per un voyeur, il monaco viene legato ad un palo mentre una giovane bionda, nuda, prima lo sottopone a tentazione e poi, inaspettatamente, lo libera dalle corde.

È ormai l'alba e Andrej raggiunge i compagni; ammutolito, assiste all'arresto di alcuni dei giovani del festino e alla fuga della ragazza che guadagna a nuoto la riva opposta sfilando accanto alla sua barca.

Quinto episodio. Nell'estate dello stesso anno Rublëv ha l'incarico di affrescare il Giudizio Universale, però i lavori sono fermi poiché il pittore si rifiuta di dipingere secondo gli schemi artistici in uso. Non vuole cioè spaventare gli uomini con il suo lavoro, non intende creare visioni ammonitrici e raccapriccianti dato che pensa vi sia già fin troppa violenza nella realtà. Violenza che non risparmia neanche gli artisti, gli scalpellini e gli incisori che hanno lavorato alla sua dimora: vengono uccisi o barbaramente accecati sulla strada per Zvenigorod, città dove regna il fratello del Principe.

La feroce azione punitiva è ordinata dallo stesso principe che, considerando il fratello un traditore, non può consentire ch'egli abbia residenze simili o più belle delle sue. Andrej, indignato da tanta folle violenza, si ribella imbrattando le bianche pareti pronte per l'affresco rifiutando anche la lettura di un passo delle sacre Scritture particolarmente intenso. Entra nell'edificio una ragazza sordomuta in cerca di riparo e protezione.

Sesto episodio. Apre la seconda parte del film la scorreria, ancora nel 1408. Il fratello del Principe, approfittando della sua assenza, si allea con i Tartari - alla fine del loro crudele dominio e dunque particolarmente feroci - per spodestarlo. Le truppe cingono d'assedio la città di Vladimir seminando terrore e morte, mentre la maggior parte della popolazione, compresi Rublëv e la sordomuta, cerca rifugio nella cattedrale. Tartari e russi però irrompono nel tempio massacrando senza pietà vecchi, uomini, donne, bambini. Per salvare la ragazza handicappata da uno stupro, Andrej uccide un soldato e, di fronte allo spettacolo di miseria, desolazione e morte che si presenta davanti ai suoi occhi, fantastica di ricevere l'impossibile visita di Teofane, morto da tempo.

Di nuovo le inconciliabili concezioni dei due artisti si trovano di fronte, anche se qualcosa è nel frattempo mutato: Andrej comunica all'amico e maestro di non voler più dipingere perché, sottoposto a prove tremende, è sempre meno persuaso della bontà degli esseri umani. Teofane cerca di dissuaderlo ma Rublëv, irremovibile, si chiude in un mutismo di espiazione.

Settimo episodio. Quattro anni dopo Andrej è al monastero di S. Andronik, sempre nel rispetto del voto del silenzio, dedito a umili lavori e all'assistenza dell'inquieta sordomuta. La regione è ancora messa a ferro e fuoco dai Tartari, la carestia miete vittime ed i superstiti affamati cercano cibo e rifugio al convento. Tra questi è anche Kirill che, riconosciuto, supplica il priore di perdonargli l'antico atto di superbia che lo aveva portato a lasciare le mura della comunità religiosa. Sopraggiungono alcuni cavalieri Tartari e, dopo aver deriso pesantemente la 'scema' sordomuta, la conducono via con loro.

Ottavo episodio: Da ultima, la parte forse più nota ed emozionante, la fusione della campana, 1423. In un Paese ormai esausto per le devastazioni e decimato dalla pestilenza, alcuni incaricati del Principe cercano dei fonditori di campane. Non c'è rimasto più nessuno vivo, solo il giovane Boriška, pur di sfuggire alla fame e all'epidemia, si dice in grado di saper fondere perché il padre, prima di morire, gli ha tramandato il segreto.

Viene condotto nei pressi del castello e gli viene affidato l'incarico. Dopo aver passato lunghi giorni alla ricerca del luogo adatto e dell'argilla giusta, fa predisporre gli spazi ed le fasi preparatorie per la fusione, in contrasto con le opinioni dei mastri artigiani anziani.

Andrej Rublëv, sempre legato al voto del silenzio di anni prima e all'osservanza di mai più dipingere, segue partecipe le ansie e le apprensioni di Boriška ed è anche turbato da alcuni episodi, vecchi e nuovi: il buffone dell'izba lo accusa di essere stato lui, anni prima, a denunciarlo - era invece stato Kirill a chiamare le guardie, invidioso del talento di Andrej - e lo stesso monaco lo implora, invano, di riprendere a dipingere nuovamente nel monastero della Trinità.

Intanto la grande opera della fusione procede e, alla presenza dei nobili, arriva finalmente il momento della verità: se la campana sarà fessa, per il giovane fonditore ci sarà la prigione e la morte. Invece i rintocchi si diffondono nell'aria e artigiani, polo ed autorità sono soddisfatti, mentre Boriška può finalmente scoppiare in lacrime per dare sfogo alla disperazione e alla tensione accumulate perché ha mentito: non conosce il segreto della fusione e il suo defunto padre non gli aveva mai tramandato nulla della sua arte.

Il monaco, commosso, di fronte a questo artigianale prodigio della creazione artistica, finalmente si decide a sciogliere il voto e consola il ragazzo, al quale propone di seguirlo nel futuro pellegrinaggio della vita per dare un po' di gioia agli uomini: uno a dipingere, l'altro a fondere campane.

L'Epilogo è a colori ed illustra nei toni più pieni le opere del massimo pittore russo di icone, riprese in dettagli e per intero, con movimenti

della cinepresa tesi a sottolineare, quando non a svelare, particolari, pose, figure, motivi architettonici; per terminare sul volto del Salvatore lambito dall'acqua che - di nuovo in b/n - presto diventerà quella di un terreno anfibio dove, sotto una benevola pioggia estiva, pascolano i cavalli in armonia con la natura.

SOLARIS

Soljaris, 1972

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Stanislaw Lem; *sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij e Fridrich Gorenštejn; *fotografia* (Sovcolor, Cinemascope) Vadim Jusov; *scenografia*: Michail Romadin; *montaggio*: Andrej Tarkovskij; *musica*: Eduard Artem'ev (e *Preludio corale in Fa minore* di Johann S. Bach); *interpreti e personaggi*: Donatas Banionis (Kris Kelvin, lo psicologo), Natal'ja Bondarčuk (Hari), Jurij Jarvet (Snaut, il cibernetico), Anatolij Solonicyn (Sartorius, l'astrobiologo), Vladislav Dvoržeckij (Berton, il pilota), Nikolaj Grin'ko (il padre di Kelvin), Sos Sarkisjan (Gibarjan, il fisiologo); *produzione*: Mosfil'm; *direttore di produzione*: Viačeslav Tarasov; *origine*: URSS, 1972; *durata*: 165'.

Lo psicologo Kris Kelvin saluta il padre, che abita in una bella casa immersa nella natura, prima di partire per una missione nello spazio. È stato incaricato di raggiungere una stazione sovietica in orbita intorno al pianeta Solaris per scoprire la natura degli strani fenomeni che si stanno verificando e per portare assistenza ai tre scienziati che la abitano, i quali, da qualche tempo, inviano sulla Terra segnali poco convincenti.

Raggiunto il pianeta - Solaris è ricoperto da un oceano magmatico e misterioso sul quale si appuntano i sospetti degli studiosi - Kelvin scopre che Gibarjan, il capo della missione, si è suicidato ma ha lasciato un messaggio videoregistrato e che gli altri due sodali, Snaut e Sartorius, non sono in grado di dare spiegazioni dei fenomeni misteriosi perché in preda all'angoscia dopo l'apparizione di 'ospiti' materializzati dal nulla.

Ben presto Kelvin apprende che il pianeta è già stato bombardato con i raggi X e la sua reazione prevedibilmente si manifesta con radiazioni che conferiscono una sostanza ai ricordi ed ai sensi di colpa degli uomini. Gibarjan aveva concretizzato una splendida ragazza bionda, Sartorius un nano e lo stesso Kelvin cade vittima del fenomeno - dopo essersi addormentato nella sua cabina - ritrovandosi accanto la moglie Hari, morta suicida dieci anni prima.

Consapevole dell'impotenza di fronte a questo inspiegabile evento, lo psi-

cologo chiude l'amata nuova Hari in una capsula e se ne libera inviadola nel cosmo; ma costei ritorna, o meglio appare una seconda materializzazione della donna alla quale Kris, ricordando il passato, non può non ri-affezionarsi, tanto da decidere di rimanere con lei sulla stazione, appunto per rivivere il passato in modo diverso.

Hari tuttavia impara rapidamente e tende ad umanizzarsi al punto che, comprendendo di essere lei l'ostacolo della missione di Kelvin aversata da Sartorius, tenta di nuovo il suicidio, ma invano.

Intanto Sartorius, continuando le sue ricerche, pensa di aver trovato il modo di distruggere i 'fantasmi' inviando sull'oceano pensante l'encefalogramma di Kelvin con i suoi pensieri formati in stato di veglia, giacché solo a questa condizione si verifica la materializzazione. Questo produce in lui uno stato di incoscienza e al risveglio apprende che Hari è sparita: volontariamente si è sottoposta al raggio annihilatore che l'ha cancellata per sempre.

A questo punto Kelvin torna o immagina di tornare sulla Terra, alla casa di campagna dove si inginocchia per abbracciare il padre sulla soglia. Ma la casa e il vasto territorio circostante costituiscono un'isola, parte integrante del grande oceano di Solaris.

LO SPECCHIO

Zerkalo, 1974

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij, Aleksandr Mišarin, versi di Arsenij Tarkovskij letti da Andrej Tarkovskij, voce fuori campo Innokentij Smoktunovskij (nella versione italiana Romolo Valli); *fotografia* (Sovcolor, sequenze del cinegiornale in b/n): Georgij Rerberg; *scenografia*: Nikolaj Dvigubskij; *montaggio*: Ljudmila Fejginova; *musica*: Eduard Artem'ev e brani di Johann S. Bach, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcell; *suono*: Semën Litvinov; *assistente alla regia*: Larisa Tarkovskaja, V. Charčenko, M. Čugunova; *costumi*: Nelli Fomina; *trucco*: V. Rudina; *effetti speciali*: Jurij Potanov; *interpreti e personaggi*: Margarita Terechova (la madre e Natal'ja), Filipp Jankovski (Aleksej a cinque anni), Oleg Jankovskij (il padre), Ignat Danil'cev (Ignat e Aleksej a dodici anni), Anatolij Solonicyn (lo sconosciuto), Nikolaj Grin'ko (il capo reparto alla tipografia), Alla Demidova (Lisa), Jurij Nazarov (l'istruttore militare), L. Tarkovskaja (la madre, anziana), Tamara Ogorodnikova, Jurij Sventikov, Tamara Rešetnikova, Enrique Del Bosque, Luis Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatjana Del Bosque; *produzione*: Mosfil'm (Quarto Gruppo Artistico); *direttore di produzione*: E. Vajsberg; *origine*: URSS, 1974; *durata*: 105'.

Il film inizia, prima dei titoli di testa, con la sequenza di un giovane balbuziente sottoposto da una dottoressa alla terapia ipnotica che gli permetterà di parlare normalmente.

Ora un uomo è a letto e nella sua mente si avvicendano i ricordi dell'infanzia e della vita adulta. Ricorda il padre poeta che abbandonò la madre e questa memoria si intreccia con la sua attuale situazione. Ha lasciato la moglie, Natal'ja, ed ha uno spigoloso rapporto con il figlio Ignat che lo rifiuta. Il tutto vissuto e ri-vissuto negli stessi luoghi tra la campagna estiva e la vita di città.

Attraverso la propria esperienza di adolescente, il protagonista riesce a comprendere il problema di Ignat ragazzo e, in questi panni, ad immaginare la difficile situazione della madre Natal'ja. Rivisita così i giorni passati con la madre, ora anziana, la cui immagine è riflessa in un vecchio specchio consunto... E nuovamente l'immagine si alterna al malinconico ricordo della giovane donna nella lunga attesa del marito dalla guerra.

Il protagonista, adulto, torna alla realtà - visitiamo il suo appartamento mentre racconta al telefono il suo sogno alla moglie che, a sua volta, gli comunica la morte di Lisa, una compagna di lavoro alla tipografia.

E così scatta ancora un altro ricordo: la madre corre in tipografia sotto una pioggia torrenziale nel timore di aver lasciato un refuso nelle bozze dell'edizione speciale della rivista. Ma per fortuna non c'è stata nessuna svista e, dopo un serrato scambio di battute nervose con Lisa, decide di prendere una doccia rilassante.

La morte dell'amica della madre permette al regista di continuare con ulteriori immagini allo specchio del passato nella riflessione sul clima sociale e politico della sua infanzia, ancora una volta intrecciata con la vita difficile condotta dalla madre che si è sacrificata per lui, nonché del suo disagio di fanciullo (Ignat a cinque anni e dodici) per il fallimento dell'unione dei genitori. Forse, anzi molto probabilmente, lo stesso disagio di 'orfano' vissuto da Ignat/Tarkovskij e dai figli dei profughi spagnoli della guerra civile, sfollati in Russia.

Guerra evocata con brani di film di repertorio, con eventi che l'hanno colpito da ragazzo; come, ad esempio, il lancio dei palloni aerostatici. Si tratta di emozioni, entusiasmi provati, in altro modo, anche da Ignat con la scoperta delle immagini di Leonardo da Vinci.

L'accostamento a Ignat fa comprendere al padre quale sia la solitudine del ragazzo, al quale vorrebbe telefonare per consigliarlo di innamorarsi, come a lui stesso era capitato alla sua età, all'inizio della guerra. E quest'ultimo evento lo riporta nuovamente alla *sua* infanzia e alle immagini antiretoriche del conflitto nel quale il padre aveva combattu-

to, a cui fanno seguito quelle di alcune fasi belliche: l'entrata a Berlino dell'Armata Rossa, il giubilo alla notizia della morte di Hitler e, per contrasto, le nuove angosce per l'esplosione atomica di Hiroshima, per l'ascesa del maoismo e del presidente Mao, monumento di se stesso.

Ennesimo ritorno all'infanzia: il padre reduce in divisa, ma lontano dalla famiglia perché la moglie Natal'ja ha deciso di tenere il figlio con sé. In questo costante andirivieni del tempo, il passato ritorna nelle immagini dei bombardamenti che vedono il protagonista, bambino, rifugiato in campagna con la madre; un periodo assai duro per la donna, ma pieno di emozioni per il ragazzo.

E ancora. Un medico, che visita - oggi - il padre di Ignat in una stanza con una parete piena di specchi, afferma che l'uomo è fisicamente in salute ma che i traumi psichici non sono da sottovalutare.

L'ultimo ricordo si situa addirittura *prima* dell'infanzia, al momento dell'idea del concepimento di Ignat/Tarkovskij stesso. L'uccellino lanciato in aria dal soggetto-protagonista adulto nello studio medico fa sì che la stanza sembra aprirsi su una vasta radura dove la memoria coglie il padre e la madre insieme, giovani, nell'erba vicino casa, mentre la nonna paterna, poco lontano, entra nel bosco con i due bimbi. Sono le diverse stagioni della vita in cui passato (la madre, la nonna) e futuro (lui e la sorella) costituiscono una unicità, provvisoriamente fuori dal ricordo drammatico e nel respiro fluente del tempo.

STALKER

1979

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto:* dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugackij; *sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij, Arkadij e Boris Strugackij; *versi:* Fëdor Tjutčev e Arsenij Tarkovskij; *fotografia* (Sovcolor), Eastmancolor, b/n, Cinemascope): Aleksandr Knjažinskij; *montaggio:* Andrej Tarkovskij, Ljudmila Fejginova; *scenografia:* Andrej Tarkovskij; *costumi:* Nelli Fomina; *trucco:* L. L'vov; *musica:* Eduard Artem'ev e brani dalla *Marsigliese* di Claude-Joseph Rouget de Lisle, dal *Bolero* di Maurice Ravel, dalla *Nona sinfonia* di Ludwig van Beethoven; *effetti speciali:* Jurij Potapov; *suono:* V. Šarun; *interpreti e personaggi:* Aleksandr Kajdanovskij (lo Stalker), Anatolij Solonicyn (lo Scrittore), Nikolaj Grin'ko (il Professore), Alisa Frejndlich (la moglie dello Stalker), Nataša Abramova (Martyška, la giovane figlia), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; *produzione:* Mosfil'm (Secondo Gruppo Artistico); *direttore di produzione:* Larisa Tarkovskaja; *origine:* URSS, 1979; *durata:* 155'.

Un fenomeno sconosciuto ha dato vita a una misteriosa «Zona». L'accesso, presidiato dall'esercito, è consentito solo agli studiosi che, con grandi cautele, la visitano; per chiunque altro osi penetrarvi c'è la prigione. Tuttavia alcuni temerari - gli Stalker - sfidando le legge e soprattutto le subdole trappole messe in atto dalla Zona stessa, vi conducono delle persone desiderose di visitarla.

Uno di questi Stalker, sposato e padre di Martyška, una bambina paralitica, pur avendo promesso alla moglie di non tornare mai più là dentro, non riesce a tener fede all'impegno, attratto com'è più dal mistero che dalla Zona promana che non dal compenso offerto da due 'clienti' disposti a correre il rischio di quell'avventura. Il primo, lo Scrittore, è un romanziere di successo in crisi di ispirazione, che si presenta alticcio all'appuntamento forse per vincere il timore del viaggio. L'altro è il Professore, uno scienziato insoddisfatto delle ricerche finora compiute sullo strano luogo, al cui centro c'è un edificio con una misteriosa Stanza dove, se si riesce a giungervi dopo aver superato indicibili ostacoli e pericoli, si possono realizzare i desideri.

Il viaggio comincia e lo Stalker fa molta fatica a frenare gli immotivati entusiasmi dei due neofiti. Con alcune manovre diversive riescono tuttavia ad aggirare i posti di blocco e ad inoltrarsi nella Zona. Il contrastato b/n muta in colore e la guida, che pure è abituata a queste esplorazioni, a contatto con le piante, il terreno e la natura lussureggiante del luogo deserto, sembra provare l'emozione della prima volta. Insieme a lui, si delineano con maggior precisione anche gli altri due personaggi: lo Scrittore è spinto dalla vanità letteraria, mentre lo scienziato si giustifica razionalmente ammettendo la propria sete di conoscenza non priva di una sedicente etica, ma nemmeno di un certo interesse per veder riconosciuta la propria gloria professionale.

I tre affrontano vari argomenti e lo Stalker rievoca l'episodio del Porcospino, un'anziana guida che, raggiunta la Stanza dei Desideri, chiese di far tornare in vita il fratello, uscendo dalla Zona inspiegabilmente ricco e però finendo suicida poco tempo: i desideri esauditi nella magica camera sono infatti proiezione di quelli dell'inconscio.

Quando i tre personaggi, spossati dal lungo ed aspro cammino arrivano nei pressi della Stanza, non hanno il coraggio di varcare la soglia, adducendo ciascuno una differente motivazione. Lo Scrittore dichiara di non credere né nei poteri della Stanza né in quelli della Zona, però si porta dietro una pistola. Il Professore, al contrario, ci crede talmente da aver portato con sé una bomba, proprio per distruggere quel luogo che potrebbe essere utilizzato da altri poteri privi di scrupoli come una potentissima arma ricattatoria o distruttrice.

Lo Stalker, che non può né vuole chiedere niente per sé, è invece

profondamente amareggiato e deluso perché per lui la Zona rappresenta una mistica, una religione laica, insomma l'ultima speranza di poter ancora riuscire a credere in qualcosa e negli uomini, pur nella disperazione dell'esistenza.

I tre, ormai radicalmente divisi, tornano indietro, al bar dell'appuntamento iniziale. Lo Stalker accusa i due 'ospiti' di viltà razionalistica e di fredda aridità intellettuale, mentre loro gli rinfacciano brutalmente di speculare sulle illusioni delle persone infelici.

Tornata a casa con la moglie e la figlia invalida, la guida, sconsolata, decide di non andare mai più nella Zona e si addormenta mentre la bambina, in cucina legge le poesie di Tjutčev; poi chiude il libro, prende a fissare i bicchieri sul tavolo che, da soli cominciano a muoversi... e, sempre con la forza dello sguardo, ne fa cadere uno mentre si sente il rumore di un treno che, come all'inizio, scuote e fa vibrare la casa con i suoi oggetti.

TEMPO DI VIAGGIO

1983

Regia: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *fotografia:* Luciano Tovoli; *organizzatore generale:* Franco Terilli; *montaggio:* Franco Letti; *fotografia 2a unità:* Giancarlo Pancaldi; *fonico:* Eugenio Rondani; *voce italiana di Andrej Tarkovskij:* Gino La Monica; *interprete:* Lora Jabloskina; *assistente al montaggio:* Carlo D'Alessandro; *mixage:* Romano Checcacci; *cooperativa di lavoro:* Fono Roma; *produzione:* Genius S.r.l.; *origine:* Italia, 1983; *durata:* 62'.

Film preparatorio di *Nostalghia* realizzato quale sopralluogo visivo in cerca delle migliori ambientazioni, non ha una trama narrativa, ma di fatto è una sorta di diario 'privato' costituito di frammenti, ricordi, sezioni di situazioni precedenti (come, ad esempio, le domande al regista circa il suo cinema fatte pervenire a Tonino Guerra da un gruppo di studenti). Andrej Tarkovskij si reca nella casa romana dell'amico Tonino Guerra (19??-2012) poeta e sceneggiatore il quale, nella notte, ha composto una poesia che legge ad Andrej.

Poi inizia la ricerca in varie località italiane: il richiamo alla valle dei trulli in Puglia, visualizzata, al pari di Amalfi, Ravello e dintorni, come pure di Lecce e del suo barocco - citato ma anche visualizzato - sono tracce importanti, segnali architettonici della cosiddetta 'pietra dolce' che ne consente la lavorazione e, nello stesso momento, anche una durata nel tempo. Ma Tarkovskij non sembra soddisfatto dei luoghi offerti

per raccontare la storia di un intellettuale russo in Italia per scrivere la biografia di un musicista settecentesco.

E allora il 'pellegrinaggio' prosegue con ad una villa di Sorrento nel tentativo, non coronato da successo, di poter vedere un antico pavimento bianco con dei petali di rose sparsi che si dice essere unico al mondo; una colazione di pesce consumata con la simpatica gente del posto; l'evocazione di Guerra di una palla di ferro e di una matita per un esercizio scolastico nel disegnare un cerchio.

In seguito, il regista racconta della camera d'albergo 38 di Bagno Vignoni - il comune in provincia di Siena nel quale ambienterà molte immagini del film - perché, dice, «la sua finestra non dava sulla strada, ma su una strettissima tromba di un ascensore che non hanno messo, senza luce, era sempre buio. Era una camera strana, con un bagno da ospedale, un posto misterioso dove non è possibile non sentirsi male. Mancava l'aria». E questa sarà proprio la sequenza di *Nostalghia*.

Non poteva mancare la piscina di Santa Caterina coperta di vapori con colonne di marmo e muri di pietra e di mattoni e una casa semidiroccata (che sarà in seguito quella del matto Domenico di *Nostalghia*) nella quale vive il simpatico sacrestano del paese.

In più Tarkovskij riferisce di un racconto da lui scritto e mai entrato in un suo film riguardante il monumento funebre che un uomo con un camion porta in un luogo che, immagina, sia quello dove è sepolta la madre. Però non riesce a sapere se davvero quel terreno possa ospitare il corpo della donna. Allora abbandona la statua nel primo cimitero di campagna che trova e finge che la madre sia realmente sepolta in quel punto.

Una casa in campagna fuori Mosca è l'ultimo edificio che Tarkovskij ricorda, sollecitato da Tonino, con suppellettili varie tra cui un fascicolo contenente verosimilmente la sceneggiatura di *Nostalghia* e, ancora, un'agenda, libri, candele di varie forme e colori; subito dopo, al posto degli appunti di sceneggiatura per il film, insieme a molti libri piccoli e grandi, entra in campo una candela accesa posta in un vaso di vetro trasparente che, con un soffio, Andrej Tarkovskij spegne.

NOSTALGHIA

1983

Regia: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *fotografia:* (Technicolor): Giuseppe Lanci; *operatore:* Giuseppe De Biasi; *scenografia:* Andrea Crisanti; *costumi:* Rina Nerli Taviani, Annamode 68; *trucco:* Giulio Mastantonio; *montaggio:* Erminia Marani, Amedeo Salfa; *musica:* brani di Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner; *con-*

sulente musicale: Gino Peguri; *suono*: Remo Ugolinelli; *effetti speciali*: Andrej Tarkovskij, Paolo Ricci; *interpreti e personaggi*: Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico, il «matto»), Domiziana Giordano (Eugenia, l'interprete), Patrizia Terreno (Marija, la moglie di Gorčakov), Laura De Marchi (la signora della piscina), Delia Boccardo (la moglie di Domenico), Milena Vukotic (l'addetta comunale), Alberto Canepa (un contadino), Raffaele Di Mario, Kate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia; *produzione*: Lorenzo Ostuni e Manolo Bolognini per Opera Film e Rai 2, Italia - Sovinfil'm, Mosca; *direttore di produzione*: Francesco Casati; *origine*: Italia, 1983; *durata*: 120'.

Andrej Gorčakov, scrittore e poeta russo, è in Italia per raccogliere materiali per una biografia sul musicista settecentesco Pavel Snovskij, esule e suicida dopo il suo ritorno in patria. Lo scrittore è accompagnato in questo viaggio da Eugenia, una interprete giovane e bella che, alla ricerca di un legame stabile, si innamora di Andrej senza essere però essere minimamente corrisposta giacché l'uomo sembra immerso in un sentimento esclusivo di malinconia mista a solitudine.

Sulle tracce del musicista, Andrej ed Eugenia sono in Toscana. A Monterchi lei si incuriosisce alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca e in seguito entrambi si recano a Bagno Vignoni, il paese nella cui piazza c'è un'antica piscina termale che la tradizione ricorda per le immersioni di Santa Caterina da Siena. Qui Gorčakov incontra Domenico, uscito da poco dal manicomio per essersi segregato con la famiglia per sette anni in attesa di una catastrofe, a suo dire, imminente.

Attratto da questo strano personaggio, Andrej crede alla sua buona fede - che addirittura considera propriamente una *fede* - poiché verifica che le azioni di Domenico, ad esempio immergersi nell'acqua, possono assumere il valore di risposte alle inquietudini ed ai ricordi che lo angosciano, alla sua ansia di vivere in quella strana dimensione tra essere (lontano dalla patria) e voler essere (in patria).

In questo rapporto a due non c'è posto per Eugenia giacché non sarà certo l'amore - anche se presente e vivo nel sogno della moglie Marija, della famiglia e della casa-patria - ciò che potrà distogliere l'intellettuale dalla *nostalgia*, quel particolare sentimento che fa partecipare con forte compassione all'altrui infelicità.

Delusa, la giovane torna a Roma mentre Andrej, dopo essere stato nella casa-rudere di Domenico, promette di aiutarlo in un'impresa che egli considera assolutamente vitale ed indispensabile per la salvezza del mondo: attraversare la piscina termale da un bordo all'altro con una candela accesa.

Quando ha ormai deciso di lasciare l'Italia per fare ritorno in Russia,

Andrej riceve la telefonata di Eugenia che lo informa della presenza del «matto» Domenico a Roma per compiere l'ennesima azione dimostrativa contro la colpevole ottusità della società.

Gorčakov ricorda allora la promessa fatta all'amico nella sua casa e si reca a Bagno Vignoni per attraversare la vasca, ora svuotata per pulizie.

Nel frattempo Domenico, dopo aver tenuto un toccante discorso sull'idiozia umana, issato sulla statua di Marco Aurelio in Campidoglio, si dà fuoco e proprio in quel momento lo scrittore, sofferente di cuore, dopo alcuni estenuanti tentativi, riesce a percorrere interamente lo spazio della piscina con la candela accesa, per morire subito dopo.

Le immagini dei luoghi cari ad Andrej, egli stesso 'immerso' nella sua casa russa, chiudono sotto una leggera nevicata, la vicenda nella cornice dell'abbazia scoperchiata di San Galgano.

IL SACRIFICIO

Offret/Sacrificatio, 1986

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij; *fotografia* (Eastmancolor e b/n): Sven Nykvist; *scenografia*: Anna Asp; *montaggio*: Andrej Tarkovskij, Michal Leszczyłowski; *musica*: Johann Sebastian Bach (*La passione secondo Matteo*), musica strumentale giapponese (flauto Watazumido Doso Roshi), canti dei pastori di Dalecarlie e Härjdaalen; *suono e missaggio*: Owe Swenson, Bo Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Willi Peterson-Berger; *assistente alla regia*: Kerstin Eriksdotter; *costumi*: Inger Pehersson; *trucco*: Kiell Gustavsson; *effetti speciali*: Svenska Stuntgruppen, Lars Högländ, Lars Palmqvist; *interpreti e personaggi*: Erland Josephson (Alexander), Susan Fletwood (Adelaide, sua moglie), Valérie Mairesse (Julia, la cameriera), Allan Edwall (Otto, il «postino»), Gudrun S. Gilasdóttir (Maria, la «strega»), Sven Wollter (Victor), Filippa Franzén (Marta, la figlia di Alexander), Tommy Kjellqvist (Ometto), Per Kallman, Tommy Nordhal (i due infermieri); *produzione*: Argos Film (Parigi), Svenska FilmInstitutet (Stoccolma) con il concorso del Film Four International (Londra), Josephson & Nykvist HB, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Theatre AB, con la partecipazione del Ministero della Cultura francese; *direttore di produzione*: Katinka Farago; *origine*: Svezia-Francia, 1986; *durata*: 142'.

Con alcune contraddizioni esistenziali Alexander, professore, saggista e uomo di teatro, vive in una bella casa sulle rive di un lago nell'isola svedese di Farö, con la famiglia composta dalla moglie Adelaide, ex attrice, e dai figli Marta e Ometto, temporaneamente muto per una lieve opera-

zione alla gola in via di guarigione. Attorno a questo nucleo ruotano la cameriera Julia, il vicino-postino Otto, Victor, il medico amico di famiglia, forse un tempo anche amante di Adelaide, e la «misteriosa» Maria.

L'azione si svolge nell'arco di una giornata, più precisamente da una chiara mattinata estiva che apre il giorno del compleanno di Alexander, alla mattina seguente. In questo tempo tutti gli avvenimenti, tendenti a precipitare verso il dramma, si legano e si snodano metaforicamente in senso mistico-realistico.

La catastrofe nucleare, annunciata dal sinistro rombo di aerei militari supersonici sfreccianti a bassa quota e dal tintinnio di bicchieri e suppellettili, ulteriormente sottolineata da fuggevoli immagini televisive che sommariamente informano circa la tragica situazione in atto, modifica radicalmente l'esistenza del gruppo. Il disperato Alexander allora fa un voto fideistico: se i suoi cari riusciranno a salvarsi, egli romperà ogni contatto con i propri affetti e beni terreni, sacrificherà tutto e vivrà in silenzio e solitudine per il resto della vita.

La notte trascorre fra tensioni, crisi, racconti, ricordi, impressioni di vario tipo e si conclude, su consiglio dell'eccentrico Otto, con la visita di Alexander a Marta, considerata una strega e tuttavia sembra essere la sola che, giacendo nell'amore con l'uomo, in alternativa o in aggiunta alla fede espressa con la preghiera, potrà far tornare le cose come erano prima dell'incubo atomico.

Alle luci del nuovo giorno, Alexander deve mantenere il suo solenne ed etico proposito di sacrificarsi, chiudendosi nel silenzio, per la salvezza degli altri; i quali, a loro volta, sembrano non ricordare nulla di quanto successo e, addirittura, lo credono impazzito, confortati, per dir così, dal suo comportamento premeditato, non certo dei più razionali.

Infatti, propone al gruppetto di uscire per una passeggiata in riva al lago a vedere l'albero secco da lui piantato insieme al piccolo Ometto ma, di nascosto, torna indietro e, solo in casa, raduna mobili, sedie, poltrone e appicca intenzionalmente fuoco alle tende. Le fiamme rapidamente avvolgono tutte le stanze, in un simbolico gesto di espiazione e purificazione, mentre gli altri, allarmati, tornano di corsa indietro.

Prima di essere caricato sull'ambulanza, agitatissimo, Alexander abbraccia la moglie e Otto mentre Maria, in disparte e sotto gli sguardi increduli dei famigliari, prima osserva in silenzio il crollo finale del cottage sotto la pressione delle violente fiamme, poi accompagna il mezzo sanitario in bicicletta fino alla riva.

Ometto, il bambino muto, adesso può riprendere a parlare e se annaffierà ogni giorno l'albero secco piantato con fiducia ed ottimismo dal padre soltanto ieri, forse i giorni del futuro non saranno del tutto privi di speranza.

Indice dei nomi

- Abbado Claudio, 10, 61, 123-125, 129, 135
Adorno Theodor, 99, 104
Agamben Giorgio, 102, 195
Agostino sant', 102
Albinoni Tomaso, 74
Allen Woody, 141
Alyosha, 164
Amaducci Alessandro, 146, 160
Andreotti Giulio, 62
Anninskij Lev, 19, 26
Antonioni Michelangelo, 37, 47, 52, 57, 145, 154, 232
Arcagni Simone, 146, 160
Argan Giulio Carlo, 186
Arnštam Leo, 22, 23
Artaud Antonin, 58
Artem'ev Eduard, 29, 31, 39, 40, 42-44, 48-50, 57, 68, 70-71, 87, 172
Asp Anna, 207
- Bach Johann Sebastian, 29-31, 33-36, 40, 44, 51, 70-72, 74-75, 83-84, 95, 105, 116
Baecque Antoine de, 56, 172, 177
Baglivo Donatella, 126-128
Balabanov Aleksej, 13
Basso Alberto, 32-33, 35-36
Bauer Evgenij, 13
Beer David, 40-41, 43
Beethoven Ludwig van, 45-46, 50-51, 175
Benjamin Walter, 99, 100-102, 104, 114, 117-118
- Berckmans Jean-Pierre, 147
Berezovskij Maksim Sozontovič, 30, 125
Bergman Ingmar, 52, 113, 140, 169, 181, 207
Berio Luciano, 41
Berlinguer Giovanni, 62
Berry Bill, 149
Billard Pierre, 37
Bird Robert, 69
Blok Aleksandr, 119
Bogomolov Vladimir, 17
Bolognini Mauro, 145
Borin Fabrizio, 8-10, 17, 33, 38, 54-55, 57, 97-98, 119, 143, 148, 151-152, 154, 156, 160-161, 163, 177, 213-214, 249
Bosch Hieronymus, 247
Botticelli Sandro, 186
Bottone Luca, 10, 139
Boy George, 140
Brahms Johannes, 30
Brežnev Leonid, 15
Brophy Philip, 50
Brouer Luitzen, 97
Brown Irina, 129, 131, 134, 136
Bruegel Pieter il Vecchio, 34, 48, 136, 189, 247
Bruno Giordano, 58
Brusa Elisabetta, 10, 123
Bryan Robert, 129
Buck Peter, 149
Buloškin Oleg, 40
Buñuel Luis, 141

- Buonarroti Michelangelo, 118
 Burini Silvia, 7, 8
- Čaadaev Pyotr, 228
 Cacciari Massimo, 100-101, 106-107, 113
 Cage John, 110
 Calabretto Roberto, 10, 93-94
 Cammell Donald, 141
 Caravaggio, 140, 153
 Carrington Leonora, 165
 Caterina santa, 175, 216-217
 Čechov Anton, 207
 Cervantes Miguel de, 227
 Ceylan Nuri Bilge, 58
 Cguan Zsi, 43
 Chanjutin Jurij, 16, 22
 Chin Siu-tung, 145
 Chion Michel, 30, 38, 44, 52, 54-58, 62-63
 Chlebnikov Velimir, 119
 Chruščëv Nikita, 23
 Chugunova Masha, 48
 Čiaureli Michail, 14
 Cimalando Cinzia, 10, 199, 201
 Cisternino Nicola, 60-62, 94, 106-108
 Cresta Gianvincenzo, 106-107
 Čuchraj Grigorij, 13, 15, 24-26
 Cunningham Chris, 163
- Dalì Salvador, 166
 Dalla Gassa Marco, 141
 Dallapiccola Luigi, 59
 Daney Serge, 143, 166
 Dayton Jonathan, 150
 Deadushki, 165
 De Benedictis, 61, 103
 Deep Forest, 155
 De Giusti Luciano, 141
 Deleuze Gilles, 57, 194
 Delia, 164
 Del Monte Marco, 143
 De Mezzo Giovanni, 106, 111-112
 Denisov Edison, 40
 De Palma Brian, 141
 Diolé, Philippe, 191
 Donskoj Mark, 13, 21, 23
- Dostoevskij Fëdor, 125
 Dreyer Carl Th., 22
 Drubachevskaya Galina, 39
 Dürer Albrecht, 189
 Dutschke Rudi, 58
 Dvigubskij Nikolaj, 123-124, 129, 132
- Ejzenštejn Sergej, 21, 145, 187
 Ermler Fridrikh, 13, 20-21, 23
 Euripide, 100
 Eschilo, 100-101
- Farassino Alberto, 139
 Faris Valerie, 150
 Fasolato Umberto, 10, 46, 48, 50, 54, 68
 Fellini Federico, 140-141, 145, 148, 167
 Ferrara Abel, 145
 Fertoniani Cesare, 35
 Fierens Carlo, 58-59, 61, 63, 96-97, 99-100, 108-109, 114
 Florenskij Pavel, 8
 Fomin Valerij, 20
 Formigoni Roberto, 62
 Frejlich Semën, 25
 Frug Shimon Shmuel, 113
 Furrer Beat, 61
- Gamba Mario, 102
 Gargani A., 113
 Gerasimov Sergej, 11
 Giovanna d'Arco, 22
 Giovanni Battista, 173
 Giovanni evangelista, 203
 Giurlando Davide, 9-10, 13
 Godard Jean-Luc, 140-141, 143-145, 153, 155
 Godunov Boris, 128
 Godunov Fëdor, 128
 Godunov Dmitrij, 128
 Gondry Michel, 139, 145-146
 Gorelova Valerija, 16
 Gothard David, 61
 Goya Francisco, 136
 Gramsci Antonio, 58
 Gregoretti Ugo, 153

- Grigorova Romaine, 129
 Guattari Felix, 194
 Gubajdulina Sofija, 40
 Guerra Tonino, 61, 190, 219, 248
- Hanson, 163
 Händel Georg Friedrich, 84
 Haynes Todd, 141
 Hemingway Ernest, 231
 Hitchcock Alfred, 141, 157, 245
 Hitler Adolf, 27
 Hoffmann E.T.A., 44, 45
 Hölderlin Friedrich, 58, 100
 Honda Ishirō, 202
 Howell Gwynne, 129
- Ivan il Terribile, 128
- Jackson Michael, 140, 167
 Jarmush Jim, 145
 Jennings Garth, 150
 Jones Jesus, 163
 Jonze Spike, 150
 Josephson Erland, 204, 207
- Kahlo Frida, 165
 Kalatozov Michail, 15, 24-26
 Kalloš Šandor, 40
 Kancheli Giya, 58
 Kandinskij Vasilij, 104
 Kaninov Most, 155, 160
 Karajan Herbert von, 31
 Karamzin Nikolaj, 128
 Karmen, regista, 76
 Katunjan Margarita, 39
 Kaurismäki Aki, 145
 Kenez Peter, 23
 Kimm Fiona, 129
 Kipling Rudyard, 48
 Klee Paul, 104, 118
 Kleiber Karlos, 30
 Klimov Elem, 26-27
 Knessel Lothar, 63, 98
 Kosmodem'janskaja Zoja, 22
 Krejčí Stanislav, 40
 Kropfingher Klaus, 101
 Kubrick Stanley, 141
- Kulidžanov Lev, 15
 Kurosawa Akira, 10, 57, 199-201, 204-205, 207-208, 211
 Kurtág György, 61
- Labarthe André S., 52
 La Chapelle David, 163
 Landis John, 140, 145, 167
 Lang Fritz, 141
 Lawless Stephen, 129
 Lear Amanda, 145
 Le Fanu Marc, 30
 Leibniz Gottfried, 104
 Lem Stanislav, 52
 Lennon John, 159
 Leonardo da Vinci, 31, 111, 178-179, 186, 189, 227, 235
 Les Rita Mitsouko, 143
 Ljubimov Jurij, 124
 Ljuljušin Aleksandr, 18
 Lloyd Robert, 129, 133
 Longo Robert, 150
 Lorenzo Monaco, 186
 Lotman Jurij, 8
 Lubeh, 161
 Luca evangelista, 174
 Luxemburg Rosa, 58
- Machado Antonio, 59, 100
 Madonna, cantante, 165
 Magris Claudio, 113
 Mahler Gustav, 30
 Maršal Aleksandr, 164
 Masoni Tullio, 30, 45, 55, 98, 101, 111, 113, 115-117
 Massive Attack, 147
 Maurelli Guido, 69
 Mayuzumi Tetsuro, 200
 McLuhan Marshall, 113
 Medici, famiglia, 186
 Meinhof Ulrike, 58
 Méliès Georges, 141
 Merleau-Ponty Maurice, 63, 120
 Mifune Toshirō, 201
 Mills Mike, 149
 Milosz Czesław, 119
 Mislser Nicoletta, 30

- Mnišek Marina, 134, 135
 Moby, 163
 Moebius (Jean Giraud), 139
 Monteverdi Claudio, 31
 Moore Michael, 150
 Morelli Giovanni, 59-63, 69, 92-94,
 96, 100
 Moroz Vadim, 32, 47
 Mozart Wolfgang A., 30
 Mulcahy Russell, 145
 Murch Walter, 53
 Murzin Evgenij, 41
 Musorgskij Modest, 29, 123-124, 127-
 128, 132, 136

 Nannini Gianna, 154
 Nemtin Aleksandr, 40
 Nietzsche Friedrich, 100, 104, 117
 Nono Luigi, 10, 35, 58-64, 92-94, 96-
 103, 106-114, 116-120
 Novalis, 45
 Nykvist Sven, 207

 Ondaatje Michel, 53
 Ovčinnikov Vjačeslav, 30, 37-39

 Palestrina Giovanni Pierluigi da, 31
 Paradžanov Sergej, 165
 Pasolini Pier Paolo, 153
 Pasternak Boris, 119
 Patterson Archie, 39
 Peckinpah Sam, 145
 Pellanda Marina, 10, 149, 163, 184
 Pellegrini Ernestina, 193
 Pertini Sandro, 62
 Pestalozza Luigi, 39
 Petrobelli Pierluigi, 92
 Petrov Arkadij, 50
 Peverini Paolo, 146
 Piavoli Franco, 52
 Piero della Francesca, 125, 177, 189
 Pirani Francesca, 45
 Piretto Gian Piero, 15
 Piva Manlio, 53
 Planck Max, 97
 Plantier Toscan Olivier du, 137
 Platone, 157, 247

 Polanski Roman, 163
 Pontormo Jacopo da, 58, 153
 Poznanskaja L.N., 25
 Propp Vladimir, 189, 190
 Pudovkin Vsevolod, 19
 Purcell Henry, 71
 Puškin Aleksandr, 73, 125, 128, 132,
 228

 Ramazzotti Marinella, 96
 Randall Lisa, 97
 Randova Eva, 129
 Ravel Maurice, 51, 159
 Razzakov Fëdor, 25
 R.E.M., 139, 140, 149-150, 153
 Resnais Alain, 141
 Restagno Enzo, 37, 107
 Rihm Wolfgang, 61, 99
 Rilke Rainer Maria, 101
 Rimskij-Korsakov Nikolaj, 128
 Rodčenko Aleksandr, 8
 Roeg Nicolas, 141
 Romanek Mark, 150, 165
 Rossellini Roberto, 153
 Rossi Vasco, 163
 Rosso Fiorentino, 153
 Rostropovič Mstislav, 31
 Rozov Viktor, 24
 Rubbia Carlo, 97
 Rublëv Andrej, 58, 133, 177, 224
 Russell Ken, 141
 Rybczynski Zbigniew, 155, 159, 166

 Salvestroni Simonetta, 10, 31, 39-40,
 48, 50-51, 57, 169
 Sandretti Alberto, 8
 Sanguineti Tatti, 139
 Sartre Jean-Paul, 17
 Savides Harris, 165
 Scandola Alberto, 115, 119
 Scarpa Carlo, 59, 118
 Schnittke Alfred, 37, 40, 58
 Schoenberg Arnold, 104, 113
 Schoenberg Nono Nuria, 61-62, 99
 Schrader Paul, 145
 Schubert Franz, 31
 Schumann Robert, 31, 58

- Scorsese Martin, 141, 145, 147
 Segel' Jakov, 15
 Šepit'ko Larisa, 26
 Sganga Michele, 10, 92
 Shaffer Peter, 184-184, 196
 Shakespeare William, 127
 Sheller William, 147
 Shimura Takashi, 201
 Shirley-Quirk John, 129
 Shuso Watazumido (Watazumi Doso),
 54, 111, 206
- Sirovskij Valerij, 9, 11
 Skrjabin Aleksandr N., 40-41
 Solonicyn Anatolij, 73, 127
 Sošnovskij Pavel, 190
 Šostakovič Dmitrij, 128
 Špagin Aleksandr, 24
 Špidlík Tomáš, 209
 Stalin Josif, 14, 20, 22-23
 Stanislavskij Konstantin, 127
 Stara Arrigo, 191
 Stipe Michael, 149, 153
 Strindberg August, 113
 Šub, regista, 76
 Surkova Ol'ga, 136
 Suslova Lilia, 43
 Svensson Owe, 52-54, 106
 Svetlev Michel, 129
- Takemitsu Toru, 35-36
 Tansty Minus, 155
 Tarkovskaja Larisa, 61
 Tarkovskij Andrej A., 31, 115
 Tarkovskij Arsenij, 176-177, 218, 229
 Tarsem Singh, 139, 140, 149-151, 153-
 155
 Temple Julien, 145
 Terechova Margarita, 73
 Tieck Johann Ludwig, 44
 Tiutčev Fëdor, 229
 Tolstoj Lev, 31
- Tomita Isao, 43
 Tommaso san, 153
 Tooley John, 123
 Tracktor Bowling, 164
 Trier Lars von, 141
 Trudu Antonio, 103
 Truffaut François, 141
 Truppin Andrea, 54
 Tumarkin Nina, 14, 22
 Turovskaja Maja, 39
- Ulivi Andrea, 162
- Van Eyck Jan, 173
 Van Sant Gus, 163
 Varaldiev Anneliese, 39
 Varèse Edgar, 37
 Varo Remedios, 165
 Vecchi Paolo, 30, 45, 55, 98, 101, 111,
 113, 115, 116-117
 Verdi Giuseppe, 51
 Villatico Dino, 100
 Virgilio, 100
- Wackenroder Wilhelm Heinrich, 44
 Wagner Richard, 51
 Walsh Baillie, 147
 Warnaby John, 61
 Welles Orson, 53, 141, 147
 Wenders Wim, 145
 Woll Josephine, 16
 Wollter Sven, 207
 Wong Kar-way, 145
- Yegorova (Egorova) Tatiana, 33, 35,
 38-39, 48-49, 72
 Youngblood Denise J., 14, 20-21
 Young Neil, 145
- Zorkaja Neja, 17
 Zubkova E., 15
 Zurlini Valerio, 12

Indice dei film

- Andrej Rublëv* (Andrej Tarkovskij, 1966), 9, 37-38, 55-56, 61, 73, 104, 153, 170, 185, 190, 220, 223, 227, 230, 243, 247
- Gli angeli* (Roman Polanski, 1996), 163
- L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), 11
- Arcobaleno* (*Raduga*, Mark Donskoj, 1944), 21, 26
- Aria* (Robert Altman, Bruce Beresford, Bill Bryden, Jean-Luc Godard, Derek Jarman, Frank Roddam, Nicolas Roeg, Ken Russell, Charles Sturridge, Julien Temple, 1988), 145, 159
- Ascensione* (*Voschoždenie*, Larisa Šepit'ko, 1976), 26
- Ballata di un soldato* (*Ballada o soldate*, Grigorij Čuchraj, 1959), 13, 15, 23, 26
- Banchetto a Žirmunka* (*Pir v Žirmunke*, coregia Vsevolod Pudovkin, 1941), [Boevye kinosborniki; lett. *Zibaldoni cinematografici militanti*], 19
- Be Kind Rewind - Gli acchiappafilm* (*Be Kind Rewind*, Michel Gondry, 2007), 145
- La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*, Michail Čiaureli, 1949), 14
- La casa dove vivo* (*Dom, v kotorom ja živu*, Lev Kulidžanov e Jakob Segel', 1957), 15
- The Cell - La cellula* (*The Cell*, Singh Tarsem, 2000), 155
- Ciapaiev* (*Čapaev*, Georgij e Sergej Vasilev, 1934), 21
- Il colore del melograno* (*Sayat-Nova*, Sergej Paradžanov, 1969), 165
- Il compagno 'P'* (*Ona zaščičaet rodinu*, Fridrich Ermler, 1943), 20-21
- La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, Sergej M. Ejzenštejn, 1925), 21
- Cronaca familiare* (Valerio Zurlini, 1962), 12
- Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 2000), 141
- Dead City* (Delia, 2002), 164
- Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964), 47
- 2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), 163
- Everybody Hurts* (R.E.M., 1993), 140
- The Fall* (Singh Tarsem, 2006), 155
- Fotoromanza* (Michelangelo Antonioni, 1984), 154
- Ginger e Fred* (Federico Fellini, 1985), 140

- Gloria a noi, morte al nemico (Slava - nam, smert' - vragam*, Evgenij Bauer, 1914), 13
- Godzilla (Gojira*, Ishirō Honda, 1954), 203
- Greendale* (Neil Young, 2003), 145
- Guerra (Vojna*, Aleksej Balabanov, 2002), 13
- Imagine* (Zbigniew Rybczynski, 1986), 159, 166
- L'infanzia di Ivan (Ivanovo detstvo*, Andrej Tarkovskij, 1962), 9, 11, 13, 15-18, 20-21, 23, 25-26, 37, 56, 85, 150, 156, 169, 188-189, 192-193, 213, 221, 223-224, 227, 235-236, 239, 243-244
- L'infernale Quinlan (Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), 147
- Ispanija* (Karmen e Šub, 1939), 76
- I killers (Ubijcy*, Andrej Tarkovskij, 1956), 230, 238
- Losing My religion* (Singh Tarsem, 1991), 140, 149, 151-153, 155, 160, 163, 165-166
- Mon Dieu que je l'aime* (Jean-Pierre Berckmans, 1984), 147
- Mood Indigo - La schiuma dei giorni (l'Écume des jours*, 2013), 148
- Natural Blues* (David La Chapelle, 2000), 163
- The Next Big Thing* (Chris Cunningham, 1997), 163
- Nodo alla gola (Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), 157
- Nostalghia* (Andrej Tarkovskij, 1983), 30, 51, 57, 61, 83, 125, 139, 150, 152, 170, 174-175, 177, 180-181, 187, 189-191, 216-217, 219-220, 222-223, 229, 233-235, 237-238, 240-241, 243, 248-249
- Nostos - Il ritorno* (Franco Piavoli, 1989), 52
- Omicidio a luci rosse (Body Double*, Brian De Palma, 1978), 141
- Orchestra* (Zbigniew Rybczynski, 1990), 159
- Otpuskayu*, (Aleksandr Maršal, 1998), 164, 165
- Il pianeta azzurro* (Franco Piavoli, 1982), 52
- Plus Oh!* (Jean-Luc Godard, 1983), 143
- Un poeta nel cinema* (intervista-tv, a. c. Donatella Baglivo, 1983),
- Professione: reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975), 232
- Quando volano le cicogne (Letjat žuravli*, Michail Kalatozov, 1957), 15, 19, 23-26
- Quei bravi ragazzi (Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), 147
- Rodnaya* (Kalinov Most, 2003), 160, 163
- Ro.Go.Pa.G.* (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963), 153
- Il rullo compressore e il violino (Katok i skripka*, Andrej Tarkovskij, 1960), 30, 52, 217, 227, 236, 238, 244
- Il sacrificio (Offret/Sacrificatio*, Andrej Tarkovskij, 1986), 9, 31, 35, 51-52, 57, 61-63, 92-93, 98-99, 103-105, 113, 115-116, 119, 139-140, 149-150, 155, 178, 180, 184-189, 192, 195-197, 199-200, 202-203, 205, 206, 209-210, 216, 219-222, 224-227, 229, 231, 235-237, 242-243, 246
- Sadismo (Performance*, Donald Cammell e Nicolas Roeg, 1970), 141
- Sberegla* (Zbigniew Rybczynski, 1988), 159-161, 163, 165-166
- Scene da un matrimonio (Scener ur*

- ett äktensap*, Ingmar Bergman, 1973), 52
- Se mi lasci ti cancello (Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), 145
- Solaris (Soljaris*, Andrej Tarkovskij, 1972), 32-33, 39-40, 43, 47, 49, 52, 54, 57, 70, 74, 150, 162-163, 194, 196, 219-221, 224, 227, 230-232, 234, 239, 243-244, 246-248
- Lo specchio (Zerkalo*, Andrej Tarkovskij, 1974), 10, 32, 68, 69, 71, 75, 77, 84-85, 139, 150, 161, 165, 170, 177, 179, 181, 189, 210, 219, 221, 225, 227, 231, 234, 236, 239, 244, 245
- Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), 44, 46, 48-49, 51, 54, 139, 150, 160-161, 163-164, 170, 172, 187, 208, 219, 223, 226, 228, 232
- Sweet Lullaby* (Singh Tarsem, 1994), 155
- Sweet People* (Alyosha, 2003), 164
- Tango* (Zbigniew Rybczynski, 1980), 159
- Tempo di viaggio* (Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra, 1983), 219, 248-249
- 10 Kapel* (Tansty Minus, 2006), 155
- Testimonianza di un essere vivente (Ikimono no kiroku*, Akira Kurosawa, 1955), 199-201, 204-205, 210-211
- Thriller* (John Landis, 1984), 140
- Tommy* (Ken Russell, 1975), 141
- Trilliput* (Deadushki, 2004), 165
- Umirat* (Tracktor Bowling, 1999), 164-165
- Unfinished Sympathy* (Baillie Walsh, 1991), 147
- Va' e vedi (Idi i smotri*, Elem Klimov, 1985), 26
- Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), 141
- Weird* (Gus Van Sant, 1998), 163
- Zoja* (Leo Arnštam, 1944), 22, 23

La raccolta di saggi di questo volume completa il progetto *Tarkovskiana* promosso dal Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR), dall'Università Ca' Foscari Venezia, dal Circuito Cinema del Comune di Venezia e dedicato al regista russo Andrej Tarkovskij (1932-1986) per celebrarne gli ottant'anni dalla nascita. Il volume presenta riflessioni critiche su un poeta del cinema spirituale che si qualifica non solo in quanto potente e rigoroso regista, ma anche originale innovatore e raffinato artista della crisi della storia culturale dell'Occidente novecentesco. In anticipazione, a suo modo profetica, di quella del presente secolo.

Contributi di Valerij Sirovskij, Davide Giurlando, Roberto Calabretto, Umberto Fasolato, Michele Sganga, Elisabetta Brusa, Luca Bottone, Simonetta Salvestroni, Marina Pellanda, Cinzia Cimalando, Fabrizio Borin



Università
Ca'Foscari
Venezia

ISBN 978-88-97735-53-3



9 788897 735533 >

Edizione non venale