

Quaderni di Musica/Realtà
Collana di studi musicali
diretta da Luigi Pestalozza

Con il patrocinio del Centro Polifunzionale di Gorizia
dell'Università degli studi di Udine



© Copyright 2010 LIM Editrice S.r.l.

Copertina: da "Bianco", rettangolo di Michi Cima

È vietata la riproduzione, anche parziale a uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

Questo libro è stato redatto e composto con OpenOffice.org

Printed in Italy

ISBN 978-88-7096-*****

Andrej Tarkovskij e la musica

a cura di
Roberto Calabretto

Libreria Musicale Italiana

Indice

VII Introduzione

ANDREJ TARKOVSKIJ E LA MUSICA

- 3 «La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni».
Roberto Calabretto
- 53 Andrej Tarkovskij teorico del cinema
Fabrizio Borin
- 75 La musica di Andrej. L'apporto di Vjačeslav Ovcinnikov nel "Rublëv" di Tarkovskij
Alvise Mazzucato
- 99 Andrej Rublëv, il giullare, la musica antico-russa
Maria Pia Pagani
- 113 Dal preludio di Bach alla "musica del paesaggio": un percorso nell'intreccio audiovisivo di "Solaris"
Umberto Fasolato
- 139 Ascoltare il tempo: suoni, rumori e brani di repertorio per la "musica cinematografica" di "Stalker"
Umberto Fasolato
- 161 "Sacrificio". La parola come intervallo
Alberto Scandola
- 173 Le forme poetiche del sonoro: "Sacrificio"
Giovanni De Mezzo

- 199 «Il rumore del tempo». Note su “Solaris” di Andrej Tarkovskij, con una riflessione su “Stalker”
Rosanna Giaquinta
- 215 Hoffmanniana
Francesco Netto
- 245 Un’offerta musicale. Nono, Kurtág, Rihm e Furrer per Andrej Tarkovskij
Carlo Fierens
- 275 Luigi Nono – Andrej Tarkovskij. Caminantes sulla via del silenzio
Nicola Cisternino
- 289 L’infanzia di Boris. Andrej Tarkovskij regista del “Boris Godunov”
Adone Brandalise
- 295 La regìa del “Boris Godunov” di Musorgskij
Saverio Lamacchia
- 303 Indice dei nomi

Introduzione

Aprire un discorso sulla musica e Andrej Tarkovskij non è facile. Troppe le difficoltà e le insidie che tale ricerca comporta, con le continue ramificazioni che ripetutamente si aprono ogniqualvolta si tenta di circoscrivere i diversi problemi che via via affiorano. Nei propri film, infatti, Tarkovskij ha operato delle scelte musicali destinate inevitabilmente a porsi come magistrali, a divenire dei veri e propri *exempla* a cui guardare con stupore e ammirazione. Basti pensare al suo singolare utilizzo dei repertori classici, quelli bachiani in primis che ripetutamente attraversano i suoi capolavori; oppure all'altrettanto significativo, e pionieristico, uso della musica elettronica, grazie al felice sodalizio creato con uno dei compositori maggiormente rappresentativi dello Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca, Edvard Artem'ev. La musica, «usata come il ritornello nella poesia», scandisce così i diversi racconti cinematografici del regista creando delle trame audiovisive di grande interesse. La ricerca delle indefinite voci della natura porta anche ad un'utilizzazione musicale del rumore, in sintonia con quanto altri registi illuminati, e non a caso da lui amati (vedi Bresson e Antonioni), allora stavano parimenti facendo, nel tentativo di superare i tradizionali modelli del commento sonoro per approdare a situazioni audiovisive estremamente complesse.

Il nome del regista è associato alla musica anche per la sua regia del *Boris Godunov* di Musorgskij, ancor oggi considerata esemplare per alcune scelte tese a valorizzare la centralità delle masse del popolo all'interno della vicenda. Scelte particolarmente apprezzate da Claudio Abbado che, nell'allestimento londinese dell'opera, era sempre stato fermamente deciso ad avere al suo fianco il regista. Continue presenze musicali attraversano poi i suoi *Diari*, in cui troviamo dei veri e propri adagi dedicati alla musica di Bach, citazioni da Gustav Mahler e continui riferimenti a compositori e repertori che permettono di ricostruire la sensibilità musicale del regista. Molte, infine, le 'dediche' che alcuni compositori

gli hanno dedicato nel concerto *in memoriam* del 27 novembre 1991 diretto da Claudio Abbado al *Musikverein* di Vienna.

Questo volume intende affrontare la ricchezza di questi percorsi attraverso una serie di contributi di musicologi, studiosi di cinema e di letteratura russa e compositori che hanno partecipato a un convegno di studi organizzato dal DAMS dell'Università degli studi di Udine e Gorizia nel 2007.

Nella consapevolezza dell'impossibilità di comprendere tutte le problematiche musicali presenti nell'opera di Tarkovskij, queste pagine rappresentano pur sempre il primo tentativo di esplorare questo universo, aprendo a loro volta una riflessione foriera di ulteriori momenti di analisi.

ANDREJ TARKOVSKIJ E LA MUSICA

«La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni».

La musica secondo Andrej Tarkovskij

Roberto Calabretto

A mia madre, con dedizione

«Selon certains rythmes, le long du temps, tresser des sensations et des mots; croiser le langage et le monde: le cinéma de Tarkovski».¹

Il titolo che abbiamo scelto per le brevi note introduttive a questa miscellanea di studi tradisce una difficoltà nel riuscire a porre all'interno di coordinate ben precise 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,² 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.³

-
1. MICHEL CHION, *La toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, p. 172.
 2. Li ricordiamo velocemente: *Il rullo compressore e il violino (Katok i skripka)*, 1960, saggio di diploma conseguito sotto la docenza di Michail Romm al V.G.I.K, la scuola di cinema di Mosca, e primo premio al Festival del Film per Studenti di New York); *L'infanzia di Ivan (Ivanovo detstvo)*, 1962, Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia); *Andrej Rublëv* (1966-1969, Premio F.I.P.R.E.S.C.I. della critica internazionale al festival di Cannes); *Solaris (Soljaris)*, 1972, premio speciale della giuria a Cannes); *Lo specchio (Zerkalo)*, 1974); *Stalker* (1979); *Tempo di viaggio e Nostalgia* (1983), *Sacrificio (Offret/Sacrificatio)*, 1986, ancora premio speciale della giuria a Cannes).
 3. «Claudio Abbado ha chiamato ieri da Londra. Vuole mettere in scena il *Boris Godu-*

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,⁴ testimonianza eloquente della sua formazione musicale i cui echi si possono anche cogliere nel primo film, *Il rullo compressore e il violino*, dove il piccolo Saša è un violinista che deve sostenere, senza successo, un esame al Conservatorio di Mosca.⁵ Anche in *Nostalgia* (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

nov (10 febbraio 1982). Oggi è arrivato Claudio Abbado per incontrarmi. Abbiamo parlato in un luogo pubblico. Lui ha detto che già dieci anni fa aveva fatto sapere alla direzione del *Covent Garden* che farà solo *Boris Godunov* e solo con Tarkovskij. Staremo a vedere come andranno le cose (14 giugno 1982). Ci siamo fermati in Inghilterra per circa due mesi. Ho provato [il *Boris Godunov*] per un mese. Con Abbado abbiamo lavorato con facilità e quando ci siamo lasciati eravamo già amici. La troupe era molto buona. Anche i personaggi e gli attori si adattavano particolarmente bene gli uni agli altri. Il direttore di scena, Geoffrey, ha lavorato in modo straordinario. Steven, l'assistente, è stato molto bravo. Non altrettanto bene è andata con Dvigubskij. [...] Per fortuna lo spettacolo è riuscito bene. Il successo è stato straordinario. E in seguito, nel corso delle successive otto repliche, gli applausi sono durati più di 20 minuti consecutivi. La critica è stata molto buona. Anche qui a Roma hanno scritto parecchio del successo trionfale dello spettacolo (23 Novembre 1983)» (ANDREJ TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, traduzione italiana di Norman Mozzato, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002, pp. 452; 504; 593). Alcune foto dell'allestimento 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. Altre foto in cui il regista è ritratto a fianco di Abbado si trovano nei *Diari*, alle pp. 505 e 590. Sulla rappresentazione al *Covent Garden*, si veda anche MARK LE FANU, *Tarkovski à Covent Garden: Boris Godunov*, «Positif», 284, pp. 30-31. Per quanto riguarda il progetto di un allestimento del *Tristan und Isolde*, si veda sempre il *Diario Martirologio* alle pp. 532; 533.

4. TARKOVSKIJ, *Diari*, cit., p. 19. Tutte le biografie dedicate al regista sottolineano la centralità della musica nella sua formazione giovanile. Nicoletta Misler nota come «il fatto che durante gli studi egli avesse seguito corsi di pittura (e di musica) non è, forse, secondario» (NICOLETTA MISLER, *Nella tradizione dell'arte russa*, in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del Convegno*, 19 Gennaio 1987, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1, Roma 1987, p. 44). «De la musique à la peinture et la géologie: Tarkovski a hésité sur sa vocation», scrive Michel Chion ad esordio della sua monografia dedicata al regista (CHION, *Andrej Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007, 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, *Belyi, belyi den...*, traduzione italiana di Cristina Moroni *Bianco, bianco giorno...*, in ID., *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994, p. 53). A proposito della musica dello *Specchio*, il regista ha detto: «Nello

pretesto narrativo che permette la lettura del film in termini autobiografici, creando una duplice identificazione fra la condizione di Maksim Sazontovič Berezovskij con quella del poeta protagonista del racconto e con Tarkovskij stesso.⁶

Alla ricchezza di queste situazioni, già di per sé problematiche a dipanare e organizzare all'interno di un quadro compiuto, si associa la difficoltà nello svelare la poetica musicale del regista russo per mettere allo scoperto le segrete fila che uniscono la sua riflessione alle scelte poi adottate nell'allestimento delle colonne sonore dei diversi film. Un percorso molto affascinante che pochi altri permettono di fare. Tra questi, sicuramente Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, i cui adagi musicali sono ispirati in maniera diametralmente opposta, Alain Resnais, Robert

Specchio mi sono sforzato di trasmettere la sensazione che Bach, Pergolesi, la lettera di Puškin, i soldati che attraversano lo Sivas e gli avvenimenti domestici, puramente personali, formano un tutto in un certo senso ugualmente significativo per l'esperienza umana» (ID., *Zapec atlënnoe vremja*, traduzione italiana e a cura di Vittorio Nadai, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1995, p. 174).

5. Il film, nell'inaugurare la collaborazione con il compositore Vjačeslav Ověčnikov, già presenta alcune costanti della poetica tarkovskiana. Il violino qui appare come «oggetto magico in senso proppiano, tantopiù in quanto viene caleidoscopicamente moltiplicato-scomposto», divenendo strumento in cui il protagonista trasferisce il proprio sentimento di amicizia (TULLIO MASONI – PAOLO VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 27).
6. «Ecco quello che ho trovato (parlando con Sidel'nikov) a proposito del compositore servo della gleba: si chiama Maksim Sazontovič Berezovskij. Nacque il 16 ottobre del 1745 a Glukhovo. Nel 1756 fu mandato all'Accademia Musicale di Bologna dove studiò con Padre Martini il Vecchio, che fu anche maestro di Mozart. Diventò membro onorario dell'Accademia di Bologna (oltre a essere membro anche di altre accademie). Compose l'opera *Domofone* su testo di Metastasio per il Teatro dell'Opera di Livorno. Scrisse molta musica stupenda divenendo celebre in Italia (Liturgia: «Sgorga dal mio cuore – sia lodato al Signore Onnipotente, misericordia e giustizia Ti canterò, Signore»). Nel 1774 per ordine di Potëmkin ritornò in Russia. Potëmkin gli propose di fondare un'Accademia Musicale a Kremenčug (?). Si innamorò di una giovane attrice serva del conte Razumovskij. Il conte, saputo, lo fece deportare in Siberia (probabilmente in uno dei suoi possedimenti). Berezovskij partì per Pietroburgo dove si diede all'alcol e pose fine ai suoi giorni nel 1777» (TARKOVSKIJ, *Diari*, cit., pp. 341-342). Quando Gorčakov legge ad Eugenia una lettera del musicista, si possono facilmente cogliere alcuni elementi che identificano la condizione esistenziale dei tre artisti. Egli, infatti, scrive: «Tra poco saranno due anni da che sono in Italia. Due anni per me importantissimi sia per quanto riguarda la mia professione sia per la mia vita in generale. [...] Potrei cercare di non ritornare più in Russia, ma già l'ombra di questo pensiero mi uccide, perché non posso assolutamente pensare di non rivedere più la mia Patria, il villaggio dove sono nato, i miei boschi, i miei ruscelli, di non sentire mai più nel petto l'aria felice della mia infanzia» (ID., *Nostalghia* in ID., *Racconti cinematografici*, cit., pp. 246-247).

Bresson e, inaspettatamente, anche Luis Buñuel la cui autobiografia più volte riserva qualche pagina a Richard Wagner e alla musica popolare spagnola. Nella vita di Tarkovskij, allo stesso tempo, la musica è una presenza costante e non 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.⁷

La sublime polifonia del creato

Del compositore boemo Tarkovskij ricorda così alcune affermazioni volte ad affermare la perfezione quale premessa dell'atto artistico ma,⁸ so-

-
7. La musica di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms, 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 *Liedern*», 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». Anche il nome di Mstislav Rostropovič compare ripetutamente in molte pagine (Id., *Diari, cit.*, pp. 57; 218; 394; 532). Un discorso a parte merita, invece, l'amicizia con il compositore georgiano Giya Kancheli che più volte ha detto di aver trovato della profonde affinità con il cinema di Tarkovskij. Queste vanno ricercate nella 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 scivolano 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.
8. «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» (*Ivi*, p. 217).

prattutto, riporta alcune parole da lui dedicate al compositore maggiormente amato da Tarkovskij: Johann Sebastian Bach. Eduard Artem'ev ricorda che il regista nutriva una vera e propria predilezione nei confronti della musica 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 impluso immediato alla tua anima e tu lo senti». ⁹ 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». ¹⁰ 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. 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: ¹¹ 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». ¹²

A *pendant* con Tarkovskij, altri registi hanno guardato con particolare devozione alla musica del maestro tedesco, tra cui Ingmar Bergman e Pier Paolo Pasolini. ¹³ Nella propria autobiografia, il regista svedese riporta le

9. Eduard Artem'ev in SIMONETTA SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Magnano (BI), Qiqajon, 2005, 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).

10. TARKOVSKIJ, *Diari, cit.*, pp. 217-218.

11. «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» (ID., *Scolpire il tempo, cit.*, p. 10). Cfr. anche ID., *Sulla figura cinematografica*, in FABRIZIO BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij, «Circuito Cinema»*, n.30, giugno 1987, p. 23.

12. *Ivi*, p. 19.

13. Proprio questi registi sembrano sfuggire la moda, allora imperante, di usare la musica di Bach inconsapevolmente. Nel corso di un'intervista, anche Ennio Morricone aveva detto: «Mah! Dopo *Accattone*, purtroppo, tutti si son messi a usare Bach nei film; e quindi l'uso di Bach è venuto degenerando» (*Intervista a Ennio Morricone*, in ANTONIO BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Roma 1979, p. 171). Non a caso, commentando le fasi di lavorazione di *Solaris*, Tarkovskij stesso scrive: «Qualche giorno fa ho avuto un colloquio con il nostro fonico Jurij Mikhajlov. È davvero in gamba. Non è il caso, mi dice, di scegliere Bach per il film. Ultimamente

emozioni suscitate dall'ascolto di alcune pagine bachiane,¹⁴ mentre i ricordi dell'amato *Siciliano* della *Sonata in sol minore BWV 1001* e della *Ciaccona* della *Partita in re minore BWV 1004* affiorano nella narrativa e nel cinema di Pier Paolo Pasolini, propenso ad utilizzare questa musica sulla base delle folgorazioni poetiche subite negli anni della primavera friulana.¹⁵ In entrambi i registi, la musica di Bach compare ripetutamente in alcuni film divenendo, in diverso modo, una ben precisa chiave di lettura. Le note sublimi della *Matthäus Passion* BWV 244, in *Accattone*

va troppo di moda. In tanti scelgono Bach. Un bel furbone. Non importa che sia di moda. Voglio prendere il *Preludio corale in Fa minore per organo [BWV 639]* non perché sia di moda, ma perché è una musica bellissima. Evitare Bach per il solo fatto che oggi il cinema si interessa a lui, è anche questo uno snobismo» (TARKOVSKIJ, *Diari, cit.*, p. 45). Dei dubbi nei confronti di questa consuetudine erano stati espressi anche da Massimo Mila che, in riferimento al «contrappunto drammatico» escogitato da Adorno e Eisler come antidoto alla tappezzeria musicale del cinema hollywoodiano, l'aveva definita una formula vuota e ripetitiva «da quando Pasolini [aveva] usa[to] i cori sublimi della *Passione secondo San Matteo* per le più squallide scene della miseria umana in *Accattone*, o la *Cavatina* celestiale del *Quartetto in La minore* per i placidi coiti del *Fiore delle mille e una notte*» (MASSIMO MILA, *Introduzione*, in THEODOR W. ADORNO HANNS EISLER, *Komposition für den film*, traduzione italiana di Oddo P. Bertini, *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975, p. 10).

14. «Una domenica di dicembre ascoltai l'*Oratorio di Natale* di Bach alla chiesa di Hedvig Eleonora. Era di pomeriggio, la neve era caduta per tutto il giorno, silenziosa e senza vento. Ora apparve il sole. Ero seduto nella cantoria di sinistra, proprio sotto la volta. La mobile luce del sole, scintillante come oro, si rifletteva sulle finestre della canonica di fronte alla chiesa e formava figure all'interno della volta. La luce diretta si rifrangeva attraverso la cupola in lame taglienti. La vetrata a fianco dell'altare maggiore s'incendiò per qualche istante poi si spense, una silenziosa esplosione rosso cupa, azzurra, bruno dorata. Il *Corale* si diffuse pieno di speranza nella chiesa che s'immergeva nell'oscurità: la devozione di Bach allevia il tormento della nostra incredulità. Il tremolante, mobile disegno della luce sul muro si sposta più in alto, si fa più sottile, perde forza, si spegne. Le trombe levano al redentore grida di giubilo in re maggiore. Una dolce penombra grigiazzurra riempie la chiesa d'una calma improvvisa, d'una calma fuori dal tempo. Ora fa freddo, l'illuminazione delle strade non è ancora accesa, la neve scricchiola già sotto i passi, il fiato fuma; se fa così freddo all'avvento come sarà l'inverno? Sarà duro. I *Corali* di Bach si muovono ancora come veli colorati nello spazio della coscienza e indietro sulle soglie, attraverso porte aperte, gioia» (INGMAR BERGMAN, *Lanterna magica*, traduzione italiana di Fulvio Ferrari, Milano, Garzanti, 1997, p. 252).
15. «Era soprattutto il *Siciliano* che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto e, ogni volta che lo riudivo mi metteva con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta cantata impassibilmente tra la Carne e il Cielo. Come parteggiavo per la Carne! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che per un'ingenua sovrapposizione di immagini, "immaginavo" cantate da un giovinetto siciliano dal petto bronzeeo e ardente. E come invece sentivo di rifiutarmi alle note celesti! È evidente che soffrivo, anche lì, di amore; ma il mio amore trasportato in quel-

(1961), accompagnano così la lotta nella polvere del protagonista sacralizzando la vita dei sottoproletari romani che vivono ai margini della società mentre le scene e i dialoghi di *Sarabanda* (*Saraband*, 2003) s'incontrano per poi sciogliersi definitivamente nell'esecuzione al violoncello del padre con la figlia della pagina bachiana.

Tarkovskij stesso, parlando di *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, 1972), sottolinea come la musica di Bach nel corso del film sostituisca le parole del dialogo delle sorelle, proiettando lo spettatore in una catarsi, afferma:

Io sono un sostenitore di un'arte che porti in sé *l'aspirazione all'ideale*, che esprima lo slancio verso di esso. Io sono per un'arte che dia all'uomo Speranza e Fede. E quanto più disperato è il mondo di cui parla l'artista, tanto più, forse, si deve avvertire l'ideale che viene ad esso contrapposto, altrimenti sarebbe semplicemente impossibile vivere!¹⁶

La presenza di Bach nel cinema di Tarkovskij è ritrovabile in *Sacrificio*, *Lo specchio*, un film in cui «la musica sovente scaturisce come materiale della vita stessa, come parte dell'esperienza spirituale dell'autore»,¹⁷ ma diviene la cifra espressiva privilegiata di *Solaris* 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.¹⁸ Non contrappunta, invece, le immagini iniziali come accade 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.¹⁹

l'ordine intellettuale e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele.» (PIERPAOLO PASOLINI, *Quaderni rossi*, in NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 70).

16. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 174.

17. *Ivi*, p. 145.

18. Un procedimento analogo viene adottato nello *Specchio*, introdotto dalle note del melanconico *Corale Das alte Jahr vergangen ist BWV 614* che rivela un trattamento cromatico addirittura stupefacente (Cf. ALBERTO BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. I, Torino, Edt, 1983, p. 480-481; 487). Il *Corale* ritorna nel terzo sogno in cui la madre di Aleksej è sospesa sopra il letto.

19. «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 ci-

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 inviando il pubblico al raccoglimento dell'ascolto.²⁰

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

nema 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*, cit., pp. 145, 146). Parole che ricordano quelle di Michelangelo Antonioni, non a caso, un regista amato da Tarkovskij. «Io penso che la musica ha avuto e può continuare ad avere una grande funzione nel cinema – aveva detto il regista nel corso di un suo celebre intervento – perché non c'è arte alla quale il cinema non possa attingere. Nel caso della musica, poi, attinge quasi materialmente, quindi il rapporto è ancora più stretto. Mi pare però che questo rapporto si vada trasformando. Perché quella che era la funzione della musica fino a qualche anno fa, diciamo pure fino a una decina di anni fa, oggi non esiste più. Si chiedeva alla musica di creare nello spettatore una particolare atmosfera, per cui le immagini arrivassero più facilmente allo spettatore stesso. Questa era del resto la funzione del vecchio pianino al tempo del film muto. Il pianino nei film muti serviva innanzitutto per coprire il rumore della macchina da proiezione, e poi per sottolineare e dare una maggiore forza alle immagini che passavano sullo schermo nel silenzio più assoluto. Da allora questo rapporto è cambiato molto, ma in certi film oggi la musica ha ancora quella funzione. Una funzione di commento esterno, di commento inteso a creare un rapporto tra musica e spettatore, non fra musica e film. Si fanno ancora oggi dei film, soprattutto americani, in cui se c'è la battaglia si ode una specie di sinfonia a piena orchestra, violenta, in crescendo; se invece c'è la scena patetica allora ci sono i violini, perché si ritiene che i violini creino un'atmosfera patetica ma che naturalmente è dolciastra e artificiosa. Questo mi sembra un rapporto sbagliato, un rapporto che non ha niente a che vedere con il cinematografo, proprio perché si tiene volutamente ai margini del fatto cinematografico, è un rapporto che si stabilisce tra musica e spettatori, al di fuori dell'immagine» (MICHELANGELO ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, «Bianco e Nero», 2-3, febbraio-marzo 1961. Ora in ID., *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio, 1994, pp.41-2). Sullo scempio realizzato nell'allestimento della copia italiana del film, si vedano le parole dello stesso Tarkovskij in VADIM MOROZ, *Andrej Tarkovskij. About his film art in his own words*, Petersburg – Virginia, Frost, 2008, p. 65.

20. «I registri solenni dell'organo nel *Preludio corale in Fa minore* di Johann Sebastian Bach ritmano un'accumulazione di immagini significanti (l'abituale materno dell'acqua dello stagno screziata da alghe, la gloriosa naturalezza del cavallo, la natura morta

Glauben, Herr, ich mein, den wollest du mir geben, dir zu leben, mei'm Nächst'n nüt'z 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, 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.²¹ 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.



Johann Sebastian Bach, *Preludio Corale Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639*

tazza-caraffa-mela-ciliegie sotto una pioggia salvifica e purificatrice, la villa con i suoi interni di libri e suppellettili che rimandano al sacro familiare ed al trascorrere del suo tempo), alle quali il padre, affermando “Voglio piantarci un po’ d’erba”, aggiunge il senso della continuità e della proliferazione» (MASONI – VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 66).

21. «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. La vita e le opere di J. S. Bach*, cit., pp. 480-481).

Come ben sottolinea Ennio Simeon, quando una pagina di repertorio viene utilizzata in questo modo «il rapporto fra l'oggetto musicale conosciuto, pieno di rimandi, e l'oggetto cinematografico invece nuovo e da scoprire, favorisce il primo come elemento portante della scena». ²² In questo caso, la musica di Bach, così fortemente connotata rafforza le proprie interne coordinate di senso, «costituendo un ostacolo alla possibilità di sintesi con l'immagine che non sia l'impiego intenzionale mirante a sfruttarne la riconoscibilità». ²³ Diviene, pertanto, una presenza in grado di dialogare con le sequenze cinematografiche intervenendo nel loro significato – non si limita ad essere semplicemente un loro commento e, tantomeno, accompagnamento – e, usando una felice ed appropriata espressione di Pasolini, «sfonda» le immagini stesse con processi di marcata ed evidente verticalità, come accade, in diverso modo, nel cinema in forma di poesia del regista friulano. ²⁴

-
22. ENNIO SIMEON, *Per un pugno di note*, Milano, Rugginenti 1995, p. 35. «L'autore può impiegare la parola altrui [...] anche immettendo una nuova intenzione nella parola che ha già la sua propria intenzione oggettuale e che la conserva. Allora una tale parola [...] deve essere sentita come estranea» (Cfr. MICHAÏL BACHTIN, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, traduzione italiana di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 167). Sulla presenza della musica di repertorio nel cinema di Tarkovskij, si veda UMBERTO FASOLATO, «L'organico risuonare del mondo». *La musica elettronica da Solaris a Stalker*, «AAM – TAC», 1. 2004, p. 87. A questo saggio più volte abbiamo fatto ricorso in queste pagine.
23. CARLO PICCARDI, *Concrezioni mnemoniche della colonna sonora*, «Musica/Realtà», 21, dicembre 1986, p. 156.
24. In un suo acutissimo e penetrante saggio dedicato alla presenza sonora nel cinema, il regista appunto definiva la presenza della musica in questi termini: «Io posso dire empiricamente che vi sono due modi per applicare la musica alla sequenza visiva, e quindi di darle altri valori. [...] L'applicazione verticale [...], pur seguendo anch'essa, secondo linearità e successività, le immagini, in realtà ha la sua fonte altrove che nel principio; essa ha la sua fonte nella profondità. Quindi più che sul ritmo viene ad agire sul senso stesso. I valori che essa aggiunge ai valori ritmici del montaggio sono in realtà indefinibili, perché essi trascendono il cinema, e riconducono il cinema alla realtà, dove la fonte dei suoni ha appunto una profondità reale, e non illusoria come nello schermo. In altre parole: le immagini cinematografiche, riprese dalla realtà, e dunque identiche alla realtà, nel momento in cui vengono impresse su pellicola e proiettate su uno schermo, perdono la profondità reale, e ne assumono una illusoria, analoga a quella che in pittura si chiama prospettiva, benché infinitamente più perfetta. Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso l'orizzonte, è illusoria. Più poetico è il film, più questa illusione è perfetta. La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioè illustrativa). La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo – e nasce da un altrove fisico per sua natura profondo – sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle pro-

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.²⁵ 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.²⁶ 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 nuovo, rendendolo nello stesso tempo sia immediato che rinnovato. Torniamo, per così dire, alle sorgenti di esso.²⁷

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 fil-

fondità confuse e senza confini della vita» (PASOLINI, Note di copertina [prive di titolo] dell'LP *Morriconi, La musica nel cinema di Pasolini*, GM 730001).

25. Come sottolinea Salvestroni, affidare alla musica di Bach il compito di essere l'unica voce nelle scene maggiormente significative di un racconto cinematografico è una caratteristica del cinema di Bergman. Cfr. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 98. Brevi cenni sull'impiego del *Preludio* si trovano anche in BORIN, *Solaris*, Palermo, L'epos, 2010, pp. 52; 98; 139; 147.
26. 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. TATIANA EGOROVA, *Soviet Film Music*, traduzione inglese di Tatiana A. Ganf e Natalia A. Egunova, Amsterdam, Overseas Oublishers Association, 1997, 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» (*ivi*, p. 234).
27. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 145.

mato 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, viene prontamente smascherata da Hari stessa davanti allo specchio della cabina di Kelvin, allorché rivela come il problema dell'identità si risolve 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 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.²⁸

In *Sacrificio* quale significativa coincidenza con le scelte di Pasolini, Tarkovskij utilizza nel prologo e nell'epilogo del film un momento della *Matthäus Passion BWV 244*, l'Aria per contralto *Erbarme dich*, numero 47 del capolavoro bachiano.²⁹ 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.³⁰ Definita da Alberto Basso come «indimenticabile capolavoro»³¹ 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.

28. «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*, cit. p. 235).

29. Comparirà anche in *Stalker*, fischiettata dallo scrittore, con un riflesso presagistico.

30. «Erbarme dich, mein Gott, / Um meiner Zähren willen; / Schau hier, Herz und Auge / Weint vor dir bitterlich. / Erbarme dich, erbarme dich!». Come sottolinea Salvestroni, «attraverso questa questa *ouverture* lo spettatore è introdotto in un'atmosfera di inquietante bellezza fatta di luci e di ombre. Nelle parole del canto e nel dipinto la fede e l'amore si intrecciano con il rimorso, l'angoscia, la paura. È una sintesi di quello che avverrà nel film: la richiesta di perdono per una colpa insieme individuale e collettiva e nel contempo la disponibilità al sacrificio, al fare dono di se stessi» (SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 208).

31. BASSO, *Frau Musica*, cit., p. 491.

The image shows two systems of a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Erbarme dich' from the Mattheus Passion BWV 244. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Er bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, um mei - ner Züt - - - ren wil - len, er.' The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Er bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, um mei - ner Züt - - - ren wil - len, er.'

Johann Sebastian Bach, *Erbarme dich* dalla *Matthäus Passion* BWV 244

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,³² parlando della scena finale di *Sacri-*

32. 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» (CESARE FERTONANI, Note di sala al concerto dell'Orchestra "I Pomeriggi Musicali", 18° Festival di Milano Musica, Teatro Dal Verme, 3 ottobre 2009, p. 43). Per quanto riguarda questa composizione, si veda l'incisione di Gidon Kremer (GIDON KREMER, *Le cinéma*, Hamburg, Teldec 0630-17222-2, 1998) e le parole del violinista contenute nel *Booklet* del CD. *Nostalgia – Songs for Tarkovsky* è un'altra dedica del musicista jazz François Couturier e proposta in occasione del decennale della morte del regista a Firenze il 29 dicembre 2006. Cfr. PAOLO EUSTACHI, *Visioni sonore nella*

ficio 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, *Sacrificio*, è un 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 Pëtr 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 *shakubachi* 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.³³

A completare il quadro delle presenze bachiane, non va dimenticato il folgorante recitativo, «Und siehe da! Der Vorhang im Tempel!», sempre dalla *Matthäus Passion*, nello *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 di-

Russia del XX secolo, Firenze, Meridiana, 2009, pp. 124-125.

33. *Colloquio con Toru Takemitsu*, in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, vol. II, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Ricordi LIM, 2001, pp. 438; 441-442.

stesi sull'erba e, in seguito, la madre anziana con i due bambini per mano.

The image displays a page of a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Herr, unser Herrscher' from the Johannes Passion BWV 245. The score is arranged for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a four-part piano accompaniment. The vocal parts enter in the second system with the lyrics 'Herr, Herr, Herr, Herr'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The score is in G major and 4/4 time.

Johann Sebastian Bach, *Herr, unser Herrscher* dalla *Johannes Passion* BWV 245

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»³⁴ – anche questo finale si carica di una connotazione fortemente sacra.

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 post-produzione, e ogni altra componente in grado di dar vita a «combinazioni sonore totalmente nuove», come auspicava Edgar Varèse.³⁵ 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 Ovčinnikov³⁶ 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»,³⁷ 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,

34. BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, cit., p. 459.

35. «Questo intreccio dei diversi elementi sonori e visuali che farà del film un tutto unico non può essere conseguito attraverso una duplicazione, una mimetica ripetizione dell'elemento visuale da parte di quello sonoro», continua il compositore rivelando un'affinità di vedute con i registi di cui stiamo parlando (EDGAR VARÈSE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, traduzione italiana di Umberto Fiori, Milano, Ricordi Unicopli, 1985).

36. Una breve biografia del compositore, con la filmografia, si trova in <http://home.wanadoo.nl/ovar/ovchin.htm> e in ERMANNO COMUZIO, *Musicisti per lo scherno. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2004, pp. 668-669.

37. Michelangelo Antonioni in PIERRE BILLARD, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 134

e con molta superficialità, a proposito di *Andrej Rublëv*.³⁸ Già *L'infanzia di Ivan*, ben esemplifica le caratteristiche musicali e sonore della prima stagione del cinema di Tarkovskij. In questo capolavoro, Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia, 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 accompagna i sogni del protagonista – quattro sequenze che sembrano formare un unico sogno, «éternel, paradisiaque, dont nous voyons à chaque fois une partie»³⁹ – presenta una struttura convenzionale: la melodia è accompagnata da un seguito di arpeggi, con la presenza dei fiati in evidenza.⁴⁰ Il tema compare nelle scene iniziali e nel sogno con la madre; si ripresenta, poi, quando Ivan saluta Cholin e Galcev prima della missione e, infine, nel sogno che conclude il film, con il protagonista sempre accanto alla madre.

38. «Se è vero che una musica per film veramente efficace deve essere piuttosto convenzionale, nel fare confenzionare 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» (ENZO RESTAGNO, *URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi*, in ID. (a cura di) *Alfred Schnittke*, Torino, Edt, 1993, p. 15).

39. CHION, *Andrej Tarkovski*, cit., p. 21.

40. «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*, Roma, Jouvence, 1989, p. 59).

N. 36 (TRAVM THEMAT (IVAN'S KINDHEIT) (ТАЧНА I)

Handwritten musical score for "L'infanzia di Ivan. Tema di Ivan". The score is written on ten staves. The first staff is marked "N. 36 (TRAVM THEMAT (IVAN'S KINDHEIT) (ТАЧНА I)". The music is in 3/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. A section of the score is marked with circled numbers 1 through 8. The piece concludes with a "Poco rit." marking followed by a double bar line and an "a tempo" marking.

L'infanzia di Ivan. Tema di Ivan

Altre situazioni, su tutte l'apertura con il suono particolare del canto di un uccello, anticipano alcune caratteristiche della poetica del regista.⁴¹

41. Come nota Salvestroni, simili aperture si riproporranno anche in seguito. Cfr. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 239. Un'altra con-

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»⁴² ben mettono in risalto gli orrori della guerra.

Con *Andrej Rublëv*, la cui musica è ancora opera 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 mette in risalto i 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».⁴³ 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 *suond* 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 ugualmente risulta evidente la complessità della trama sonora della partitura.⁴⁴

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.⁴⁵ La partitura del film si

suetudine 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.

42. BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovski*, cit., p. 63.

43. EGOROVA, *Soviet Film Music*, cit., p. 197.

44. Stando ad Egorova, la musica del film sarebbe organizzata per aree tematiche – «themes of 'cruelty', 'paganism' and 'Christianity'» – 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.

45. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 27.

basa su un Oratorio preesistente, *Oratorio per Sergej Radonez*, di cui Ovčinnikov si serve assecondando una tipica consuetudine dei compositori cinematografici.⁴⁶ Questo 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'ultima inquadratura, 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.

Edvard Artem'ev e lo Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca

A partire da *Solaris*, Tarkovskij inizia a collaborare con Artem'ev⁴⁷ e lo Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca in cui lavorava Semën Litvinov,⁴⁸ inaugurando una nuova fase della poetica sonora del

46. Cfr. *ivi*, p. 30. È infatti abituale utilizzare all'interno di una colonna sonora la musica scritta precedentemente per la sala cinematografica.

47. 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 Ovčinnikov, avanzando l'ipotesi di problemi di natura personale e non professionale. Ha poi ammesso di ammirare la musica di Ovčinnikov, esaltando le due partiture scritte per Tarkovskij. Per quanto riguarda la sua biografia, si veda ANNELIESE VARALDIEV, *Russian Composer Edward Artemiev*; TATYANA EGOROVA, *Edward Artemiev*: "He has been and will always remain a creator..."; GALINA DUBRACHEVSKAYA, *Edward Artemiev*: "I am sure that there will be a creative explosion"; LILIA SUSLOVA, *Edward Artemiev*: "A breakthrough to the new worlds of sounds"; ARCHIE PATTERSON: *Interview with Edward Artemiev*; MARGARITA KATUNJAN, *Interview with Edward Artemiev*. Tutte queste interviste sono riportate nel sito del compositore: <http://www.electroshock.ru>. 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 MARIA TUROSVSKAJA, *7 ½ ili filimy Andreja Tarkoskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1991, pp. 83-99. Si veda anche la voce a lui dedicata nel *Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, cit., pp. 18-19. Sull'involuzione della poetica di Artem'ev, si vedano invece le puntuali e accorte osservazioni di LUIGI PESTALOZZA, *La musica in URSS: cronaca di un viaggio*, Milano, Ricordi Unicopli, 1987, p. 175-179.

48. Tra i membri dello Studio, attivo dal 1960 al 1980 circa, oltre ad Artem'ev ricordiamo Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Oleg Buloshkin, Stanislav Kreitchi, Schandor Kallosh e Alexander Nemtin che ha dedicato la propria esistenza al completamento del *Mysterium* di Aleksander Skrjabin. Schnittke, noto anche nel mondo della musica cinematografica, si è servito dell'ANS nei primi anni '60, 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 -

proprio cinema. Nelle tante interviste concesse da Artem'ev sulla sua collaborazione con Tarkovskij emergono le modalità con cui realizzava l'allestimento sonoro delle pellicole. Tarkovskij, lamenta Artem'ev non assisteva mai alle sedute di registrazione, mentre seguiva scrupolosamente le fasi della post-produzione in cui la musica giunge a confrontarsi con le immagini. Le fasi della pre-produzione erano molto difficili e il regista selezionava continuamente i materiali registrati per giungere molto spesso ad utilizzare una minima parte di quanto era stato creato.

Per Tarkovskij – ricorda Artem'ev – 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.⁴⁹

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.⁵⁰

La colonna sonora di *Solaris* vede l'impiego del sintetizzatore ANS ideato da Evgeny Murzin.⁵¹ Proprio l'ANS era l'elemento coagulante la ricerca dei musicisti attivi all'interno dello Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca che, in quegli anni, era guardato con sospetto dalle

Sofia Gubaidulina – Edward Artemiev – Edison Denisov – Alfred Schnittke – Alexander Nemtin – Schandor Kallosh – Stanislav Kreitchi, Electroshock Records ELCD 011, 1999.

49. Eduard Artem'ev in SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa* p. 100.
 50. 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, afferma 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.
 51. Per quanto riguarda l'ANS, si veda DAVID BEER, *Solaris and the ANS Synthesizer: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology*, in GUNNLAUGUR A. JONSSON – THORKE. A. OTTARSON, *Through the Mirror. Reflections on the films of Andrei Tarkovsky*, Cambridge Scholars Press, Newcastle, 2006, pp. 103-108; STANISLAV KREICHI, *The ANS Synthesizer. Composing on a Photoelectronic Instrument*, in Theremin.ru/people/kreichi/index.html.

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 attuate al suo interno,⁵² 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 sottesse all'utilizzo di questo sintetizzatore nella musica cinematografica, sottolinea l'importanza delle componenti tecnologiche nell'allestimento sonoro per le immagini cinematografiche,⁵³ 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 Nikolajevic 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 una segmentazione del continuum frequenziale sulla base di studi di psicoacustica.⁵⁴

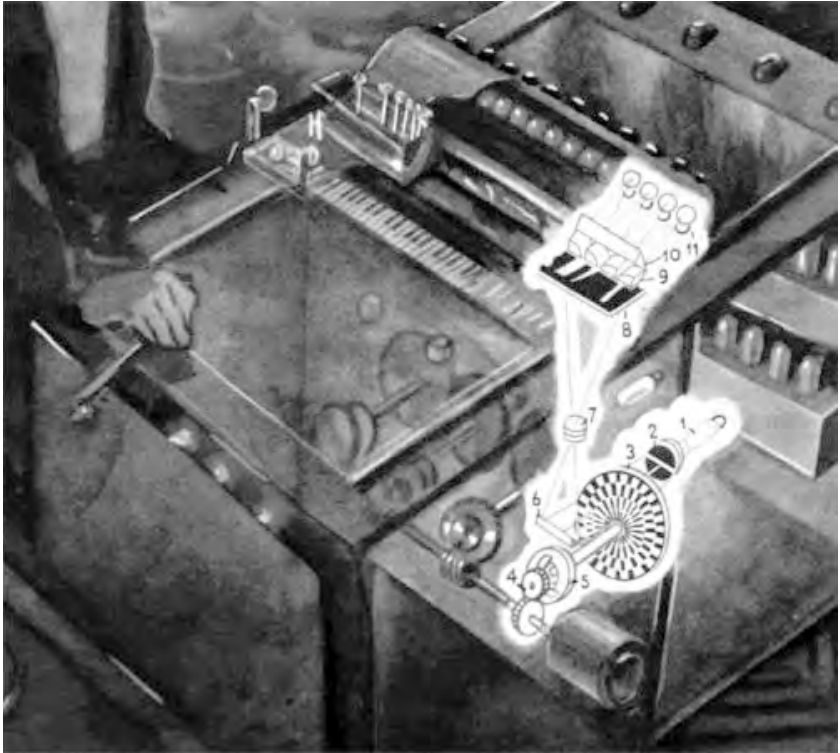
Al fine di selezionare i suoni necessari all'allestimento degli impasti timbrici di un'opera, veniva creata una interfaccia – Murzin la chiamava

52. 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. LUCIANO BERIO, *Musica per Tape Recorder*, «Il Diapason», IV/3-4, 1953, pp. 10-13.

53. Cfr. BEER, *Solaris and the ANS Synthesizer*, cit., p. 101.

54. 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 matrice 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.



Il disco di vetro del generatore foto ottico dell'ANS

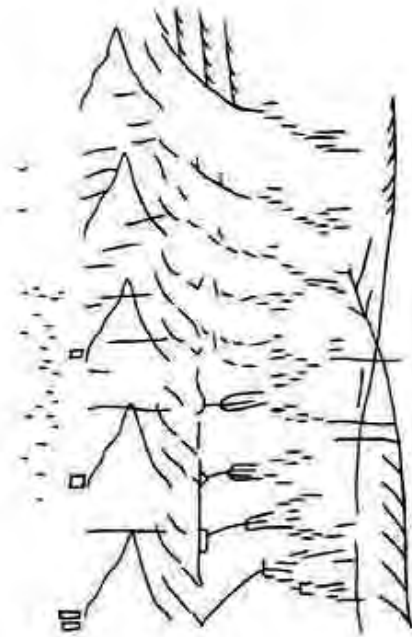


Il sintetizzatore ANS

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 quelli 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 passa-banda 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 passa-banda ed una leva per il controllo del tempo.⁵⁵

Una partitura per ANS si presenta in questo modo:

55. I rapporti di tempo dipendono dalla prestazione della codifica di lettura e possono essere variati senza che venga variata l'altezza del timbro e dei suoni.



Una partitura per ANS

Ai fini della nostra ricerca, va ricordato che in Artem'ev le sperimentazioni con l'ANS⁵⁶ coincidono con la sua attenzione per la musica orien-

56. 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 sonoric 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, regis-

tale 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, Artem'ev 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.⁵⁷

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».⁵⁸ Di conseguenza proprio questa musica

terial, "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 melodical 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. They increase the direct emotional effect of electronic sounding, which obtains "an artistic concretization" of the new sound pictures...» (SUSLOVA, *Edward Artemiev: a breakthrough to the new worlds of sounds, cit.*).

57. Cguan Zsi in EDWARD ARTEMIEV, *Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica: nuovi metodi del pensiero musicale*, in ROBERTO FAVARO (a cura di), *Musica e tecnologia domani*, Quaderni di Musica/Realtà, 51, Lucca, LIM, 2002, pp. 53-54.

58. *Ivi*, p. 54. «Nella filosofia del "soggetto" la tecnica viene rivalutata proprio perché, al di là delle "rivelazioni ontologiche", essa ci porta nel processo temporale e nella natura, criticamente concepita come risultato della "riduzione fenomenologica" e concre-

potrebbe essere utilizzata come l'«indefinita voce della Natura»,⁵⁹ un'accezione già richiamata dall'utilizzo dei repertori bachiani e che a partire da *Solaris* diviene motivo fondamentale della poetica tarkovskiana.⁶⁰

L'indefinita voce della Natura

La musica elettronica sembra essere, pertanto, il linguaggio sonoro privilegiato per entrare in perfetta simbiosi con le immagini. È quindi la vera musica cinematografica: «IL MONDO DEI SUONI organizzato nel film in maniera vera»,⁶¹ come asserisce categoricamente il regista. Al di là della musica strumentale, 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 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.

tamente sperimentata e sentita come processo e quindi come relazione. Ed è sorprendente come sia possibile indicare proprio il caso della “musica elettronica” quale esempio positivo di questa funzione della tecnica verso la natura» (LUIGI ROGNONI, *La musica «elettronica» e il problema della tecnica*, in *Fenomenologia della musica radicale*. Qui tratto da GIANMARIO BORIO, *Mila e l'avanguardia italiana*, in *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale*, a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1994, p. 183). Non più semplice strumento, la tecnica giunge ad essere una maniera del disvelamento della natura e, husserlianamente, modo di relazione tra intenzionalità soggettiva e *Lebenswelt*. Posizioni, queste, molto lontane dalla vita musicale italiana che in quegli anni era ancora anacronisticamente arroccata su un immotivato esistenzialismo che identificava la musica elettronica come un linguaggio lontano dalla sfera del naturale. 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: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology*, cit., pp. 111; 114).

59. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 148.

60. 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.

61. *Ivi*, p. 146. Il maiuscolo figura nell'originale.

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.⁶²

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'adorazione 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 ha dedicato una sceneggiatura cinematografica a partire dai suoi racconti musicali.⁶³ 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'as-

62. *Ibidem*. 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, *Andrei Tarkovski*, cit., p. 44).

63. 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» (E.T.A. HOFFMANN, *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, traduzione italiana di Rosina Pisaneschi *Kreisleriana. Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 43).

soluto, l'infinito. L'arte è l'unico modo di stabilire con esso un contatto»,⁶⁴ mentre nel *Cavaliere Gluck*, quasi a voler citare direttamente un noto racconto dello scrittore tedesco, troviamo un altrettanto significativo dialogo:

«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!...».⁶⁵

In *Stalker*, a metà del viaggio dei protagonisti, la polemica sorta tra lo Scrittore e il Professore sull'utilità dell'arte viene 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.⁶⁶

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 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

64. TARKOVSKIJ, *Hoffmanniana*, in *Racconti cinematografici*, cit., p. 144.

65. *Ivi*, pp. 172; 173.

66. Brevi considerazioni sulle parole dello *Stalker* si trovano in FRANCESCA PIRANI, *La nostalgia dell'armonia*, Genova, Le Mani, 2009, p. 69; SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., 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*, cit., 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»).

romantica, frutto di un'esperienza e di un sentire individuale, con quella orientale, diretta manifestazione dell'essenza del mondo.⁶⁷

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.⁶⁸

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 viene 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.⁶⁹ Ben lungi dall'essere un semplice

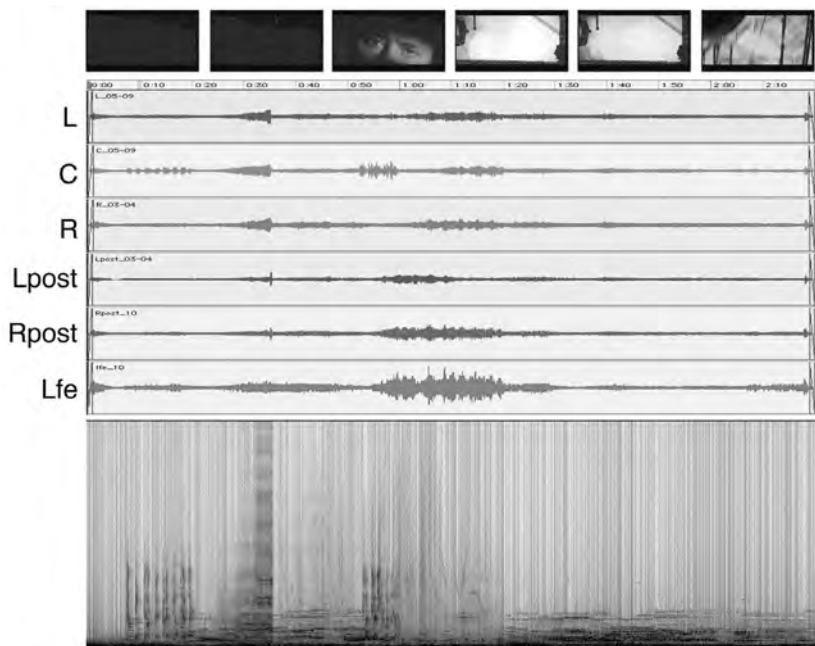
67. Nell'eccellente interpretazione delle pagine di repertorio che affollano i film di Tarkovskij, a proposito del finale di *Stalker* Fasolato scrive: «Matriška recita un breve testo di Tjutčev, poeta romantico russo noto per le sue radici novalisiane. L'estasi amorosa è il tema del breve componimento: 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 Matriška, 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*», cit., p. 91).

68. TARKOVSKIJ, *Martirologio*, cit., p. 542.

69. «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 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*, in GIOVANNI BUTTAFAVA (a cura di), *Al di là del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri 1987, pp. 92-94; ID., *Sulla figura cinematografica*, cit., 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

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* (1964) 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.

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. About his film art in his own words*, cit., 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» (Id., *Le temps conservé*, «Jeune Cinéma», 42, novembre-dicembre 1969). 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...» (Id., *Sulla figura cinematografica*, cit., 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.



Andrej Tarkovskij, *Solaris*. Sonogramma⁷⁰

70. Il sonogramma è stato realizzato da Alberto Carlesi dalla copia del film nel DVD edito da General Video Recording, Firenze, 2002. cfr. ALBERTO CARLESI, *Musica sperimentale nel cinema. Il caso di Solaris di Andrej Tarkovskij*, Tesi di laurea in Scienze e tecnologie multimediali, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005-2006. Nel sonogramma si possono cogliere alcune aggiunte di suoni che spesso si trovano nelle edizioni cinematografiche su questo supporto, creando degli effetti dinamici che non appartengono all'originale. «Accade così che nelle tante edizioni in DVD che oggi affollano il mercato e che permettono al pubblico di vedere e conoscere la maggior parte dei film, la colonna sonora originale sia manomessa con inserimenti di materiali inediti o, addirittura, con sostituzioni di quelli originali per caratterizzare con maggiore ricchezza l'ambiente in cui si svolge il film ma, allo stesso tempo, facendo perdere i sincroni espliciti e impliciti di determinate scene e compromettendo la sua coerenza audiovisiva. Di questo hanno fatto le spese anche registi particolarmente ispirati, come Andrej Tarkovskij, che hanno affidato alla componente sonora una funzione di primo piano nei loro film e le cui edizioni in DVD sono pesantemente 'sfrigate' con interventi che non possono essere giustificati in alcun modo. Basti pensare ai suoni d'ambiente che accompagnano l'ingresso nella Zona dei tre protagonisti di *Stalker* che obbediscono ai canoni del più banale realismo, trasgredendo di conseguenza i principi del commento sonoro cinematografico che il regista russo ha dichiarato in *Scolpire il tempo*. Altre volte, la colonna musicale presenta del materiale estrapolato da incisioni finalizzate alla pubblicazione musicale, facendo perdere la coerenza con lo sviluppo dell'originale. Rielaborata nel multicanale, la colonna sono-

Anche le immagini acquatiche in continuo movimento sono accompagnate 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». ⁷¹ 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 delle 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». ⁷² 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». ⁷³

ra viene poi missata, molte volte con delle scelte discutibili che possono falsare il paesaggio sonoro allestito dal regista. In particolar modo, il movimento degli effetti è perseguito con una certa artificiosità e la miscelazione dei canali è realizzata con un posizionamento delle fonti superficiale e arbitrario. La finalità di queste riedizioni è divulgare un prodotto che possa allinearsi e conformarsi alle abitudini di ascolto del pubblico e poco importa se vengono smarrite le caratteristiche dell'opera originaria» (ROBERTO CALABRETTO, *Il sonoro e le manipolazioni*, «Cinecritica», XIV, 54-55, aprile-settembre 2009, p. 118).

71. Eduard Artem'ev in SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 95. Anche nello *Specchio* la musica elettronica diviene un importante elemento della trama sonora del film: l'ascoltiamo durante l'incendio del capanno, in cui sembra quasi emergere dal crepitare delle fiamme, nelle sequenze dei sogni e in quelle dei documentari di guerra, nella scena in cui Ignat è solo a casa e quando Aleksej e la sorella corrono incontro al padre. A proposito dell'episodio dello Sivash, Egorova scrive: «The music in 'Shivash' is extraordinarily dynamic and expressive. It is achieved by gradually increasing the volume, density, saturation of texture, all of which creates a feeling of continuous *crescendo*» (EGOROVA, *Soviet Film Music*, cit., p. 238).

72. FASOLATO, «L'organico risuonare del mondo», cit., p. 80.

73. *Ibidem*.



Andrej Tarkovskij, *Solaris*. Sonogramma⁷⁴

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 Tatyana 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 me-

74. Il sonogramma è stato realizzato da Alberto Carlesi dalla copia del film nel dvd edito da General Video Recording, Firenze, 2002. cfr. CARLESI, *Musica sperimentale nel cinema*, cit.

lody 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 XIV century – medieval motet dedicated to Virgin Mary. 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 intensions. 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.⁷⁵

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 in sé il mondo che la circonda. È come se ispirasse questo mondo in senso spirituale».⁷⁶ 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

75. EGOROVA, *Edward has been and will always remain a creator*, cit. Per quanto riguarda la genesi della musica di *Stalker*, sempre dell'Egorova si veda *Soviet film music*, cit., pp. 250-251.

76. Andrej Tarkovskij in SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., 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 ricomponne 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», cit., pp. 84-85).

è naturale e, in seguito, a pause regolari, assume delle sembianze sempre più estraneanti, aliene...⁷⁷

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 spazio-temporali 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 dalla musica è prontamente vanificata dal rumore del treno.⁷⁸

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.⁷⁹ 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 pri-

77. Eduard Artem'ev nell'intervista ad ARKADIJ PETROV, «Salon audio video», n.5, 1996. A questa scena fa riferimento anche la breve recensione di Philip Brophy dedicata alla musica del film. Cfr. PHILIP BROPHY, *Stalker*, in ID., *100 Modern Soundtracks*, London, BFI Screen Guides, 2004, pp. 220-221.

78. 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 pensato anche per il finale di *Nostalghia* («Di nuovo la musica invade la piazza. È l'ouverture del *Tannhäuser*», TARKOVSKIJ, *Nostalghia*, cit., p. 266).

79. 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 banalizzarne 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.

missime immagini del film che vedono il *Requiem* di Verdi fondersi con un'antica melodia russa.⁸⁰

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*.⁸¹

I rumori, nei film di Tarkovskij, sono onnipresenti e si organizzano come una vera e propria partitura musicale.⁸² Basti pensare ai frequenti colpi di tosse e alle respirazioni faticose di alcuni protagonisti⁸³ 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 fug-

80. «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 e la tradizione russa*, cit., p. 188).

81. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, p. 148.

82. 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. ANDRÉ S. LABARTHE, *All'origine del film c'è una scelta*, in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 127.

83. 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.

gevoli, che si combinavano con vaste evoluzioni controllate, in una struttura temporale ipersensibile.⁸⁴

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" di *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.⁸⁵

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.

-
84. CHION, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, traduzione italiana di Dario Buzzolan, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1977, 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» (Id., *Andreï Tarkovski*, cit., p. 17)
85. 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*, cit., 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 (*ibidem*). 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 Stanislav 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 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"» (MANLIO PIVA, *Sul sonoro nel cinema di Franco Piavoli*, in *Lo sguardo in ascolto – Il cinema di Franco Piavoli*, a cura di Alessandro Faccioli, Torino, Kaplan, 2003, p. 128).

[...] 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.

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».⁸⁶

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 scolpire la materia sonora facendole assumere delle valenze simboliche.⁸⁷

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 compo-

86. «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 dovrebbe 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, *Scolpire il tempo*, cit., p. 147).

87. 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. MICHEL ONDAATJE, *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, traduzione italiana di Gianni Pannofino ed Elena Rossi, *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch*, Milano, Garzanti, 2003.

nente è il flauto giapponese. Lo abbiamo recuperato da una registrazione su un disco di vinile.⁸⁸ 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.⁸⁹

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.⁹⁰

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».⁹¹ 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

88. Si tratta del flauto Hochiku di Watazumodo-Shuso. Cfr. BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 142.

89. Owe Svennson in <http://filmsound.org/articles/sacrifice.htm>.

90. «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» (ANDREA TRUPPIN, *And Then There Was Sound: The Films of Andrej Tarkovsky*, in RICK ALTMAN (a cura di), *Sound Theory. Sound Practice*, New York – London, Routledge, 1992, p. 246).

91. FASOLATO, «*L'organico risuonare del mondo*», cit., p. 87.

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 maniera inquietante, addirittura terrificante, il carattere al tempo stesso fragile e artificiale della creatura, così come il senso della precarietà dei corpi.⁹²

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*. Nel provare 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.⁹³ 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».⁹⁴ L'acqua e il cinema si

92. CHION, *L'audiovisione*, cit., p. 39.

93. Una consuetudine tipica del cinema di Bresson, dove i rumori perdono la loro derivazione mimetica e assumono delle valenze esclusivamente simboliche, mai subalterne alle immagini. Commentando l'uso del rumore nel cinema di Bresson, Giorgio Tinazzi scrive: «Sono componenti strutturali: la drammaticità suggerita dalle scariche di fucile, i gesti colti nella loro fisicità, l'elisione della scena sentita e non vista (l'uccisione di Orsini); nel finale i rumori intervengono nel montaggio alternato, sono passi, parole in tedesco, il treno, il cigolio della bicicletta, i rintocchi. Il sonoro interviene anche a dare l'impressione soggettiva: come l'oppressione era resa dai custodi che battevano sulle sbarre, o dai comandi in tedesco, così il senso finale di apertura è dato anche dalla ripresa del rumore del treno. In tal modo il *di fuori*, l'esterno che prima avevano sentito, ora lo ritroviamo ampliato dallo spazio libero, nel campo lungo conclusivo» (GIORGIO TINAZZI, *Il cinema di Robert Bresson*, Venezia, Marsilio 1976, p. 83).

94. BORIN, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 24. Cfr. anche CHION, *Le son*, Paris, Nathan, 1998, p. 191. A completare i luoghi della produzione di Chion dedicati alla musica nel cinema di Tarkovskij, ricordiamo: ID., *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995,

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.⁹⁵

Questa presenza si manifesta anche in *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.⁹⁶ 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

pp. 386-387.

95. Andrej Tarkovskij in MASONI VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 5.

96. «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*, cit., p. 20).

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.⁹⁷ 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 nell'*Infanzia di Ivan*, dove il gocciolio sfuma lentamente nella musica proiettando lo spettatore in un'altra dimensione, oppure nella scena iniziale di *Solaris*. Qui Tarkovskij voleva che «si sentissero cantare il bosco, le voci degli uccelli, l'erba»,⁹⁸ 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*, l'apertura ad una nuova dimensione. Non a caso, Chion ha parlato del cinema di Tarkovskij come *La maison où il pleut*,⁹⁹ 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 rovelto ardente, quale fuoco, quale anima, quale spugna asciugherà la terra?¹⁰⁰

97. ANTOINE DE BAECQUE, *Andrej Tarkovskij*, Paris, Edition de l'Etoile, 1989, 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*, traduzione italiana di Cristina Moroni, Milano, Garzanti, 1992, pp. 115; 191).

98. Eduard Artem'ev in SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 100.

99. CHION, *La maison où il pleut*, «Cahiers du Cinéma», 358, 1984.

100. GILLES DELEUZE, *L'immagine tempo*, traduzione italiana di Liliana Rampello, Milano,

A tutti questi rumori, talvolta, si aggiungono dei suoni «qui sont déjà sur l'autre versant de la vie». ¹⁰¹ In *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». ¹⁰² 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. ¹⁰³

No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij

Tra questi va sicuramente citato Luigi Nono che, nel corso della propria esistenza, si è più volte avvicinato al cinema, in particolar modo a quello di Andrej Tarkovskij. *Sacrificio*, capolavoro del regista russo, su-

Ubulibri, 1989, pp. 89-90.

101. CHION, *L'au-delà de l'image*, «Le Monde de la Musique», février 1987, p. 9.

102. Id., *L'audiovisione*, cit., 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*, cit., p. 146).

103. «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). Se il visivo è in sintonia con il suono, questo raddoppia il simbolico» (*Visioni di Medea: a colloquio con Adriano Guarnieri*, in *Medea*, Programma di sala, Teatro «La Fenice», Venezia, 2002, p. 109). Si vedano anche le parole dedicate da Alfred Schnittke al regista che rappresenta uno dei momenti più alti della storia del cinema. Cfr. ALFRED SCHNITTKE, *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin*, München – Düsseldorf, Econ, 1998. 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, *Andrej Tarkovski* cit, p. 40).

scitò in lui folgorazioni molto particolari e significative che giustificano la scelta della dedica della sua ultima opera (*No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, 1987). Una dedica molto particolare che non si risolve semplicemente in un banale omaggio ma che piuttosto si alimenta dei principi che agiscono alla base delle scelte del regista, da Nono trasposte musicalmente. Giovanni Morelli, in un suo magistrale saggio,¹⁰⁴ ha così parlato di questo film, in particolar modo delle fasi di lavorazione della scena finale, come di una «esecuzione di tipo musicale» e, con rara profondità e acutezza, ha messo in risalto alcuni motivi che rendono affini le due opere. Nel delineare le componenti dell'ultimo film del regista, egli parla così 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».¹⁰⁵ In questo la sonorizzazione del film è fondamentale nel suo perseguire un sistema di partizione rigoroso dei materiali sonori.

In *Offret*, 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.¹⁰⁶

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

104. GIOVANNI MORELLI, *Dedicato a una dedica "No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, in *Con Luigi Nono. Festival Internazionale di Musica contemporanea*, a cura di Mario Messinis, Milano, Ricordi-La Biennale 1993, 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 del Festival dedicato al regista nel 1991 a Vienna. Questo concerto è stato riproposto nell'agosto 2007 all'interno delle manifestazioni del Festival di Lucerna.

105. *Ivi*, p. 133.

106. *Ibidem*.

non è smentita la “realtà”, mentre dei secondi è sottolineata la “funzione di riproduzione”.¹⁰⁷

A queste due strutture di indagine temporale, si uniscono poi molti movimenti circolari, a partire dalla citazione bachiana che troviamo ad inizio e conclusione del film. Il tutto a dar vita a un paesaggio sonoro di estrema complessità, articolato in maniera tale da risultare autonomo nei confronti delle immagini e lontano dai percorsi audiovisivi a cui i precedenti film del regista ci avevano abituato. La musica e i rumori, in *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 e a cui Tarkovskij sembra additare quando, nelle conversazioni con Moroz, afferma:

If we want to realize ideas of showing different actions synchronically without parallel montage, it can be done but only with the help of sound: for example the picture tells you one story and the sound a completely different one. Yours ears are in one location, the eyes are in another, but all this is a subject of theory.¹⁰⁸

Già da queste osservazioni sullo spazio sonoro dell’ultimo film del regista si possono cogliere alcune evidenti affinità con la poetica di Nono. Basti pensare, quale testimonianza maggiormente evidente, alle sue ricerche sulla erraticità della risonanza. Nello specifico della partitura in questione, troviamo poi una singolare consonanza nella fisicità della produzione-ascolto del suono, qui realizzata in movimenti verticali-orizzontali e circolari. 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 parla di questa dedica come

107. *Ibidem*.

108. Andrej Tarkovskij in MOROZ, *Andrei Tarkovsky. About his film art in his own words*, cit., p. 73. Anche se, in altri luoghi del medesimo testo, Tarkovskij sembra approdare all’impossibilità di una teoria sulla musica cinematografica, sottolineando l’inevitabile ricorso agli stereotipi per cui l’amara constatazione: «The usage of music in film is commercial» (*ivi*, p. 82). Sempre nel corso di questo incontro, Tarkovskij aveva esordito addirittura affermando l’impossibilità di utilizzare la musica nel cinema, «because people have problems absorbing sound and pictures of the film simultaneously. [...] If they concentrate their attention on film pictures, they have problems absorbing the sound on an equally emotional level» (*ivi*, p. 72).

l'effusione, compressa, di un sistema di molte comprensioni simultanee dell'ultima opera del regista russo (esperite sincreticamente da Nono, intuitivamente da spettatore ingenuo, ma con convinzione estatica).¹⁰⁹ 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".¹¹⁰

Nate a ridosso l'una dell'altra, queste due opere si richiamano vicendevolmente, si coappartengono e, caso pressoché unico nella storia della musica da film, 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"». ¹¹¹

109. «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?"» (Parole di Luigi Nono nell'intervista di LOTHAR KNESSL *Infinito, inquieto, incompiuto*, in NONO, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 474).

110. MORELLI, *Dedicato a una dedica "No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, cit., p. 136.

111. *Ivi*, p. 137.

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»

Fabrizio Borin

Per parlare di Andrej Tarkovskij teorico, ovvero verificare se, come ed entro quali coordinate si possa definirlo tale, occorre ricordare almeno due cose. In primo luogo che siamo di fronte ad un grande autore del cinema internazionale, regista autorevole, rappresentante e per certi aspetti, un caposcuola del cinema spirituale contemporaneo, nonché eccellente esponente del cinema di poesia (egli stesso poeta dell'immagine e figlio del poeta Arsenij Tarkovskij). Secondariamente che, in riferimento alla figura di Sergej Ejzenštejn, il contributo teorico di Tarkovskij, certo provvisorio, incompleto, quantitativamente e per ramificazione delle argomentazioni, non comparabile con il grande sistema teorico e filmografico del maestro di Riga – basti pensare al *corpus* degli studi sul montaggio cinematografico – è in ogni caso di estremo rilievo. E questo, sia per comprenderne i film, sia per una corretta collocazione della sua indagine speculativa nel panorama del cinema odierno e di quello di almeno tre decenni tra i Sessanta e gli Ottanta;¹ sia in ordine al fatto che le posizioni teoriche tarkovskiane sono, per lo più, di rimessa ovvero di risposta, confutazione, presa di distanza dalle teorie di Ejzenštejn e dunque il «nuovo» è la variante, l'alternativa di quanto elaborato dall'autore di *Sciopero* (*Stačka*, 1924-25).

Con ciò naturalmente non si intende affatto dire che Tarkovskij non esprima caratteri teorici interessanti o originali. Questi passaggi illuminanti, salienti e decisivi ci sono, eccome! È solo che egli tende sovente ad

1. Nato nel 1932 a Zavraz'e, sulle rive del Volga, Tarkovskij muore a Parigi nel 1986 a cinquantquattro anni. Per questa ragione la sua riflessione di tipo teorico è certamente non metodica e incompleta: chi scrive è convinto che una più lunga esistenza e lo sviluppo di una piena carriera avrebbero senz'altro fatto crescere nella qualità speculativa i materiali analitici dei quali si dirà nel corso di queste pagine.

esprimersi rilanciando le proprie posizioni – nei termini del linguaggio calcistico si potrebbe dire «di contropiede» – a partire da quelle di Ejzenštejn, e in qualche modo non potrebbe essere altrimenti dato che anagraficamente Andrej Tarkovskij si esprime *dopo* Ejzenštejn che, nato nel 1898, muore nel 1948. Per intenderci, quando Ejzenštejn muore, Tarkovskij ha solo qualche anno più del ragazzo ‘mostro-e-martire’ de *L’infanzia di Ivan* e le grandi elaborazioni – penso ancora al montaggio cinematografico, ma non solo – hanno trovato adeguata strutturazione e al giovane studente, aspirante cineasta Andrej non resterà, preliminarmente, che studiare e meditare i saggi ejzenštejniani e le sue sequenze didattiche.

Per Tarkovskij si tratta allora di verificare la sua cifra teorica rispetto a quella di Sergej Ejzenštejn e però non, come pure si dovrebbe, indicandone le posizioni per poi compararle con quelle di Tarkovskij. Ma intenzionalmente – come ogni sincero ‘partigiano’ cine-tarkovskiano farebbe –, prendendo in esame le sole riflessioni tarkovskiane. E questo per due motivi: (1) essendo l’apparato teorico ejzenštejniano talmente ampio e variegato, si impone qui la prudente necessità di non considerarle affatto; (2) in realtà lo scarto teorico di Tarkovskij per questa messa a confronto si focalizza su due ‘fondamentali’ del cinema di sempre, vale a dire del concetto, in lui assolutamente vitale, di *inquadratura* – in alcune occasioni chiamato *piano* dal francese *plan* – e del concetto relativo al *cinema di montaggio*.

Per pervenire dunque alle posizioni teoriche di Tarkovskij saranno pertanto considerate: (a) le sue prese di posizione sul cinema di Ejzenštejn; (b) alcuni passaggi del suo saggio *La figura cinematografica* risalente alla fine degli anni Settanta;² (c) infine alcuni brani tratti da *Nostalghia* e in modo particolare la sequenza in cui il protagonista Gorčakov entra nella casa del matto Domenico, un esempio di quella che, con linguaggio forse sin troppo tarkovskiano, potremmo già anticipare come la rappresentazione, mentalmente originata e filmicamente ricreata, di una *scultura teorica della visione spazio-temporale*. Consideriamoli dunque, una alla volta.

2. Il testo *De la figure cinématographique*, «Positif», 249, dicembre 1981, pp. 29-38, è stato tradotto 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, pp. 7-23, si trova anche in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987, pp. 8-18. *Sulla figura cinematografica*, nuova traduzione, è in BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», quaderno 30, giugno 1987, pp. 17-31.

Voli teorici

Possiamo partire dalle pagine scritte nel 1967 durante il periodo di *Andrej Rublëv*, terminato l'anno precedente e però nel mezzo delle vicissitudini censorie che segneranno il film della "Passione secondo Andrej".³ Pagine in cui la parola scritta rimanda alla parola detta, articolata con difficoltà e con difficoltà liberatoria però pronunciata; e allora, come Jurj – il giovane balbuziente del simil-prologo de *Lo specchio* – che afferma convintamente: «*Io posso parlare*», Tarkovskij, senza alcun complesso generazionale o timidezza artistica, si manifesta e, appunto, *parla*, così esprimendosi nei confronti del cinema del "maestro" della sua formazione registica (una personalità, quella di Ejzenštejn, comunque pervasivamente ispiratrice della filosofia sul cinema di montaggio di intere generazioni di registi, ovunque).

Rispetto profondamente Ejzenštejn, ma credo che la sua estetica mi sia estranea e francamente controindicata. Ne *La corazzata Potëmkin* e nelle sue prime opere, ciò che mi è vicino è il suo attaccamento al dettaglio ed il "patetico realista" dei suoi piani, ma non i suoi principi di montaggio, il suo "patetico del montaggio". Nei suoi ultimi film, come *Alexandr Nevskij* e *Ivan il Terribile* che sono filmati in studio, egli non fa che fissare sulla pellicola gli schizzi disegnati in precedenza e questo non è adatto a me perché io ho tutt'altra concezione del montaggio.

Considero il cinema l'arte più realista nel senso che i suoi principi poggiano sull'identità con la realtà, sulla fissazione della realtà in ogni inquadratura presa separatamente, cosa che c'era nell'Ejzenštejn dei primi film.

Quanto al parallelo che si fa tra me e lui, è una questione che riguarda la critica. Mi è difficile giudicare secondo questa ottica. Per ciò che riguarda i due principi del realismo dell'immagine da un lato e del montaggio dall'altro, mi sembra che Ejzenštejn ed io siamo divisi...⁴

-
3. Pellicola iniziata nel '66 e uscita solo tre anni dopo, è, per Tarkovskij, il grande film epico della vita, una vicenda di ampio respiro narrativo e tematico centrato sulla figura del monaco pittore, ma più che altro si qualifica come la *prova* in via di superamento – firmare un'opera che resta nella storia del cinema non solo sovietico e soprattutto un grande film che può rimanere in buona compagnia, per esempio, con l'ejzenštejniano *La congiura dei Boiardi* – da parte di un regista che, novello Efim, sta per salire sulla mongolfiera degli autori con la 'A' maiuscola con il suo primo capolavoro.
 4. TARKOVSKIJ, *Le temps conservé*, «Jeune Cinéma», 42, novembre-dicembre 1969 (da «Iskusstvo Kino», 4, 1967).

C'è, fin dagli esordi, in Tarkovskij una chiara visione – ma anche già una intensa *di-visione* – dell'idea di realtà e di realtà cinematografica a proposito della quale il regista appare più che convinto, al punto da non esitare a poggiarvi molte delle considerazioni future. E soprattutto è davvero persuaso che la realtà che metterà in immagini sarà davvero un prodotto non mediato del mondo reale, mentre invece la dimensione onirico-simbolica ne trasformerà poeticamente, e in profondità, i canoni realistici basilari.

E prosegue, entrando con decisione e atteggiamento teorico nel vivo delle questioni relative al tempo *del* montaggio e soprattutto al tempo *nel* montaggio. La questione è cruciale per un regista votato alla dialettica del tempo filmico. E difatti, per similitudine filologica, vale qui la pena rammentare, dedicando un po' di spazio alla questione, che l'altro testo importante a vocazione diaristico-teorica di Andrej Tarkovskij suona *Scolpire il tempo*⁵. Il saggio si apre proprio con l'interrogativo del 'girare' e dello *scrivere*, che è poi quello di affrontare e risolvere praticamente i problemi, dopo aver teorizzato su quelli posti dal 'linguaggio' della macchina da presa. Significativamente, ma non si tratta di 'vezzi d'artista' perché sono processi dell'invenzione, anche le considerazioni d'apertura su alcune 'storie minimali' dei *Sei racconti morali* di Eric Rohmer seguono questa traccia di impostazione;⁶ ma mentre il regista francese conferma l'esistenza dell'idea letteraria come condizione antecedente il cinema, per l'artista russo si tratta di una «dinamica linguistica» duplice, di scambio, di creazione, per dir così comparata, tra l'universo cinema e le riflessioni 'inattuali' che questa forma espressiva sollecita alla capacità, talvolta poetica, della sua analisi teorico-critica. Un *work in progress*, durato praticamente l'intera carriera dagli esordi al film-testamento *Sacrificio*, per tradurre sulla carta un ampio ventaglio di meditazioni.

Ora, la traduzione italiana di *Sculpting in Time* sollecita l'attenzione su quell' 'il' rispetto a 'in' ('nel', 'col') che fonde insieme l'azione del model-

5. L'edizione russa *Sapetschtjlonnoje Wremja* del 1986 viene tradotta da Kitty Hunter-Blair per The Bodley Head, London, l'anno successivo (prima pubblicazione tedesca col titolo *Die Versiegelte Zeit*), e l'edizione italiana, nella traduzione di Vittorio Nardai, viene pubblicata nel 1988 dalla milanese Ubulibri. È appena il caso di segnalare che la pubblicazione dei *Diari. Martirologio 1970-1986*, si propone come importante serie di tessere necessarie alla configurazione del mosaico complessivo.

6. Cfr. ERIC ROHMER, *Ma nuit chez Maud*, traduzione italiana di Elena De Angeli, *La mia notte con Maud: sei racconti morali*, a cura di Sergio Toffetti, Torino, Einaudi, 1988, p. V.

lare togliendo via e la dimensione tempo di cui è pervaso il cinema tarkovskiano e, si perdoni il necessario gioco di parole, di *riflesso*, le sue *riflessioni sul cinema* come recita il sottotitolo del lavoro. L'idea di scolpire *nel* tempo risulta non adeguata alle caratteristiche di 'matericità' espresse dal complesso della sua opera. Che, esiste perché sorretta da una concezione del tempo avvolgente e dominante, in quanto *tempo tecnico*, raffigurabile in non amorfi pezzi di *collages* giustapposti. E anche giacché è un'opera che si nutre e restituisce il respiro vitale dei suoi personaggi-pellegrini – nel flusso ininterrotto della Storia e del Tempo estraneo al contingente – e della loro imposizione di una alta tensione etica e politica. Mentre esprime anche tutte le ambiguità positive della non univoca ispirazione tarkovskiana – il tema forza/debolezza sviluppato soprattutto in *Stalker* ma generale, la polarità normalità/follia (penso a Gorčakov/Domenico in *Nostalghia* e pure all'Alexander di *Sacrificio*), il rapporto Individuo/Storia, Potere/Poesia, ecc. – fertili ambiguità in assenza delle quali *questo* cinema non avrebbe ragione di esistere.

È però soprattutto vero che il carattere di 'irrazionalismo' assolutamente innovatore nella parabola artistica dell'autore non sta, come al finale di *Solaris*, nell'Oceano del Tempo dell'intellettuale Tarkovskij alle prese con se stesso, le sue paure e con le pulsioni di un incontrollabile fantastico imperativo dell'immaginazione multiforme (il piano-sequenza, la forza del tempo *della* 'realtà' cinematografica nell'inquadratura, l'evanescente ed al tempo stesso granitica meccanica dell'acqua specchio-schermo contro l'incalzare dei 'tempi morti'). Ma è, il cinema tarkovskiano, una filosofia dell'irrazionale, un «*cinema's destined role*», come evidenzia il quarto capitolo dell'edizione inglese, per la cui comprensione occorre rifarsi, per un verso ai calidoscopici *gruppi dinamici di sculture* dei suoi film *scavati* nei blocchi informi degli Ideali, delle Utopie, della Crisi, del vero sentire dell'Uomo contemporaneo. E per altro verso alle riflessioni teoriche sul montaggio, alle quali infatti torniamo senza indugio.

La specificità del cinema consiste nel fissare il tempo ed il cinema opera con questo tempo catturato come con una unità di misura estetica che si può ripetere indefinitamente. Più l'immagine è realista, più è vicina alla vita, più il tempo diventa autentico, cioè non fabbricato, non ricreato... È chiaro che è ricreato e costruito, ma si avvicina a tal punto alla realtà che si confonde con essa.

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.

È per questo che in questi due casi precisi io ed Ejzenštejn non siamo vicini. In più, non credo che l'essenza del cinema sia il confronto (scontro) tra due inquadrature che deve far nascere un terzo concetto, come diceva Ejzenštejn. Al contrario, un ennesimo piano mi appare come la somma del primo, del secondo, del terzo... del quinto, del decimo... più "n-1" piani, vale a dire come la somma di tutti i piani che precedono l' "n-1". E così si forma il senso di un'inquadratura in relazione a tutte quelle che l'hanno preceduta. Questo è il principio del mio montaggio.⁷

Ecco, come si deduce da questo passo, verso la fine degli anni Sessanta Tarkovskij è già... Tarkovskij. Portatore di un punto di vista *fluviale* del montaggio, ma non soltanto un punto di vista *orizzontale* della successione delle inquadrature, ma anche *verticale*. Entrambi gli ambiti di osservazione, derivati dal fluire del tempo nel quadro cinematografico, trovano nelle *immagini dell'acqua*, una delle cifre stilistico-narrative dell'intero suo cinema. Come si sa, senza il motivo-base dell'acqua – connesso alla *terra*, all'*aria* e soprattutto al *fuoco* e sovente in compresenza, conflittuale oppure finalizzata alla ricerca dell'Armonia – il cinema di Tarkovskij non avrebbe senso. Sia che si tratti di acque orizzontali (laghi, paludi, fiumi, ruscelli, pozzanghere, tinozze, catini, stagni, piscine, oceani pensanti, etc.), sia nel caso di acque verticali (pioggia, neve, cascate, nebbia, che è anche orizzontale... eccetera) sempre e comunque autorizzanti incroci visivi ovvero varianti *incrociate*, analogiche ai movimenti di macchina che, unendo panoramiche e carrellate a dinamiche di ripresa dal basso verso l'alto e viceversa, talvolta in vertiginose *plongées* – vale a dire in una chiara direzione *terra-cielo* oppure all'inverso – ad evidenziare il cambiamento del punto di vista, cioè a rivendicare un costante anelito

7. TARKOVSKIJ, *Le temps conservé*, cit., p. V.

alla *elevazione* spirituale, in definitiva molto spesso a costruire il simbolo della croce.

C'è poi da tenere presente che quando Tarkovskij, nel passo citato poco sopra, parla di *ritmo* in riferimento al quadro cinematografico e alla definizione del *suo* concetto e della *sua* pratica di *montaggio*, sta anche fornendo anticipazioni di ciò che si trova più ampiamente argomentato nel suo scritto *La figura cinematografica* di cui tra poco considereremo alcuni passaggi. E tuttavia, assumendo come parametri le problematiche dell'inquadratura rispetto al *montaggio interno*, Tarkovskij in qualche modo teorizza la necessità di concentrare tutto nel tempo-spazio delle riprese, assecondando contemporaneamente sia la *gabbia centripeta dell'inquadratura*, sia sviluppando le *linee di forza centrifughe* oltre i suoi stessi limiti: appunto, un montaggio interno attraverso l'impiego di persone o oggetti necessari a svelare progressivamente porzioni di altro tempo-spazio *dentro il medesimo quadro*: tende, veli, porte, angoli, davanzali, alberi, muri, pareti divisorie e soprattutto, finestre, oblò, spiragli, specchi, ecc. vale a dire qualsiasi spazio-tempo riquadrato che sia in grado di essere metodicamente ricompreso *dentro* l'inquadratura principale. Il tutto senza rinunciare mai alla dimensione esaltante del fuori campo. E allora, collocando la sua riflessione in una concezione autonoma del tempo filmico, se con Ejzenštejn si può parlare di *religione del montaggio*, per Tarkovskij possiamo senz'altro parlare di *religione del tempo ininterrotto*.

Però accade che se per vedere più da vicino non è secondo lui indispensabile avere piani più ravvicinati, con questa posizione che vorrebbe essere teorica – in quanto oggettiva – Tarkovskij si espone invece ad una indicazione di stile personale, individuale, più orientata alla costruzione-percezione del proprio profilmico che non interessato a proporre un principio, quando rileva che “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.”⁸

E tuttavia il complesso cinema dell'autore di *Solaris* autorizza anche una seconda 'materializzazione' teorica. Si potrebbe infatti azzardare un bellissimo, straordinario 'viceversa', ovvero rilevare come un'inquadratura relativamente stretta e non a grande profondità di campo, possa dare l'impressione di essere un campo lungo, forse lunghissimo se non addirittura

8. *Ibidem*.

tura un 'totale'. È quanto succede, per esempio, con il caso dell'inquadratura-finestra di *Nostalghia* e precisamente nel punto in cui Gorčakov segue il matto Domenico nella sua casa. Sono pochi secondi, ma è una *figura* di *inquadratura-finestra* cine-tarkovskiana di enorme intensità.

Aperto una porta, il poeta si accinge a varcare in solitudine il limite tra normalità e follia, fede e visualizzazioni trasgressive di umidi grumi di follia, in buona sostanza supera, con la fede nel grande cinema del suo regista, l'ostacolo che divide ragione e 'sragione'.⁹ Il suo sguardo si affaccia su un labirinto di acqua e terra e, con il tipico metodo del volo radente della cinepresa, Tarkovskij passa da un paesaggio 'mentale' di terra e acqua, autocreatosi nel tempo sul pavimento della casa di Domenico, al paesaggio *oltre* il davanzale della finestra. E questo avviene senza soluzione di continuità, allo stesso modo in cui era cresciuto, con l'armonia dei tempi della natura, il giardino della casa della madre di Alexander in *Sacrificio*.

Per anticipare quanto sta per accadere prima del colloquio tra il russo e Domenico, ovvero lo scarto dalla norma – pedalare con la bicicletta ferma – vale a dire questa intenzionale *cancellazione della soglia*, si ha un ribaltamento di parametri tale da far divenire il colore un contrastato b/n e percepire il breve come non breve, il piccolo come grande, il piano lungo come un piano largo, la parte come il tutto, il dentro come il fuori nel senso che non c'è più una differenza tra fuori e dentro. Insomma, siamo a quanto sta molto a cuore al regista, cioè il rovesciamento delle coordinate consuete – un campo lungo come un primo piano – per rivendicare il ribaltamento tra Forza e Debolezza, tra Ragione e Poesia, per il primato delle seconde.

Si tornerà più avanti su questo paesaggio, sull'esito della disponibilità culturale di Gorčakov ad accettare la diversità mentale e specialmente su uno dei suoi sviluppi teorici *sui generis*. A questo punto però la *sineddoche* visiva dell'*inquadratura-finestra* impone di passare a considerare alcuni aspetti della figura cinematografica.

9. «Il cinema di questo grande e solitario maestro di cinema – esule in patria come in esilio – è un cinema isolato, con pochi maestri e pochi allievi, perché è un cinema 'rivoluzionario'. Ed è 'rivoluzionario' in quanto proclama l'esistenza di un'altra Ragione e sostituisce all'umanesimo populista e retorico la autenticamente umanistica verità di una *sragione* di cui soltanto la poesia può superare la contraddizione e darci la verità» (LINO MICCICHÉ, *Le "Sragioni" del poeta*, in BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 8).

Tra Ejzenštejn e Leonardo

Publicato in vari testi anche collettanei, lo scritto dedicato alla *figura cinematografica* risale al 1979, ovvero al periodo di *Stalker*. E anche se l'attacco non è propriamente scientifico – «Poichè parleremo qui del concetto di *figura* premetto subito che non intendo formularlo in maniera precisa»¹⁰ – in alcuni passaggi Tarkovskij entra in argomento assumendo le riflessioni di Ejzenštejn sull'*haiku* giapponese – poesia, sintesi, senso complessivo finale – e arrivando ad una prima definizione, per dir così, operativa: «La figura nel cinema si costruisce sull'arte di far passare come osservazione la percezione personale dell'oggetto».

Solo poche righe prima si era espresso introducendo in parte il concetto di 'verosimile filmico', senza argomentarlo, ma dandolo per acquisito quale dato teorico storicamente stabilizzato:

Una figura inventata sarà verosimile se lascia percepire quei legami che da una parte la fanno somigliare alla vita e dall'altra – cosa che sembrerebbe contraddittoria – la rendono unica ed inimitabile, come unica e inimitabile è ogni osservazione.¹¹

Siamo dunque in piena soggettività artistica, la stessa che induce Tarkovskij a basare la sua riflessione sulla figura riandando all'autobiografismo estremamente instabile de *Lo specchio* e in particolare al *Ritratto di Ginevra de' Benci* attribuito a Leonardo da Vinci, presente nella sequenza in cui il padre di Ignat torna a casa in licenza durante la guerra, ritratto necessario al regista per paragonare i caratteri ambigui della nobildonna all'immagine della protagonista (si va dall'attrazione al rifiuto, dal bello al ripugnante, dall'ammirazione al degenerato, al diabolico, portatrice di un

10. TARKOVSKIJ, *Sulla figura cinematografica*, cit., p. 17.

11. Il filosofo marxista Galvano della Volpe per il suo verosimile filmico utilizza il leone di marmo de *La corazzata Potëmkin* (1925) di Ejzenštejn in cui interagisce la rivoluzione della forma cinematografica come forte metafora della rivoluzione sociale: «Con tre inquadrature del leone di pietra (che dorme, apre gli occhi e rugge), [Pudovkin] sottolinea che “questa è una costruzione di montaggio solo *difficilmente* riproducibile *in parole*, ma di effetto schiacciante sullo schermo”: e conclude con questo esempio (del leone-rivoluzionario) “il film passa dal naturalismo, che in certo grado gli era proprio, a una capacità di rappresentazione libera, *simbolica*, indipendente dai requisiti di una elementare probabilità” o verosimiglianza che si dica» (GALVANO DELLA VOLPE, *Il verosimile filmico. Note sul rapporto di forma e contenuto nell'immagine filmica*, in EDOARDO BRUNO (a cura di), *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, Roma, La nuova sinistra – Edizioni Samonà e Savelli, 1971, pp. 45-46).

pensiero elevato e anche di perfidia in una donna soggetta a basse passioni... insomma vi si possono leggere infiniti caratteri) «per poter sottolineare, sia in lei che nell'attrice Margarita Terechova, questa stessa facoltà di essere insieme affascinante e ripugnante».¹²

E prosegue Tarkovskij:

Ma se si prova a scomporre il ritratto di Leonardo nei suoi elementi costitutivi, non si arriva a nulla e, in ogni caso, questa scomposizione dell'impressione in singoli elementi non spiega alcunché. Anzi, la forza dell'impatto emozionale che l'immagine di Ginevra Benci esercita su di noi, sta proprio nell'impossibilità di preferire questo o quel dettaglio avulso dal contesto, di preferire un'impressione istantanea ad un'altra, cioè nell'impossibilità di acquisire un equilibrio rispetto alla figura che stiamo contemplando. Davanti a noi si apre la possibilità di un rapporto con l'infinito dentro al quale precipitano la nostra ragione e i nostri sentimenti.

Una tale impressione è provocata innanzitutto dalla integrità della figura che agisce su di noi proprio per la sua indivisibilità. Presa a parte, isolata, ogni componente dell'immagine di Ginevra Benci è morta. Oppure, può forse essere il contrario: ogni elemento, anche minimo, manifesta le stesse proprietà dell'opera completa.¹³

Il termine *indivisibilità* è dunque la parola chiave di questo passo, adatto a sintetizzare la posizione del regista che si esprime con quanto conosciamo circa la concezione del tempo, appunto non divisibile dal montaggio. Se dunque si sostituisce il leone di marmo del montaggio ejzenštejniano con il ritratto leonardesco, la parte determinante della teoria tarkovskiana si trova pienamente sviluppata nelle sue linee essenziali.

Ma questa si arricchisce – e nel contempo propone l'antinomia fondamentale di Andrej Tarkovskij pensatore mentre sviluppa un secondo paradosso – perché la meditazione sul punto prosegue ponendo alla riflessione anche la questione vita-arte. Infatti l'autore prosegue:

La figura è chiamata ad esprimere la vita stessa e non le nozioni e le concezioni dell'autore sulla vita. Essa non definisce né simbolizza la vita, ma la *esprime*. La figura riflette la vita fissando il suo *carattere unico*. Ma, allora, che cos'è il *tipico*? Come mettere in relazione l'unico, l'inimitabile e il tipico nell'arte?

La nascita di una figura equivale alla nascita di una cosa unica. Il tipico –

12. TARKOVSKIJ, *Sulla figura cinematografica*, cit., p. 20.

13. *Ibidem*.

passatemi questo paradosso – dipende direttamente da tutto ciò che non assomiglia a niente, da ciò che è unico, individuale nella figura. Il tipico è ben lungi dal crearsi là dove sono fissate la generalità e la similitudine dei fenomeni; ma appare dove se ne scoprono le differenze, le particolarità, i caratteri specifici. Allorché si insiste sull'individuale, il generale sembra mettersi in ombra e restare al di là dei limiti di una riproduzione didattica. In questo modo il generale si presenta come la ragion d'essere di un fenomeno unico.

Ciò può sembrare strano, a prima vista, ma non si deve dimenticare che la figura artistica non deve provocare alcuna associazione, deve soltanto ricordare la verità allo spettatore.¹⁴

La ragione per la quale Tarkovskij si esprime in termini di verità della figura invece di concentrarsi, come fa nei film, a riflettere sul carattere di *espressione* della vita ricreata e della verità è qualcosa che lo allontana dalla pacata ed oggettiva osservazione del problema. Ma c'è da tenere presente, d'altronde, che di questo nodo problematico al regista interessa l'aspetto creativo, un po' misterioso e isondabile, sia della vita che della verità, e ancora più della figura. E, così facendo, porta acqua al mulino della *verità* ed *espressività temporale* del suo piano-sequenza attraverso *la figura della realtà* pur allontanandosi dall'impostazione generale del discorso. Per certi aspetti rimanendo più vicino alle *teorie* sul cinema che non alle sue *teoriche* (riflessione a tutto campo). Tanto è vero che, prima di riprendere, ampliandole, le considerazioni già riportate in apertura di queste note, Tarkovskij – inanellando un terzo paradosso a-teorico eppure meravigliosamente lirico – si avvia a tornare a Ejzenštejn per verificare quanto detto, e così scrive:

Si crea una situazione paradossale: una figura è l'espressione più integrale del tipico, ma più cerca di esprimerlo pienamente, più deve diventare individuale ed unica. Che cosa fantastica la figura! In un certo senso è molto più ricca della vita, forse perché esprime l'idea della Verità assoluta.¹⁵

La questione si presenta pertanto in questi termini: sostituendo la figura con la *figura cinematografica* e dotando questa dello scorrere del tempo dentro l'inquadratura si può agevolmente chiudere il cerchio e lì, dentro al quadro – ma anche e soprattutto, aggiunge lo scrivente, in tutto ciò che il quadro nutrito di tempo suggerisce rispetto a quanto insiste

14. *Ivi*, p. 22.

15. *Ivi*, p. 23.

oltre se stesso in qualità di fuori campo – dunque dentro la cornice dinamica si decidono i destini del cinema tarkovskiano. Se negli anni Cinquanta Bazin in *Qu'est-ce que le cinéma?* distingue, per il cinema compreso tra gli anni Venti ed i Quaranta, i registi che credono nella *realtà* e i registi che credono nell'*immagine*,¹⁶ alla fine dei Settanta Andrej Tarkovskij è tra i registi che propugnano la fede nella *realtà dell'immagine*, ovvero nella figura cinematografica, cioè nell'*inquadratura-tempo* vera e unica. La sola che conta e che si crea nel corso delle riprese e ne è sufficiente una ed una sola, a suo modo di vedere, per contenere tutto il cinema.

A questo punto *il ritmo* riprende il posto centrale nelle osservazioni del regista, ma occorre vari passaggi sulla figura per determinarne le qualità dell'«idea cinematografica pura» dato che è precisamente

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, come molto tempo fa lo fu *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* dei fratelli Lumière.¹⁷

Allora, se ciò che conta è la pressione di un tempo autosufficiente, autorevole ed indipendente da qualsiasi altro elemento all'interno dell'*inquadratura-figura*, si arriva ora al nervo scoperto del rapporto Ejzenštejn-Tarkovskij (secondo Tarkovskij) perché il secondo perentoriamente afferma:

«Il ritmo dunque non è una serie metrica di brani. Il ritmo è dato dalla tensione temporale all'interno dei piani e, a mio avviso, è precisamente il ritmo l'elemento costitutivo principale del cinema e non, come usualmente si crede, il montaggio. [...] il montaggio è ben lungi dal restituire una nuova qualità, non fa che rendere evidente ciò che già esisteva nelle inquadrature in corso di sistemazione.» È come se il montaggio fosse già stato

16. Il fondatore dei «Cahiers du cinéma» per 'immagine' intende «molto genericamente, tutto ciò che alla cosa rappresentata può aggiungere la sua *rappresentazione* sullo schermo» (ANDRÉ BAZIN, *Che cosa è il cinema*, traduzione italiana di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 1973, p. 75).

17. TARKOVSKIJ, *Sulla figura cinematografica*, cit. p. 24.

previsto fin dalle riprese, quasi fosse stato programmato col *carattere* di quello che si girava. Ecco perché solo le lunghezze temporali possono essere sottoposte al montaggio, soltanto l'intensità della loro esistenza può essere fissata dalla cinepresa e in nessun modo possono esserlo i simboli speculativi, la realtà della pittura figurativa, le composizioni disorganiche distribuite con maggiore o minore affettazione in una sequenza. E tantomeno potranno mai diventarle due concetti monosemici che, una volta assemblati devono – o si pretende che debbano – far nascere non si sa quale famoso “terzo senso”. È dunque tutta la diversità della vita captata dall'obiettivo ed inserita in un'inquadratura che si sottomette al montaggio. L'esattezza del mio giudizio può essere meglio confermata dall'esperienza di Ejzenštejn. Facendo dipendere il ritmo direttamente dalla lunghezza dell'inquadratura, cioè dei *collages*, egli mostrava l'inconsistenza delle sue premesse teoriche nel caso in cui la sua intuizione l'avesse ingannato o non avesse egli saturato i materiali del film da montare, con la tensione temporale richiesta da un “collage” preciso.¹⁸

E riserva, in chiusura di questo saggio sulla figura al cinema, la nota espressione: «L'alterazione del tempo è il tramite della sua esperienza ritmica. *Scultura, con il tempo come materiale, ecco cosa sono il montaggio e la figura cinematografica.*»¹⁹ Risulta pertanto fortemente evidenziata in Tarkovskij quella che poche pagine sopra si era indicata come *Religione del tempo ininterrotto*, un tempo da scolpire *dentro e insieme al* cinema. Tenendo presenti i periodi indicati, si può rilevare che il regista ha maturato queste sue posizioni teorico-artistiche più o meno contemporaneamente alla costruzione di quelle sue caratteristiche correnti di tempo che riempiono le sue inquadrature, sempre riconoscibili in *ogni* singolo punto di *ciascuno* dei suoi film.

Prima di concludere queste note c'è un elemento rilevante da considerare, perchè a chi scrive sembra costituisca una rara, rarissima soluzione ideativa, rivelatrice di un punto di vista, come dire, teorico non teorizzato – né da Tarkovskij né da altri (salvo l'errore sempre possibile nell'enormità dell'universo delle immagini in movimento) – e pertanto forse anche più importante delle utilissime pagine dedicate alla figura o al ritmo anti-montaggio.

18. *Ivi*, p. 28. Il riferimento di Tarkovskij è alla famosa battaglia sul lago ghiacciato di *Alexandr Nevskij* (1938).

19. *Ivi*, p. 29.

Il film è, per comodità, ancora una volta *Nostalgia*, il film italiano, il penultimo, anche se il procedimento che sarà commentato è già presente in *Andrej Rublëv* e in *Solaris* con identiche ‘assurde’ intenzionalità. Il punto in questione è quello in cui Gorčakov è entrato nella casa di Domenico e dopo l’inquadratura-finestra, entra in una stanza e si porta all’angolo della parete di fondo dove c’è, tanto per cambiare, uno specchio... Bene. Dopo aver avuto un anticipo della dualità del reale tarkovskiano evidenziata ad un tempo sia dalla *realtà altra* di Domenico – visione di uno squarcio di paesaggio mentale in b/n – sia dalla realtà sonora della vita – il rumore della segheria – il poeta russo, invitato da Domenico (non visibile), entra in una seconda stanza in cui non mancano i tipici oggetti tarkovskiani desueti; non desueti per l’uso, ma per il modo ‘vissuto’ – altrove ho parlato di *ruggine*: una sorta di termometro del tempo²⁰ – in cui vengono proposti: un pezzo di corda, una scala a pioli con un ombrello rotto, una tenda ricamata che lascia passare poca luce ecc... Intanto Gorčakov taglia l’inquadratura verso sinistra e va a mettersi davanti ad uno specchio più lungo che largo, e così lo trova la macchina da presa quando, dopo aver percorso la parete di destra e, aver appunto rivelato una finestra con la tenda ricamata, arriva sull’angolo della stanza. L’angolo retto è precisamente il punto di interesse teorico inedito, e per almeno due motivi.

Innanzitutto, siamo in un piano-sequenza, della durata complessiva di 2’48", già da alcuni secondi, ovvero da quando Gorčakov è entrato nella seconda stanza e si concluderà con lo *zoom in* sulla bambola cieca. Secondariamente, il regista colloca il protagonista davanti allo specchio e poi lo fa girare in favore della m.d.p. e la figura cinematografica che abbiamo è, in senso geometrico-visivo, la seguente: a partire da destra, un pezzo di muro con lo specchio nel quale si riflette l’immagine del profilo sinistro di Gorčakov e lo stesso Gorčakov, vale a dire si ha un potenziale raddoppiamento dell’immagine dell’uomo. Parte la musica e, sempre con una ripresa in continuità, l’inquadratura si stringe progressivamente e l’uomo guarda, fuori campo, verso sinistra. Lo scopo è quello di preparare e precedere delicatamente il movimento di macchina di una panoramica che, in sintonia con lo sguardo, parte, rivelando altri oggetti posti su un mobile. Ma, soprattutto, lasciando fuori campo – *a destra* – Gorčakov. Il breve movimento di macchina rallenta un po’ e inaspettatamente noi tro-

20. BORIN, *L’arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit.

viamo Gorčakov, di spalle, *a sinistra*. Ora, dato che siamo in piano-sequenza, ovvero non ci sono stacchi e *intervento di montaggio* in questo movimento, ed essendo assolutamente *impossibile* per il protagonista passare *dietro* la parete sulla quale è inizialmente appoggiato, ovvero andare ancora più in profondità, *dentro* al quadro. E, considerando anche il fatto che Tarkovskij intenzionalmente prima lo fa passare davanti alla cinepresa (anche se un po' obliquamente, sul lato sinistro dell'inquadratura) e poi lo colloca proprio nell'angolo in modo da precludergli ogni altro movimento, non si danno che tre soluzioni.

1. Gli avrebbe potuto far ripercorrere i passi dell'entrata, uscire e, non visto dall'obiettivo della camera, portarsi lì dove lo troviamo, passando da un'altra porta, ma porte non se ne vedono e il *tempo reale del piano-sequenza non è così lungo* da permetterlo.

2. Oppure avrebbe potuto farlo passare *davanti* alla m.d.p. e raggiungere il posto di sinistra, ma in questo caso l'avremmo visto transitare da destra a sinistra nel quadro, sempre perché siamo in un piano-sequenza.

3. Oppure ancora, ed è quello che succede, Tarkovskij fa passare Gorčakov *sotto* – ma più verosimilmente *dietro* – la cinepresa, così da farlo trovare a sinistra quando la macchina da presa arriva. Così facendo trasgredisce una delle convenzioni del cinema perché dilata lo spazio-tempo coinvolgendo nel profilmico quello che non deve mai essere rivelato davvero, cioè il luogo della macchina da presa e la macchina stessa; a meno che non ci si trovi nell'ostentato metacinema, ma allora il discorso sarebbe del tutto differente. Insomma, rende racconto e figura quella terra di nessuno invisibile, quel tabù cinematografico che è il set e la cinepresa.

Tarkovskij, lo si ricorda, ha detto che si può fare un film solo con il tempo, ma in questo caso supera anche se stesso perché qui il tempo non gli basta: per fare il cinema ci vuole la cinepresa che quel tempo a lui sacro possa scolpire! E allora la coinvolge, sradicando l'apparato convenzionale che vuole la netta divisione tra immagini, inquadrature, figure cinematografiche, chiamiamole come si vuole, e il luogo-ombra formativo di quelle stesse immagini. Detto altrimenti, senza essere uno sperimentatore,²¹ Tarkovskij trova il modo di realizzare un *piano-sequenza con un*

21. Sull'opzione ricerca/risultati secondo il nostro autore, mi permetto di rinviare a BORIN, *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. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 237-243. «La sperimentazione! Basta la parola! Ce n'è anche un'altra: ricerca. *La*

campolfuori campo impossibile e in questo modo ha messo sotto forma di riflessione applicata – se si potesse potrebbe essere definita una *teoria empirica* – la possibilità di realizzare *contemporaneamente la finzione e lo svelamento della finzione, la prassi e l'infrazione della prassi*.

Ora, so bene che l'infrazione della prassi, al cinema, non è una novità: fin dai primi film della fine dell'Ottocento c'è lo 'sguardo in macchina' – anche se impiegato in maniera non intenzionalmente narrativa – oppure, decenni dopo, quella che la semiologia ha chiamato l' 'interpellazione diretta' allo spettatore ottenuta quando un personaggio, oltre a guardare lo spettatore negli occhi, anche gli parla, si rivolge a lui esplicitamente; oppure, appunto, la messa in campo della cinepresa nei film sul cinema si da dar origine poi a quella specie di genere costituito dal metacinema.

Nell'episodio in questione però, non c'è solo l'abituale impostazione ossessiva tarkovskiana del piano-sequenza ad ogni costo quale garanzia di verità e realtà nel piano della figura... No! C'è di più, come c'era di più in *Andrej Rublëv* nel colloquio tra Teofane il Greco ed il monaco-pittore dopo l'incendio del Tempio: un colloquio ed uno scambio destra-sinistra e viceversa – per di più *ripetuto* – senza stacchi, appunto, *impossibile*, come parimenti immaginario è il dialogo con Teofane morto. L'impossibile narrativo si esprime per mezzo dell'impossibile visivo, un interdetto che d'ora in poi, cioè da Tarkovskij in avanti, potrà diventare metodo ed essere assunto quale schema (sempre che prima non si sia costretti a valutare l'eventuale sopravvenienza del *collasso dell'inquadratura*, evento da non escludere dal momento che le attuali forti sollecitazioni alle modificazioni della 'forma' dell'Immagine potrebbero anche prevedere per le immagini stesse non più il bisogno del fatidico *finito e ordinato* spazio ritagliato per affrontare il futuro).

ricerca dell'artista. Quale meschina amnistia concessa alla dappocaggine può celarsi dietro a queste parole! L'arte non è una scienza, da poter tollerare che noi la si riduca a una sperimentazione. Quando l'arte rimane allo stadio sperimentale (se mi è permesso unire questi due concetti inconciliabili), lo scopo stesso dell'arte rimane inattinto. [...] Un giorno chiesero a Picasso qualcosa a proposito delle sue 'ricerche' ed egli rispose, visibilmente irritato dalla domanda: "Io non cerco, trovo". Tra la ricerca come processo – ché non è possibile intenderla altrimenti – e l'opera compiuta, c'è lo stesso rapporto che intercorre tra andare per funghi nei boschi con un panierino sottobraccio e i funghi trovati e raccolti nel panierino. Solo il secondo termine, e cioè il panierino pieno fino all'orlo di funghi, corrisponde all'opera d'arte: il contenuto del panierino è indiscutibilmente un risultato, mentre il vagabondare per i boschi è un fatto privato che interessa tutt'al più gli appassionati delle passeggiate all'aria aperta. In-gannarsi al riguardo equivale ingannare gli altri».

Per quanto si riferisce a *Nostalghia*, vi è la volontà di Tarkovskij di dire e mostrare una volta di più con la tecnica dell'arte, la teoria: *mentre* la follia ha sdoppiato Domenico, anche la malattia 'nostalgica' di Gočakov non è lontana da questa com-passione irrazionale; infatti farà poi il gesto *inutile* chiestogli da un essere *debole*, e perciò tarkoskianamente *forte*, di attraversare la piscina vuota di Santa Caterina con la candela accesa. Pertanto le due realtà tanto care al regista del Tempo e del Vero nel piano, dove il *Vero* può comprendere sia il *Reale* che il *Fantastico*, possono e devono convivere. Tanto è vero che dalla apparente irrealtà dello spostamento inibito, la musica di Beethoven fa, anche se solo per un frammento troncato, da anello: riparte pure la segheria della realtà, una realtà ora più ampia, più ricca di irrealtà, fino a che la logica inoppugnabile di Domenico «una goccia più una goccia fa una goccia più grande, non due» prende il sopravvento.

Questa soluzione di regia non è mero trucco estetico, ma elaborazione teorica profondamente meditata da parte dell'artista Tarkovskij e applicata sullo schermo in termini di verifica, lo ripeto, già fin dagli anni Sessanta. E non è forse questo che faceva Ejzenštejn passando dalla teoria ai film per applicarsi nuovamente e ancora sottoporre al vaglio concreto delle immagini quanto teorizzato?

Puškin alla moviola

Se non si dovesse di necessità portare a conclusione queste pagine, potrebbe essere preso in considerazione il fatto che una stupefacente anticipazione di entrambe le 'filosofie' cinematografiche di Ejzenštejn e di Tarkovskij tra la *religione del cinema di montaggio* e la *religione del tempo non frantumato* sta nell'opera di un altro grande russo, Alexandr Puškin. E la si ritrova proprio studiando la sua poesia visiva in termini di temporitmo e di montaggio, anche a partire dalle analisi ejzenštejniane su *Puškin montatore*, analisi elaborate nel luglio 1937; qualcosa è stato fatto, si tratta di continuare.²² Sono anni nei quali Ejzenštejn deve subire, lui

22. SERGEJ EJZENŠTEJN, *Puškin montatore*, in *Teoria generale del montaggio*, traduzione italiana di Cinzia De Coro e Federica Lamperini, Venezia, Marsilio 1985, pp. 257-281. «*Puškin montatore* pone dunque quell'interessante innesto di convivenza tra le due impostazioni ricordate: da un lato, il realismo di un cinema di montaggio, un montaggio caratterizzato dalla costruzione (intellettuale) del tempo sul quale insiste Ejzenštejn per comprendere l'*ordine* delle parole poetiche puškiniane da trasferire in immagini. Dall'altro, un cinema del tempo ininterrotto – esaltato dal piano-sequen-

che voleva essere realista senza aggettivi, l'accusa, ricorrente nel clima del realismo socialista, di *formalismo*. Imputazione che peraltro coinvolgerà Andrej Tarkovskij per i sogni de *L'infanzia di Ivan* in cui, invece di dar conto dell'eroismo sovietico nella Grande Guerra Patriottica contro l'invasore nazista, l'autore 'si perde' con le paure oniriche di un adolescente (analoga accusa aveva peraltro già aveva bollato la poesia del padre Arsenij).

Dunque, studiando Puškin si può rilevare come nel grande poeta, morto nel 1837, ci sia *il cinema prima dell'invenzione del cinema* e, in special modo, il procedimento puškiniano di *apparizione e movimento di avvicinamento a personaggi e cose*. In definitiva, il discorso riporta il nocciolo della questione alla manifestazione di quella doppia direzione di frantumazione e condensazione, di esplosione e di implosione del linguaggio del cinema, insomma dell'opzione, sempre quella, tra montaggio e piano-sequenza, diciamo, semplificando fin troppo, tra *fast movie* e *slow movie*, tra la parcellizzazione e sempre maggiore velocità dell'inquadratura e del montaggio e la speculare, anche se meno frequente, dilatazione ed esasperato allungamento temporale delle inquadrature e delle loro concatenazioni ritmiche.

Non esiste la morte...

Anche a proposito di questo doppio binario del cinema e in riferimento alla figura complessiva di Tarkovskij, in un convegno fiorentino del 1987²³ si era parlato di *Tarkovskij profeta* e in un altro convegno nel

za e dal montaggio interno all'inquadratura, come quello [...] di Andrej Tarkovskij – dove la componente realistica viene autoplasmata in una dimensione spazio-temporale che tendenzialmente si vuole più vicina al tempo della realtà di quella ricreata al tavolo della moviola. [...] Convinto e intransigente fautore del cinema di poesia – un cinema d'autore elevato alla potenza lirica di un mondo (occidentale) in crisi irreversibile – Tarkovskij non fa con Puškin quanto invece realizza nei confronti di Ejzenštejn: non lo vuole negare per affermare se stesso, ma ne sente e subisce invece la profonda radice poetica, una radice di cui si nutre con l'incrollabile certezza della verità e della bellezza "ingenua" della Poesia. E lo fa la punto di conformare il suo agire personale e artistico, in lui perfettamente sovrapponibili, secondo una scansione ideale: il regista è un autore, l'autore è un poeta, il poeta è a un tempo servo e profeta» (BORIN, *Il cinema verso Puškin. «Con l'immagine brucia il cuore degli uomini»*, in SANTE GRACIOTTI (a cura di), *Puškin europeo*, volume 1, Venezia, Marsilio, 2001, p. 260; 267-268).

23. Cfr. PAOLO ZAMPERINI (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (Atti del convegno «Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia», Firenze 1987), Quaderni della Me-

2002 a Venezia²⁴ le espressioni di sintesi più ripetute e ‘*tarko-cinefilè*’ andavano da *Tarkovskij predicatore* a *Tarkovskij martire*. Ora, senza farsi prendere troppo dalla mistica ‘agiografica’, se non proprio predicatore, certo Tarkovskij aveva una visione tragica dell’esistenza ed ha avuto la tendenza all’apologo drammatico iper-esasperato, alla scrittura visiva cupamente intrisa di moralità radicale, un’etica inattaccabile unita ad una discreta congenialità al rigoroso saggio visivo.

Il profeta non teorizza, pre-vede e predice il futuro – ispirato da quella divinità che nel nostro cineasta si chiama Tempo della Poesia – rivela scenari, contesti, modi di essere e mentalità, mondi, assetti socio-politici che forse arriveranno e forse no. Ma l’utopia di Tarkovskij sembra apoditticamente urlare al Prossimo suo che non è questo l’essenziale. A Domenico, sulla statua dell’imperatore filosofo Marc’Aurelio in Campidoglio, fa declamare: «Qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi e non importa se poi non le costruiremo». Se si accetta questa ‘follia’, allora si può anche utilizzare la fantascienza come base narrativa – è perfino superfluo ricordare *Solaris* e *Stalker* – perché Tarkovskij non ha mai inteso far teoria perché parlava sempre del personale cinema da reinventare e non di quella ‘cosa’ chiamata Cinema da sottoporre ad analisi. Lo scrivente è tuttavia propenso a ripetere quanto già affermato e cioè che l’autobiografico Tarkovskij abbia fatto della *teoria* riflettendo attraverso la *pratica*: con i suoi film ha aperto strade, innovato il linguaggio, contribuito all’affermazione di un alto cinema dello spirito, infranto il mito della terra di nessuno dove abita la macchina da presa, superato i limiti della dialettica tradizionale del fuori campo. Questa posizione artistica – abbastanza comune in non pochi registi-autori: i grandi registi oltre che storici del cinema sono anche impliciti teorici – sia ben più importante di una pur coerente impostazione teorica, ardua da verificare, *dopo*. E d’altronde, come Viktor Šklovskij diceva che Ejzenštejn *pensava per contraddizioni*, questo può valere anche per l’Andrej Tarkovskij teorico del cinema.

A proposito della coerenza, così il regista si esprime, a partire dal commento della morte di Gorčakov in *Nostalghia*:

dioteca Regionale toscana, 1, Firenze, La casa Usher, 1989.

24. Le relazioni di riferimento sono in *Su Andrej Tarkovskij*, «Arts and Artifacts in Movie – AAM TAC – Technology, Aesthetics, Communication», Fondazione Giorgio Cini – IEPI, Pisa-Roma, 1, 2004, pp. 13-130.

Posso forse convenire sulla parziale metaforicità dell'inquadratura finale di *Nostalghia*, dove colloco una casa russa tra le pareti di una cattedrale italiana. [...] E tuttavia, pur riconoscendo che questa inquadratura manca di purezza cinematografica, io spero che in essa non vi sia alcun simbolismo volgare: si tratta di una sintesi abbastanza complessa e non univoca che esprime *figurativamente* ciò che è accaduto al protagonista, ma che, ciononostante, non sta a significare nulla d'altro, di estraneo, che abbisogni di decifrazione... In questo caso, evidentemente, mi si può accusare di mancanza di coerenza ma, in fin dei conti, l'artista inventa la regola e la infrange. È difficile che si possano trovare molte opere d'arte che rispondano perfettamente ai canoni estetici professati dai loro autori. Di solito l'opera d'arte entra in un rapporto complesso con le idee teoriche alle quali si è attenuto il suo autore e non si esaurisce in esse: il tessuto artistico è sempre più ricco di uno schema teorico e, ora che sto portando a termine il mio libro [*Scolpire il tempo*], comincio a domandarmi se per caso non comincino ad essermi d'impaccio le mie stesse regole.²⁵

Per chiudere ora davvero queste note, una citazione potrà forse essere utile. Riguarda il regista Nikita Michalkov, fratello di quell'Andrej Michalkov Koyčalovskij amico e collaboratore di Tarkovskij nei primi anni di carriera.

A proposito del regista di *Andrej Rublëv*, e con discreta dose di generosità comparativa, a proposito del carattere intellettuale del cinema tarkovskiano, Michalkov ebbe a dichiarare: «Di fronte alle opere di Shakespeare io mi commuovo, di fronte al cinema di Tarkovskij mi tolgo il cappello, ma rimango freddo». Il paragone tra il grande drammaturgo inglese e un autore cinematografico morto giovane è certo sproporzionato e tuttavia non è vero che con Tarkovskij non ci si commuova: di fronte alla mela smangiucchiata al Conservatorio, ai quattro sogni di Ivan dentro la guerra, all'abbraccio di Rublëv e di Boriska dopo la fusione dell'icona con la campana, di fronte al ritorno di Kris Kelvin alla casa del padre dal pianeta dell'oceano pensante di *Solaris*, al sublime vento *en ralenti* de *Lo specchio*, di fronte alla disperata crisi finale dello Stalker, davanti al lacerante piano-sequenza della preparazione alla morte di Gorčakov con la candela, e infine al cospetto dell'utopia dell'albero secco di *Sacrificio* da innaffiare fideisticamente, non si può negare che il cuore si scaldi mentre la mente s'illumina! D'altronde non è forse quello tarkovskiano un esempio di grande cinema duale? Pensato e provvisoriamente teorizzato

25. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp.189-190.

in termini di contraddizione perché è un cinema intellettuale che può indurre a togliersi il cappello, rimanendo indubbiamente di grande afflato poetico, dell'esibizione della *ragione* e del patetismo della *sragione*, un cinema portatore di uno sguardo esterno quando è anche profondamente intimista.

Forse davvero allora per il Tarkovskij teorico tutto potrebbe alla fine risolversi nell'abitare *contemporaneamente* lo 'speculare' e 'sacrificale' Leonardo da Vinci e il padre poeta Arsenij; tra l'esigenza insopprimibile di esternare il proprio coraggio fideistico di profezie visionarie insieme all'onirismo narrativo del Tempo e della Memoria (è stato il difficilissimo montaggio de *Lo specchio* a far crescere nel regista l'ossessione per il piano-sequenza). Insomma annullare la diversità tra il *dentro ed il fuori della realtà*: $1 + 1 = 1$, come dice il cartello nel fatiscante stanzone di Domenico dove mentre piove c'è il sole. Dunque, Fede, Profezia, Poesia, Malaria, Martirio, Sogno, Tempo filmico, Memoria. Tutte cose terribilmente difficili da teorizzare, anche per chi è riuscito a far sembrare inquadrature quelli che sono dei fuori campo e a sdoganare, con la *pratica teorica*, quel *non-luogo* costituito dal posto della macchina da presa.

Una cinepresa che, ad un certo punto, quando non ne può più della perbenista 'normalità' dell'Egoismo terreno, si fa insofferente alla *Zona* mondana priva di spiritualità dove si sente incarcerata e, per dover esprimere l'angoscia dell'amore disinteressato, inizia lentamente a levitare... Poi parte: si alza in volo portandosi dietro, oltre i personaggi e le loro crisi di elevazione spirituale, anche le incomplete e macerate impostazioni teorico-diaristiche del suo autore. Come aspettarsi, del resto, un normale rigore teorico unidirezionale dall'apocalittico regista che compulsivamente ricrea il tempo del *suo* mondo interiore, dal regista di anime inquiete che, se non fosse ormai troppo tardi perché l'umanità ha umiliato l'elevazione dello spirito per adorare quella economica, affiderebbe la salvezza futura del mondo sia al *Pater Noster* che alla 'strega' Maria e che fa dire a Domenico – ma potrebbe essere chiunque dal bambino violinista Saša al sacrificale intellettuale Alexander – «Dove sono quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione?».

La musica di Andrej. L'apporto di Vjačeslav Ovčinnikov nel "Rublëv" di Tarkovskij

Alvise Mazzucato

Scrivere sulla colonna sonora di un film come *Andrej Rublëv* di Tarkovskij, significa riconoscerne l'importanza strategica al fine di una lettura più corretta e completa. Uno dei primi obiettivi di questo intervento è proprio quello di dimostrare quanto la colonna sonora di un film possa incidere non solo nel registro emozionale, ma pure nella strutturazione creativa del montaggio, nel mettere in relazione eventi visivi apparentemente lontani, nel conferire senso e significato al discorso filmico che in virtù della musica sprigiona una nuova carica espressiva. Nel *Rublëv* la partitura di Ovčinnikov si rapporta, in più occasioni, con le immagini, le governa e le ispira; non di meno il paesaggio sonoro, i rumori del quotidiano, con il dovuto trattamento fonico, si intrecciano costantemente con il visivo, con il parlato, con la partitura, già annunciando la loro emancipazione nelle future scelte del regista. In altri punti dell'ultima versione del lungometraggio, però, la continuità e l'integrità della scrittura musicale è sacrificata in nome di un procedere più essenziale e coerente della narrazione, oppure dalle pressanti e invasive richieste di tagli della censura del Goskino (Commissione Statale Sovietica per il Cinema) o del mercato cinematografico, preoccupato dalla monumentalità e dalla complessità dell'opera. Queste sottrazioni, volontarie o imposte, messe a punto dallo stesso Tarkovskij, sebbene principalmente rivolte a particolari sezioni visive e dei dialoghi, hanno parzialmente ma inevitabilmente intaccato (anche in senso fisico) la traccia musicale specie nella sua discorsività, mettendo a rischio l'unità complessiva non solo della partitura, ma di tutta la relazione audiovisiva.

Il ruolo di Ovčinnikov nell'allestimento de *L'infanzia di Ivan* è evidente, in particolare nelle sequenze dei quattro sogni. Nonostante la sua musica si muova all'interno di percorsi tradizionali, non si può negare la complessiva unità tra i vari interventi e la linearità interna di questi in stretta sincronia con vari punti del *découpage*. In *Andrej Rublëv* solo nei

tre brani originali antecedenti al film – come vedremo tratti da un Oratorio scritto dal compositore russo già nel 1958 – si coglie un costruito organico con rimandi tematici e concordanze sintattiche e semantiche col visivo, mentre nei rimanenti interventi ideati specificamente per il film, vuoi per le diversità di atmosfera, di organico strumentale, o di genere, vuoi per le mutilazioni o soppressioni subite, si percepisce una disomogeneità diffusa che, come principale conseguenza, tende a declassare la musica, in più casi, a semplice sfondo di complemento, in contraddizione con la pregnanza e la coerenza della scrittura musicale.

Nel progetto iniziale del film, uscito la prima e unica volta nel 1966 con il titolo *Strasti po Andreju*, tutti i brani musicali mantenevano la loro integrità e soprattutto il principio di relativa autonomia rispetto al visivo, mentre nelle seguenti versioni decurtate di venti o più minuti a partire dal 1969, varie sezioni musicali, perdendo la continuità discorsivo-strutturale e di sincronia con il flusso delle immagini, si trasformano a volte in mere sonorità di accompagnamento accessorio. Ecco profilarsi dunque la necessità di tener conto di due edizioni diverse e distinte dello stesso film¹ per comprenderne le trasformazioni volontarie e quelle obbligate, e per motivare e giustificare, in un ambito d'indagine prioritariamente musicale, la modalità comparativa di questa ricerca, basata sostanzialmente su due copie digitali dell'opera: una corrispondente alla prima stesura del 1966, della durata di circa 205 minuti, e l'altra, successiva, probabilmente riferita alla versione del 1969 o seguente, della durata di 185 minuti e considerata definitiva da Tarkovskij.²

-
1. TARKOVSKY, *Andrej Rublëv*, "The Passion According to Andrei", NYC, The Criterion Collection, 34, 1988; ID., *Andrej Rublëv*, Campi Bisenzio (FI), General Video Recording, 2005.
 2. Nella nota intervista di MICHEL CIMENT – LUDA & JEAN SCHNITZER (*L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle (Entretien avec Andrei Tarkovskij)*), «Positif», 109, ottobre 1969, pp. 1–13), il regista dichiara: «Nessuno ha mai tagliato nulla ad *Andrej Rublëv*. Nessuno tranne me. Ho apportato io stesso alcuni tagli. La prima versione del film durava 3 ore e 20 minuti. La seconda, 3 ore e 15 minuti. Ho accorciato la versione finale a 3 ore e 6 minuti. Sono convinto che l'ultima sia la migliore, la più riuscita. Ed ho solo tagliato le scene certamente troppo lunghe. Lo spettatore non si accorge della loro assenza. I tagli non hanno in alcun modo cambiato nulla al tema né a ciò che per noi era importante nel film. In altre parole, abbiamo rimosso solo le lunghe scene poco significative. Abbiamo sicuramente accorciato le scene di brutalità per non scioccare gli spettatori, messi davanti ad una mera impressione spiacevole che avrebbe soltanto distrutto il nostro intento» [nostra traduzione].

Le fonti: i due DVD di riferimento ed altri testi guida

Nel 2006 esce in Italia un DVD distribuito dalla *General Video* con la nuova versione restaurata e migliorata del film che, negli Stati Uniti, era già in commercio dal 2001.³ Questa copia digitale sembra corrispondere, nella durata e nelle impostazioni del montaggio, all'originale *RusCiCo* (Russian Cinema Council) approvato dall'autore. Esiste però dal 1999, un *Andrej Rublëv. The Passion according to Andrej* di 205 minuti. Si tratta di un DVD prodotto dalla ditta americana *Criterion*, specialista nel settore del restauro e riedizioni originali di opere cinematografiche,⁴ che ottenne, attraverso la mediazione del regista americano Martin Scorsese, una copia e i diritti di questo testo, denominandolo, arbitrariamente e senza il parere dell'autore già deceduto, «director's cut».⁵

Oltre ai due DVD nel nostro lavoro abbiamo fatto costantemente riferimento alla sceneggiatura di Tarkovskij in forma di romanzo,⁶ alla sceneggiatura desunta di Franco Vigni,⁷ al CD della colonna sonora del film⁸ e alla versione VHS⁹ della UniVideo in italiano. Purtroppo in mancanza della partitura di Ovčinnikov la nostra analisi si è basata unicamente sull'ascolto.

I due Andrej: Titoli di testa e Prologo

La colonna sonora di entrambe le etichette inizia all'incirca alla comparsa dei rispettivi titoli, ossia dopo i cartelli della Mosfilm. In *Criterion*,

3. TARKOSKIJ, *Andrej Roublev (The Andrej Passion)*, Mosca, RusCiCo, 2000.

4. Si tratta della copia della pellicola vista nel 1988 a Mosca, nella retrospettiva dedicata al grande regista russo, morto due anni prima, ossia una precedente versione recuperata grazie al tecnico di montaggio, Ljudmila Fejginova, che l'ha tenuta nascosta per quindici anni. Cfr.: www.Nostalgia.com/The News 2001.

5. Questa è stata preferita da molti critici ed esperti, come Vlada Petric.

6. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, traduzione italiana di Cristina Moroni, Milano, Garzanti editore, 1992. La traduzione inglese di Kitty Hunter Blair del romanzo (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, London, Faber and Faber, 1991) non corrisponde a quella italiana. Molto probabilmente si fa riferimento a due diverse fonti dattiloscritte.

7. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv. Sceneggiatura desunta del film*, a cura di Franco Vigni. Firenze, Mediateca Regionale Toscana, 1987.

8. *Andrej Tarkovsky. Andrej Rublyov*, vol. II, Toei Publishing Co., Printed in Japan, 1995. La *Toei* ha pubblicato vari CD delle colonne sonore dei film di Tarkovskij.

9. TARKOSKIJ, *Andrej Rublëv*, Milano, UniVideo, 1991 (durata dichiarata 140 min., effettiva 170 min.).

prima del titolo, parte il *Preludio*¹⁰ strumentale di Ovčinnikov eseguito dai legni,¹¹ mentre nel *Rublëv* della *RusCiCo* il medesimo cartello è accompagnato da rintocchi di campane tubolari che precedono il *Preludio*, presenti in secondo piano durante tutta l'esecuzione del brano introduttivo e alla sua chiusura. I *Preludi*, campane a parte, si differenziano in minimi dettagli che fanno supporre a due esecuzioni e/o registrazioni o scritture distinte. In *The Passion* si sente un piccolo frammento introduttivo in più; nel *Rublëv* della *RusCiCo* però, alla ripresa del tema, un'arpa, o uno strumento simile, ricama il motivo principale, infine l'oboe tiene l'ultima nota molto a lungo, in attesa del titolo conclusivo. La durata dei *Preludi* è circa la stessa e serve da riferimento alla durata dei titoli. Questa musica, come afferma Salvestroni in una sua intervista ad Ovčinnikov, avvenuta a Mosca nel 2004,¹² appartiene, assieme ad altri due più corposi brani che affronteremo in seguito, all'*Oratorio per Sergej di Radonež*, opera scritta in precedenza e non espressamente per il film. È dunque probabile l'aggiunta successiva delle campane e a scopo filmico. Queste sono presenti nel CD e vengono citate nella sceneggiatura desunta.



Vjačeslav Ovčinnikov, *Andrej Rublëv. Preludio*¹³

-
10. I titoli dei brani musicali sono fittizi e assegnati dallo scrivente per renderne più facile il riconoscimento, in attesa di visionare la partitura originale, sino ad oggi ancora inedita nelle mani del suo autore.
 11. Si tratta di una melodia non simmetrica, in modo minore, con ripetizione variata, introdotta da due incisi iniziali, ricorrenti più volte con lo stesso profilo ritmico ma in diversa intonazione. L'accompagnamento alterna sezioni accordali ad altre contrappuntistiche non prive di dissonanze e di tensione. L'idea che si coglie è di forte incertezza, di tristezza, di ricerca senza soluzioni.
 12. SALVESTRONI, *Il cinema di Takovskij e la tradizione russa*, cit., p. 30.
 13. Questo e gli altri esempi musicali presenti nel testo sono opera dello scrivente.

Il Tema del volo

Il *Prologo* in *RusCiCo* sembra 'ri-montato' con più attenzione sulla colonna sonora in una fase successiva di sincronizzazione e missaggio. Efficace è la fedeltà alla partitura¹⁴ degli eventi più significativi e ricchi di forza emozionale della narrazione visiva,¹⁵ ottenuta attraverso un diverso montaggio rispetto al testo del 1966, una diversa sincronizzazione e con l'aggiunta, in opportuni momenti, di soste intenzionali che fanno emergere oltre la voce, la traccia dei rumori, e dei suoni d'ambiente, che interagiscono con la musica, in una sorta di contrappunto eterosonico.

Nel testo *Criterion*, il *Tema del volo* mantiene un diverso rapporto con le immagini, incentrando sostanzialmente la sincronizzazione – senza alcuna interruzione – della caduta di Efim sull'erba con il colpo di percussione che chiude bruscamente il brano del volo. La partitura, più convincente in termini esclusivamente musicali, sembra perciò procedere autonomamente, senza dialogare con i rumori che solo casualmente si sommano e non si alternano, conservando una buona base descrittiva e di commento psicologico allo svolgersi degli eventi visivi.

L'inciso generatore

Prendendo poi in esame la scena rallentata del cavallo che rotola nell'erba con il fiume che scorre in secondo piano, in *RusCiCo* (inq.20) è

-
14. Dall'analisi comparativa dei *Temi del volo* nelle due edizioni, si evince che, a prescindere dalle diverse intonazioni e andature (dovute al runnig system) e a differenti tarature di missaggio tra musica, voci e rumori d'ambiente, le partiture sono molto simili ma non uguali. Dal punto di vista compositivo, rileviamo un inciso generatore (prima esposto da un cordofono poi da contrabbassi) quasi ostinato al grave, che si sposta di grado verso l'acuto o il basso, sempre più ravvicinato e incalzante al quale vengono aggiunti suoni tenuti, aspramente dissonanti, e vari moduli rimico-melodici che attraverso un climax di tensione ottenuto dalla frequenza degli interventi e aumento della dinamica, approdano ad una sospensione su suoni lunghi e dissonanti ed un colpo finale di percussione. Vari sono i punti di sincronia con gli eventi visivi.
15. L'inquietudine di Efim a inq.4R; il passo falso sui tetti della cattedrale a inq.6R; il distacco dal suolo della mongolfiera in coincidenza con l'inizio del *Tema del volo* a inq.8R; i sibili che presagiscono al cedimento dell'involucro sommati alla voce e al volto preoccupato di Efim alle inq.15R e 16R. D'ora in avanti utilizzeremo «R» per *RusCiCo* e «C» per *Criterion*; la numerazione delle inquadrature inizia da 1 in ogni episodio; i cartelli con i titoli non vengono conteggiati; le abbreviazioni tecnico-filmiche sono le stesse usate da Franco Vigni nella citata sceneggiatura desunta del film. Le misurazioni sono condotte sulle impostazioni digitali delle relative edizioni.

l'inciso generatore del *Tema del volo* – lo stesso dell'inq.2R (arrivo in canoa di Efim affannato) con la variante di rintocchi di campana tubolare – che determina la durata delle inquadrature.¹⁶ L'ordine musicale, la 'ripresa' dell'inciso, innesca relazioni tra le due inquadrature, ossia un procedimento di interferenza, di 'trasfigurazione'.¹⁷

In *Criterion*, invece, il cavallo, dopo aver girato su sé stesso, si alza in piedi e corre verso sinistra andando incontro alla m.d.p. quindi esce di campo, sempre al rallentatore: tutta l'inq.19C (corrispondente a inq.20R) dura circa 31 secondi, ossia 18 in più dell'edizione *RusCiCo*, irrinunciabili e imperdibili, secondo Petric, per non diminuire «il significato poetico dell'espressione cinematografica di Tarkovskij». «L'inquadratura del cavallo che si rialza al rallentatore – aggiunge Petric – e nel silenzio più assoluto, inserita dopo la caduta del contadino che vola, rinforza le implicazioni metaforiche della sequenza». ¹⁸ In verità il silenzio è preceduto dal solito inciso generatore, enunciato questa volta stranamente una sola volta.¹⁹ Poi la scena si muove nel totale silenzio, ma si potrebbe semplicemente supporre che all'inq.19C manchi parzialmente l'audio.²⁰ La lettura della scena del cavallo che si rimette in piedi e trotta per curiosare vicino alla mongolfiera e al corpo di Efim esanime dopo il tragico volo²¹ in *Criterion* è debitrice alle vecchie convenzioni del cinema muto,²² ed è molto diversa rispetto a *RusCiCo*, dove il cavallo è indifferente alla disgrazia del contadino volante.²³



Vjačeslav Ovčinnikov, *Andrej Rublëv*. Inciso generatore

16. Sono tre note doppie gravi, una terza minore ascendente seguita da seconda minore discendente eseguite su un cordofono, forse un cymbalon.
17. Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp.145-148.
18. Vlada Petric nei contenuti extra del DVD edito dalla *The Criterion Collection*.
19. Si ricorda che il motivo in questione, era già comparso anche in *Criterion* a inq.3C (Efim in barca) e all'inq.4C, eseguito dagli archi scuri e sempre ripetuto due volte.
20. La totale assenza di musica e rumore avviene quasi sempre in concomitanza dei titoli dei vari episodi.
21. Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp 75-76.
22. *Ivi*, p. 66. La dinamica di quest'ultima scena richiama vagamente la critica di Tarkovskij alla stereotipia derivante dall'uso di inquadrature parallele nel cinema muto e riportate poi, senza effettiva necessità, anche nel cinema sonoro.
23. Secondo Tarkovskij metafora della creazione artistica; cfr. CIMENT – SCHNITZER, *L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle*, cit., p. 109.

Il buffone. Anno 1400

In *RusCiCo* un piano-sequenza circolare viene privato della parte iniziale. Dal titolo si evince che il buffone con i suoi strumenti è il protagonista del primo episodio. Tarkovskij ne sottolinea la sua fondamentale vocazione di "musicista ambulante" nell'ambito della cultura contadina,²⁴ di officiante della liturgia della gioia e destinato al sacrificio o, ancora meglio, del rivoluzionario ante litteram. La sua comicità si fonda sui rovesciamenti, sulla presa in giro, sul «riso ambivalente e rigenerante» e sul «basso materiale-corporeo».²⁵ Ma il giullare è anche in grado di commuovere, tranquillizzare e consolare. È su questo registro che si dispiega la *long take* circolare, integra in *Criterion* e suddivisa in due inquadrature con una perdita di circa 28 secondi di pellicola in *RusCiCo*. Tale sottrazione è motivata dall'intenzione precisa del regista di sincronizzare visivamente la *Triste cantilena femminile*, inizialmente a voce sola e fuori campo, con l'accompagnamento strumentale del *gusli*, ossia di mettere chiaramente in relazione il piano "off" del canto (la cantilena è sentita solo dallo *skomoroči*, forse dal pittore d'icone e dal pubblico in sala, non dai contadini) con il piano sonoro «visualizzato», diegetico, di accompagnamento (il *gusli* è realmente visto suonare).²⁶ Così avviene, ma con minor efficacia, anche all'inq. 20R, quando il buffone, all'arrivo dei gendarmi dentro la stalla, smette improvvisamente di suonare e il canto ritorna solitario come era iniziato. Immolando la continuità del piano-sequenza visivo per la nuova sincronizzazione, si preferisce far cogliere la comunicazione esoterica tra il giullare, con la mediazione del suo strumento, e l'aura emozionale segreta della scena, il canto mesto e antico della terra o dell'acqua.

Nella copia *Criterion* l'integrità visiva del piano sequenza è preservata, ma la musica passa in secondo piano e con funzione prettamente accompagnatoria.²⁷ Il CD della *Toei* riporta, nella *traccia 2*, la *Triste cantilena femminile* e l'accompagnamento al *gusli*: la registrazione è molto accurata

24. Cfr. MARIUS SCHNEIDER, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1979, pp. 69-75.

25. Cfr. MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

26. Cfr. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 76.

27. Anche la qualità della registrazione è scadente: in qualche sezione l'audio sembra non accuratamente bilanciato e missato, specie nei volumi tra banda dei rumori e delle voci, e parte musicale.

e la parte strumentale corrisponde quasi perfettamente a quella *Rus-CiCo*.²⁸ Nella videocassetta italiana *UniVideo*, sul modello russo, la traccia audio è molto confusa, imprecisa, con parecchi sbalzi di volume e click; la cantilena vocale inizia come in *Criterion*, ma viene poi tagliata per la sincronizzazione delle immagini con l'inizio dell'accompagnamento strumentale del *gusli*.²⁹ Nella sceneggiatura desunta, il canto monodico inizia più avanti rispetto ai due testi esaminati e non vi è accenno all'intervento del *gusli*.³⁰

Vjačeslav Ovčinnikov, *Andrej Rublëv*. Triste cantilena femminile

Teofane il Greco. Anno 1405. La Passione secondo Andrea. Anno 1406

Solo nell'edizione *Criterion* abbiamo un'interessante sezione musicale e visiva. L'episodio, nella versione *RusCiCo*, è diviso in due parti, ovvero in due episodi distinti, ossia *Teofane il Greco* e *La passione secondo Andrea*,³¹ mentre in *Criterion* ci troviamo di fronte ad un unico lungo episodio. In questa versione, dopo che Foma, l'aiutante apprendista, vede tra i cespugli del bosco, il corpo putrescente di un cigno insanguinato e gli apre un'ala, seguono alcune riprese aeree di riflessi sull'acqua e, in minima parte, di alberi e campi;³² la parte musicale per orchestra, la prima

-
28. I due brani coincidono fatta esclusione per due note d'attacco. Forse si tratta di un disguido tecnico dell'audio del DVD.
29. Bisogna riconoscere che la traccia audio riferita all'esordio strumentale è perfetta, sembra quella originale: si sente distintamente il giullare prima «tastare» lo strumento con un accordo, quindi lo si vede iniziare perfettamente in sincronia con la parte registrata, tra le voci soffuse dei contadini in italiano.
30. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv. Sceneggiatura desunta del film, cit.*, p. 23.
31. Nel testimone russo, il titolo è riferito quindi solo ad un episodio, e ci riporta a quello della prima versione del film.
32. Secondo Vlada Petric queste riprese sono intimamente connesse a quelle iniziali del

dell'episodio che le commenta, è accurata e compiuta.³³ La sceneggiatura, la costruzione compositiva e l'orchestrazione del brano alludono ad una visione dall'alto,³⁴ fanno pensare al volo di uccelli e alla vicenda della caccia ai cigni, ossia al primo taglio compiuto da Tarkovskij ancora in fase iniziale di lavorazione del film.³⁵ Queste tre inquadrature, pur evidenziando un'incontestabile poetica qualità visiva e musicale, hanno perso il loro legame al vecchio contesto originale (la caccia ai cigni) e ora potrebbero deviare la comprensione e la coerenza della lettura narrativa filmica e del messaggio principale dell'episodio: il racconto implicito della nascita, o della naturale trasformazione in termini di tradizione e trasmissione, dell'intuizione artistica e della sua realizzazione, distribuita a più livelli tra i protagonisti: Teofane, Kirill, Andrej e Foma, il più giovane e impacciato, bisognoso di iniziazione. Ecco allora che nella versione ultima del film *Andrej Rublëv*, la sequenza del volo e della sua colonna sonora, vengono sacrificate in nome di una maggior chiarezza e coerenza.³⁶ Viene altresì conservata e rifunzionalizzata l'inquadratura in cui Foma vede il cigno morto e lo osserva per capire come è fatto per dimostrare la maturazione in atto dell'apprendista. Nel CD *Toei*, come nella citata sceneggiatura desunta di Vigni, non vi è traccia della sequenza in questione.

La realizzazione della "Passione" è rimasta quasi del tutto intatta in entrambe le edizioni, sia nel montaggio visivo che nella sincronizzazione con la musica di Ovčinnikov. Ciò sta ad indicare che la relazione tra mu-

volo di Efim sulle pozze d'acqua e in generale al tipico linguaggio filmico di Tarkovskij, quindi irrinunciabili.

33. Il brano (circa 40 sec.) esordisce con un andamento deciso, nervoso, veloce, svolazzante dell'orchestra (legni ed archi sembrano emettere «versi» e richiami di uccelli con scale rapide in andirivieni, vengono anche emulati i volteggi dello stormo); poi, quasi all'improvviso, dal *f* dopo 16 sec. dall'inizio, su un pedale di ance e fiati e arpeggi leggeri dell'arpa, i flauti e altri legni ripetono 4 volte lentamente una coppia di incisi grave/acuto in successione (richiamo/risposta) e in diminuendo da un *mf* sino ad un *pp* sincronizzato con la dissolvenza visiva.
34. La ripresa aerea corrisponde alla descrizione presente nel *kinoroman* (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., pag.50).
35. Cfr. TUROVSKAJA, *7 1/2 ili Filmy Andreja Tarkovskovo*, cit., p. 47. Jusov riferisce che Tarkovskij all'inizio voleva seguire fedelmente la sua sceneggiatura. La scena è stata tolta in quanto ricordava il vecchio stile cinematografico russo.
36. La volontà di "alleggerire" non è solo finalizzata ad eliminare la violenza, ma soprattutto – come il regista ha più volte ribadito in *Scolpire il tempo* o nelle varie interviste – a togliere il superfluo, anche quando possa essere piacevole in sé, poetico, ma inutili ai fini della riuscita complessiva dell'opera.

sica e inquadrature, soprattutto per quanto riguarda il ritmo interno e la parabola delle tensioni dinamiche compositive e della messa in scena, è intoccabile; funziona perfettamente anche di fronte alla necessità di riduzione. Non ci sono rumori o suoni di ambiente, solo un leggero sciabordio della corrente nelle primissime immagini e, in parte, la voce di Andrej: siamo immersi in una dimensione spirituale, puramente immaginaria, una «rappresentazione mentale», come osserva Vigni,³⁷ priva di riscontri sonori reali, dove la musica traduce il paesaggio della sfera emozionale, ma nel contempo racconta l'ineluttabilità degli eventi e dà voce al grande dolore dei personaggi della via crucis. Si percepisce come la scansione filmica, per quanto autonoma, interiorizzi una continua ricerca di aderenza al percorso musicale, alle entrate più o meno voluminose, alternate o simultanee, delle voci maschili e femminili e agli interventi strumentali di maggior intensità emotiva della colonna sonora. Il fatto che la musica della *Passione* appartenga all'*Oratorio per Sergej di Radonež* conferma che il brano sia servito da modello immaginifico, strutturale e temporale per la costruzione filmica dell'episodio: è la libera trasposizione in immagini di idee musicali.³⁸ In questo caso i miglioramenti ottenuti dal restauro dell'audio in *RusCiCo*, molto affini alla *traccia 3* del CD *Toei*, valorizzano la scrittura musicale di Ovcinnikov nella sua inequivocabile incidenza sul testo visivo.

La Cerimonia. Anno 1408

Il sonoro nell'edizione *RusCiCo* migliora la fruizione dell'episodio. Qui possiamo ascoltare la partitura di Ovcinnikov nella sua completezza,³⁹ nei dettagli e in stretta relazione sintattica con le immagini,

37. Cfr. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv. Sceneggiatura desunta del film*, cit., p.38.

38. Si tratta di un brano per coro misto e orchestra, basato sulla ripetizione e, nel finale, sullo sviluppo modulante di un tema melodico sulla scala naturale, o modale, di La minore, eseguito su un lento ostinato ritmico di timpano. La melodia, iniziando pianissimo, in forma di parabola, aumenta gradatamente l'intensità e la densità delle voci verso l'acuto, per poi lentamente spegnersi e lasciare solo l'inesorabile andamento del timpano.

39. Dopo un inizio introduttivo caratterizzato da frammenti di scala simultanei e asimmetrici interrotti da brevi tremoli su armonici degli archi che commentano i momenti di maggior tensione della narrazione visiva, entra in crescendo un modulo ritmico ostinato, continuo, basato su note ribattute degli archi, al quale si sommano altri brevi incisi melodici di voci femminili alternate o unite a voci maschili, e lunghe note dissonanti tenute dai violini.

nonché il paesaggio sonoro generale, a volte quasi integrato nella colonna sonora, con il canto dell'usignolo, campanellini rituali, risa e grida. Se nelle primissime inquadrature la musica potrebbe essere ambigualmente percepita come parte della scena, sempre soffusa perché sentita a distanza, da circa la metà dell'inquadratura in cui Andrej segue di corsa i partecipanti alla cerimonia, risulta chiaro che quanto udiamo, quel tripudio sonoro orgiastico – dopo l'ingresso degli archi (quasi assenti in *Criterion*) e del coro – non può far parte soltanto del diegetico, ma è anche commento delle immagini, se non una soggettiva sonora dello stato d'animo e psico-fisico di Andrej. L'equalizzazione tra la musica, i volumi dei dialoghi e dei rumori d'ambiente cambia continuamente perché è vincolata instabilmente al piano delle emozioni o delle azioni visive, non più esclusivamente a quello spaziale della lontananza. La parte musicale sgorga precisa e convincente, forse a tratti un po' troppo abbondante, per motivare lo scambio fluttuante tra esteriore e interiore, tra il "fuori campo" fisico e quello psichico. Nel testo del 1966 *Criterion*, la parte musicale resta sullo sfondo, sembra eseguita da un'orchestra primitiva fatta di corni, tamburi e strumenti ad arco, e non di rado si perde sotto i parlati e i suoni d'ambiente. Tuttavia, in questa veste, essa aderisce fedelmente all'idea descritta nel *kinoroman*.⁴⁰

La fuga della strega Marfa è sonorizzata da un motivo che avevamo già sentito. La scena in questione, nel testo russo, si colloca tra l'inq.25R e l'inq.31R ed evidenzia come accompagnamento un brano iterativo per archi, e forse flauti con lunghi trilli, molto d'effetto: il *Motivo del rito fluviale*, in precedenza associato alla cerimonia di devozione al fiume.⁴¹ Le due sequenze, il rito propiziatorio e la salvezza a nuoto di Marfa, sono intimamente connesse dal motivo degli archi: in chiave magico-antropologica il fiume prende la vita, simulacro della fanciulla, ma pure dà la vita: la strega è salva. In chiave psicologica e poetica siamo in presenza di un "ritornello" in grado di richiamare emozioni già vissute e di crearne di nuove. In *Criterion*, all'inq.11C (omologa dell'inq.14R), ricompare lo stesso *Motivo del rito fluviale* ma la scena della cattura e fuga di Marfa si svolge solo con le voci e i suoni/rumori d'ambiente, quindi manca il ri-

40. Cfr. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., pp. 94; 95.

41. Una canoa scavata nel tronco di un albero, con all'interno un simulacro in canne di una fanciulla, con una torcia accesa, probabile reminescenza del sacrificio di una giovinetta alla divinità fluviale, viene sospinta e prende il largo, tra due file di donne e uomini, con fiacole luccicanti e immersi a mezzo busto nell'acqua.

chiamo al rito propiziatorio fluviale. Nel CD *Toei*, la traccia 4 e la traccia 5 sono in linea con la soluzione russa, come la sceneggiatura desunta,⁴² ove però l'inizio del motivo è segnalato due inquadrature dopo.



Vjačeslav Ovcinnikov, *Andrej Rublëv*. Motivo del rito fluviale

Il Giudizio Universale. Anno 1408

La *Triste cantilena femminile* accompagnata dal *gusli* ricompare solo nell'edizione *Criterion*. L'audio del *Giudizio Universale* è privo di colonna sonora, è sostanzialmente vococentrico, un immenso e variegato teatro di voci. In *Criterion*, però (da 1.33'43" a 1.34'40"), in corrispondenza dell'inq.33C, sino all'inizio dell'inq.37C, si riconosce la mesta melodia femminile accompagnata dal *gusli*, che ricordiamo aver sentito nel primo episodio del giullare. Nel visivo, si tratta di quattro inquadrature in successione lineare (inqq.33C, 34C, 35C e 36C) girate all'esterno.⁴³ La presenza di Kirill e di Andrej in P.P.p. confermano con certezza il riferimento all'incontro col buffone, così ricorrendo alla sceneggiatura romanzata, recuperiamo un passo che collima con le quattro inquadrature e si riferisce al rientro di Kirill nella stalla (nell'episodio de *Il buffone*), dopo aver denunciato il giullare alle guardie, e assieme ai due compagni riprende il cammino per Mosca.⁴⁴ Nel passo seguente della sceneggiatura, ascoltiamo

42. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv. Sceneggiatura desunta del film*, cit., pp. 48-49.

43. Nella prima vediamo, ripreso dall'alto, un lieve pendio erboso sferzato dalla pioggia, con un tratturo allagato su i due solchi carrai, e tre monaci, in C.L., che camminano svelti cercando riparo; la m.d.p. sulla gru si abbassa inquadrando da vicino le fronde di una quercia, quasi scendesse dalla cima. Il sonoro si articola su tre piani: la voce della demente fuori campo che singhiozza, la voce di Sergej, in evidenza e fuori campo mentre legge le Antiche Scritture e la *Triste cantilena femminile*).

44. «I monaci avanzano faticosamente per la campagna deserta e gonfi d'acqua. La pioggia cade sferzante e ininterrotta. La strada si è trasformata in un torrente torbido e impetuoso. In lontananza, attraverso la cortina di pioggia, si intravede un albero solitario. I monaci si dirigono da quella parte e qualche minuto dopo si fermano sotto la giovane quercia dalle foglie lucide e dure. Vicino al tronco il terreno è quasi asciutto» (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., p. 20).

Daniil raccontare del nobile gesto sacrificale del taglio dei capelli delle donne moscovite.⁴⁵ Il fatto si intona bene sia con il tema conduttore dell'episodio, ossia la rivalutazione della figura femminile attuata dal monaco pittore Rublëv nelle sue prossime opere, che, per contrasto, con la lettura delle Antiche Scritture declamata dal piccolo Sergej, sugli innumerevoli doveri spregiativi della donna sempre sottomessa all'uomo e dei suoi obblighi sulla capigliatura, sul pregare a capo scoperto e così via. Si può quindi avanzare l'ipotesi che nel testo *Criterion*, nel «director cut», manchino forse una o più sezioni necessarie a far associare le quattro inquadrature del ricordo con Kirill all'epoca del giullare, in quanto la presenza della *Triste cantilena femminile* non può essere casuale. Si tratta di un flashback di Andrej, privato delle sequenze che motivavano la sua presenza, che ora sosta nella posizione originaria ma in naufragio, in attesa di ulteriore e/o diversa sistemazione. La nuova e più sensata collocazione è infatti avvenuta nella versione successiva del '69 *RusCiCo*, ove incontriamo le stesse quattro inquadrature e la stessa musica molto più avanti, nell'episodio *La Campana. 1423-1424* nelle inq.23R, 24R, 25R e 26R, sempre come flashback prima sonoro – già a inq.22R – e quindi visivo, ma, come si vedrà in seguito, con differente funzione. Ma non è finita: anche in *Criterion* nello stesso punto de *The Bell. 1423-1424*, vi è ancora un flashback, soltanto con la prima delle famose quattro inquadrature (l'albero), più lunga del solito, e sempre con la melodia triste accompagnata, che diviene ri-citazione sonora, quasi un *Leitmotiv*.

Parte Seconda. L'incursione. Anno 1408

The Raid, in *Criterion*, ci mostra dettagliatamente diverse scene di una crudeltà inaudita.⁴⁶ L'impatto visivo di queste immagini è così violento da convincere il regista ad eliminarle o modificarle. In un caso Tarkovskij è dovuto intervenire su un sonoro altrettanto traumatico: si tratta della scena della tortura a Patrikej quando la pece bollente viene fatta ingurgitare al povero sagrestano. Nella versione *RusCiCo*, infatti, vengono eliminati alcuni secondi di pellicola contenenti il gorgoglio atroce; le inq.63R e 64R derivano quindi dal frazionamento dell'inq.68C im-

45. Si tratta del taglio della coda dei capelli che all'epoca significava per la donna la perdita della dignità e dell'anima. Con questo gesto d'amore le donne salvano gli uomini e la città dal saccheggio e dalla distruzione.

46. Alcune purtroppo sono reali, come quella del cavallo ucciso in diretta (inq.48C).

posto da un “verso” che oltrepassava la soglia già molto elevata di una brutalità immaginabile.⁴⁷

L'episodio *L'incursione*, nel DVD *RusCiCo*, incorpora due flashback. Il primo è preceduto dall'attacco in sottofondo di un brano corale, dall'andamento solenne, senza parole, solo vocalizzato, con una forte presenza maschile, di sapore mistico-ortodosso, in chiaro aggancio con la chiesa, e con la riconciliazione ufficiale religiosa tra i fratelli principi voluta dal Metropolita.⁴⁸ La musica, procedendo per lenti movimenti accordali e ritardi, dopo un passaggio in armonia maggiore, sosta su una nota tenuta, una specie di cadenza sospesa che potrebbe alludere ad una prima naturale conclusione. In realtà, dopo qualche attimo di pausa riempito da suoni d'ambiente, segue un attacco deciso dei tenori in coincidenza con l'arrivo del Gran Principe. Notiamo, in tutta questa prima sezione musicale, un continuo andirivieni di “suoni di guerra”.⁴⁹ La coesistenza intermittente dei due piani sonori simultanei (coro e suoni/rumori) funge da supporto allo spettatore, per poter distinguere l'analessi dalla dimensione del presente, ma diventa pure uno stratagemma riuscito per chiudere anticipatamente in dissolvenza incrociata sonora la partitura di Ovcinnikov, che sentiamo trascinare a basso volume fino a svanire anche nell'inquadratura successiva al flashback. Visionando l'edizione *Criterion*, ci si accorge che i ricordi del Giovane Principe sono due (il secondo con prolessi mossa dal desiderio di rivale sul fratello Principe Maggiore), e altrettanti sono i brani che li sonorizzano, con attenta sincronia alla messa in scena e al montaggio, ma nel contempo conservando una certa autonomia e integrità a garanzia della dignità della scrittura musicale.

47. La stessa scena nel testo *Criterion* è rimasta intatta: inizia col dettaglio del mestolo colmo di liquido nero fumante e termina senza soste con Patrikej trascinato per i piedi dal cavallo, fuori dalla cattedrale.

48. Il ricordo inizia con la cavalcata nella neve e arrivo alla chiesa di S. Dmitrij a Mosca, poi il gruppo, capeggiato dal Giovane Principe, si ferma vicino al muro esterno della basilica, questi scende da cavallo e guarda dalla soglia all'interno dell'edificio sacro, illuminato dalle candele, ove vari prelati e il Metropolita aspettano l'arrivo del Gran Principe suo fratello.

49. Nella sceneggiatura desunta non si parla di queste sonorità, probabilmente poco udibili tra lo scalpitio dei cavalli, mentre le tracce 6 e 8 del CD *Toei* lo riportano molto chiaro, isolato dai rumori e dai dialoghi. Sembrano prodotte da uno o più strumenti difficilmente riconoscibili (una corda sfregata oppure dei fiati tipo trombe), ai quali si sommano saltuariamente rullate di timpani. Sono il simbolo sonoro dell'attacco tataro.

Il primo flashback corrisponde a quello di *RusCiCo*, sino alla sopraccitata cadenza sospesa; a questo punto però, nel testo *Criterion*, come suggerisce la musica, il ricordo si chiude e si torna al Principe Minore e al khan tataro a cavallo mentre rimirano le mura di Vladimir poco prima dell'incursione. Il secondo flashback (più flashforward)⁵⁰ del Giovane Principe, che ha inizio dopo l'«eroica» uccisione di Pëtr,⁵¹ è accompagnato da un secondo brano corale ben distinto, lo stesso che ascoltiamo ridotto e risincronizzato in *RusCiCo* dopo la cadenza sospesa, ma in tutta la sua interezza. Più che allo stato emotivo degli eventi ricordati, come avviene in *RusCiCo*, la scrittura musicale tende qui all'isoritmia con la messa in scena: con una graduale diminuzione della densità, dell'intensità, delle altezze, e la rarefazione dei movimenti vocali polifonici, con lunghe soste su note tenute, si giunge ad una cadenza modale nel grave, su un intervallo armonico di quinta giusta, immobile, conclusivo, corrispondente con precisione al finale dell'inquadratura, che mostra i Principi guidati dal Metropolita sparire dentro la chiesa illuminata. In questo caso, la riuscita della riduzione della scena dei ricordi operata nel testo definitivo non lascia dubbi nel visivo, ma sconvolge il progetto iniziale di unità audiovisiva tra i linguaggi, ove la musica da compagna fedele e autorevole delle immagini, diviene semplice sfondo.

Il modello originario di stretta sinergia e unità costruttiva tra immagini e musica si esplica chiaramente e integralmente nell'ultimo flashback del Giovane Principe, nella scena della riconciliazione con il fratello, ove un brano per sole voci maschili evidenzia nessi convergenti al visivo sia nel tempo dell'azione, come nella tensione degli eventi, o nelle scelte dei registri vocali in connessione con l'illuminazione della scena.⁵²

50. *Il kinoroman* fa cenno a questo recondito desiderio del Giovane Principe mentre galoppa al fianco del khan: «È solo l'inizio-pensa il Principe,-arriverò fino a Mosca, brucerò tutta la famiglia di mio fratello, schiaccerò i suoi cuccioli e lo metterò in ginocchio» (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., p. 122).

51. La sequenza dell'uccisione di Pëtr, compresa tra l' inq.21C e l' inq.24C, evidenzia un interessante effetto acustico-visivo: il giovane apprendista lacerato al collo dal colpo di sciabola del Principe Minore, rotola sopra una grande sega a due impugnature, in bilico su un tronco; questa si mette a vibrare emettendo una specie di lamento metallico che sembra sonorizzare per simpatia, le pulsazioni e i fremiti dei tendini del collo insanguinato del morente (inq.23C): potrebbe trattarsi di una sperimentazione drammaturgica del rumore. In *RusCiCo*, la durata dell'effetto è troppo ridotta per essere colta (inq.26R). La sceneggiatura desunta non fa menzione di questo particolare (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv. Sceneggiatura desunta del film*, cit., p. 69).

52. Franco Vigni così descrive la musica corale annessa all'ultimo ricordo del Principe

Un triste canto, di matrice ortodossa, a volte responsoriale, accompagna la lunga agonia della Cattedrale e dei credenti che vi cercavano riparo. Viene spontaneo chiedersi se si tratta di musica off oppure di veri canti salmodici provenienti dall'interno dell'Assunzione; si colgono infatti prima in profondità, perché ascoltati dall'esterno e assieme ad un ricco ed invadente paesaggio sonoro, quindi ne percepiamo la maggior presenza nel momento in cui la m.d.p. entra nell'edificio sacro. I cantori però non si vedono mai (potrebbero essere dietro l'iconostasi, come prevede oggi il rito ortodosso), ma soprattutto nessuno dei fedeli risponde cantando al solista,⁵³ come richiedeva la pratica responsoriale di allora. Il *kinoroman* confermerebbe l'ipotesi poco vincolante di canto diegetico,⁵⁴ perciò prendiamo atto che tutta la parte vocale è sicuramente fuori campo, o quantomeno di incerta provenienza.

In *RusCiCo*, la parte iniziale del coro, dopo un breve accenno di entrata, è subito sommersa dai rumori d'ambiente; il canto ricompare all'arrivo del drappello guidato dal Giovane Principe e il khan. Nel missaggio, i rumori sono maggiormente in rilievo della musica, sempre meno intelleggibile per limitare i danni conseguenti ai continui tagli della pellicola. Il risultato percettivo è che, sin dalle prime inquadrature, la musica corale sembra far parte della scena. La medesima sensazione si ha all'interno della cattedrale soprattutto quando il "salmo" è interrotto bruscamente, in anticipo rispetto la sua logica conclusione, dal tonfo provocato dalla rottura dei cardini della grande porta della Cattedrale.

In *Criterion*, il brano è invece integro e si chiude, esaurito il suo percorso espositivo, in esatta sincronia con lo sfondamento della porta. Ac-

Minore: «(M) Inizio coro. La sequenza in flashback è commentata dallo stesso motivo corale che accompagnava le immagini del flashback precedente (inqq.177-181)» (*ivi*, p. 76). Osserviamo che i brani sono simili ma non uguali: in *RusCiCo* quello del primo ricordo è incompleto ma è comunque diverso, nell'evolversi melodico delle voci e nell'organico d' esecuzione, dal brano che accompagna l'ultimo ricordo, per coro solo maschile.

53. «Tutti cantano: « Signore, mio ricovero e mia difesa, Dio mio in cui io confido!Non temerai i terrori della notte, né la freccia che scocca di giorno... » ». Nel finale, prima dello sfondamento della porta, è scritto: «Il canto si fa più forte: «....non ti accadrà alcun male, la peste non si avvicinerà alla tua dimora...»» (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., p. 124).
54. «Non volendo lasciarsi sfuggire nessun particolare, [il Giovane Principe] sprona il cavallo e si dirige verso la cattedrale dalle cui porte lo raggiunge un canto inintelligibile e appassionato» (*ibidem*).

certiamo che il missaggio audio nella prima long take,⁵⁵ permette di ascoltare abbastanza bene la musica e i rumori di fondo, le voci e i colpi d'ariete, nonostante la riproduzione sia quella originale mono. L'udibilità e l'integrità della parte musicale è fondamentale ai fini della rappresentazione sublimata degli eventi e, in secondo luogo, per la tragicità della scena che si fonda proprio sulla divergenza esplicita tra il canto corale religioso, calmo e appassionato, il ritmo a tratti sincrono dell'ariete, le atrocità del saccheggio, la completa normalità e indifferenza dei tatari e del loro capo, e la forte tensione del principe russo traditore. Nella prima versione del film, anche in questa sezione, il rapporto musica-montaggio-messa in scena confermava la ricerca di aggregazione strutturale e sintattica, sacrificata nella versione definitiva dei 185/6 minuti.

Nell'*Andrej Rublëv* di *RusCiCo* (e nella traccia 11 del CD), un attacco deciso e dirimpente degli ottoni, dei piatti e dei timpani è associato al M.P.p. del Principe mentre sale le scale del campanile.⁵⁶ L'effetto è efficace, simultaneo, grazie anche al notevole aumento del volume. Purtroppo però, un disturbo della qualità timbrica ed una certa instabilità dinamica, dovute probabilmente al restauro audio digitale, influiscono negativamente sulla godibilità complessiva dell'inquadratura. Molto efficace anche la sincronizzazione del volo delle oche, rinforzato da uno starnazzare e dall'effetto surround dei battiti d'ali e del falò, con l'inizio veloce dei flauti alternato alle note tenute di ottoni e legni. La musica è in parte coperta dalla rumoristica e dalle forti voci fuori campo, nonché dall'abbassamento del volume degli strumenti. Il motivo agitato e contrappuntistico, iniziato dai flauti e associato al volo delle oche bianche continua per tutta l'inquadratura, con la panoramica discendente sul caos della folla e sul grande falò, per poi dissolversi rapidamente e scomparire nell'inquadratura di Foma fuggiasco.

55. Al suo esordio, il canto religioso accompagna la visione di una donna mentre supplica il tartaro che la tiene per un polso, di lasciarla andare, e cerca inutilmente di sfuggirgli; costui molla la presa solo per consegnarla ad un altro suo camerata che comincia a tirarla per i capelli e la trascina fino agli spalti, dai quali la butta giù urlante. La long take continua mostrandoci un gruppo di tartari alle prese con l'ariete utilizzato per sfondare la porta della cattedrale: i colpi sordi della rudimentale macchina bellica sembrano andare in macabro contrappunto con l'azione e il canto. Giunge al galoppo un drappello guidato dal Giovane Principe e dal khan: la m.d.p. segue i movimenti dei condottieri e si ferma in C.M. sul gruppo all'ariete.

56. L'incipit del brano non è lo stesso di *Criterion*.

In *Criterion*, il brano orchestrale – poco chiaro in quanto mancano le frequenze acute e il volume è molto contenuto e appena intelleggibile – compreso tra inq.70C⁵⁷ e l'inq.74C,⁵⁸ è seguito da un ostinato di coppie di colpi di tamburo (non presente in *RusCiCo*) che alludono chiaramente al pulsare cardiaco rallentato del Principe⁵⁹ e rimandano in una certa misura all'ostinato del timpano della *Passione* e, volendo, al finale de *L'infanzia di Ivan*. Tutto l'intervento musicale con il suo carattere allucinatorio, procede autonomamente, rivelando una sua logica consequenziale convergente alle immagini e presenta inoltre brevi sezioni perse in *RusCiCo* (vibrati degli archi e dei legni che introducono la sequenza al rallentatore). Si notano altre difformità nei testi di riferimento.⁶⁰



Vjačeslav Ovcinnikov, *Andrej Rublëv*. Tema del rimorso

Il Silenzio. Anno 1412

L'episodio è privo di musica: l'unica osservazione meritevole riguarda l'immagine della pietra arroventata che, cadendo sulla neve, emette uno

-
57. La m.d.p. in C.L. dall'alto in carrellata, ci mostra Foma di spalle che fugge, quindi andirivieni di soldati che raziano e violentano, poi con una panoramica verso l'alto, tra il fumo degli incendi, si intravede la sagoma della cattedrale.
58. M.P.p. del Principe sui tetti della cattedrale mentre i tataro depredano le lastre delle cupole, tutto al rallentatore.
59. «È più alto sale il principe, più lentamente procede il tempo, più lento si fa il battito del cuore» (TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., pag. 130).
60. Nella versione doppiata in lingua italiana del DVD *GeneralVideo/RusCiCo*, alcune frasi musicali sono duplicate per riempire spazi vuoti necessari alla sincronizzazione dell'ultima inquadratura della scena. Nel VHS della *UniVideo*, invece, la soluzione musicale di questa sequenza deriva da un accurato taglio alla versione in lingua russa *RusCiCo*. La sceneggiatura desunta sembra corrispondere completamente alla versione *RusCiCo*. Lo stesso tema orchestrale si trova, con diversa strumentazione e in una dimensione più estesa, inserito nella partitura scritta da Ovcinnikov nel 1971 per l'edizione restaurata del film del 1930 *Zemlja* (La terra) di Alexandr Dovzenko.

«sfrigliolo rabbioso»⁶¹. Nel film, soprattutto in *RusCiCo* ove è l'ultima inquadratura (inq.34R), rivela i connotati della sconfitta e della rabbia, lo «sfrigliolo» sonorizza la tensione d'animo del pittore, impossibilitato ad esternare con la parola, dopo il voto al silenzio, la rabbia e l'impotenza per la fuga della demente. In chiave esoterica, il suono scaturisce dal contrasto tra elementi opposti e diviene un segno premonitore.

La Campana. Anno 1423

In questo imponente e conclusivo episodio, il primo intervento musicale, compare in entrambi i testi e sulle stesse immagini:⁶² si tratta della *Triste cantilena femminile* accompagnata dal *gusli*,⁶³ già udita nell'episodio del giullare e, solo in *Criterion*, in *The last Judgment*.⁶⁴ Ora in *RusCiCo* la mesta melodia inizia quasi subito assieme al picchiare sulla pietra, in sottofondo, dei lavoranti nel grande cantiere della fusione; indi nel finale dell'inq.26R,⁶⁵ si innesta, tra le raffiche di vento, un nuovo tema lento, dai suoni a lungo vibranti, costituito da brevi momenti melodici in scala e brevi arpeggi, intervallati a semplici bicordi, che si esaurisce naturalmente sul finale in dissolvenza dell'inq.27R.⁶⁶ L'andatura è lenta, dolce e triste assieme, suggerisce sensazioni oniriche: è il *Motivo del sogno* e, non a caso, lo troviamo solo nel testo *Criterion*, in sincronia con un sogno di Boriska, l'unico vero sogno di tutto film.⁶⁷ Il *Motivo del sogno* prosegue per altre tre brevi inquadrature saldate con la precedente e tra loro con

61. Nel *kinoroman* (TARKOVSKIJ, *Andrej Rubl'ev*, cit., pp.141 e 142) tale immagine viene presentata come la «lotta tra Andrej e la pietra» vinta alla fine, con soddisfazione, dal monaco.

62. Nella versione VHS *UniVideo* in italiano, l'inq.22R è quasi del tutto soppressa. Andrej, in P.P., si gira di spalle, guarda verso Boriska, il giovane fonditore di campane mentre sta per addormentarsi esausto, nella fossa contenente lo stampo in argilla dell'enorme campana, e si rigira pensoso.

63. Come nel piano sequenza del giullare nella stalla-teatro.

64. Si tratta delle inq.33C, 34C, 35C e 36C, ossia un flashback di Andrej, avvenuto durante la lettura delle Sacre Scritture, nella cattedrale dell'Assunzione di Vladimir.

65. Senza più picchiettii di sottofondo, Andrej di profilo in P.P.P. guarda lontano, poi la m.d.p., girando a destra, inquadra le foglie sferzate dal vento.

66. P.P. di Andrej di nuovo nel cantiere, poi la m.d.p. si abbassa e mette in P.P. Boriska dormiente, quindi lo segue mentre, sorretto per il giaccone da due o tre aiutanti, viene spostato in un altro luogo.

67. Vediamo il giovane fonditore ancora sfinito appoggiarsi all'imponente campana, proprio in corrispondenza del san Giorgio istoriato; il ragazzo chiude gli occhi, e passa con la mano sopra la figura sacra in rilievo.

dissolvenze incrociate contigue sino all'ultima, in dissolvenza in chiusura applicata anche alla musica.⁶⁸ Oltre una certa concordanza tra fraseggio e montaggio, ci sembra notare un tentativo di rappresentazione sonora del corrispettivo gioco visivo delle dissolvenze incrociate.

Analizzando approfonditamente il *Motivo del sogno* ci si accorge che è il tema conduttore dell'*Infanzia di Ivan*, celata da un'andatura più lenta e più libera ma, dal punto di vista melodico, è lo stesso. Il rimando ai sogni di Ivan è evidente anche nelle immagini solo nel testo *Criterion*, ed è più di una semplice citazione, tenendo conto del particolare rilievo che assume l'onirico nella poetica di Tarkovskij. La sceneggiatura desunta si mantiene fedele all'edizione *RusCiCo*, così pure la *traccia 13* del CD, senza i rumori di fondo.

Vjačeslav Ovčinnikov, *Andrej Rublëv*. Tema di Ivan e Motivo del sogno

La versione *RusCiCo*, in corrispondenza della sequenza riferita all'arrivo degli Ambasciatori italiani,⁶⁹ fa sentire, oltre le voci dei dialoghi e della folla in sottofondo, il cigolio esasperato delle funi e degli argani, quindi un abbassamento generale dei rumori e voci di fondo in concomitanza alla visione dell'altare e dell'esordio del cerimoniale ortodosso eso-

68. Il sogno di Boriska è costituito da tre immagini simbolico-oniriche da interpretare: un alto albero spoglio con appesi dei secchi in metallo con del fuoco all'interno, una striscia materica scura (probabilmente fango) che si snoda con forme strane sulla neve, un lenzuolo stropicciato assieme ad altri panni ben stesi in un prato soleggiato.

69. In lontananza (C.L. dall'alto) notiamo un gruppo di nobili a cavallo, preceduto da un drappello di sei dignitari (il Gran Principe e gli Ambasciatori italiani), uscire da una porta della città e, salutati con rispetto e devozione dalla folla, avviarsi verso il luogo dove sarà benedetta la grande campana e quindi fatta risuonare.

reistico. La scena non è «naturalisticamente esatta»,⁷⁰ ossia i rumori non riflettono esattamente tutta la realtà acustica, perché i vari cigolii e stridii delle corde tese e degli argani vengono "selezionati" e posti in un piano emergente espressivo rispetto al paesaggio sonoro delle voci dei popolani presenti sulla scena. Si tratta di un altro tentativo anticipatore sull'espressività del rumore.

Nell'edizione *Criterion*, la stessa sequenza è musicata con un brano per coro a voci miste a cappella, bitematico a ripetizione variata ed elaborata, costituito da un motivo movimentato, seguito da uno più sobrio accordale. Vi si scorge, specie nel primo motivo, un leggero sapore polifonico rinascimentale o pre-rinascimentale con funzione celebrativa, riconducibile alla creazione d'atmosfera per l'arrivo del principe e degli ospiti italiani, culturalmente più raffinati e assai lontani dai costumi russi. Il brano, nel suo assieme, pare inoltre costruito sulla scansione di montaggio, con alcuni momenti di sincronia tra interpunzioni musicali e inquadrature.

La campana riunisce in sé, sin da prima della sua fusione, l'importantissima e remota ritualità esoterica e l'arcaica tradizione agreste che la elegge a simbolo propiziatorio della fertilità,⁷¹ della rigenerazione primaverile della Grande Madre Terra, ma pure incarna in sé anche il mito del fuoco e del dominio dei metalli, come vittoria sulle forze della notte, del male. «Il metallo risplendente si precipita nella forma cantando con le sue mille voci una melodia lamentosa e irripetibile»,⁷² recita la sceneggiatura romanziata, per sottolineare l'importanza del suono in tutta la prassi di forgiatura dell'oggetto sacro. Il film mette in evidenza come il cristianesimo avesse fatto propria e mantenuto la tradizione atavica pagana della fusione e del suono della campana che la civiltà contadina rispettava con scrupolo e dedizione perché radicata profondamente nella propria cultura. Si scorgono inoltre nell'episodio vari indizi che rimandano alla concezione del suono come espressione del divino o del magico, come caratteristica comprovante la veridicità e superiorità profetica dell'udibile sul visibile.⁷³ Tra questi, le grandi lingue di fuoco del gigantesco falò di pre-

70. Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 147. Qui il regista spiega l'infondatezza della registrazione indiscriminata del paesaggio sonoro, senza la necessaria selezione dei rumori portatori di espressività sonora presenti realmente sulla scena.

71. La campana è anche il simbolo dell'unione sessuale sacrificale rappresentato dal movimento del battagliaio (maschile) nello spazio interno risonante (femminile).

72. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., p. 191.

73. L'argilla non buona per la sagoma è valutata al tatto e all'orecchio, è ascoltata; sono

parazione e propiziazione, dopo il primo risveglio di Boriska, presentano diversa sonorizzazione. In *Criterion*, oltre il crepitare della legna che arde, un suono magico⁷⁴ si sprigiona dalle fiamme, lo stesso o molto somigliante a quello che si udrà al momento della colata del metallo liquido. Vi è pertanto un esplicito collegamento consequenziale sonoro tra le due fasi lontane di fusione, ma facenti parte di un'unica prassi magica che porterà poi al suono della campana. In *RusCiCo*, le imponenti vampate sono ben realizzate dal potenziamento dell'audio digitale per home-theatre, ma non si sente il suono magico aggiunto.⁷⁵ In *Criterion*, quasi tutta la straordinaria scena della colata nella nera fucina, è imperniata di miracolo sonoro: Andrej ne è rapito e per la prima volta dopo il voto al silenzio, il suo viso, serio o indifferente, assente e dubbioso, accenna per un attimo ad un sorriso di stupore e soddisfazione.

In *RusCiCo* manca l'acceso al sorriso di Andrej, mentre il suono magico del metallo fuso si sente chiaramente per essere coperto dal fragore dei forni, in questo caso esaltato dalla tecnologia digitale. Andrej, in questa modalità di apparizione, rimane del tutto indifferente all'energia sonora positiva del metallo ribollente, della quale solo Boriska ne beneficia.

La parte finale del film, a colori, non evidenzia differenze significative nel sonoro tra le due edizioni. Ci sono, soprattutto nel confronto visivo, minime differenze,⁷⁶ ma tutta la consistente sezione nodale sugli affreschi, sui dettagli, sui motivi di decoro dei lavori di *Rublëv*, letti dalla m.d.p. con movimenti spaziali continui in tutte le direzioni, usando spesso la dissolvenza e focali diverse, e la parte musicale di Ovčinnikov per coro e orchestra, sono assolutamente concordanti. Come osservato in più occa-

le grida di gioia di Boriska, dopo aver trovato la cava giusta di argilla, ad attrarre l'attenzione di Andrej, "casualmente" di passaggio, verso il futuro compagno come lui prescelto, cioè l'udito prima della vista.

74. Si tratta della successione rapida con riverbero di scale ascendenti e discendenti su uno strumento a piastre metalliche.
75. Il VHS *UniVideo* e la sceneggiatura desunta non fanno accenno a suoni aggiunti, mentre il CD invece lo riporta.
76. Le inquadrature delle braci ardenti (inqq.79C e 80C / inq.78R) mostrano lievi differenze nella trasformazione cromatica e in *RusCiCo*, sentiamo qualche folata di vento in più (in surround); nell'ultima inquadratura (inq.111C / inq.109R) i cavalli pascolano nell'ansa erbosa del fiume, in un'atmosfera sbiadita, sfuocata e colorata solo in *Criterion*, mentre *RusCiCo* torna in bianco e nero. Nella copia VHS in italiano della *UniVideo*, l'inquadratura sbiadita dei cavalli sotto la pioggia è a colori come in *Criterion*.

sioni, la corrispondenza tra sintassi costruttiva del linguaggio musicale e montaggio filmico è spesso molto stretta. Così avviene che, nei momenti di particolare tensione sonora, le immagini assumano una coloritura emozionale così profonda, da mutare e amplificare sostanzialmente la portata drammatica della sola percezione visiva.⁷⁷ La composizione mostra una logica consequenziale costruttiva credibile e compiuta, è perciò più plausibile un attento procedimento di assemblaggio delle inquadrature a posteriori, in parte confermato da Ovčinnikov, nella citata intervista di Salvestroni,⁷⁸ quando sostiene che il brano è stato selezionato da Tarkovskij «per il momento culminante del suo film». La partitura, riprendendo e sviluppando motivi ed incisi presenti nel *Preludio* (vi sono accenni anche ad elementi della *Passione*), sembra compiere un rapido percorso all'indietro, una ricapitolazione uditiva, e nel contempo anche il visivo sembra evocare personaggi e situazioni già vissute nella realtà filmica, sebbene spesso si riferiscano alle tappe a ritroso della vita di Cristo.⁷⁹ La tranquillità ascetica a cui tende la scrittura compositiva, dopo un percorso agitato di intensità, timbri e motivi melodici ridondanti, culminante nella tensione ultima nel *ff* del coro (si cantano ora parole, non vocalizzi) e dell'orchestra su «l'accordo cromatico tra azzurro e rosso porpora scuro nelle vesti dell'angelo centrale»,⁸⁰ trova pura rappresentazione nell'atmosfera esicastica delle tre figure angeliche della Trinità. L'esplorazione della m.d.p. di Tarkovskij, sembra voler guidare l'osservatore verso il «movimento della quiete»,⁸¹ verso «la contemplazione divina» ove cessa ogni tensione. Coadiuvato o coinvolto da Ovčinnikov, attraverso l'utilizzo di voci e timbriche femminili, la ripetizione del motivo vocale melodico finale sempre femminile su un pedale grave delle voci maschili e dalla successiva trasfigurazione di queste voci celestiali in parti strumentali, il regista vuol far riflettere l'osservatore, scegliendo un *découpage* ancorato al sonoro, sull'intuizione figurativa prerinascimentale di Rublëv. Il

77. «Se la musica è impiegata correttamente, l'intonazione musicale è in grado di modificare dal punto di vista emozionale tutto il colore del brano ripreso sulla pellicola, raggiungendo una tale unità di disegno con l'immagine che, se la si togliesse del tutto da quell'episodio, l'idea contenuta nell'immagine ne rimarrebbe non soltanto indebolita quanto all'effetto ma, per così dire, qualitativamente mutata» (TARKOVSKIJ *Scolpire il tempo*, cit., p.146).

78. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p.18.

79. Id., *L'immagine della Trinità. Da Rublëv a Tarkovskij*, in *Andrej Rublëv e l'icona russa*, Magnano, Qiqajon, 2006, pg. 226.

80. ELENA J. OSTAŠENKO, *Andrej Rublëv e la critica d'arte*, in *ivi*, p.134.

81. *Ivi*, p. 129.

problema della rappresentazione della bellezza rivelante il divino è risolto mutuando i tratti femminili, del volto e corporei, intesi soprattutto come riflessi esteriori di alte qualità spirituali. Tarkovskij intravede, principalmente nei volti della Trinità, l'incarnazione del bello celestiale somigliante alla bellezza estatica della donna: la musica si muove nella stessa direzione anche quando gli strumenti sostituiscono le voci femminili e la lunga nota tenuta dell'oboe, dal suo apparire iniziale, crea, nella dissonanza con i registri grave e acuto, nella sua staticità, nel suo leggerissimo perdurare nell'inquadratura successiva sino allo spegnimento, una terza dimensione armonica e ritmica che sembra alludere al mistico trinitario. Alla fine solo il tuono e la pioggia.

Andrej Rublëv, il giullare, la musica antico-russa

Maria Pia Pagani

Personalmente considero il primo episodio di *Andrej Rublëv* una delle più grandi attestazioni novecentesche della teatralità e della musica antico-russa. Come ho anche avuto modo di dire al figlio del grande cineasta, ora presidente dell'Istituto Internazionale "Andrej Tarkovskij" di Firenze, nella figura del giullare interpretato dallo straordinario Rolan Bykov (1929-1998) ho trovato la resa vivente e visiva di quel che andavo incontrando nel corso delle mie ricerche sulla spettacolarità e la cultura antico-russa.

Nel mio cammino di studi, importante è stato il lavoro di traduzione e cura della prima edizione italiana, nel 2000, della monografia *I santi dell'antica Russia* di Georgij Petrovič Fedotov (1886-1951)¹ – intellettuale che precedette Tarkovskij nell'esilio a Parigi. Questo testo aiuta a conoscere meglio non solo il contesto di *Andrej Rublëv*, ma anche dei tre più importanti film storici che lo hanno preceduto nella storia della cinematografia russa: *Aleksandr Nevskij* (*Aleksandr Nevskij*, 1938), *Ivan il Terribile* (*Ivan Groznyj*, 1944), *La congiura dei boiardi* (*Bojarskij zagovor*, 1946)² di "Sua Maestà" Ejzenštejn. Sempre nel 2000, il Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Roma mi ha dato la possibilità di compilare una vasta bibliografia, fondamentale dedicata al teatro antico-russo, poi confluita negli Atti del XXIV Convegno Internazionale *Martiri e santi in scena* (Anagni, 7-10 settembre 2000).³ Essa è alla base di parecchi miei saggi e della mia monografia *Le maschere della santità. At-*

-
1. GEORGIJ PETROVIČ FEDOTOV, *I santi dell'antica Russia*, a cura di Maria Pia Pagani, Milano, Aquilegia Edizioni, 2000.
 2. Per ragioni di censura questo film fu distribuito nel 1958, a dieci anni dalla morte di Ejzenštejn. Il progetto prevista anche una terza pellicola dedicata a Ivan il Terribile, che però non fu mai completata.
 3. MARIA PIA PAGANI, *Bibliografia russa*, in Atti del XXIV Convegno Internazionale *Martiri e santi in scena* (Anagni, 7-10 settembre 2000), a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 2001, pp. 499-525.

tori e figure del sacro nel teatro antico-russo,⁴ la cui uscita nel 2004 si lega al 150° anniversario della pubblicazione dei primi saggi sui giullari russi degli studiosi I. Beljaev e A. Popov (1854-2004). Il 21 gennaio 2003 ho ricevuto il premio di studi per giovani ricercatori in ricordo di Maria Corti⁵ per il mio progetto di ricerca *Fogli di montaggio. Tre opere di Andrej Tarkovskij*, che riguarda lo studio delle Carte Tarkovskij conservate presso il Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei (Fondo Tonino Guerra) dell'Università degli Studi di Pavia. Il cineasta russo le donò – come attestano le varie dediche autografe – il 27 agosto 1976 a Tonino Guerra, che ne fece a sua volta dono al Fondo istituito da Maria Corti.

Tra le Carte Tarkovskij conservate a Pavia, ci sono anche i fogli di montaggio di *Andrej Rublëv* – 2 fascicoli dattiloscritti in russo, rilegati singolarmente. Il primo fascicolo riguarda la prima parte del film, e consta di 61 pp. più un'appendice di 3 pp. (con numerazione autografa da 1 a 3, ma non rilegate nell'esatta progressione numerica) con i testi delle canzoni del giullare, e a margine delle annotazioni manoscritte dello stesso Tarkovskij che indicano il rispettivo momento di esecuzione. Il secondo fascicolo riguarda la seconda parte del film, e consta di 65 pp. Entrambi i fascicoli hanno nell'ultima pagina il timbro blu della Mosfilm, e riportano delle correzioni censorie in stilografica blu relative ai tagli da operare nel montaggio finale dell'intera opera. I fogli di montaggio conservati a Pavia confermano che nella versione originale del film (senza doppiaggio), oltre ai contributi di Vjačeslav Ovcinnikov e del coro dell'orchestra di Stato russa, ci sono diverse forme di espressione musicale e sonora:

- il rumore della pioggia e dei tuoni;
- l'abbaiare dei cani, il nitrire dei cavali, il canto del gallo, il cinguettio degli uccelli, il ronzio delle api;
- le grida, le risate, il pianto, il vociare di adulti e bambini;

4. *Id.*, *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo*, Bari, Paolo Malagrino, 2004.

5. Il premio, istituito nel primo anniversario della scomparsa di Maria Corti (1915-2002), è stato consegnato dal Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Pavia in occasione della presentazione del n. 44 di «Autografo» dal titolo: *Maria Corti. Congedi primi e ultimi: inediti, documenti e testimonianze*, a cura di Renzo Cremante e Angelo Stella (Novara, Interlinea, 2002), nel Salone Teresiano della Biblioteca Universitaria di Pavia.

- il suono della lingua russa, di quella tartara e di quella italiana;
- il suono del tamburello e dei *gusli*;
- le canzoni del giullare;
- i rumori degli attrezzi degli artigiani guidati da Boris;
- i rintocchi della campana;

A tutto ciò si aggiunge l'emblematico silenzio di Andrej Rublëv.

L'armonia dei gusli

Nell'anno 1400, grazie all'esibizione di un giullare, la gente che si è rifugiata in un casolare per cercare riparo dalla pioggia ha la possibilità di divertirsi e di ascoltare le melodie della tradizione popolare russa. L'artista usa un tamburello (in russo *buben*) e i *gusli*, rivelandosi non solo un abile suonatore, ma anche un provetto compositore di canzoni e un eccellente danzatore-acrobata. Inoltre, per accrescere l'effetto comico e provocatorio della sua performance, arriva a creare un momento di improvvisazione attirando a sé una capra che ignara sta brucando l'erba, e la cavalca al contrario.⁶

Le scene magistralmente girate da Tarkovskij permettono di rilevare l'importanza dei *gusli* nella musica antico-russa: i principali studi relativi al loro utilizzo sono di Aleksandr Sergeevič Faminčyn (1841-1896), un grande esperto di musica popolare russa assai poco conosciuto in Occidente.⁷ Nel 1995 è stata realizzata la ristampa anastatica di tre sue pregevoli monografie uscite a San Pietroburgo tra il 1889 e il 1891: una sui giullari russi,⁸ una sui *gusli*,⁹ e una sulla *domra* e alcuni altri importanti

-
6. Cfr. PAGANI, *La "Commedia dell'orso". I travestimenti animali degli attori russi*, «La Ricerca Folklorica», n. 50, 2004, pp. 119-128.
 7. Nato a Kaluga nella famiglia di un militare, nel 1847 si trasferì con i genitori a San Pietroburgo, dove frequentò il Ginnasio e poi l'Università. Dopo la laurea andò in Germania e, negli anni 1862-65, frequentò il Conservatorio di Lipsia. Tornato in patria, negli anni 1865-72 lavorò come professore di storia della musica e di estetica al Conservatorio di San Pietroburgo. Fu anche compositore e, dal 1867, collaborò come critico musicale per alcune prestigiose riviste russe. Nel 1869 fondò la rivista «Muzykal'nyj sezon», e dal 1881 fu membro dell'Accademia delle Scienze.
 8. ALEKSANDR SERGEEVIČ FAMINČYN, *Skomorochi na Rusi*, Sankt-Peterburg 1889 [rist. anast. Sankt-Peterburg, Aletejja, 1995].
 9. Id., *Gusli. Russkij narodnyj muzykal'nyj instrument*, Sankt-Peterburg 1890 [rist. anast. Sankt-Peterburg, Aletejja, 1995].

strumenti a corda della tradizione musicale popolare antico-russa.¹⁰ Sino ad ora, nessuna di queste opere è mai stata tradotta in italiano. Nella prefazione alla monografia sui *gusli*, datata marzo 1890, Famincyn sottolinea la necessità di studiare la musica antico-russa utilizzando sia le fonti storiche che le attestazioni della tradizione popolare – soprattutto i canti epici (*byline*) e le antiche melodie trasmesse oralmente per secoli.

Ecco l'indice:

Prefazione:

Cap. I: I *gusli*, uno strumento a corda pizzicata.

Cap. II: I *gusli* come speciale strumento musicale popolare russo.

– I *gusli*, uno strumento a corda pizzicata trasportabile a mano, leggero, di piccole dimensioni;

– I *gusli* non sono uno strumento ad arco;

– Le parti costitutive dei *gusli*;

a) la tavola armonica;

b) le corde;

c) i piroli;

– I *gusli* si suonano sempre da seduti;

Cap. III: Le graduali innovazioni alla forma dei *gusli* russi.

– Gli antichi *gusli* russi;

– I *kantele* finlandesi; i *kannel* estoni; i *kankles* lituani; i *kuakles* lettoni. I legami di questi strumenti con gli antichi *gusli* russi;

– Un antico esemplare di *gusli* russi del Museo del Conservatorio di San Pietroburgo;

– Il salterio;

– I *gusli*-salterio;

– Le più recenti innovazioni per i *gusli*;

– Una scuola per i *gusli*;

Appendice: I cembali.

Allegato musicale: Melodie per *gusli*.

Alcuni esempi per la pratica.

a) Brani per *gusli*;

b) Cantici spirituali per *gusli*.

Ricostruendo l'evoluzione dei *gusli* nella storia della musica antico-russa, Famincyn sottolinea il pressoché costante mantenimento di ridotte

10. ИД., *Domra i srodnye ej muzykal'nye instrumenty russkogo naroda (balalajka, kobza, bandura, torban, gitara)*, Sankt-Peterburg 1891 [rist. anast. Sankt-Peterburg, Aletej-ja, 1995].

dimensioni e peso, che ne agevolava il trasporto durante le peregrinazioni artistiche dei giullari. Inoltre parla dei *gusli* in relazione agli analoghi strumenti della tradizione finlandese (i *kantele*), estone (i *kannel*), lituana (i *kankles*), lettone (i *kuakles*), che prevedevano anche l'uso di un archetto o del plettro. I *gusli* della tradizione musicale antico-russa erano a corda pizzicata e si suonavano soltanto con le dita, da seduti. All'epoca in cui Famincyn svolse le sue ricerche e pubblicò la sua monografia, ebbe la possibilità di studiare un prezioso e assai raro esemplare che era conservato al Museo del Conservatorio di San Pietroburgo. Agli occhi dei non esperti – precisa Famincyn – i *gusli* erano talvolta confondibili con il salterio; delle piccole modifiche strutturali potevano renderli utilizzabili come *gusli*-salterio, per poi passare ai cembali. Alla trasmissione orale o con scrittura manoscritta delle melodie per *gusli* si affiancò, a partire dal XIX secolo, l'uso degli spartiti a stampa. Inoltre, nelle biblioteche imperiali russe, gli amatori presero l'abitudine di radunarsi e di suonare insieme, dando così vita alle prime "scuole" pubbliche in cui era tenuto vivo il ricordo dell'affascinate e antico mestiere del suonatore di *gusli* (in russo *gusljar*).¹¹

Il rischio di mettersi in gioco

Alla performance del giullare si lega il verbo russo *igrat'*, che designa sia l'atto del suonare uno strumento musicale sia quello del recitare e, più in generale, quello del giocare. Nel casolare in cui è ambientato il primo episodio di *Andrej Rublëv*, l'artista riceve cibo e bevande, applausi e risate, ma si scontra con il severo sguardo di disapprovazione dei tre monaci – gli unici spettatori che lo hanno ricambiato con il silenzio. Va notato che nell'Antica Russia i *gusli* erano presenti anche in ambito religioso: lo attestano, ad esempio, le narrazioni agiografiche, le miniature e le icone. Con

11. Tra gli studi russi successivi alla monografia sui *gusli* di Famincyn, ricordiamo: NIKOLAJ IVANOVIC PRIVALOV, *Zvončatye gusli na Rusi*, in «Muzyka i penie», n. 7, 1908, pp. 8-10; NIKOLAJ FEDOROVIC FINDEJZEN, *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca XVIII veka*, 2 voll., Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1928; MICHAIL GRIGOR'EVIC RABINOVIC, *Muzykal'nye instrumenty v vojske drevnej Rusi i narodnye muzykal'nye instrumenty*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 4, 1946, pp. 142-160; JURIJ ANATOL'EVIC KREMLEV, *Russkaja mysl' o muzyke: očerki istorii russkoj muzykal'noj kritiki i èstetiki v XIX veke*, 2 voll., Leningrad, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1954-58; KONSTANTIN ALEKSANDROVIC VERTKOV, *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty*, Leningrad, Muzyka, 1975.

i *gusli* si potevano conoscere – già sulla terra – le celesti melodie del Paradiso, e perciò erano spesso raffigurati in mano agli angeli o al Re Davide nell'atto di intonare i cantici spirituali.¹²

Tuttavia, nella tradizione popolare i *gusli* potevano anche diventare *instrumenta damnationis* il cui suono era pericolosamente in grado di provocare la follia. Così recita un avvertimento riportato in una fiaba della regione di Vjatka: «Se riuscirai ad ascoltarli per tre ore senza uscire di senno riceverai in dono i *gusli* che suonano da soli; se uscirai di senno invece perderai la testa...».¹³ Ma il protagonista – si legge – non riuscì a resistere nemmeno un quarto d'ora, e impazzì.

Il giullare tarkovskiano sa bene di avere la lingua fin troppo lunga e tagliente: durante la sua performance nel casolare ha detto parecchie cose sconvenienti, finendo per rivelare un tradimento coniugale a corte. I gendarmi sottopongono l'artista a una condanna dalla duplice e dolorosa valenza: fisica, poiché viene messo a tacere con una severa punizione corporale; artistica, poiché gli vengono sottratti i *gusli*, destinandoli alla distruzione. Nel corso della storia russa diversi editti finalizzati a impedire l'attività degli artisti raminghi russi attestano che, purtroppo, gli strumenti musicali usati durante le esibizioni andavano di sovente incontro a questa triste sorte.

In *Andrej Rublëv* il tema della punizione corporale ricorre in diversi momenti del film e – a mio avviso – rimanda direttamente alla figura di Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879-1953), una delle più grandi e complesse personalità del teatro russo del XX secolo,¹⁴ che pure precedette Tarkovskij nell'esilio a Parigi.¹⁵ Ora entrambi riposano nel cimitero orto-

12. A Fedotov si deve anche uno dei più importanti studi sui cantici spirituali russi, di cui per ora non esiste la traduzione italiana. Cfr. FEDOTOV, *Stichi duchovnye. Russkaja narodnaja vera po duchovnym sticham*, Pariž, Ymsa Press, 1935.

13. VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di magia (Istoričeskoe korni volšebnoj skazki)*, trad. di Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 1992, p. 211.

14. Figlio di nobili (il padre era un ingegnere russo di lontana discendenza polacca e la madre una francese russificata del casato de Grandmaison, pianista), Evreinov manifestò il suo amore e il suo innato talento per il teatro sin da bambino. Studente al ginnasio di Pskov, scappò di casa e per un breve periodo lavorò come clown e acrobata in un circo. Tornato in famiglia, seguì i genitori a San Pietroburgo, e frequentò l'Istituto di Legge: si laureò brillantemente nel 1901, con una tesi dal titolo *Storia delle pene corporali in Russia*. Per l'importanza di Evreinov nell'attività teatrale dei russi a Parigi tra la fine degli Anni Venti e la prima metà degli Anni Trenta del XX secolo vedi MARINA LITAVRINA, *Russkij teatral'nyj Pariž*, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2003, pp. 105-192.

15. *Evreinov Nikolaj Nikolaevič*, ad vocem, in *Russkoe zarubež'e. Zolotaja kniga emigracii*

dosso di Sainte-Généviève-des-Bois.¹⁶ Frutto di lunghe e accurate ricerche, la *Storia delle pene corporali in Russia* valse a Everinov un premio statale di studio e la pubblicazione, a Mosca, nel 1906. Si tratta di una vasta panoramica, supportata da un ricco corredo bibliografico e iconografico, sugli spettacolari supplizi russi. Sono uscite due ristampe anastatiche, a New York nel 1979 e a Char'kov nel 1994, ma per il momento non esiste alcuna traduzione italiana.¹⁷

Ecco l'indice:

INTRODUZIONE, Sul valore della storia delle pene corporali

PARTE PRIMA, Le pene corporali nel diritto russo

1. Le pene corporali nella Rus' kieviana
2. L'epoca di incremento delle pene corporali
3. Da Pietro il Grande a Caterina II
4. L'epoca di riduzione delle pene corporali da Pietro III ad Alessandro I
5. Le pene corporali al tempo di Alessandro I e di Nicola I
6. Storia dell'abolizione delle pene corporali in Russia
7. Le pene corporali nel diritto russo dopo il 17 aprile 1863

PARTE SECONDA, Le pene corporali disciplinari

1. Le pene corporali disciplinari nel XVII e nel XVIII secolo
2. La polizia nel XVIII secolo e l'editto della polizia investigativa
3. Gli assetti disciplinari nella Russia precedente alla riforma del XIX secolo
4. Questioni sulle pene corporali disciplinari in relazione alla riforma del 1863
5. Le pene corporali disciplinari nella seconda metà del XIX secolo
6. Le pene corporali per le sommosse popolari nel XVIII e nel XIX secolo
7. Le pene corporali all'epoca della Rivoluzione del 1905
8. La situazione attuale

pervaja tret' XX veka. Ėnciklopedičeskij biografičeskij slovar', Moskva, Rosspen, 1997, pp. 232-233.

16. *Evreinov Nikolaj Nikolaevič*, ad vocem, in RUDOLF GRIGOR'EVIC ŠMAGLIT, *Russkaja èmigracija za poltora stoletija. Biografičeskij spravočnik*, Moskva, Ripol Klassik, 2005, p. 117 e *Tarkovskij Andrej Arsen'evič*, ad vocem, ibi, p. 291.

17. NIKOLAJ NIKOLAEVIČ EVREINOV, *Istorija telesnyh nakazanij v Rossii*, Moskva 1906 [rist. anast. New York, Chalidze, 1979 e Char'kov, Progress, 1994].

Evreinov ereditò dalla madre l'amore per la musica, e agli studi in Legge volle affiancare quelli al Conservatorio, che frequentò sotto la direzione di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, specializzandosi in composizione.¹⁸ Dopo la laurea, lavorò per un po' come funzionario al Ministero delle Comunicazioni, ma nel 1905 decise di dedicarsi completamente al teatro. Nella sua brillante carriera, ebbe come grande "rivale" Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd (1874-1940).¹⁹ Molti concetti sulla spettacolarità della morte già espressi nella *Storia delle pene corporali in Russia*, furono poi ripresi da Evreinov anche nella conferenza *Teatro e patibolo* (Odessa, 28 agosto 1918),²⁰ in cui raccontò la sua esperienza personale di spettatore a un'esecuzione pubblica e il modo in cui trasse da ciò ispirazione per la sua attività di storico e di teorico del teatro, nonché di regista²¹ e di drammaturgo. Va notato che nei suoi diari, in data 15 febbraio 1973, Tarkovskij riporta alcune interessanti considerazioni, probabilmente risalenti agli Anni Trenta, sul parallelo tra il patibolo e il racconto del condannato a morte de *L'Idiota* dostoevskiano.²² Ciò rivela che il ricordo di Evreinov, emigrato in Occidente nel 1925, era ancora assai vivo nella sua patria e tra i migliori connazionali artisti.

Andrej Rublëv, a mio avviso, offre diversi spunti di riflessione sul tema delle punizioni corporali e delle esecuzioni capitali, nell'accezione più intensamente evreinoviana:²³ basti pensare ai ripetuti discorsi del principe e

18. SUZANNE MOISSON-FRANCKHAUSER, *Evreinov et la musique*, in «Revue des études slaves», LIII/1, (1981), (numero monografico "Nicolas Evreinov. L'apôtre russe de la théâtralité", a cura di Gérard Abensour), pp. 27-38.

19. La "rivalità" artistica che negli anni oppose Mejerchol'd ad Evreinov è ben contestualizzata in MASSIMO LENZI, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Torino, Testo & Immagine, 2004, p. 60 ss.

20. EVREINOV, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)*, in «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 6 ("La febbre del teatro. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa", a cura di Ornella Calvarese), primavera 2002, pp. 41-56.

21. Il primo allestimento evreinoviano di un'opera di ambientazione medievale fu *Franческа da Rimini* (Mosca, Teatro "Ermitaž", 4 settembre 1908). Il regista propose una resa scenica alquanto spettacolare dei momenti di crudeltà della tragedia dannunziana, che era stata appositamente tradotta dall'italiano verso la fine del 1907 dagli insigni poeti Valerij Brjusov (1873-1924) e Vjačeslav Ivanov (1866-1949). Vedi PAGANI, *Eleonora, Madonna Francesca, il giullare di Evreinov*, «La Voce della Gru», Bimestrale dell'Associazione Culturale Italo-Slava "Il Volo della Gru" di Vigevano, settembre-ottobre 2006, pp. 2-3.

22. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio (1970-1986)*, p. 111.

23. Cfr. PAGANI, *La "gaia morte" di Arlecchino-brigante: Nikolaj Evreinov e lo splendore dei supplizi in Russia*, in Atti del XI Convegno Internazionale di Studi *Le culture dei*

del suo seguito sulla pena da infliggere agli artigiani in caso di fallimento nella costruzione della campana, e alla vigile presenza dei gendarmi. Di fondamentale importanza è inoltre la vicenda del giullare, che ricompare anche nell'ultimo episodio del film, ormai invecchiato e pieno di rabbia per la sua terribile sorte: quei *gusli* che suonava con passione sono stati distrutti; quell'agile corpo che sapeva compiere ogni genere di acrobazie, è stato martoriato dalle storpiature; quell'instancabile lingua che sapeva intonare bellissime canzoni e osava dire tutto a tutti, ha subito la ferita più grave e irrimediabile – la mozzatura.

L'eco medievale nel Novecento teatrale russo

Personalmente ritengo che il giullare di *Andrej Rublëv* evochi anche – in un percorso di studio sulla percezione novecentesca della teatralità antico-russa – il ricordo dell'importante attività dello “Starinnjy Teatr” (“Teatro Antico”),²⁴ istituzione Pietroburghese che Evreinov fondò nel 1907 insieme alla colta attrice Natal'ja Il'inična Butkovskaja (1878-1948)²⁵ e all'influente barone Nikolaj Vasil'evič Osten-Drizen (1868-1935) – redattore-capo dell'Annuario dei Teatri Imperiali e censore teatrale.²⁶

La maggior parte delle traduzioni italiane delle opere evreinoviane sino ad ora realizzate si lega al nome di Raissa Olkienizkaia Naldi (1886-1978).²⁷ Nel 1925 – anno in cui Evreinov lasciò per sempre la Russia in-

briganti. Mito e immaginario del bandito sociale dal Medioevo a oggi (Rocca Grimalda, 23-24 settembre 2006), in corso di stampa.

24. Cfr. ÈDVARD ALEKSANDROVIČ STARK, *Starinnjy teatr*, Petrograd, Sirius, 1922.

25. Evreinov dedicò all'amica Butkovskaja un libro sul noto pittore Michail Nesterov (1862-1942) uscito a Pietrogrado nel 1922. Cfr. EVREINOV, *Nesterov*, in *Original o portretistach*, Moskva, Sovpadenie, 2005, pp. 198-239.

26. Cfr. MASSIMO LENZI, *Il simbolo come ritmo della rappresentazione*, in MASSIMO LENZI – ROBERTO TESSARI, *Maschere musiche. Saggi, materiali e studi sul Simbolismo teatrale*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000, p. 40 ss.

27. Coltissima ebrea Pietroburghese sposata al giornalista Filippo Naldi (1886-1972), Raissa Olkienizkaia collaborò come traduttrice con le più importanti case editrici italiane del XX secolo. Il trittico drammatico costituito da *La gaia morte*, *Tra le quinte dell'anima*, *Ciò che più importa* (Milano, Alpes, 1925) è il solo a portare la sua firma come traduttrice, ed è stato pubblicato in concomitanza con le prime rappresentazioni italiane delle opere evreinoviane del “Teatro d'Arte” di Roma. Nell'edizione italiana del dramma *Il teatro della guerra eterna* (Firenze, Nemi, 1932) non è indicato il nome del traduttore, ma il lavoro è riconducibile a lei (talvolta usò pseudonimi o rimase nell'anonimato). Il trattato *Il teatro nella vita* (con prefazione di Silvio d'Amico, Milano, Alpes, 1929) è stato curato da Teatrangolo, gruppo nel quale è plausibile ravvisare la sua presenza. Non va inoltre dimenticato che Raissa Olkienizkaia Naldi

sieme alla moglie Anna Aleksandrovna Kašina (1898-1981) – ella realizzò per la collana “La Collezione del Teatro” delle Edizioni Alpes di Milano la traduzione italiana di un trittico drammatico (*La gaia morte, Tra le quinte dell'anima, Ciò che più importa*), spiegando anche al pubblico italiano l'attività dello “Starinnyj Teatr”:

Nel 1907 esce il primo volume delle opere teatrali del Nostro e nell'autunno dello stesso anno Jevrieinov organizza il famoso “Teatro Antico” ove sperimenta il metodo *ricostruttivo*, cioè la rievocazione dello spirito del teatro delle varie epoche storiche insieme alla forma degli spettacoli scenici e della relativa tecnica. Il lavoro di preparazione, di revisione dei materiali e per l'educazione specifica degli artisti fu enorme: molti studiosi, letterati e uomini di teatro, furono chiamati a collaborare. Cinque secoli di coltura teatrale dovettero essere affrontati da una eletta schiera di indagatori e fu riconosciuto necessario, ai fini del rinnovamento della coltura teatrale, ricostruire i vari spettacoli tipici del passato: il dramma liturgico, il miraculum, la pastorale, la farsa francese, ecc. Nella stagione 1907-08 fu dato al pubblico il *ciclo medioevale*²⁸ e nella stagione 1911-12 il *ciclo spagnuolo*²⁹. Questo insigne esperimento a cui N. Jevrieinov e il barone Drisen diedero fatica indefessa e cospicui mezzi pecuniari, ottenne risultati fecondi: la conoscenza diretta dei “primitivi” e dell'inesausto tesoro dell'antica arte scenica, apparentemente morta, rinnovò tra gli artefici e studiosi del teatro il

soggiornò a Parigi negli Anni Venti, dove con ogni probabilità frequentò Evreinov e la moglie, divenendone l'agente teatrale. A questa traduttrice si deve anche l'edizione italiana del romanzo *Giovinazza rossa* (Firenze, Bemporad, 1930), scritto da Anna Aleksandrovna Kašina-Evreinova insieme a un'altra nobile esule russa, Hélène Iswolsky. Scrisse recensioni e saggi critici quali *L'arte teatrale moderna nell'opera di N. Jevrieinov* (in «La Fiera Letteraria», 13 giugno 1926), e *Evreinov* (in «Il Baretto», aprile 1927, n. 4), e fece conoscere al grande regista suo connazionale personalità quali Tatjana Pavlova, Pirandello e i Bragaglia.

28. Questo ciclo si articolò in due serate: nella prima furono rappresentati il dramma liturgico *Trois mages* (XI secolo) e *Le miracle de Théophile* di Rutebeuf; nella seconda serata furono messe in scena *Deux Frères* (una *moralité* del XV secolo), la pastorale *Le jeu de Robin et de Marion* di Adam de la Halle, *La farce de la Cornette* e *La farce du Curvier* di Jean d'Abondance (XVI secolo). Cfr. DOMINIQUE DE NIEVRE, *Une saga libérale en Russie. Les Evréinov, juifs, marchands, nobles et artistes (1650-1950)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 295 ss.
29. Questo ciclo fu inaugurato con *Fuenteovejuna* di Lope de Vega, cui seguì *Marta la Piadosa* di Tirso de Molina. Fu quindi messo in scena *El Gran Duque de Moscovia* di Lope de Vega e poi *El Purgatorio de San Patricio* di Calderon de la Barca. Cfr. DANIELA RIZZI, *Tra Barocco e avanguardia: la riteatralizzazione della scena russa secondo Nikolaj Evreinov*, in DELIA GAMBELLI – FAUSTO MALCOVATI (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 297-310.

concetto della “pura teatralità” e spinse alla ricerca dei legami vitali tra la tradizione teatrale e le nuove esigenze ed iniziative moderne.³⁰

Tra i collaboratori dello “Starinnyj Teatr” spiccavano i nomi dei poeti Aleksandr Blok (1880-1921) e Sergej Gorodeckij (1884-1967) per le traduzioni russe dei testi occidentali destinati alla scena; di Aleksandr Benua (Benois 1870-1960), Nikolaj Rerich (1874-1947), Mstislav Dobužinskij (1875-1957) e Vladimir Ščuko (1878-1939) per le scenografie e i costumi; di Il’ja Sac (1875-1912) per le musiche. A quest’ultimo, Evreinov dedicò un importante saggio pubblicato nel 1922 dalla rivista «Žizn’ iskusstva».³¹

Nella stagione 1907-08 dello “Starinnyj Teatr” – che ebbe Konstantin Michajlovič Miklaševskij (1885-1943) come primo attore³² – Evreinov sperimentò in scena quell’unione di medievistica e contemporaneità che ha poi trovato, nel giullare di *Andrej Rublëv*, una delle sue più emblematiche espressioni cinematografiche. Grazie allo “Starinnyj Teatr”, Evreinov lanciò al pubblico russo un appassionato appello per il recupero delle forme di spettacolo occidentali del passato:³³ oggi, una delle migliori contestualizzazioni del suo impegno è possibile grazie alla lettura di molti illuminanti saggi di Maria Corti. E, mantenendo l’attenzione sulla figura del giullare, va citato almeno un suo pregevole contributo: *Modelli e anti-modelli nella cultura medievale*.³⁴

A mio avviso, oltre al ricordo di Evreinov e di Miklaševskij, il giullare di *Andrej Rublëv* evoca pure quello dell’insigne medievista e filologo Dmitrij Sergeevič Lichačëv (1906-1999), amico di Maria Corti, che nel XX secolo studiò approfonditamente le forme di spettacolarità, musicalità e creazione artistica e letteraria nella cultura antico-russa. Alcune mie traduzioni di testi giullareschi da lui raccolti e studiati sono state pubblicate dalla rivista «Testo a Fronte».³⁵

30. EVREINOV, *La gaia morte, Fra le quinte dell’anima, Ciò che più importa*. Trad. di Raisa Olkienizkaia Naldi, Milano, Alpes, 1925, p. 8.

31. ID., *Satiričeskaja dominanta v tvorčestve Il’i Saca*, in *Original o portretistach*, cit., pp. 245-256.

32. Cfr. ID., *Tajna černoj polumaski*, in *Tajnye pružiny iskusstva. Stat’i po filosofii i iskusstva, ètike i kul’turologii*, Moskva, Ecce Homo – Logos Altera, 2004, pp. 59-73.

33. ID., *My, aristokraty teatral’*, in *Demon teatral’nosti*, Moskva – Sankt Peterburg, Letnij Sad, 2002, pp. 241-268.

34. MARIA CORTI, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, «Strumenti critici», II (febbraio 1978), n. 35, fasc. 1, pp. 3-30.

35. PAGANI, *La lingua del diavolo. Testi giullareschi russi*, «Testo a Fronte», n. 26, giugno

La voce della campana

Il capolavoro tarkovskiano presenta due differenti figure artistiche: il giullare e Andrej Rublëv. Il giullare è un professionista dello spettacolo, pratica l'improvvisazione e conosce tutti i segreti della recitazione e della musica antico-russa; il monaco Andrej Rublëv è un maestro del pennello, dipinge seguendo scrupolosamente le regole dei manuali iconografici antico-russi (i *podlinniki*) e conosce tutti i segreti della pittura. Entrambi svolgono le rispettive attività artistiche da anni, hanno esperienza, consapevolezza, maturità. Il giovane orfano Boris, invece, non possiede "un'arte" – cioè un mestiere che gli permetta di guadagnarsi da vivere – ma la sua spavalda bugia gli permette di ottenere l'incarico di costruire una campana (in russo *kolokol*), ovvero uno strumento la cui fabbricazione richiedeva molta abilità e notevoli competenze tecniche. Insomma, presupponeva la conoscenza di una vera e propria "arte".

La voce delle campane aveva grande importanza nella vita quotidiana antico-russa:

Dal X secolo in poi, la giornata era regolata dai loro diversi rintocchi. Le campane possedevano un loro linguaggio completo: suonavano l'allarme e avvertivano i viaggiatori durante le bufere di neve; diffondevano notizie di disastri, annunciavano funerali, giorni di festa e manifestazioni varie. Intorno al Cinquecento le campane erano considerate sacri strumenti di culto. Venivano fuse in rame, bronzo e argento, in diverse grandezze e con una grandissima varietà di timbri e potenza di suono. Da questi molteplici cori di campane si ottenevano complessi effetti tonali. Ogni chiesa e ogni monastero aveva il proprio campanile, dal quale le campane, in numero e dimensioni proporzionate alle possibilità finanziarie della comunità, regolavano la vita della parrocchia. Dai particolari rintocchi delle campane più grandi e dal fragore prodotto dal suono contemporaneo di tutte, il fedele sapeva a quale funzione era chiamato e quando avrebbe avuto inizio. (La campana più grande di Rostov si poteva sentire a più di trenta chilometri di distanza). Sulle cupe foreste, attraverso le pianure e i tranquilli laghi e lungo i fiumi serpeggianti del paese, le campane diffondevano i loro suoni armoniosi. I contadini si facevano il segno di croce all'udirle, e credevano che i santi fossero vicino a loro.³⁶

2002, pp. 55-67 e *Intercalari popolari russi sugli abitanti di diverse città e località*. Scelta e traduzione di Maria Pia Pagani, in «Testo a Fronte», n. 32, giugno 2005, pp. 129-137.

36. SUZANNE MASSIE, *La terra dell'uccello di fuoco. Il fascino della vecchia Russia dal tempe-*

In Russia, a differenza dell'uso occidentale, le campane non erano suonate facendole oscillare dall'alto, ma si spingeva il battaglio a mano – a volte con il concorso di più uomini – contro la parete. Ancora nel XX secolo, parecchi compositori russi scrissero concerti per campane. A mio avviso, il tema evreinoviano della punizione corporale e della pena capitale si lega anche al tema della creazione artistica, di cui il film presenta vari livelli:

– il giullare è un ottimo improvvisatore, creatore ed esecutore di testi, musiche e lazzi, ma i gendarmi gli infliggono una terribile punizione corporale che gli impedisce di continuare nell'attività artistica. Il suo silenzio gli è stato imposto dalla legge;

– Andrej Rublëv è un insigne pittore, ma una profonda crisi interiore lo induce ad autoinfliggersi la punizione corporale dell'isolamento³⁷ e del mutismo, ritirandosi dall'attività artistica. Il suo silenzio è volontario;

– l'orfano Boris ha visto tante volte il padre fonditore al lavoro, ma non possiede nessuna "arte". La disperazione lo induce a mettersi completamente in gioco (il suo *igrat'*) nella lucida consapevolezza che, in caso di fallimento nella costruzione della campana, lo aspetta la pena capitale. Vincendo la sua sfida, dimostra innanzitutto a se stesso di aver acquisito "un'arte", e di essere perciò in grado di svolgere un mestiere. Per Boris il suono della campana è la musica della vita.

Anche gli anni in cui Andrej Rublëv vive in silenzio hanno una notevole valenza musicale. Il suo volontario impenetrabile mutismo è, a suo modo, una sublime forma di espressione: la musica dell'anima. Per il pittore, infatti, questo non è un semplice modo evitare di comunicare con il mondo, ma una *bona taciturnitas* che la traduzione agiografica antico-russa spesso attesta.³⁸ Dietro al suo silenzio non c'è il vuoto, anzi. Il silenzio è un modo per ascoltare la voce della sua interiorità di artista e di uomo, è un modo per verificare il suo talento e le sue potenzialità, è un modo per lasciarsi alle spalle il passato e tornare a guardare al futuro. Nessuno riesce a farlo parlare e a convincerlo a tornare a dipingere; qual-

stos medioevo agli ultimi bagliori degli zar, Milano, Mondadori, 1983, p. 184.

37. Dalla *Storia delle pene corporali in Russia* si apprende che, sin dai tempi più remoti, l'esilio (la *katorga* – termine che i lettori occidentali conobbero innanzitutto grazie ai romanzi dostoevskiani) non era solo una forma di punizione fisica, ma una lenta e inesorabile condanna a morte. Una struggente testimonianza è data anche da un altro emblematico film di Tarkovskij: *Nostalghia* (1984).

38. Cfr. NATALIE CHALLIS – HORACE W. DEWEY, *The Blessed Fools of Old Russia*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», vol. XXII, 1974, p. 3.

cuno lo crede impazzito, caduto nella misera sorte di chi si lascia lusingare dal suono suadente dei *gusli* e cede alla tentazione diabolica. Riesce a sbloccarlo soltanto la campana vittoriosamente costruita da Boris, il cui suono investe il suo volto come uno schiaffo terribile, riportandolo all'arte e alla vita – tra loro inscindibilmente unite – con un rinnovato slancio.

In conclusione, una mia riflessione personale

Quando Tarkovskij donò a Tonino Guerra i fogli di montaggio di *Andrej Rublëv*, avevo appena un anno di vita. Ero invece studentessa, quando appresi dalla stessa Maria Corti della loro esistenza, in occasione della prima e indimenticabile presentazione del libro *Ombre dal Fondo* (Torino, Einaudi, 1997) al Collegio Universitario “Santa Caterina da Siena” di Pavia, del quale sono stata alunna. Più volte, rivedendo negli anni *Andrej Rublëv*, mi ha colpito nel profondo la spavalderia di Boris che, rimasto solo al mondo, non esita a combattere la battaglia della vita. Con il gusto e la fatica di rischiare che, come spiega anche Dostoevskij nei suoi romanzi, caratterizza in modo inequivocabile l'animo dei russi.

Boris suscita tenerezza e attenzione negli spettatori. È molto giovane, ma è costretto a crescere in fretta e a fare i conti da solo con la vita: alla fine della guerra e dell'epidemia, si ritrova senza casa e senza famiglia, ma riesce a trovare la forza di reagire al lutto e alla miseria. Non ha né arte né parte, e lo sa benissimo. Proponendosi – o meglio, improvvisandosi – fonditore di campane, Boris ricorda spesso il padre e quel “segreto” che, in realtà, non ha purtroppo avuto il tempo di raccogliere. Ma egli non menziona mai la madre prematuramente scomparsa (nulla di paragonabile con *L'infanzia di Ivan*, in cui pure compare il giovanissimo attore Nikolaj Burljaev, e la figura materna è rilevante).

Da tutto ciò, è sorta in me una domanda: se *io* fossi stata la mamma di Boris, che avvenire avrei desiderato per mio figlio? Come l'avrei immaginato da grande, anche alla luce del suo incontro con Andrej Rublëv? È così nata la mia curiosità di indagare sull'effettiva presenza di Boris nella storia antico-russa, e ho lietamente scoperto che è ricordato tra i più insigni ingegneri del paese, valente progettatore di fortificazioni ed edifici, nonché eccellente costruttore di campane.

Penso che Boris, grazie alle melodie giuclaresche e all'armonioso silenzio di Andrej Rublëv, sia stato anche un buon esperto di musica.

Dal preludio di Bach alla “musica del paesaggio”: un percorso nell’intreccio audiovisivo di “Solaris”

Umberto Fasolato

Dalle interviste e dagli interventi nei quali Artem'ev ha illustrato e spiegato con dovizia di particolari la sua proficua collaborazione con Tarkovskij appare molto evidente l'interesse del regista per la musica elettronica, che rappresentava una novità nel panorama delle colonne sonore del cinema russo agli inizi degli anni settanta, quando progettava la realizzazione di *Solaris*.

Nonostante ciò, Bach rimase per Tarkovskij un modello irrinunciabile, un esempio ideale di forma musicale compiuta con gli stessi canoni che lui voleva per le proprie immagini e per i propri film. D'altra parte l'idea di Artem'ev che ogni tipo di suono, ma anche di insieme ordinato di suoni (un motivo, ma anche un intero brano), potesse diventare un elemento musicale di una partitura sempre aperta e da completare fu utilizzata per comporre gran parte della colonna sonora di *Solaris*: dall'attraversamento della metropoli contemporanea da parte di Berton alla rivelazione che il viaggio di Kris Kelvin si chiude sulla superficie del pianeta, ascoltiamo il mosaico costruito da tessere che corrispondono per lo più ai numerosi motivi elettronici, spesso elaborati e adattati alle singole sequenze del film¹. Ma il Preludio corale *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* e le sue riprese rappresentano sicuramente i pezzi su cui lo spettatore fissa immediatamente la sua attenzione grazie alla loro forma ben definita e quindi perfettamente riconoscibile.

Questo brano, scelto da Tarkovskij e considerato inamovibile, fu imposto senza alcuna possibilità di negoziato ad Artem'ev, il quale, nel frattempo diventato compositore delle musiche del film, aveva l'incarico di costruirne lo spazio sonoro in stretta collaborazione con il tecnico Semën Litvinov, ma anche quello di misurarsi inevitabilmente con la presenza

1. Per un'interessante interpretazione dell'uso dell'elettronica in *Solaris* si veda: BEER, *Solaris and the ANS Synthesizer: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology*, cit., pp. 100-118.

ingombrante del musicista tedesco. Tarkovskij adopera Bach per la notorietà e la tradizione consolidata di cui gode la sua opera, ma soprattutto confida che i caratteri principali delle sue composizioni si integrino con il senso generale espresso dalle immagini. Grazie alla sua riconoscibilità ed evidenza, attraversando quasi immutato il film rispetto alla molteplicità e alla varietà dei motivi elettronici che compongono il tessuto sonoro elaborato da Artem'ev, il *Preludio* svolge più di ogni altro motivo musicale la funzione di ritornello, che per Tarkovskij rappresenta uno dei più importanti modi di utilizzare la musica in un film.

Il ritornello rappresenta innanzitutto l'immagine che contiene e insieme è in grado di generare l'intero testo poetico: la sua ripetizione svolge infatti il compito di rievocare nel lettore la causa iniziale che ha spinto il poeta a comporre i versi. Questa forma di ritorno non evoca però una chiusura circolare, una rigida forma di simmetria: il rapporto con il centro, infatti, è sempre arricchito dal discorso che ha preso origine dal nucleo iniziale contenuto nel ritornello. Lo sviluppo non è quindi meno importante dell'*incipit* di cui subisce la potente attrazione: il testo pur piegandosi alla ripetizione, pur appearing come un percorso intorno ad un centro proprio quando si individua un ritornello, apre la forma del cerchio suggerendo piuttosto il procedere dinamico di una spirale.

Tarkovskij sembra dunque assegnare particolare importanza al fatto che il ritornello conserverebbe il nucleo primigenio di un'idea che nel corso del film si evolve costantemente rivolgendosi alla propria origine. Dal punto di vista compositivo, la ripresa ci riporta al significato iniziale con cui un brano musicale (ma anche un rumore, se seguiamo la definizione tarkovskijana di musica cinematografica) è stato introdotto nell'intreccio audiovisivo: guidati dalla ripetizione, stabiliamo un confronto "verticale" tra quanto vediamo e ascoltiamo durante lo svolgimento del racconto e quanto abbiamo visto e ascoltato in corrispondenza della prima sequenza messa in particolare rilievo da una scelta musicale o sonora.

Applicando il principio del ritornello in poesia all'opera cinematografica tarkovskijana dobbiamo registrare che esso contribuisce in maniera determinante a dare un ordine circolare allo sviluppo dell'intero racconto, che tende così a chiudersi dove era iniziato: in *Solaris*, questo compito è svolto dal brano di Bach che, assecondando lo svolgimento delle sequenze prossime alla conclusione dell'opera, apparentemente ci riporta

sulla terra, insieme al protagonista, proprio nel giardino della casa paterna dove tutto era iniziato.

Ma ad una prima semplice analisi dell'intreccio audiovisivo dell'epilogo di questo film noteremo che la sequenza di chiusura, in cui si svela la presenza creativa determinante del pianeta, è affidata ad uno dei più significativi brani di musica elettronica composti da Artem'ev appositamente per il film. Quindi, anche se Bach e le sue riprese ci "riportano" sulla terra, componendo inevitabilmente la cornice entro cui si chiude la vicenda, dovremo interpretare anche il dialogo che si instaura tra questo brano di repertorio e i pezzi di musica elettronica a cui è intrecciato nel tessuto sonoro complessivo del film, imprimendo nelle immagini l'idea di una forma aperta e sempre completabile.

Fedeli a queste prime linee generali, non resta che inoltrarci nel racconto sonoro di *Solaris* e registrare innanzitutto la collocazione del preludio nei punti chiave del film. Esso da solo introduce, come è già stato notato, l'intera opera e chiude la missione di Kris Kelvin nella stazione orbitante seguendo il suo "ritorno" su una terra che in realtà si rivela essere una superficie dove coesistono e si fondono la nuova dimensione acquisita dalla coscienza del protagonista e lo spazio cosmico, che non è più ignoto e ostile terreno di conquista dei modelli conoscitivi della scienza ufficiale di cui Kelvin era uno degli epigoni, e non è nemmeno semplice riflesso dell'idea di "Tutto", o dell'esperienza del "Tutto" che il sapere umano elabora, reputandosi spesso in una posizione privilegiata.² "Con-

-
2. Le interpretazioni del finale del film sono innumerevoli: la nostra assumerà soprattutto gli apporti del sonoro e in particolare di Bach, considerato attraverso la sua funzione di ritornello audiovisivo. Concordiamo con il suggerimento di Beer, contenuto nella sua analisi sull'impianto musicale elettronico del film (BEER, *Solaris and the ANS Synthesizer*, cit., p. 115-116), che per questa sequenza parla dell'evidenza di un "terzo spazio" in cui Kelvin finirebbe per trovarsi e che non è la terra, abbandonata per il viaggio nel cosmo, e non è solo la superficie di Solaris, ma anche il luogo del suo immaginario ritorno. In questa condizione intermedia il protagonista non raggiunge nostalgicamente la tranquillità e la pace lasciate nella casa paterna e insieme non può fuggire il risonante e terribile vuoto cosmico che lo circonda. Secondo Beer, Bach giocherebbe un ruolo chiave proprio nella determinazione di questa posizione "mediana", segnando, a nostro parere, il legame intimo tra terra e cosmo. Egualmente convinti dell'importanza del preludio cercheremo infatti di tratteggiare, attraverso un'attenta lettura audiovisiva, le caratteristiche di questa "Zona": guidati dall'elaborazione musicale dell'epilogo del film, dovremo comprendere il senso dell'ultimo "miracolo crudele" del pianeta che ancora una volta anticipa la formulazione dei desideri del protagonista con la sua materia bianca, disponibile ad assumere qualsiasi forma, come il tessuto sonoro elaborato da Artem'ev che finisce per intrecciarsi in-

centriche” rispetto a queste due posizioni si collocano le altre due riprese del brano, che delimitano il nucleo centrale del film in cui si svolge la storia d’amore tra Kelvin e Hari, la sua compagna morta suicida e riportata al suo fianco dal pianeta pensante che ha isolato e riprodotto questa immagine dalla mente del protagonista.

Abbiamo appositamente evitato di citare le sequenze caratterizzate dalla presenza di Bach secondo la loro successione lineare per evidenziare maggiormente l’architettura della composizione tarkovskijana, che tende a chiudere il viaggio dove era iniziato, e proprio nel suo nucleo centrale contiene il cambiamento decisivo della missione del protagonista: grazie all’apparizione della donna amata, il compito di liquidare l’osservatorio spaziale che Kelvin si è assunto diventando l’epigono della solaristica si trasforma definitivamente in un doloroso processo di autocoscienza, capace di sconvolgere anche la sua identità di scienziato.

Ma il cuore autentico del film, il punto in cui si condensa audiovisivamente il senso dell’intera vicenda, è rappresentato dall’inizio di questa inconsueta, impossibile storia d’amore tra un uomo e una sua immagine mentale, che i canoni del genere fantascientifico assunti da Lem e da Tarkovskij rendono comunque credibile agli occhi dello spettatore: Kelvin proietta per Hari un filmato girato dal padre e portato nella stazione orbitante come ricordo della sua famiglia. In questo testo nel testo, Bach da solo costituisce la colonna sonora, producendo una didascalia musicale per immagini che per Hari sono ben diverse da un semplice souvenir di famiglia.

Per rendere ancora più completa l’analisi in questo e anche in altri punti del film nei quali compare un testo nel testo osservato e ascoltato dai protagonisti, non possiamo dunque trascurare il loro punto di vista: la pellicola, che ci riporta idealmente sulla terra, è proiettata da Kris per Hari, quindi lo sguardo e l’ascolto di questo spettatore si interpongono a quanto vediamo insieme a lei sullo schermo. Dopo aver assistito alla proiezione, Hari rifiuta infatti di identificarsi, come sperava Kris, nella donna terrestre che porta il suo stesso vestito, spingendosi ben oltre questa semplice forma di rispecchiamento, come suggerisce successivamente la sequenza in cui la donna contempla i *Cacciatori nelle neve* di Brueghel.

torno al dinamismo coerente, strutturato e costantemente percepibile del Preludio al Corale *Ich ruf zu dir*.

Sarà quindi decisivo interpretare di volta in volta le modalità con cui Tarkovskij rappresenta lo sguardo del suo personaggio femminile, ma anche quello di Kris, per comprendere le corrispondenti scelte compositive che riguardano la colonna sonora: quando ci imbattiamo nella lunga e articolata soggettiva di Hari sui *Cacciatori nella neve*, oppure quando, ancora con una soggettiva, Kris finalmente sembra in vista della casa paterna, ascoltiamo i due brani elettronici più originali di *Solaris*, mentre nel momento in cui sembra raggiunta la piena armonia tra le anime dei due amanti o quando la natura prende il sopravvento dettando all'occhio umano l'ordine di un microcosmo, allora riascoltiamo le note di Bach che avevano introdotto il film.

Non resta quindi che svolgere fino in fondo il fitto intreccio audiovisivo, avvolto intorno al viaggio su *Solaris*, tirando innanzitutto il filo rappresentato dalle riprese di Bach: procederemo seguendo il movimento del ritornello, attenti a valutare a ogni ripresa le svolte tematiche indicate dalle combinazioni audiovisive del film e la persistenza del suo nucleo originario che, espresso musicalmente nel preludio, imita idealmente le onde e le spirali prodotte sulla superficie dell'oceano dal pianeta pensante.

Il prologo musicale di Solaris: il Preludio di Bach

Il punto di partenza della nostra analisi è disposto proprio al principio del film: il primo ascolto del *Preludio Corale Ich ruf zu dir* di Bach è sui titoli di testa che scorrono su fondo nero. Tarkovskij propone allo spettatore questo brano per intero e senza alcuna sovrapposizione di immagini, affidandogli così il compito di tratteggiare per primo e quindi in posizione di assoluto rilievo l'atmosfera generale del film: il *Preludio*, caratterizzato da un ritmo lento, da un andamento tendenzialmente circolare e dalle sonorità ricche e dense dell'organo, lascia, fin dal principio di *Solaris*, un profondo benché sofferto senso di armonia.

Tarkovskij sembra quindi assumere alla lettera la funzione di questo brano che originariamente, ricordiamolo, è un *Preludio al Corale*: antepoendolo alla sua opera dovrebbe quindi introdurre, almeno da un punto di vista emozionale, il tema del film.

Sicuramente le attese dello spettatore, orientate verso il genere fantascientifico almeno dal titolo e dall'indicazione che si tratta di un film ispirato al notissimo romanzo di Lem, vengono dirottate, fin dalle prime

note dell'organo, sull'idea del ripiegamento della coscienza, del lamento interiore: è un ambito religioso, ma soprattutto più ampiamente spirituale, che non appartiene ai tratti canonici del genere in cui il film si trova comunque iscritto. Grazie ad una forma complessivamente circolare, a un andamento compassato, dolente e malinconico, e alle sonorità vibranti dell'organo, questo brano di repertorio conferisce una decisa e solenne impronta liturgica all'architettura di *Solaris*.³

Mettersi in posa: la forma pittorica dell'ascolto

Nel punto del film che si dovrà analizzare la vicenda è sotto l'aspetto narrativo ad una svolta decisiva: Kris, dopo aver constatato che la figura apparsa davanti a lui non può ridursi ad una semplice allucinazione, prova a ricostruire nell'osservatorio spaziale il rapporto che aveva con la sua compagna terrestre, evitando accuratamente il racconto della sua tragica morte. Per procedere a questa 'conversione' della creatura prodotta dall'oceano solariano, egli inizia con la proiezione nella sua cabina di un filmato girato dal padre: in questo testo nel testo Bach da solo costituisce la colonna sonora, priva dei rumori naturali presenti nelle recenti copie in DVD, e produce un inatteso solenne commento musicale per quello che appare un semplice souvenir di famiglia.

Per interpretare questo singolare cortometraggio mancante di una vera storia, dovremo ricostruire il senso di quanto vediamo basandoci sulla combinazione di immagini e musica, ma sarà decisivo considerare anche con molta attenzione il punto di vista di Hari su quanto abbiamo visto insieme a lei nella cabina della stazione orbitante: ella è infatti la spettatrice per cui è proiettato questo breve film, ma non è per nulla intenzionata a rispecchiarsi nella figura della sua matrice terrestre, come vorrebbe Kris. Noteremo come lo sguardo di questo personaggio interpreti in modo radicalmente diverso rispetto alle attese del protagonista quanto vede, e di questo sarà testimone la riproposizione di un'inquadratura del

3. Il brano per organo, scelto da Tarkovskij, nasconde efficacemente il tema della disposizione in ascolto fin dalla sua prima comparsa sui titoli di testa: il *Preludio Corale BWV 639* è infatti una variazione sul tema dell'inno sacro *Ich ruf, zu dir, Herr Jesu Christ* ("T'invoco, Signore Gesù Cristo"), che tratta il lamento del fedele e il suo abbandono allo sguardo divino salvifico. Si ritrova quindi nelle parole "nascoste" dell'inno sacro uno dei temi fondamentali del percorso audiovisivo del film.

filmato di Kris all'interno della sequenza in cui Hari scruta una riproduzione dei *Cacciatori nella neve* di Brueghel.

Ma segni ancor più evidenti della capacità di questo personaggio femminile di vedere oltre il semplice contenuto del filmato di famiglia sono rintracciati anche nella sequenza di montaggio che segue la rappresentazione del volo estatico dei due amanti e che ha come sfondo musicale ancora Bach: noteremo come nel "cortometraggio" che avrebbe dovuto dare inizio alla sua trasformazione in terrestre la sua attenzione si fosse in realtà fissata non sui familiari, né tanto meno sulla sua matrice, ma sullo sfondo, dietro le figure, sul paesaggio che aveva contribuito in maniera determinante a definire la loro figura. Non resta quindi che affrontare con lo stesso occhio pittorico di Hari, insolitamente rivolto alla costruzione dell'immagine e non soltanto al suo contenuto, questa sequenza chiave di *Solaris*. Naturalmente orienteremo questo percorso interpretativo grazie a Bach, pronti a ritrovare il motivo della disposizione interiore all'ascolto, faticosamente raggiunta da Kelvin al termine del viaggio, ma indubbiamente annunciata dal *Preludio* fin dall'incipit del film.

Il filmato 'amatoriale', a cui lo spettatore assiste come se fosse nell'osservatorio al posto dei due protagonisti, non racconta un evento preciso, e a ben vedere non rappresenta nemmeno una raccolta di scene ricordo della vita della famiglia: è difficile attribuirgli un contenuto unitario, dato che l'unica azione degna di nota nella prima parte di questa pellicola è compiuta dal piccolo Kris, che alimenta un falò immerso in un paesaggio invernale, sepolto sotto una coltre di bianchissima neve. Dopo il rogo dei ricordi inutili nel suo ultimo e interminabile giorno terrestre, il fuoco torna in questo filmato legandosi ancora una volta alla sua figura: questa prima scena invernale deve quindi essere interpretabile in modo ben diverso da un semplice episodio di vita familiare.

Questo elemento ritorna ancora, poi, in questa breve pellicola, ed è sempre legato a Kris, che ora vediamo però adolescente; a questo proposito va notato che, pur non essendo la storia della sua famiglia, il filmato rappresenta almeno tre momenti distinti della sua vita (e due di questi legati al fuoco): l'infanzia, l'adolescenza e la raggiunta maturità, allusa nel finale dalla presenza di Hari. Evitando i significati simbolici più noti e ricordando piuttosto il falò dei ricordi giudicati inutili, singolare rito di passaggio condotto da Kris stesso sulla terra, non sarà difficile attribuire al fuoco il valore di elemento che consente una morte – rinascita, un rinnovamento segnato puntualmente dalle tappe della sua crescita impresse

nella pellicola-ricordo e, nella vicenda principale di *Solaris*, dalla sua partenza.⁴

Questo, dunque, potrebbe essere una delle chiavi dello svolgimento della pellicola: grazie a Kris possiamo costruire per tappe una storia, anche se gli altri componenti della famiglia appaiono “senza età”, non cambiando mai nelle loro apparizioni. La madre, in particolare, mantiene sempre le stesse sembianze della foto su cui Kelvin ha posato insistentemente il suo sguardo dopo aver assistito al filmato di Berton nel soggiorno blu, durante il suo ultimo giorno da terrestre. D'altra parte nel cercare di restituire un senso narrativo a quanto vediamo, non ci aiutano nemmeno gli sfondi: le stagioni si succedono senza un ordine evidente e pregnante.

Il cortometraggio che stiamo osservando non può quindi essere un racconto delle stagioni: per il momento le tappe della vita di Kris, costantemente associate alla presenza del fuoco, sono l'unica traccia interpretativa coerente offerta dal contenuto di questo ennesimo film nel film. Resta però da capire il legame tra questa e le altre numerose inquadrature, soprattutto, ripetiamolo, quelle dedicate alla madre, che ci appaiono tra loro scollegate e senza un chiaro rapporto con la vita di Kris: se il contenuto delle immagini non è sufficiente per dare un senso unitario a quanto vediamo e se il montaggio non serve a consolidare l'unità narrativa della sequenza, pressoché inesistente, non ci resta che indagare la costruzione delle singole inquadrature.

Spesso nei filmati amatoriali coloro che vengono ripresi guardano, si voltano, sorridono verso la macchina da presa, e soprattutto si mettono in posa: in questo modo manifestano chiaramente la loro consapevolezza di dovere collocarsi nel punto esatto all'interno di un “mondo” che non vedono, che non conoscono interamente, organizzato com'è, nel suo complesso, da uno sguardo altrui. Nel filmato, la madre, Kelvin, ma anche Hari si dispongono così nel contesto significativo costruito di volta in volta dalle inquadrature del padre o del protagonista, che sono, non dimentichiamolo, i due autori. Inoltre, le zoomate all'indietro e avanti e la panoramiche laterali esplorano e inevitabilmente selezionano la natura

4. Per queste valenze legate al fuoco, per la presenza assolutamente irrinunciabile di Bach e per il suggerimento di alcuni dualismi sottesi alla vicenda, come ad esempio il rapporto Terra – Solaris, che potrebbero aver guidato la composizione della sceneggiatura, si veda la nota di diario del 11 settembre 1970 contenuta in: TARKOVSKIJ, *Diari Martirologio 1970-1986*, cit., p. 45-46.

circostante la casa paterna: le scelte formali non sembrano tanto assecondare una storia o privilegiare l'espressione dell'interiorità dei protagonisti, quanto far loro acquistare una forma compiuta, pur nel breve tempo della loro fugace apparizione all'interno del piccolo microcosmo rappresentato dal paesaggio.

Il rapporto tra figura e sfondo diventa quindi determinante per la comprensione del senso di ciò che vediamo più di quanto non possa esserlo il contenuto delle immagini o la loro successione. Le due apparizioni estive della madre, per esempio, non hanno alcun significato se considerate nella concatenazione delle inquadrature stabilita dal montaggio ma, se osserviamo attentamente la loro costruzione, non possiamo non notare una certa atmosfera rinascimentale fatta di compostezza, staticità e malinconia, soprattutto nell'inquadratura dedicata al suo volto. Come abbiamo già suggerito, non è la condizione interiore del personaggio che interessa, quanto piuttosto il suo accordarsi all'ambiente che lo circonda, esplorato dalla macchina da presa come se la natura fornisse la forma necessaria per comprendere appieno questa figura.

Anticipando lo *Specchio*, la prima apparizione della madre di Kelvin sembra tradurre cinematograficamente il ritratto leonardesco di *Ginevra de' Benci*: come nel dipinto distinguiamo le foglie aguzze del ginepro che coronano il volto della donna, così, parafrasando questa composizione, anche la macchina da presa ci consente di distinguere le foglie dell'albero, forse di un olmo, che fiancheggia la figura femminile protagonista di questo ricordo della Terra. Non è facile stabilire il valore simbolico con cui questa pianta potrebbe incidere sul significato della sequenza, ma Kris aveva rigenerato Hari dopo essersi addormentato al fruscio delle foglie degli alberi, ricreato da striscioline di carta appese al condizionatore della cabina.

Per quanto riguarda il rapporto figura sfondo in ambito rinascimentale, tornano utili le parole dello scenografo del film, Mikhail Romadin:

Per *Solaris* Tarkovskij suggerì di creare un'atmosfera che fosse simile a quella dei dipinti di Vittore Carpaccio, del ciclo di Sant'Orsola, in particolare dell'*Imbarco dei pellegrini*. Ci sono molte persone in primo piano. Ma la cosa più importante è che tutte queste figure sembrano essere comprese in se stesse. Non si guardano l'un l'altra e nemmeno guardano il paesaggio; in nessun modo interagiscono con ciò che le circonda. È stata creata una strana, "metafisica" atmosfera di non-comunicazione. Nel film, per ripro-

durre l'equivalente di ciò, abbiamo fatto ricorso a una forma di straniamento.⁵

Queste parole sono complementari alle osservazioni fatte da Tarkovskij sullo stesso pittore:

Il principio dell'armonia della pittura di Carpaccio, in ultima analisi, è straordinariamente semplice ed esprime nel suo significato più alto l'essenza umanistica dell'arte del Rinascimento [...]. Il fatto è che al centro delle affollate composizioni di Carpaccio c'è *ciascuno* dei suoi personaggi. Concentrando l'attenzione su una qualsiasi delle figure si comincia a comprendere con incontrovertibile chiarezza che tutto il resto è soltanto ambiente, il contorno, elevato come un piedistallo per questo protagonista 'casuale'.⁶

Molte inquadrature del film traducono visivamente queste considerazioni: anche la solitudine di Kelvin nella prima parte del prologo sulla terra è connotata da questo principio compositivo che mira ad evidenziare l'unicità di ciascun personaggio alle prese con la propria interiorità. Questa introspezione 'pittorica', resa alla maniera delle figure rinascimentali, raggiunge la propria compiutezza quando lo sguardo della macchina da presa, disposto in una posizione di assoluta alterità rispetto ai suoi personaggi, riesce a disegnare intorno a loro un intero cosmo che li comprenda.

Questa idea generale che governa il film deve essere tradotta musicalmente dalla presenza di Bach, ma anche dall'opera di Artem'ev: recentemente interpellato da chi scrive (luglio 2010) sull'effetto generale che intendeva ottenere con i suoi numerosi interventi elettronici, il musicista russo ha risposto che voleva creare una serie di veri e propri 'quadri'.

La spazializzazione dei suoni diventa allora un tratto stilistico decisivo a servizio del quale si deve inserire anche il preludio bachiano. Come vedremo, pur assumendo una netta evidenza dettata dalla sua tradizione e dalla sua struttura, *Ich ruf zu dir* non può essere isolato dalla complessa tessitura dei piani sonori in cui si imbatte lo spettatore nei punti cruciali del film.

-
5. MIKHAIL ROMADIN, *Film and painting*, in *About Andrei Tarkovskij: Memoirs and Biographies*, a cura di Marina Tarkovskaja, Progress Publishers, Moscow 1990, p. 145-146, traduzione dal russo a cura di Maureen Ryley del corrispondente contributo *Kino i živopis'*, in *O Tarkovskom*, cit.
 6. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 48.

Più importante di ogni significato simbolico rintracciabile nel contenuto dell'immagine è senza dubbio intendere il senso impresso nell'immagine dalla panoramica laterale, che termina sul volto della donna, stabilendo così fin dal principio del filmato uno stretto legame tra la pienezza di questa figura e la vitalità della natura di cui l'occhio del padre e di Kris indagano le forme. Il rapporto figura-sfondo è così importante che questa composizione viene proposta ancora una volta nel filmato che stiamo analizzando mutando soltanto il movimento di macchina: la panoramica laterale è sostituita da una zoomata all'indietro, che parte dal volto della donna e si estende all'ambiente circostante.

Così viene sottolineata la sua centralità in un microcosmo dove gli elementi naturali sono ordinati intorno alla sua apparizione: l'albero e il lungo corpo della nostra protagonista, affusolato come un'elegante colonna, costituiscono i due assi verticali dell'immagine di un giardino, mentre la distesa del lago, la terra e la densa vegetazione retrostanti riequilibrano orizzontalmente la composizione e stabiliscono i confini del regno materno.

Da quanto abbiamo osservato finora, la costruzione dell'inquadratura diventa decisiva per arricchire e completare il senso dell'intero filmato insieme alla successione delle tappe della vita di Kris. Le inquadrature della madre, autentica protagonista del filmato insieme al figlio, ma insieme soprattutto alla natura nelle sue diverse manifestazioni (il paesaggio, gli elementi primigeni e il giardino ordinato circondante la figura di questa donna), sono vere e proprie apparizioni che non rispondono ad alcun ordine di successione dettato dal montaggio o dal contenuto delle inquadrature: hanno una propria dimensione spazio-temporale, spesso definita dal movimento di macchina, e costituiscono una serie distinta e insieme saldamente intrecciata alla vita di Kris. La madre e la natura ritornano dentro inquadrature quasi identiche nel contenuto, ma modulate in modo diverso, mutando la propria valenza non sulla base di un principio narrativo, ma grazie al lavoro della forma cinematografica.

Il significato di quanto vediamo si concretizza allora interpretando il rapporto tra la figura e il resto del quadro, leggendo il legame del soggetto principale 'in posa' con la totalità del microcosmo ricreato dalla macchina da presa intorno a lui: le tappe della vita di Kris sono così arricchite, senza alcuna volontà di continuità narrativa, dalla giustapposizione di "motivi visivi" stabilita dal montaggio, come se si trattasse di motivi musicali.

Dopo aver analizzato l'intreccio del visivo non ci resta che considerare la presenza del *Preludio* di Bach nella sequenza in cui è ascoltato per la prima volta dai due protagonisti. In verità il *Preludio* sembra scaturire in questa sequenza proprio dalle profondità dell'oceano fuso insieme al motivo elettronico che contraddistingue il pianeta, proprio come, dopo l'estasi dei due amanti, si diffonderà negli spazi siderali e si inabisserà sotto la superficie vorticosa di schiuma dell'oceano pensante. Quando ritorniamo virtualmente sulla terra con le immagini del cortometraggio, per mezzo di Bach la natura, rappresentata nelle forme del paesaggio, degli elementi primigeni, ma anche della figura della madre, stabilisce il 'ritmo audiovisivo' all'interno del quale si compie l'esistenza di Kris. Grazie alla costruzione delle inquadrature, e al montaggio che si limita ad alternare questi 'temi', si crea una sorta di musica del paesaggio nella quale la natura, tradotta nelle forme della pittura rinascimentale italiana, diventa per i due protagonisti, ma soprattutto per Hari, il modello ideale nel quale poter finalmente raggiungere la pienezza individuale. Questo desiderio si compirà per Kris forse solo al termine della vicenda, quando riuscirà a raggiungere la condizione interiore di una tensione senza intenzione, corrispondente alla disposizione in ascolto di cui si è detto a proposito del preludio di Bach.

Ma questa volontà di disporsi passivamente – quindi di essere compiuti – solo nel felice, anche se non duraturo, microcosmo costruito dall'amorevole sguardo paterno è già leggibile sui volti malinconici o timidamente sorridenti dei personaggi che appaiono nel filmato venuto dalla terra con Kris. E Bach stende anche in questa parte fondamentale della vicenda di *Solaris* il suo solenne senso liturgico.

Un intermezzo elettronico per la Terra: il bianco risuonare dei Cacciatori nella neve di Brueghel

Le sequenze comprese tra le due riprese di Bach più interne a *Solaris* raccontano il vano tentativo del protagonista di vivere 'una seconda possibilità' con la sua vecchia amante terrestre. Prima che Kris affondi oltre il senso di colpa, nel breve cerchio di questa vicenda amorosa vissuta dal protagonista nell'illusione di cancellare i propri rimorsi, emerge un'altra sequenza che presenta la messa in gioco del dispositivo audiovisivo in modo piuttosto evidente e che appare come un'esplicita digressione rispetto alla storia d'amore: oltre al filmato ricordo portato da Kris, osser-

viamo infatti la cinematizzazione audiovisiva dei *Cacciatori nella neve* di Brueghel, una tra le tante riproduzioni che da ogni angolo della biblioteca finiscono per entrare nelle inquadrature attirando lo sguardo di Hari. Con l'estasi dei due amanti, dove ritornano i frutti della visione del quadro fiammingo, si riascolta Bach e si assiste alla fragile e provvisoria ricomposizione dei sensi di colpa del protagonista terrestre.⁷

È necessario quindi nella nostra analisi non trascurare il fatto che in *Solaris* i personaggi si trovano frequentemente nelle stesse condizioni dello spettatore cinematografico, ma l'unico spettatore attivo, capace cioè di applicare al proprio sguardo le potenzialità creativamente decostruttive del cinema, sembra proprio Hari, che anima i *Cacciatori nella neve*, scombinandone innanzitutto l'unità pittorica per ottenerne un'altra audiovisiva. E questo apprendistato evidenzierà quasi inaspettatamente il suo carattere peculiare di processo di memoria e il desiderio segreto che lo muove.

Non resta che addentrarsi nel museo tarkovskijano delle immagini più significative di secoli di storia dell'uomo, dove Hari tenta di leggere la riproduzione di Brueghel: in una delle rare soggettive del film, seguendo quindi il percorso del suo occhio, lo spettatore inizia ad isolare, a dare un ordine e una durata alla successione degli eventi che nel quadro sono riprodotti tutti simultaneamente fino a raggiungere la prima immagine da cui questo processo è scaturito.⁸ L'elemento che consente all'immaginazione della donna extraterrestre di smontare il quadro di Brueghel suscitandone artificialmente la vita è il bianco della neve: occultando la ster-

7. Hari è la rappresentazione della parte più segreta della coscienza di Kelvin riprodotta dal pianeta pensante sotto forma della vecchia amante morta per causa sua. Fin dalla sua prima apparizione risulta priva di memoria, soprattutto del suo passato terrestre e delle vicende che l'hanno condotta al suicidio: interrogando costantemente Kris sulla propria identità lo rende pienamente consapevole prima del senso di colpa che lo divora, ma poi ella diventa il sintomo ineludibile della incompatibilità interiore di lui: i tentativi di darsi 'una seconda volta', continuamente frustrati dalla presenza di un fantasma che indica abissi della coscienza ben più profondi di qualsiasi immaginabile ritorno al passato, condurranno il protagonista sull'orlo dell'autodistruzione e Hari, per liberarlo dalla sua sofferenza, sceglierà di 'morire di nuovo', ma stavolta pienamente riscattata dalla sua scelta, nell'annichilatore preparato da Sartorius.

8. Per un'analisi dettagliata e significativa del visivo di questa sequenza si veda: SANDRO BERNARDI, *La visione del tempo*, "Cinema & Cinema", 50, 1987, pp. 69-71. Questa digressione ricorda da vicino il cinema di animazione: grazie ad una dissolvenza incrociata, per esempio, un corvo vola sopra il villaggio. Le brevi panoramiche o le veloci zoomate nello spazio del quadro completano la trasformazione dinamica del paesaggio resa ancora più convincente dalla sonorizzazione della sequenza.

minata molteplicità delle forme che solitamente animano i quadri del pittore fiammingo, esso attiva l'occhio dell'osservatrice per ricostruire l'intero paesaggio dalle poche tracce affioranti da questo candido velo.

La neve immobilizza visivamente in una stagione fredda, quiescente e interminabile il microcosmo contemplato a volo d'uccello, ma le tracce sonore articolano nuovamente il tempo nell'immagine: la fiabesca eternità addormentata del paesaggio bruegheliano è attraversata dall'imprevedibile succedersi di sussurri, di voci incomprensibili, o dall'intermittente abbaiare dei cani, o dal gracchiare dei corvi. Queste combinazioni di suoni evocano, insieme ai percorsi dello sguardo di Hari, il pullulare della vita nell'immagine.

Questa punteggiatura sonora irregolare e imprevedibile imprime nella sequenza un andamento dinamico, ma la vita restituita al quadro dal sonoro si manifesta ancor più distintamente quando emerge dal denso strato sonoro steso nell'immagine dalle campane. I rintocchi sono singoli, inconsuetamente isolati, e producono suoni di durata continua: un'intensa vibrazione si estende nello spazio circostante inglobandolo totalmente senza incontrare ostacoli. Le campane rappresentano quindi la profondità del quadro, resa ancora più evidente dalla differenziazione delle intensità dei diversi colpi.

Anche se formano veri e propri strati sonori persistenti, spesso adeguatamente prolungati e resi ancor più gravi con elaborazioni al sintetizzatore, anche i rintocchi creano una successione compassata che ricorda la lenta corrente sonora prodotta dal *Preludio*. L'occhio prensile di Hari poco si cura della provenienza dei suoni: le corrispondenze immagine-suono lasciano il posto ad una quasi completa dislocazione sia delle serie puntiformi come per esempio l'abbaiare dei cani, sia dei suoni continui come quelli prodotti dalle campane. Grazie alle caratteristiche del sonoro la protagonista di questa lunga soggettiva sembra ormai parte del microcosmo bruegheliano.

E ascoltando con maggiore attenzione non è possibile trascurare l'immane traccia stilistica di Artem'ev costituita dalla spazializzazione del suono: i riverberi estendono qualitativamente la profondità della rappresentazione dello sguardo della donna extraterrestre che non può che scorrere su una superficie. Trovandoci in una soggettiva, le varie forme d'eco si offrono anche ad un'altra lettura: esse rappresentano la risonanza interiore corrispondente al processo visivo in atto. Due sarebbero infatti le

‘profondità’ unite dalla soggettiva: una appartiene al microcosmo bruegheliano, l’altra all’interiorità di Hari, ora ben distinta da quella di Kris.

Soffermandoci con particolare attenzione sulla costruzione del sonoro, lo sguardo di Hari diventa una soglia che la distingue da Kris, la sua ‘matrice’, grazie anche soltanto alla semplice scelta di rappresentare il silenzio della biblioteca, come se i personaggi si trovassero in uno studio di registrazione: le loro voci sono in primo piano e secche, come se venissero perfettamente assorbite dalle pareti circolari, ma, quando Hari fissa la riproduzione davanti a sé, inizia il processo di creazione di un paesaggio sonoro subito differenziato dalla netta presenza dell’eco, che esclude la partecipazione di Kelvin, pur presente nella stanza. Come il personaggio femminile anima con il movimento del suo sguardo il paesaggio così lo popola di suoni che lo rendano più familiare e vivido: la visione della donna extraterrestre, per quanto mobile, presenta pur sempre una direzione precisa, si proietta sulla riproduzione fiamminga, mentre i suoni si diffondono occupando ogni vuoto, e quando ascoltiamo dei riverberi siamo alle prese con uno spazio unitario ma dai confini invisibili, indeterminati, che avvolge l’oggetto osservato e insieme l’osservatrice senza più distinguerli.

Non è possibile rinvenire per tutti i suoni del film una coerenza precisa sul piano del racconto: non sappiamo esattamente dove la donna ‘abbia sentito’ i suoni che riproduce interiormente, ma lei è una creatura di Solaris, il gigantesco sintetizzatore alieno che osserva, ascolta e registra tutto ciò che accade nella stazione per tentare di riprodurne la vita più segreta, assolutamente ignota e inafferrabile dai terrestri della stazione. Il gesto audiovisivo di Hari, imperniato su una soggettiva, mette in scena lo stesso desiderio infantile che spinge Kelvin ad addormentarsi cullato, letteralmente immerso, nel fruscio delle striscioline di carta che, amorevolmente ritagliate da Snaut e appese al ventilatore della cabina, gli ricordano le fronde terrestri mosse dalla brezza notturna.

Quando il montaggio, al termine di questa sequenza, mostra l’immagine iniziale del filmato terrestre con il piccolo Kris intento a contemplare il paesaggio immerso nella neve, il bianco diventa la traccia di un processo di memoria. La sequenza si chiude con il quadro che l’ha originata: il primo timido pensiero di Hari, legato alla percezione audiovisiva della riproduzione di Brueghel, si è sviluppato a ritroso verso l’immagine-colore che l’ha generato. L’ultima inquadratura ‘prelevata’ dal filmato terrestre rivela ancora una volta il motivo dominante del bianco: ricompare

il primo sfondo innevato, nel quale il piccolo Kris contempla il paesaggio come nell'incipit del cortometraggio familiare.

Ma la composizione del quadro è significativamente diversa dalle precedenti: l'inquadratura è ferma e lo spettatore vede chiaramente il soggetto, il piccolo Kris, di spalle, rivolto verso un paesaggio congelato. Ma la sua immersione nella natura, il senso di armonia che ne deriva, il perfetto legame con ciò che lo circonda non dipendono tanto dal piccolo osservatore, quanto dallo sguardo del padre che, eccedente, assolutamente 'altro' rispetto a quello del figlio, si è posato amorevolmente su di lui e ha colto nell'inquadratura il microcosmo che organicamente lo comprende e lo compie. Nonostante l'intervento della musica elettronica ricrei in questa sequenza l'idea di un orizzonte entro cui si diffondano i suoni, grazie per esempio al potente effetto non solo percettivo, ma anche dal significativo valore simbolico delle campane, rimane evidente lo scacco della protagonista, la cui visione prensile, vitale, mossa dal desiderio di entrare in un 'cosmo', non può disegnare una totalità di cui lei sia parte integrante.

Conclusa la soggettiva sui *Cacciatori nella neve*, si assiste alla levitazione dei due amanti: il loro abbraccio reciproco traccia in volo una spirale, una figura che abbiamo visto sulla superficie del pianeta e che possiamo ricondurre strutturalmente fino alla funzione del ritornello assegnata da Tarkovskij alla musica, svolta in questo film dal *Preludio* di Bach, che puntualmente torna ad accompagnare l'estasi di Hari e Kris divenuti un'anima sola. In questa sequenza di montaggio si stratificano e per pochi istanti si armonizzano più forme di tempo: i due amanti volteggiano sospesi tra le riproduzioni del ciclo delle stagioni di Brueghel, che rappresenta una vera e propria serie di 'finestre' attraverso cui filtra il divenire della natura. Poi si innesta nuovamente il motivo del bianco, della neve, che raccorda i Cacciatori all'incipit del filmato portato dalla terra, fino a raggiungere la superficie ribollente del pianeta: tempo ed eternità sono di nuovo congiunti sotto il segno del colore.

In questa sequenza, iniziata con il volo dei due amanti, il presente si biforca nel passato, è processo attivo di memoria, che richiama lo sguardo di Hari sul dipinto fiammingo: ritorniamo al piccolo Kris, osservato dalla macchina da presa paterna mentre alimenta il fuoco nella neve. L'amorevole sguardo del padre eternizza nel bianco il rosso della fiamma alimentata dal bambino: la prima delle soggettive paterne, di cui si compone quasi tutto il filmato di famiglia, è di nuovo una soglia attraverso la quale

la vita di Kris si congiunge, si unisce organicamente alle generazioni che l'hanno preceduto, anticipando idealmente il finale del film.

Il raccordo tra inquadrature così eterogenee, che potrebbero frammentare irrimediabilmente la comprensione della sequenza, è assicurato dal motivo della superficie e dal ruolo drammaturgico primario assunto dal bianco: dalla superficie del quadro di Brueghel passiamo allo schermo del filmato familiare di Kelvin, fino a raggiungere l'oceano ribollente di Solaris con una progressione che ci porta ad una dimensione cosmica. Sulla superficie del pianeta lo sguardo dello spettatore segue le spirali liquide, distingue appena gli strati, l'addensarsi della materia sullo sfondo bianco, vivo, e, come su una tela astratta, materica, attende l'addensarsi delle forme: nella lunga inquadratura che termina la sequenza, la genesi di isole dall'aspetto ancora indecifrabile rappresenta l'ineffabile desiderio di prendere parte a un processo di manifestazione della forma che caratterizza la coscienza – e lo sguardo – della "neonata" Hari, piuttosto che quella dei terrestri e di Kelvin.

Attraverso il bianco e il suo distendersi da Brueghel all'oceano pensante, passando per i paesaggi innevati del filmato di Kris, si supera il dualismo Terra – Solaris, la contrapposizione tra il luogo originario della vita e il pianeta capace soltanto di imitarne, replicarne le forme senza coglierne l'intima essenza, che è stata invece tradotta nella densa stratificazione audiovisiva che abbiamo ripercorso nella nostra analisi: lo sguardo di Hari, apparentemente solo una soggettiva e un'inspiegabile digressione rispetto alla storia d'amore illusoriamente portata avanti dal protagonista maschile, ha rinvenuto il legame tra l'eternità e il tempo ed ha così espresso il desiderio, la sua piena disponibilità ad essere parte di un cosmo in cui essere compiuta.

Il senso complessivo di quanto abbiamo visto trova il suo corrispondente sonoro nel *Preludio*, che ritorna, come già detto, accompagnando il volo degli amanti, fino all'inquadratura dell'oceano ribollente: il brano di repertorio traduce musicalmente il senso di armonia rappresentato dalla levitazione e in essa raggiunto dai protagonisti di questa scena. Bach costituisce il principio unitario sin qui inseguito dai due protagonisti e sempre mancato. Ascoltando attentamente il brano che fa da ritornello nel film, lo spettatore non può non notare che Artem'ev ha innestato degli inserti elettronici che richiamano i rintocchi di campane risonanti durante la contemplazione del quadro di Brueghel da parte di Hari.

In questa sequenza, ma in modo ancora più evidente nella ripresa finale di Bach, il musicista russo ha considerato il *Preludio* come una struttura dal dinamismo ormai consolidato su cui sviluppare, come fosse un *cantus firmus*, dei brevissimi motivi sintetici caratterizzati da cori, vibrafono e accordi d'archi non privi di rimandi cosmici.

Intervistato recentemente da chi scrive (luglio 2010) a proposito del *cantus firmus*, Artem'ev ha risposto:

Come ho già scritto, Andrej Tarkovskij mi chiamò per creare l'atmosfera sonora di *Solaris*. Si direbbe ora che fui chiamato per fare il *sound designer*. Tarkovskij sottolineò che la musica nel senso tradizionale della parola non gli era necessaria. Come tema principale desiderava utilizzare soltanto il preludio corale in fa minore di Bach. Durante il lavoro chiesi a Andrej di scrivere la musica per i paesaggi dell'oceano (l'idea era che ci sarebbero stati soltanto fruscii e rombi). Lui accettò e pose il problema del finale ("Il ritorno del figlio prodigo"), dove, oltre alla musica di Bach, appariva necessaria la musica dell'atmosfera generale di un mondo altro, dello spazio cosmico. Feci notare a Tarkovskij che il preludio torna nel film quattro volte. A me sembrava che nella scena del suicidio di Harey qualcosa dovesse cambiare. Prima avevo proposto di fare semplicemente una versione orchestrale di questa musica, ma, quando mi sono messo al lavoro, mi è venuta l'idea di utilizzare la tecnica compositiva che usava Bach: la tecnica del *cantus firmus*. Tutto il preludio in fa minore veniva interpretato come *cantus firmus* intorno al quale apparivano sempre nuove voci e contrappunti.⁹

L'occhio di Hari e l'impalpabile orecchio alieno del pianeta sanno cogliere e riprodurre, meglio dei tre depositari del sapere umano, la vitalità della forma che prima guida lo sguardo e la memoria della protagonista femminile sui *Cacciatori nella neve* e poi ricomponne musicalmente la sua tensione interiore intorno alla struttura dinamica fornita dalla lenta, compassata musica delle sfere che Tarkovskij preleva da Bach.

9. Traduzione dal russo di Simonetta Salvestroni.

Disporsi in ascolto: Kris sulla via del "ritorno"

L'ultima ripresa del brano di repertorio è visivamente disposta su due spazi ben distinti: una prima parte si svolge interamente nella stanza del protagonista inondata di luce bianca, la seconda presenta invece, dopo uno stacco netto, Kelvin immerso in un ambiente naturale del tutto simile a quello esplorato all'inizio del film. Soltanto al termine dell'epilogo lo spettatore capirà di essere immerso, alla pari del nostro protagonista, in uno spazio ricreato dal pianeta pensante e di cui sono rinvenibili per il visivo almeno due modelli: il filmato familiare, avente per colonna sonora il preludio bachiano già ascoltato anche sui titoli di testa del film, e la ripresa di alcune inquadrature iniziali del prologo sulla terra che privilegiano i luoghi e gli elementi naturali.

Più precisamente, il *Preludio* termina quando Kris rivede la casa paterna: questo è uno dei pochi momenti in cui, grazie ad una soggettiva, la tensione interiore del personaggio viene introdotta direttamente nella vicenda. Per capire più esattamente la condizione raggiunta da Kris nel suo processo di autocoscienza, dobbiamo però tornare alla sequenza precedente, quando, prima di 'sbarcare', nel suo ultimo rapporto alla terra che diventa un vero e proprio autorendiconto interiore, egli giudica tutta la sua spedizione e dissolve il proprio futuro, e con esso la possibilità di ricominciare una nuova vita. La forma del tempo nella quale è immersa la sua esistenza è diventata ormai l'attesa, a cui corrisponde una tensione interiore che non è più diretta verso un oggetto (Hari), un compito (la missione di liquidare l'osservatorio spaziale), o una meta (nemmeno il ritorno...). Questa tensione senza intenzione prende le distanze anche delle aspirazioni conoscitive, volte alla ricerca della verità e rappresentate dalla scienza ufficiale, incarnata ormai solo da Sartorius: la passività annunciata da Kris diventa quindi la disposizione ideale della coscienza a calarsi nell'inedere della danza bachiana che, insieme alle immagini delle alghe fluttuanti e del giardino, celebra l'armonia del microcosmo della casa paterna.

Questa osservazione, chiarendo il senso dei movimenti del personaggio e della mobilità del suo sguardo sulla 'nuova terra', ci spinge a considerare con attenzione una serie di particolari inerenti alla costruzione della sequenza di passaggio dalla stazione orbitante al pianeta. Ad essere più precisi, infatti, la ripresa di Bach sembra la risposta sonora del pianeta, che si è rivelato essere un autentico sintetizzatore di suoni du-

rante tutto il film, proprio all'eventualità del ritorno espressa da Snaut e raccolta malinconicamente da Kelvin: il brano del compositore tedesco attacca infatti prima del volgersi del protagonista verso il compagno, caricando così questo movimento sia di una risposta silenziosa alla compassione del cibernetico, sia del tentativo di indicare la fonte invisibile, celata dietro l'oblò bianco alle sue spalle, da cui sembra provenire la lenta e lamentosa melodia che invade la stanza.

L'articolata semisoggettiva realizzata da Tarkovskij assume una coloritura dichiaratamente musicale marcando con una palese interruzione lo sguardo dei due protagonisti: l'inquadratura evita di portare a compimento la visione dei personaggi proprio quando si parla del ritorno sulla terra, cedendo all'ascolto del brano di Bach il compito di rappresentare una dimensione universale capace di comprendere il processo di autoco-scienza del protagonista. Con uno stacco di montaggio, accompagnato da una dissolvenza in nero appena visibile, abbandoniamo la stazione per osservare da vicino le alghe danzanti a tempo di preludio e i quadri di Kris colto lungamente di spalle, come se il lago, gli alberi secolari e la terra lo sovrastassero: il sofferto senso di armonia trasmesso dalla musica alle immagini sembra poter portare a compimento, musicalmente prima che visivamente, il senso di attesa a cui si è volto il protagonista per ritrovare se stesso.

L'evidente ripresa visiva degli elementi naturali del prologo e di alcuni sfondi del filmato di famiglia ci riporta indietro, all'inizio della vicenda apparentemente sulla terra, ma è la sostituzione dei suoni naturali prima di tutto con Bach ad arricchire l'idea di un semplice ritorno. Ora infatti, al posto della quiete del paesaggio sonoro terrestre, dove Kris era incapsulato prima della partenza, l'andamento del *Preludio* ritma l'ondeggiare delle alghe realizzando un'evidente combinazione sincronica: questo dinamismo, che unisce visivo e sonoro in un unico movimento armonico, non corrisponde alla situazione iniziale e proietta il dolente sentimento del ritorno in un luogo dove non siamo mai stati prima. Quest'ultima ripresa del *Preludio* presenta anche un'altra evidente differenza con la musica, che apre il film sui neri titoli di testa e accompagna il filmato portato da Kris come ricordo della terra: l'ascoltatore attento noterà infatti che il brano di repertorio è densamente punteggiato da effetti e suoni elettronici. Come nel caso della levitazione dei due amanti, ma in modo ancor più evidente all'orecchio dello spettatore, tra le note di Bach si riconoscono distintamente il vibrafono, cori e accordi d'archi che impri-

mono il loro valore simbolico nella sequenza, rafforzando il senso di armonia tra la natura e il protagonista che si immerge di nuovo nella serie dei quadri che rammentano la terra.¹⁰

Ma il tentativo operato da Artem'ev di 'dialogare' con la tradizione del passato è in quest'ultimo ritornello tarkovskijano ancora più radicale: la parte di *Preludio* che risuona sulla 'terra', apparentemente nel giardino paterno, si trasforma progressivamente in una corrente sonora quasi indifferenziata in cui si innestano e si sviluppano i suoni e le elaborazioni elettroniche che abbiamo elencato precedentemente. Bach assume il ruolo di forma originaria dalla quale germinano e scaturiscono tutti gli altri eventi sonori: il suo lento e compassato incedere tra lo sbocciare e il moltiplicarsi dei suoni diventa l'ulteriore immagine di un'invocata eternità alla pari degli strati sonori prodotti dai rintocchi di campane sui quali si sviluppavano le punteggiature sonore dell'abbaiare dei cani, delle voci e dei sussurri, o del gracchiare dei corvi nello spazio creato da Artem'ev per il paesaggio bruegheliano.

Ma il *Preludio*, anche in quest'ultimo elaborato ritornello, non rinuncia alla sua funzione essenziale di introduzione tematica aprendo l'epilogo del racconto tarkovskijano, caratterizzato musicalmente dalla partitura elettronica: il 'ritorno del figliol prodigo', così è stata interpretata la seconda e ultima parte della sequenza finale grazie alla suggestione pittorica rembrandtiana prodotta dalla disposizione delle figure di Kris e del padre di fronte alla casa degli avi, è 'contrappuntato' da uno dei più significativi brani composti da Artem'ev. Quindi, per completare l'interpretazione della sequenza aperta dall'ultima ripresa di Bach dobbiamo spingerci oltre la significativa pausa di silenzio che mette in luce la chiusura 'circolare' del *Preludio*, nonostante la rilettura al sintetizzatore, e consente di valutare pienamente il drastico cambio di sonorità coesistenti in questo complesso finale: tutte le dissonanze del brano sintetico rimarcano prima di tutto il loro carattere artificiale, e nessuna di loro mostra la più vaga parentela né con la natura terrestre, che avvolgeva Kris nel lungo giorno

10. I cori si incontrano in *Solaris* quando Kris veglia Hari 'addormentata' dopo la sua seconda 'resurrezione'. Il contrappunto sonoro di questa sequenza è un brano tratto direttamente dalla sequenza finale a colori dell'*Andrej Rublëv* e corrisponde al momento in cui lo spettatore contempla la Trinità nella sua interezza: qui l'icona rappresenta il dispositivo ideale per significare la disposizione dell'intera comunità dei fedeli all'ascolto, alla manifestazione, della grazia divina. Bisogna a questo proposito registrare che in questa sequenza, appoggiata allo schermo della cabina di Kris, compare proprio una riproduzione della Trinità di Rublëv.

precedente la partenza, né tanto meno con l'organo bachiano. A parte la pausa sonora che indica la 'naturale' compiutezza comunque raggiunta dal *Preludio*, i silenzi del giardino paterno lasciano il posto a uno tessuto continuo e carico di timbri e di rumori appositamente resi irriconoscibili, indefinibili, densamente stratificati e senza alcun corrispondente né nella realtà lasciata sulla terra, né tanto meno nella tradizione musicale.

Il brano di Artem'ev procede giustapponendo e talvolta sovrapponendo masse sonore cupe e profonde ad altre acute e penetranti, che potrebbero essere il risultato di un'alterazione timbrica al sintetizzatore di accordi d'archi. Insieme a improvvise variazioni di volume, questi contrasti producono ascese e sprofondamenti che accompagnano il ricongiungimento di Kelvin con il padre e il volo della macchina da presa sulla superficie del pianeta. Il brano di musica elettronica, che chiude il film con l'accostamento o la stratificazione imprevedibile di inquietanti sonorità sconosciute, senza sviluppo motivico-tematici o melodie, sembra voler decomporre emotivamente sia il ricordo della quiete che cullava Kris immerso nel giardino della casa paterna prima della partenza, sia l'armonia suggerita dall'andamento del *Preludio* nel finale, capace di dettare i tempi e il disegno del fluire della natura, di cui Kris diventa finalmente parte integrante. Artefatto o autentico che sia, il paesaggio che dobbiamo ricomporre per suoni e immagini rappresenta la meta del viaggio di Kelvin, il luogo che corrisponde più di ogni altro al suo stato interiore che invoca compiutezza.

In questo finale la musica di Artem'ev, che ha integrato nel suo svolgimento per giustapposizione di masse ed eventi sonori anche l'ultima ripresa della lenta e tendenzialmente circolare melodia di Bach, appare come l'elemento audiovisivo più efficace per rappresentare la sconcertante, destabilizzante e persino talvolta spaventosa alterità del pianeta Solaris: rispetto alle immagini, che ancora possono ricordarci la terra e farci accettare le loro incongruenze come l'esito di una rappresentazione onirica di Kelvin, il tessuto musicale elettronico produce nella parte estrema dell'epilogo un sentimento di assoluta alienità che per tutta la vicenda corrispondeva alla presenza del pianeta pensante.¹¹ Se le cupe e pau-

11. Concordiamo con la critica che non considera Solaris semplicemente come lo specchio che riflette e dà forma alle angosce, ai desideri o alle fantasie 'dimenticate' dei terrestri, altrimenti trasformeremmo questo epilogo enigmatico soltanto in un'allucinazione o in un sogno del protagonista: l'attività del pianeta sconvolge i tre terrestri, e in particolare Kelvin perché, producendo gli ospiti, anticipa ed elude sistematica-

rose sonorità alternate o sovrapposte imprevedibilmente a timbri di asprezza sconosciuta e i rumori, volutamente resi assolutamente incongrui rispetto a quanto stiamo vedendo, annunciano ancora una volta la presenza invisibile di Solaris e la sua irriducibile alterità, le immagini diventano progressivamente superfici che evidenziano un processo di contenimento: le sovrainquadrature formate dagli elementi naturali del giardino, che incorniciano e predispongono lo sfondo per il 'ritorno' di Kelvin, richiamano, non solo per il loro contenuto, ma soprattutto per la loro costruzione i quadri del filmato di famiglia, che erano imperniati sulla capacità dell'osservatore di ricomporre, seppur solo per la durata di un'inquadratura, un piccolo microcosmo intorno ad una figura amata che con il suo sguardo in macchina invocava e rivelava la sua invisibile ma necessaria presenza.¹²

mente qualsivoglia loro formulazione, o rappresentazione di desiderio, o di fantasia, o di angoscia. Sfruttando pienamente le possibilità offerte dai canoni del genere fantascientifico Tarkovskij alla pari di Lem, ma ponendo l'accento su problematiche diverse, evidenzia un rapporto Uomo – Mondo 'rovesciato' dove, la realtà, rappresentata dall'oceano pensante, eccede e scombina la tradizionale e rassicurante 'monodirezionalità' del legame. Tarkovskij è interessato a valutare gli effetti di questo ribaltamento non tanto nella prospettiva del sapere umano, argomento chiave nel romanzo di Lem, quanto piuttosto sul piano della coscienza. Pur sapendo che i due ambiti sono comunque tra loro intrecciati, il regista russo osserva con attenzione l'irruzione dell'impensabile nel suo protagonista rappresentato dalla materializzazione del fantasma di Hari, che ben presto si rivela irriducibile al suo immaginario e al suo passato: tutto il processo di autocoscienza di Kris si origina e insieme si misura costantemente con l'evidenza di questo abisso incolmabile, ben più potente e viva anche del suo senso di colpa nei confronti dell'amante morta. Il suo viaggio interiore deve dunque "dirigersi" verso questa irriducibile alterità, verso questo limite, l'unico in grado di donare alla coscienza una forma compiuta. Lo 'sbarco' finale sul pianeta ci pare dunque inevitabile. Per i problemi interpretativi posti dalla funzione degli elementi fantascientifici più originali come la presenza del pianeta pensante e gli "ospiti", si veda: SLAVOJ ŽIŽEK, *Andrej Tarkovskij, o la cosa che viene dallo spazio interiore*, contenuto in ID., *Lacrimae rerum saggi sul cinema e il cyberspazio*, Milano, Scheiwiller, 2009, pp. 147-186.

12. Uno degli oggetti che maggiormente corrisponde alle caratteristiche finora descritte è lo sterilizzatore che in primo piano domina l'ultima inquadratura nella stazione orbitante. Fin dalla prima sequenza del film notiamo questa scatola d'alluminio chiusa nelle mani di Kelvin, ma alla fine dell'ultimo giorno da terrestre di Kris questo contenitore è aperto e mostra della terra: Kelvin lo usa come se fosse un vaso. Durante tutta la vicenda nell'osservatorio spaziale, rimarrà appoggiato e ben visibile sul largo oblò circolare della cabina del protagonista fino a quando germinerà dalla terra una piantina a suggellare il suo paziente lavoro di contenimento. Nell'epilogo questo oggetto ricomparirà in primo piano sul davanzale di un'ampia finestra della dimora paterna dalla quale osserviamo il 'ritorno' del protagonista: lo sterilizzatore è di nuovo

Ma il motivo del contenimento è realizzato nel modo più evidente e sorprendente proprio dalla superficie del pianeta che appare quando la macchina da presa, dopo averci mostrato il protagonista ai piedi del genitore, si solleva, allontanandosi progressivamente e assecondando la direzione verticale, l'unica trasgrediente tutti i punti di vista dai quali finora lo spettatore ha seguito in questo epilogo Kelvin senza mai potersi collocare visivamente fuori dal suo orizzonte interiore. In questa sequenza, quindi, non è la nuova immersione nella natura circostante la casa del padre a sorprendere, perché potrebbe essere la proiezione del desiderio espresso dal protagonista visualizzato con elementi di carattere onirico, quanto piuttosto l'ascensione finale della macchina da presa, che trasforma il giardino, la casa, il lago di cui si è riappropriato lo sguardo di Kelvin in un'isola circondata dall'abbraccio dell'oceano di Solaris. La piena evidenza del processo di contenimento, che ci consente di esperire una nuova sorprendente forma di unità, di legame, non sarebbe possibile se il quadro non fosse costruito raggiungendo un punto di vista assolutamente alieno alla dimensione spaziale tratteggiata inizialmente nella sequenza dal protagonista con la sua esplorazione del giardino paterno. La condizione di assoluta alterità e la funzione di contenimento sembrano dunque strettamente correlate, inseparabili almeno per quanto riguarda il visivo, ma non sarà difficile rinvenire questi due aspetti anche nelle caratteristiche strutturali del brano creato da Artem'ev.

Se il primo dei due aspetti che abbiamo appena elencato risulta per la musica elettronica evidente durante tutta la vicenda a partire dalla digressione nella metropoli fino all'epilogo, perturbando continuamente lo spazio chiuso della stazione orbitante e ogni momento della vita dei terrestri alle prese con la profondità della loro coscienza, il secondo viene perfezionato proprio grazie alle modalità compositive caratteristiche di questo genere. L'elettronica, infatti, include tra le sue modalità compositive non solo la creazione di nuovi timbri, ma anche la possibilità di costruire lo spazio adeguato al loro sviluppo: la spazialità può diventare consustanziale al suono stesso e perciò è regolata e misurata dal suo evento. Come abbiamo già messo in luce nell'analisi della sequenza con i *Cacciatori nella neve*, la ricerca musicale di Artem'ev si concentra proprio sulla spazializzazione del suono, resa possibile dal sintetizzatore e dai pro-

chiuso, come se a contenere, a proteggere, a tenere segreto, fosse ormai il pianeta alieno, riproducendo e imitando la funzione originariamente attribuita da Kris a questo oggetto.

cedimenti compositivi precedenti, nati dalla sua fissazione su nastro, per incidere dal punto di vista semantico nelle sequenze.

Quindi le proprietà acustiche dei suoni e dei rumori selezionati, aggregati e poi montati dal musicista contemporaneo russo per accostamento, scontro o stratificazione con improvvisi sprofondamenti e vertiginose ascese, trasformano la funzione del contenimento nella forma continuamente cangiante assunta dalle parti che, sviluppandosi, si tengono insieme. Musicalmente ci viene suggerita così l'idea di abisso cosmico, particolarmente evidente in questo finale se associata all'ascensione della macchina da presa.

Queste potenzialità costruttive evidenti nella partitura elettronica, e particolarmente apprezzate da Tarkovskij, possono trovare un loro corrispondente nello sviluppo dell'immagine a partire proprio dal volo della macchina da presa: grazie al progressivo innalzamento verticale del punto di vista integriamo il riconoscimento del giardino, operato attraverso gli occhi e quindi l'interiorità del protagonista, con una dimensione contemplativa suggerita dall'ascesa verticale. Soltanto grazie al deciso distacco dal punto di vista di Kelvin è possibile apprezzare il mutamento dimensionale dallo spazio del giardino, misurato dagli occhi e dai passi del protagonista, alla superficie dell'oceano che senza confini, tutto circonda. Per strati successivi, che sovrapponendosi si fondono in una nuova unità ricordando un processo di sovrimpressioni, passiamo dalla casa degli avi, dove ha fatto ritorno il figliol prodigo, al giardino, all'isola, all'oceano pensante fino a raggiungere, in un istante senza tempo, proprio al termine dell'inquadratura, il bianco: questo colore-strato, steso uniformemente sull'immagine, ci riporta alla neve del quadro di Brueghel e del filmato di famiglia e ci dispone in attesa che la vita, attraverso il velo bianco, prenda forma.

Ascoltare il tempo: suoni, rumori e brani di repertorio per la “musica cinematografica” di “Stalker”

Umberto Fasolato

Uno degli aspetti che maggiormente colpisce nella riflessione di Tarkovskij è la volontà di inglobare la musica cinematografica in un contesto più generale definito come il «mondo dei suoni che caratterizza una parte della vita umana»: ¹ non solo non distingue gerarchicamente la musica adoperata in un film dagli altri elementi della colonna sonora, ma estremità il suo assunto ipotizzando la completa esclusione sia della musica appositamente preparata per il film, sia della musica tratta dal repertorio classico.

Da *Stalker* a *Sacrificio* il regista ha tentato un radicale rinnovamento nella composizione del sonoro rinunciando definitivamente alla musica per film a partire da *Nostalghia*, e curando l’inserimento dei brani di repertorio nel testo audiovisivo in una posizione di aperto, paritario e continuo dialogo con tutti gli altri elementi del sonoro, soprattutto, come vedremo in *Stalker*, con i rumori: l’autonomia e la tradizione culturale sempre ben riconoscibili nei brani di musica classica devono fondersi nell’intreccio audiovisivo, evitando di restare incollati ad un livello esterno rispetto alla vicenda cinematografica e correndo così il rischio di apparire semplicemente illustrativi all’orecchio dello spettatore.

Indubbiamente, a partire da *Stalker*, il problema costituito dai brani di musica classica diventa più evidente e i modi con cui vengono calati nel mondo sonoro dell’opera sono essenzialmente due: il primo consiste nel formare dei veri e propri composti sonori, fondendo alcuni brani molto famosi – l’*Inno alla Gioia* di Beethoven, il *Bolero* di Ravel, per esempio – con i rumori predisposti nella sequenza, così che i pezzi diventino parte dell’atmosfera del film. Il secondo modo, che in fondo deriva dal precedente, consiste nel calare il brano nel film fino a toccare il piano del racconto: i protagonisti della vicenda vengono condizionati direttamente da

1. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 146.

quanto ascoltano e soprattutto l'ascolto di un brano musicale diventa il contenuto esplicito della vicenda. Riacquistando appositamente tutte le interferenze del supporto dal quale sono trasmessi, oppure contribuendo a definire lo spazio in cui si diffondono, come accade in *Stalker*, o infine diventando essi stessi oggetto d'ascolto, come in *Nostalghia* e *Sacrificio*, i brani classici e così pure quelli orientali vengono per lo più resi intradiegetici: nel film girato in Italia, da un registratore stereofonico esce a stento l'*Inno alla Gioia* che corona il suicidio di Domenico ed è il pazzo che nella sua casa fa ascoltare a Gorčakov l'introduzione al coro del medesimo brano.

In *Sacrificio*, invece, scopriamo che i sogni di Alexander sembrano generati dalla musica orientale che esce dal suo impianto stereofonico: il punto dal quale lo spettatore ascolta i brani muta nell'evolversi della sequenza, moltiplicando così le possibilità interpretative di quanto si vede. Infatti, da un'iniziale posizione esterna, di commento all'immagine, i brani ne acquistano una interna, fino a toccare il piano dell'interiorità del protagonista: in questo modo non solo arricchiscono la vicenda di connotazioni grazie al valore culturale che possiedono, ma acquistano anche nuovi significati quando l'ascolto diventa il tema delle vicende².

Le parole di Tarkovskij non devono quindi essere intese come il rifiuto della musica nella composizione del sonoro, ma piuttosto ribadiscono la necessità che i brani, siano essi elettronici, classici o orientali, entrino a far parte di un sistema di suoni (e rumori) capace di articolare l'intreccio del film e di estendere il significato delle sequenze o delle inquadrature in cui sono inseriti. La musica, i suoni e i rumori diventano tutti elementi di pari dignità semantica per elaborare l'atmosfera generale di un'opera, ma per giustificare il loro utilizzo in modo espressivo si rende necessario innanzitutto modificarli. Per procedere alla trasformazione dei suoni di un'immagine in vista della produzione di un determinato significato si può procedere per selezione, cioè operando una sottrazione consapevole dei rumori superflui alla piena comprensione di quanto si vede; oppure si possono distorcere o si possono creare accostamenti incongrui tra suoni, come nei composti formati da brani di repertorio e rumori, che analizzeremo in *Stalker*; o, infine, tra suoni e immagine. Grazie al contributo de-

2. Nella nostra indagine sul sonoro intendiamo evidenziare la coerenza generale della poetica tarkovskijana e le differenti soluzioni compositive adottate di volta in volta per realizzarla. Non si intende fissare un percorso evolutivo, ma segnalare le diverse tendenze sviluppate per rispondere alle necessità espressive dei film.

cisivo dell'elettronica, che da questo punto di vista si rivela più malleabile alle esigenze della composizione tarkovskijana rispetto alla musica classica, in *Stalker* i suoni e i rumori sono in grado di superare, di eccedere il loro significato convenzionale, legato al piano della narrazione, e di suggerire passo dopo passo i mutamenti dell'atmosfera dominata dalla presenza della Zona.

Tutte le operazioni compositive, che abbiamo messo in luce intrecciando le dichiarazioni di poetica dell'autore con una veloce ricognizione delle colonne sonore degli ultimi tre film, devono consentire all'immagine cinematografica di "risuonare in maniera piena e consistente". Per chiarire il senso di queste parole bisogna spingersi oltre l'individuazione dei metodi con cui si ottiene una colonna sonora capace realmente di estendere il senso di quanto si vede proiettato sullo schermo, scrive a questo proposito Tarkovskij:

Lavorano splendidamente con il sonoro Bresson e Antonioni, nella sua famosa trilogia... Tuttavia, nonostante tutto questo, io sento che esistono altri modi di lavorare con il sonoro, che potrebbero permettere di essere più precisi e fedeli a quel mondo *interiore* che noi ci sforziamo di riprodurre sullo schermo, e non solo al mondo interiore dell'autore, ma anche all'essenza intima del mondo vero e proprio, alla sua sostanza propria che non dipende da noi.³

Lasciando da parte l'ammirazione verso gli altri cineasti, è più utile marcare la differenza che riguarda l'obiettivo da raggiungere con la costruzione del sonoro: la parte più importante della riflessione appena citata è rappresentata dalle ultime parole, quando Tarkovskij affida al sonoro il compito di riprodurre con la maggiore fedeltà possibile la sostanza propria (del mondo), non dipendente da noi. Non è difficile spostare il 'noi' e applicarlo ai personaggi dei suoi film: il sonoro, senza alcuna distinzione gerarchica tra gli elementi che lo compongono, diventa la parte dell'immagine che più facilmente e fedelmente delle altre supera il piano del racconto, della ricerca di senso condotta dai personaggi ed espressa dalle loro tensioni interiori, dalle loro aspirazioni emergenti nei loro monologhi e nel loro agire, per evocare una dimensione che sia non solo trasgrediente rispetto al loro processo di autocoscienza, ma anche ne possa evocare il compimento.

3. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 146-147.

Tutto il sonoro è così deputato a diventare la parte della rappresentazione più importante per costruire il senso dell'immagine nella sua totalità: come vedremo con l'attenta disposizione di alcuni rumori e la trasformazione al sintetizzatore dei suoni nella Zona, il sistema dei suoni indica spesso un punto di vista sulla vicenda inaccessibile ai personaggi, ma decisivo per comprenderla interamente. Negli snodi narrativi più importanti, quando il racconto del viaggio non procede più seguendo il movimento dei personaggi o il loro inesausto processo di autocoscienza, essi vengono compiuti, si potrebbe dire trasfigurati, seppur momentaneamente, dalla Zona. In queste sequenze è particolarmente evidente l'originalità dell'uso dei rumori e della musica nella costruzione dell'atmosfera dell'immagine, che corrisponde al tentativo di rendere la «sostanza propria del mondo, quella che non dipende da noi», evocata da Tarkovskij come l'obiettivo principale da raggiungere nella costruzione del sonoro dei suoi film.

La nostra analisi si apposterà allora proprio in questi nodi di *Stalker*, ponendo particolare attenzione ai suoni e ai rumori: aderendo all'idea di musica cinematografica, applicata con particolare attenzione dal regista soprattutto negli ultimi tre film, saremo guidati dal frastuono di un invisibile treno in transito per ritrovare e definire in modo sempre più preciso il tema dell'ascolto che sostanzia questa, ma anche tutte le altre opere tarkovskijane. Se i rumori elaborati al sintetizzatore aprono per lo spettatore il nuovo e inquietante universo della Zona, nei punti cruciali del testo, quelli dove il senso complessivo del film si cristallizza grazie ad una particolare condensazione stilistica, è invece la ripresa di questo rumore a dettare la sintesi di quanto visto e ascoltato durante l'intero giorno di viaggio.

Se il tema elettronico richiesto ad Artem'ev è posizionato nel film per descrivere la presenza della Zona e il suo intervento diretto nella vicenda, ben oltre i limiti stabiliti dal racconto, ora dobbiamo confrontarci con il ritorno dello stesso intenso rumore – il frastuono di un treno in transito – che incornicia la vicenda invadendo lo spazio familiare della guida e connota l'atteggiamento contemplativo assunto dai tre viaggiatori davanti alla porta della Stanza dei Desideri. Apparentemente estraneo o addirittura contrapposto alla dimensione della Zona, musicalmente interpretata dal motivo elettronico, nel prologo del film questo rumore suggerisce con la sua straordinaria intensità prima il bisogno di fuga dello Stalker, poi la disperazione della compagna per l'ennesimo abbandono del marito, e in-

fine lo ritroviamo nell'epilogo dove è costretto a dialogare con la presenza contemplativa della figlia 'mutante', che ha il compito di sintetizzare il senso del viaggio nella Zona dopo che nessuno è riuscito ad entrare nella Stanza dei Desideri. Questo intenso martellare di ruote metalliche sui binari, che ha ormai assunto il ruolo di suono pilota della nostra analisi, ritorna anche nel punto critico del viaggio dei tre protagonisti: il ritmo monotono prodotto dal carrello ferroviario sulle rotaie, grazie alla manipolazione elettronica, diventa un vero e proprio brano che annuncia la presenza della Zona. Questo consentirà di integrare nel nostro percorso l'alterazione elettronica che subiscono alcuni suoni nella Zona e saremo costretti a interrogarci sul senso di questa operazione compositiva.

Analizzando quindi le trasformazioni e soprattutto le riprese di questo rumore saremo in grado di valutare il lavoro sulla colonna sonora che Tarkovskij chiama musica cinematografica: il frastuono del treno non ha soltanto un valore convenzionale, la sua interpretazione non può ridursi alla definizione della causa che lo genera, ma è un suono che si carica di connotazioni attraversando l'opera in cui è inserito dialogando con le immagini e con gli altri elementi del complesso audiovisivo del film. La nostra analisi può ora procedere partendo dalla prima sequenza in cui compare questo rumore, non prima di averne analizzato con attenzione anche il visivo.

Dopo aver visto il bar e letto la didascalia sulla Zona si apre davanti a noi la stanza dello Stalker: Tarkovskij sceglie di mostrare e giustapporre gli interni occupati e abitati dai protagonisti del viaggio negando allo spettatore qualsiasi rappresentazione visiva di ciò che li circonda. Anche quando incontreremo lo Scrittore per la prima volta al porto, la nebbia, il quadro stretto intorno ai personaggi e all'automobile di lusso, le fiancate delle navi ormeggiate e lo spazio riservato alla banchina trasformeranno questo esterno in una quinta teatrale, richiamando così idealmente un interno. Osservando con attenzione gli spazi del prologo, noteremo che ci è impedito di "vedere fuori": le finestre sono opache o coperte da imposte, le porte sono cornici dalle quali assistere e comprendere ciò che accade dentro i diversi ambienti, ma non raccordano mai esterno e interno, che rimangono nella rappresentazione visiva rigorosamente separati.

Dopo aver avuto tutto il tempo di leggere nella penombra le volute di un semplice letto di ferro che accoglie tre persone, uno stacco deciso di montaggio ci proietta sui volti dei dormienti che abitano questo microcosmo. L'inquadratura è una doppia carrellata laterale che, osservati per-

pendicolarmente alcuni oggetti disposti sul fondo di una sedia usata come tavolino, vi fa ritorno, non prima di aver sorvolato le teste di una bambina e di una donna, stese tra i guanciali, e la testa quasi sollevata di un uomo già sveglio. Il quadro presenta almeno due “accenti” visivi principali: il fondo della sedia con la sua singolare combinazione di oggetti, evocanti sofferenza, dove inizia e si conclude il movimento di macchina, e la testa dello Stalker, su cui la carrellata sosta brevemente per poi cambiare verso e ritornare da dove era partita. Gli accenti meno marcati sono rappresentati dal risveglio della donna (la moglie dello Stalker) e la presenza nel letto di una bambina (la figlia), il cui profilo è sottolineato da un fazzoletto annodato alla maniera russa, per nulla turbata dal frastuono che invade la stanza. Gli accenti visivi di cui parliamo in questa sequenza di presentazione della trinità familiare sono determinati dalla scelta del punto di vista, sospeso sui dormienti, e dalle scelte chiaroscurali definite dal posizionamento delle fonti luminose, che non è privo di ricadute semantiche.⁴

Queste scelte formali articolano innanzitutto un ritmo plastico nella continuità del movimento di macchina, ma soprattutto incidono in modo determinante sulla riconoscibilità dei tre personaggi e degli oggetti sul fondo della sedia: l'inconsueta natura morta contiene chiari indizi evocanti una condizione di sofferenza e malattia (del cotone, uno sterilizzatore, una siringa), i profili della donna e della bambina sono caratterizzati da ombre morbide e i volti ben visibili riposano affondati sul cuscino, mentre invece la testa quasi levata dell'uomo mette in evidenza la rotondità del suo cranio, negandoci la possibilità di riconoscerne il volto, quasi oscurato dal buio. Grazie alla carrellata laterale scopriamo che ci è sfuggito lo sguardo già desto della guida (evento che non sfugge alla donna nel letto), ma la nostra visione è ostacolata da una fitta penombra che ci nega di fatto il pieno riconoscimento del volto. La mancata identificazione del protagonista sarà ancora più sensibile quando la guida apparirà inaspettatamente dentro la cornice della porta da cui eravamo ‘entrati’ all’inizio della sequenza con la macchina da presa, subito dopo l’ou-

4. Non è secondario sottolineare che la semantizzazione degli effetti luminosi è resa ancora più evidente dalla scelta dell'autore di sottrarre il colore a tutto il prologo. Questa operazione ha un'evidenza narrativa già abbondantemente sottolineata dalla critica (separare l'avamposto, il bar e la misera abitazione della guida dalla Zona), ma mostra anche ineludibili connotazioni che ricadono sulla caratterizzazione dei personaggi, in particolare del protagonista.

verture musicale elettronica del film: ancora una volta, nonostante il punto di vista dell'inquadratura ci abbia consentito di vedere i movimenti furtivi dell'uomo fino alla sua uscita dalla stanza con una composizione di primo piano, la disposizione delle luci verticali sfigura decisamente il suo volto e ne impedisce il riconoscimento negandoci il suo sguardo, oscurato da ombre profonde e inaccessibili proprio intorno ai suoi occhi, mentre risalta la sua nuca e la piena rotondità del suo cranio con un'ampia macchia bianca⁵. La calotta illuminata non ha quasi più nulla di umano: mentre i volti della bambina e della donna sono perfettamente definiti e riconoscibili dalle scelte chiaroscurali, per lo Stalker la disposizione delle luci, determinante per la definizione dell'atmosfera dell'intera sequenza, corrisponde innanzitutto alla cancellazione quasi totale dello suo sguardo. Questo intenso 'sfregio' trasforma il suo viso in una superficie dove si compie una metamorfosi inattesa e accentuata drasticamente dall'inusuale rilievo assunto dal cranio della guida, che sorprende lo spettatore disorganizzandone le attese volte a riconoscere finalmente il protagonista⁶.

-
5. Potremmo in verità spingerci anche oltre: per pochi ma decisivi istanti, le luci verticali cancellano la figura umana dal volto, immergendo nell'ombra gli occhi (e la bocca), ma evidenziano la calotta cranica e, ad una visione attenta, anche il naso di questa maschera sorprendente. Procedendo alla lettura di questa immagine il viso non è più la sede esclusiva della vista, ma diventa il luogo di altri sensi – nel nostro caso l'olfatto? Oppure l'udito? –, che richiamano le figure di animali e potrebbero alludere alla necessità di una rinnovata esperienza percettiva del mondo circostante. Non sembrano troppo insensate queste osservazioni: come si verrà a sapere nel prosieguo del film, il Porcospino, maestro dello Stalker, porta il nome di un animale nella traduzione italiana, che interpreta liberamente, ma non si discosta poi tanto, dall'originario *dikoðbraz*, letteralmente "faccia selvaggia" (Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 176). Qui interessa soprattutto sottolineare la condizione limite raggiunta dal volto grazie al lavoro della luce, poi la vicenda tratteggerà lo Stalker come il personaggio che raccorda il mondo degli uomini con la Zona, dove la Natura sembra aver preso il sopravvento.
 6. L'importanza dello sguardo in *Stalker* è solitamente notata dalla critica soltanto nel finale, perché costituisce il tema principale del breve componimento di Tjucev recitato dalla bambina prima di muovere i bicchieri sul tavolo 'spingendoli' con gli occhi. Da questo punto allora gli studiosi procedono a ritroso citando tutti i passi in cui ritorna il motivo degli occhi, ma non si giunge all'inizio, al momento della partenza dello Stalker e alla scelte compositive operate da Tarkovskij in questa sequenza altrettanto importante per la comprensione del senso dell'intero film. La nostra analisi punta invece ad evidenziare quanto sia importante leggerle con estrema attenzione, evidenziandone la complessità audiovisiva per tentare di comprenderne interamente la ricchezza semantica.

La costruzione di questa sequenza dirige la nostra attenzione sullo Stalker, ma l'atmosfera creata dalla disposizione delle luci e, come vedremo, dall'articolazione del sonoro, anticipa la sua estraneità all'ambiente che lo circonda, benché rappresenti la sua famiglia: l'alienazione del protagonista sarà esplicitata in seguito proprio dal litigio con la moglie determinato dalle sue continue fughe. All'analisi dettagliata del visivo del prologo deve ora corrispondere un'altrettanto acuta attenzione verso il sonoro per scoprire il resto, non meno importante, del fitto intreccio audiovisivo che caratterizza questo e gli altri snodi fondamentali della vicenda.

Come abbiamo già anticipato all'inizio di questa analisi, mentre le inquadrature del prologo si concentrano sugli interni a partire dalle scelte spaziali della messa in scena per finire con la giustapposizione dei quadri decisa dal montaggio, l'esterno lascia la sua impronta nell'immagine esclusivamente attraverso il sonoro. Dove l'esterno non può essere escluso dal visivo, Tarkovskij lo trasforma in un interno chiudendo la scena tra pareti, sovrainquadrandola, oppure procedendo all'eliminazione del paesaggio dall'immagine: stringendo lo zoom sui protagonisti li isola dallo spazio che attraversano. Questa scelta compositiva si ripeterà in modo evidente in altri punti cruciali del film come l'ingresso nella Zona, il finale nel bar e l'epilogo in casa dello Stalker: su questi snodi narrativi fermeremo ancora la nostra attenzione per dipanare l'intreccio audiovisivo di queste sequenze decisive per la comprensione del senso del film. Per il momento possiamo affermare che tutto lo spazio che eccede il raggio d'azione dei personaggi, il 'fuori' che si apre al di là dei muri rigonfi e opachi delle loro case o dei loro ritrovi assume tutte le caratteristiche di una forma sonora e le riversa nell'immagine. Tarkovskij non si accontenta di costruire un paesaggio fatto di suoni d'ambiente, che costituiscano un semplice sfondo alle vicende, ma stabilisce per loro una funzione di contrappunto decisiva per l'articolazione del senso nell'immagine. L'esempio più evidente di questo stretto rapporto con il visivo è costituito dal frastuono di un convoglio i cui ritorni suggeriscono una valenza non più soltanto descrittiva.

Per indagare appieno i risvolti semantici prodotti da questo intenso rumore dovremo innanzitutto comprenderne la disposizione all'interno della sequenza rispetto agli altri suoni e, in seguito, combinarlo con la successione delle inquadrature da cui lo stacciamo solo per comodità di analisi. Dopo aver visto l'interno del bar e letto la didascalia sulla Zona si

apre davanti a noi la stanza dello Stalker: da un pieno musicale costituito dal tema elettronico passiamo al silenzio dell'ingresso nella stanza e, visivamente, l'avanzare della macchina da presa attraverso la porta socchiusa indica l'inizio del racconto. L'intero ambiente è assolutamente immobile e silenzioso, immerso nella penombra: benché il tempo non dipenda dal movimento, è possibile parlare di una sua indeterminatezza – potremmo forse parlare di 'tempo addormentato', momentaneamente sospeso. Solo i richiami delle navi e i fischi di treni, che echeggiano rispondendosi gli uni gli altri, segnano l'unica debole impronta di tempo nella prima inquadratura dopo i titoli di testa e la lunga didascalia iniziale. I suoni dei corni di segnalazione, ovattati dalla lontananza, evidenziano il silenzio in cui è immersa la stanza: le pause tra i suoni si caricano dell'attesa della risposta che dia forma ad una successione, ma inaspettatamente da questo silenzio si libera la progressione sonora inarrestabile di un treno in transito. E il frastuono del convoglio giunge tanto più inatteso quanto più le sirene ci avevano dipinto un paesaggio 'armonico', quasi musicale. Il rumore che stiamo trattando si espande nell'immagine senza incontrare limiti, il silenzio evocato dalle sirene non rappresenta un confine entro il quale si diffonde, ma un intervallo imprecisato di tempo dal quale scaturisce per poi spegnersi ripristinando la quiete iniziale: sorprendendo lo spettatore, si riversa letteralmente nello spazio sottoponendolo a un'intensa vibrazione. L'inquadratura che subisce questa pressione temporale sonora è la carrellata laterale che presenta la trinità familiare su cui ci siamo soffermati a lungo per le soluzioni compositive inerenti al visivo. Ricostruendo attentamente la combinazione audiovisiva noteremo che il crescendo e il diminuendo del frastuono coincidono con la natura morta sul fondo della sedia, mentre il convoglio raggiunge il suo massimo volume sul cranio dello Stalker sveglio e vigile sulla famiglia. Per l'ascoltatore attento nel tratto iniziale, quando la macchina da presa si muove per rivelare la guida già sveglia, si sente l'attacco della *Marsigliese*, che rende ancora più incongruo questo terribile rumore. Il frastuono diventa allora un più complesso composto sonoro nel quale intravediamo la volontà di associare in modo decisamente inconsueto un inserto musicale e un rumore: questa inattesa combinazione, percepita sulla soglia dell'udibile, spinge lo spettatore a interrogarsi innanzitutto sulle proprie percezioni e poi sui valori semantici del composto, anziché accontentarsi di ricondurre il rumore stesso a un semplice suono d'ambiente. Questa è una delle possibilità compositive attraverso cui i suoni e soprattutto l'imma-

gine iniziano a ‘risuonare’ secondo le intenzioni di Tarkovskij espresse in *Scolpire il tempo*.

Tentando allora di interpretare ciò che abbiamo udito, il treno risonante di musica – poiché il brevissimo tassello della *Marsigliese* si allontana, si deforma e infine si smorza nel frastuono del convoglio – può rappresentare per la guida il segnale per l’ennesima fuga nella Zona.⁷ Le ragioni segrete dell’imminente viaggio da parte del protagonista, che stabilisce un vero e proprio accento figurativo dell’inquadratura intorno al quale si dispongono i familiari e la natura morta evocante sofferenza, sembrano nascoste nella caratterizzazione di questo composto sonoro: inserito nell’inquadratura come un potente suono acusmatico, esso rappresenta un ‘dato a udire’ a cui non ci si può sottrarre, imprevedibile, perché disposto tra due abissali silenzi, opprimente per la sua monotona periodicità, e, infine, capace di soggiogare l’intero spazio dell’immagine sottoponendola ad un’intensa vibrazione.

Ma le connotazioni legate a questo rumore non sono ancora terminate: la macchina da presa, fermandosi sulla natura morta, ci mostra anche le vibrazioni a cui è sottoposto tutto l’ambiente, prima di lasciarle al sonoro: i ticchettii irregolari degli oggetti metallici risonanti al passaggio del convoglio indicano, se ancora ce ne fosse bisogno, che il nostro punto d’ascolto è identico a quello dei personaggi. Nemmeno lo spettatore può sottrarsi ai colpi del convoglio: è immerso nello stesso flusso temporale costruito da questa singolare combinazione audiovisiva del prologo. E il motivo della vibrazione ritornerà e sarà decisivo per la comprensione dell’epilogo dominato dalla presenza della bambina per ora addormenta nel letto: vibrare, nel nostro caso, non suggerisce l’idea di muoversi quanto piuttosto quella di essere messi in movimento, e il senso attivato per percepire tale idea non sarà l’udito, ma il tatto. Ascoltando insieme ai protagonisti la percussione delle ruote metalliche sulle rotaie, viviamo nello stesso spazio invaso dal frastuono del convoglio, il cui passaggio è destinato a ritornare di continuo, nell’ineluttabile rispetto della regolarità del suo tragitto: questi sono gli elementi dell’atmosfera dell’in-

7. In questo punto del film le notissime parole dell’inno francese – assolutamente non udibili nella versione con il sonoro originale – potrebbero funzionare come un’ulteriore spinta all’azione per lo Stalker pronto a partire per la Zona: «Allons enfants de la Patrie, Le jour de gloire est arrivé! Contre nous de la tyrannie! L’étendard sanglant est levé...»

quadratura indispensabili per comprendere la figura dello guida e la condizione della sua famiglia.

Il transito del treno fa percepire allo spettatore una serie di connotazioni esistenziali che diventano più esplicite durante il breve ma intenso litigio tra lo Stalker e la compagna: emergono l'insofferenza della guida per la vita 'normale'⁸ e la sua necessità di isolarsi nella Zona, mentre a lui si contrappone il dolore della donna, condannata come tutta la famiglia ad un'esistenza d'attesa e di tensione per la missione del compagno a cui rimane visceralmente fedele.

Non sorprende quindi che Tarkovskij chiuda circolarmente questa introduzione sulla figura dello Stalker con un nuovo passaggio del convoglio, che trasfigura fino al parossismo il dolore e l'amore della compagna, di cui nel finale del film sono una testimonianza le cure al marito tornato dal viaggio e la piena solidarietà alla sua 'impresa', espressa mediante la rottura della finzione cinematografica e il diretto coinvolgimento del pubblico.⁹

Nel prologo il dolore della donna diventa indicibile e la tensione generata dalle fughe del compagno insopportabile quando le parole diventano grida, che vengono poi 'ripresе' e amplificate, fino a comprendere tutto intero lo spazio dell'immagine, da una nuovo passaggio del treno in corsa, che universalizza la condizione di questo personaggio. Il ritornello sonoro creato con il frastuono del treno non è quindi soltanto solidale alla necessità della narrazione, ma qualifica l'essere-nel-tempo, doloroso, sofferente, condannato alla ripetizione e alla continua evasione che caratterizza le due figure adulte della famiglia. Nel prologo questo composto sonoro prima fora inaspettatamente un armonico silenzio, evocato da sirene e note di corni in lontananza, e poi diventa la cornice sonora entro

-
8. Dal punto di vista della disposizione degli attori dobbiamo notare che la guida spesso viene colta in campo totale e letteralmente volge le spalle alla donna che lo supplica di non andare. Ancora una volta è impedito allo spettatore di riconoscerlo chiaramente ed è sottolineata dalla posizione degli attori la mancata corrispondenza tra il personaggio e l'ambiente in cui vive: questi dettagli visivi preparano la fuga del protagonista.
 9. Nel 'dialogo' diretto con lo spettatore la donna descriverà il compagno con i tratti della *figura Christi*, "un idiota" di stampo dostoevskiano, destinato a non seguire col suo anti-comportamento il tempo di una vita normale. Per questo aspetto si veda: DE BAECQUE, *Andrej Tarkovskij*, cit., 1989. Salvestroni nota giustamente che la figura dello Stalker si avvicina anche a quella del protagonista del racconto dostoevskijano *Il sogno di un uomo ridicolo*, si veda: SALVESTRONI, *Il cinema di Andrej Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., pp. 119-120.

cui si compie la presentazione della trinità familiare che sarà protagonista dei punti estremi del film: il paesaggio sonoro, costruito con i rumori di una zona industriale, ritma l'ascolto dell'immagine con le sue pressioni e con i suoi intervalli. Seguendo la figura del treno, proprio come fanno i tre personaggi, bisogna sottolineare che la sua presenza rimane fantasmatica e sorprendente, combinando visivo e sonoro in modo inatteso: quando notiamo dei convogli nelle inquadrature precedenti la partenza per la Zona o nello spazio labirintico tra le baracche militari, essi si immergono nella nebbia con estrema lentezza procedendo silenziosamente, quasi senza rumore, oppure emergono improvvisamente tonanti dal fuori campo per guidare la corsa in jeep dei tre viaggiatori, producendo un clangore e dei segnali infernali per aprire i cancelli dell'ultimo presidio militare prima della Zona. In seguito, durante lo spostamento dei tre viaggiatori sul carrello ferroviario dall'avamposto alla Zona, il rumore associabile alla figura del treno si arricchisce di un'altra serie di connotazioni trasportandole nell'intreccio audiovisivo.

La sequenza è composta di inquadrature che rimangono prevalentemente aderenti alle teste, spesso alle nuche, dei tre viaggiatori: lo spettatore non riesce ad affondare nello spazio circostante, trasformato in un nastro dallo spessore luminoso entro il quale ruotano i crani dei protagonisti. La Zona sembra assente dall'immagine, la riteniamo presente solo per il ritmico martellare metallico delle ruote sui binari, ruote e binari che peraltro non vediamo mai: la immaginiamo come lo spazio in cui si diffonde il suono, ma quando sul battito ritmico, senza soluzione di continuità, si sovrappone, fin quasi a sostituirsi, una modulazione elettronica, comprendiamo, grazie alla colonna sonora, un mutamento radicale dello spazio in atto nell'immagine.¹⁰ Le modulazioni e le riverberazioni elettroniche sull'effetto acustico della corsa del carrello sulle rotaie trasformano lo spazio nel quale il suono, fino a pochi istanti prima, si dif-

10. Non è importante decidere se ci si trovi davanti alla rappresentazione di uno spazio mentale, onirico, generato dalla percezione dei protagonisti attutita dai pericoli del viaggio (in verità lo Stalker è sempre vigile e attento, solo lo Scrittore sembra addormentarsi). Lo spazio di questa sequenza può avere tutte queste qualità, il nostro scopo è comunque un altro: osservare l'accento posto da Tarkovskij sul sonoro per la costruzione di un luogo con caratteri e dimensioni diverse da quelli finora attraversati. La costruzione di questa sequenza richiama da vicino la carrellata del prologo sulla trinità familiare: la macchina da presa stazione ripetutamente sulle calotte craniche dei viaggiatori ed essi sono immersi in uno spazio le cui caratteristiche diventano esclusivamente sonore.

fondeva quasi naturalisticamente: è l'ambiente attraversato dai protagonisti che risuona in modo radicalmente diverso, suggerendo la manifestazione di un nuovo ordine spaziale e di una nuova forma del tempo.

I battiti monotoni sui binari si combinano con una modulazione continua, perturbata da impulsi; la linea regolare e sempre identica dei colpi sulle rotaie si muta in un tessuto sonoro il cui ritmo ricorda i temi elettronici che, ascoltati nell'incipit dell'opera, suggerivano una stasi contemplativa. Grazie alla modulazione elettronica prodotta a partire dal ritornello rumoristico principale del film, lo spettatore comprende ormai di essere giunto nella Zona ed afferra le nuove dimensioni spazio temporali stabilite dal luogo misterioso verso cui i tre protagonisti sono diretti.¹¹

La Zona non è quindi un semplice fondale del viaggio, ma una protagonista dai caratteri precisi, delineati dalla macchina da presa e dal sonoro. La lunga sequenza sul carrello ferroviario, di cui abbiamo già analizzato il sonoro, è caratterizzata infatti dal persistere della macchina da presa sui profili dei protagonisti alternato a lente panoramiche sul paesaggio postindustriale in disfacimento. Ma queste digressioni visive non dipendono dal punto di vista dei tre personaggi: benché siano seduti sul carrello e soprattutto possano soltanto guardarsi intorno, gli stacchi di montaggio e le panoramiche non inseriscono gli osservatori nell'ambiente che li circonda, ma piuttosto isolano l'inquietante presenza della Zona, che viene attivata nel racconto anche e soprattutto dal sonoro. Queste osservazioni compositive confermano così la nostra premessa iniziale che tutto ciò che circonda i personaggi lasci una decisa impronta sonora nell'immagine.

L'interminabile carrellata laterale con cui si entra nella Zona è il segno cinematografico che preannuncia l'impenetrabilità di questo luogo; nel prosieguo del cammino le panoramiche laterali, i campi lunghissimi, le impercettibili zoomate e soprattutto l'uso del dolly consentiranno all'occhio tarkovskijano di cogliere le superfici sempre mutevoli della Zona senza mai attraversarle, ma scorrendovi sopra in attesa di scorgere sempre nuove forme che emergano soprattutto dall'acqua. La costruzione del-

11. Il mutamento acustico anticipa quello cromatico: dopo la trasformazione indotta dagli strumenti elettronici sullo spazio sonoro del film, Tarkovskij interviene anche nell'immagine, portandovi i colori. Dominano il verde, il marrone e l'ocra, i colori sembrano essere una qualità della materia più che rappresentare delle tinte. Utile ricordare per la nostra analisi il fatto che nelle sequenze finali in cui è protagonista Martiska, la figlia dello Stalker, ritornano i colori con queste stesse tonalità.

l'immagine e lo svolgersi del viaggio addensano connotazioni che accentuano il carattere inospitale della Zona: è un paesaggio impenetrabile all'occhio umano, è tutto ciò che sta oltre l'ultimo avamposto della civiltà umana e sembra vivere di un ordine imprevedibile, tanto da essere ritenuto addirittura extraterrestre.

L'articolazione del sonoro, alla pari del visivo, contribuisce a suggerire l'irriducibile alterità della natura e del paesaggio rispetto ai tre viaggiatori che la attraversano. Non deve sfuggire, infatti, che il viaggio sul carrello è ritmato inizialmente da una serie di effetti sonori conformi alla realtà imposta dal racconto e che poi, senza soluzione di continuità, questi diventano la base per un commento musicale elettronico che indica allo spettatore la nuova presenza nella storia della Zona.

In questa sequenza il sonoro sospende momentaneamente le necessità del racconto per descrivere un paesaggio caratterizzato da suoni che si liberano dal fondale e diventano vibrazioni evocatrici della poco rassicurante presenza di una nuova e inafferrabile dimensione spazio temporale.¹² Ogni volta che lo spettatore riascolta le vibrazioni elettroniche durante il cammino, percepisce distintamente il processo di trasformazione straniante dei rumori naturali (gocce d'acqua, levarsi del vento, tonfi di pietre e così via) in suoni sintetici. Ma soprattutto comprende che nessuno tra i viaggiatori, nemmeno la guida, potrà capire e interpretare la voce della Zona, che commenta ogni tappa dei viandanti: per richiamare lo Scrittore che avanza per la via più breve e pericolosa essa utilizza la voce della guida e, quando lo Stalker viene a contatto con la Zona in sequenze di intensa tat-

12. I tonfi delle pietre nei pozzi diventano, per esempio, dei *cluster* di piano elaborati al sintetizzatore, ma piuttosto che trattare tecnicamente ogni deformazione sonora è più utile soffermarsi sulle idee di fondo che hanno guidato la realizzazione del sonoro e l'uso dell'elettronica: «la musica elettronica possiede la caratteristica di dissolversi nell'atmosfera sonora generale. Essa può nascondersi dietro i rumori e risuonare come l'indefinita voce della natura, di vaghi sentimenti» (TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. p. 148). Da quanto detto finora rimane aperto il problema dell'ascolto della voce della natura, ma già l'aggettivo "indefinita" indica la difficoltà di comprenderla. Nella poetica tarkovskijana l'elettronica può rappresentare due dimensioni sistemabili in un "dipolo": ad un polo si trova lo stato d'animo del personaggio, all'altro c'è invece la natura. Ne *Lo specchio* la musica sintetica è adoperata per esprimere soprattutto la condizione interiore del personaggio, mentre in *Stalker* definisce l'organico risuonare del mondo, allontanandosi dalle segrete tensioni individuali, che trovano invece espressione negli interminabili monologhi dei personaggi. Un'analisi particolarmente attenta ed estremamente utile della collocazione dei suoni e dei rumori nel viaggio attraverso la Zona è contenuta in TRUPPIN, *And then there was sound: the films of Andrei Tarkovky*, cit.

tilità, puntualmente emerge il tema elettronico principale del film, che invita l'ascoltatore a calarsi nello stesso flusso continuo e insieme aperto reso manifesto dall'andamento del brano.

Questo è il paesaggio ben poco rassicurante che i tre viaggiatori attraversano, ed è a causa della mancata corrispondenza di punti di vista con cui sono costruite le sequenze, dell'eccedenza descrittiva delle inquadrature mai concentrate sull'agire dei personaggi, e della colonna sonora che estrania i suoni e i rumori dalla rappresentazione, che lo spettatore percepisce la tensione dell'intero viaggio. L'atmosfera sonora generale di *Stalker*, grazie all'apporto decisivo dell'elettronica, sembra seguire il suggerimento contenuto in *Scolpire il Tempo* sulle funzioni del sonoro. Il risuonare elettronico dei rumori nella Zona costituirebbe quindi il tentativo più evidente di attribuirle una consistenza oggettiva, autonoma rispetto al cammino dei tre protagonisti diretto verso la Stanza: grazie alla distorsione sintetica i suoni non appartengono più soltanto alla rappresentazione del viaggio, ma evidenziano per lo spettatore l'attività della misteriosa 'sostanza propria' del mondo incarnata nella Zona. Questo aspetto particolare dell'atmosfera del film che abbiamo finora provato a delineare si riflette anche sul senso del viaggio diretto verso la Stanza dove sarebbero soddisfatti i desideri di chi vi entra: il continuo confronto dei protagonisti sul tema delle aspirazioni individuali e della loro realizzazione trasforma il cammino in un viaggio interiore.

Ma questo processo da solo non basta: al termine del viaggio il problema della coscienza che pretenda di costruirsi solo dal proprio interno viene drammaticamente incarnato dallo Scrittore, che, insieme al Professore, si rifiuta di entrare nella Stanza: come i protagonisti dei romanzi dostoevskijani, essi lasciano l'ultima parola sempre alla coscienza che, riemergendo continuamente, non può far altro che sgretolare ogni sistema che dal di fuori provi a compierla.¹³ Il disegno utopico dello *Stalker* rap-

13. Lo Scrittore oltre a manifestare progressivamente la capacità di interpretare il viaggio nella Zona, grazie ai vivaci scambi dialettici con i compagni, potrebbe arrivare ad accogliere e a risolvere l'intima contraddizione dell'animo umano. Questa disposizione diventa evidente nella sequenza in cui tenta di dirigersi verso la Stanza per la via più breve e la Zona interviene direttamente nella vicenda, allontanandolo: prima gli nasconde la voce della guida e poi gli parla con la stessa voce quando la guida non dice nulla. La Zona utilizza lo *Stalker* come strumento per avviare lo Scrittore al percorso penitenziale che si trasformerà poi però nella rinuncia ad entrare nella Stanza. La disposizione interiore, che potrebbe guidare lo Scrittore fin dentro la Stanza, rimane però latente, dimenticata e si manifesta in modo quasi 'inconscio' nella sequenza che precede il suo tentativo di entrare nel cuore della Zona per la via più breve: mentre

presentato dalla fantomatica Zona è distrutto, i suoi appelli alla meditazione, addirittura alla preghiera rimangono inascoltati, ma proprio quando le tensioni interiori hanno esaurito la loro forza e i tre siedono vicini davanti alla porta, finalmente ha il sopravvento l'impulso originario e autentico della coscienza di ciascuno dei viaggiatori, pronto ad accogliere la nuova dimensione spazio temporale contemplativa: la macchina da presa zooma all'indietro rivelando la sua posizione all'interno della stanza dei Desideri e soprattutto trasforma la porta in una cornice entro la quale i tre viaggiatori diventano forme plastico – pittoriche disegnate dalla Zona.

La passività 'attiva' rappresentata in questo punto della vicenda da tutti i protagonisti era stata mostrata dallo Stalker nei momenti in cui entrava in contatto diretto, 'tattile', con la Zona, e questo evento capace di mutare la dimensione spazio temporale era stato puntualmente evidenziato dal tema musicale elaborato da Artem'ev per questo film. Ora però dobbiamo osservare che la soluzione compositiva proposta da Tarkovskij coinvolge il nostro rumore pilota ritornando al termine del viaggio quando i tre viaggiatori, disposti sulla soglia, vengono letteralmente trasfigurati dall'attività della Zona. Quest'ultima immagine dovrebbe essere l'estrema parte del viaggio, eppure, secondo una prassi tipica in Tarkovskij, se ne aggiunge un'altra che rilancia il senso dell'intero percorso, soprattutto quello 'sotterraneo': la luce si materializza nell'acqua della stanza e poi, nell'inquadratura successiva, la macchina da presa esplora il fondo di un acquitrino dove un pesce sospeso nel liquido viene progressivamente coperto da una macchia oleosa. E sul fondo dell'acquitrino nella Stanza, mentre il pesce staziona sulla spoletta della bomba disinnescata dal Professore, di nuovo si ascolta il frastuono del treno, che con la sua pressione nell'immagine interrompe la contemplazione, increspa la superficie dello stagno e ci riporta ad una temporalità diversa da quella esperita nella Zona.

Seguendo il rumore del treno siamo stati condotti al cospetto della Zona e abbiamo compreso che l'introduzione dell'elettronica nel racconto complica, fino a rendere impossibile, l'idea di un suo semplice attraversamento per raggiungere la sua parte più interna: la stanza dei Desideri. La lunga digressione audiovisiva nella Zona si è rivelata necessaria

attraversa il prato, incurante delle istruzioni dello Stalker, fischietta l'aria di Bach che ascolteremo in *Sacrificio* e che suggerisce il motivo dell'abbandono del fedele all'ascolto.

per mostrare come i rumori si integrino nel lavoro musicale di Artem'ev contribuendo in modo determinante a rispecchiare l'atmosfera generale del film, ed ora la quarta ripresa del rumore del treno arricchisce ulteriormente l'intreccio audiovisivo di nuove connotazioni.

In questo ritornello rumoristico emergono infatti distintamente le note del *Bolero* di Maurice Ravel; per la prima volta lo spettatore non può non ascoltare questo singolare impasto sonoro costituito da un brano di repertorio notissimo al pubblico e dal rumore che ormai gli è divenuto familiare. Del *Bolero* percepiamo la lentezza e l'ostinata regolarità del ritmo e la ripetizione del tema, che sappiamo ripreso da ogni strumento o gruppo di strumenti fino a comporre l'esplosione conclusiva di tutto il collettivo orchestrale, ma nel film non ascoltiamo il crescendo, percepiamo nel rumore del treno la regolarità del modulo ritmico su cui è costruito il pezzo. Grazie a questo composto sonoro, creato dall'accostamento di un rumore con un brano musicale di repertorio, per pochi istanti la monotonia dolorosa e carica di tensione che abbiamo associato all'inizio della nostra analisi al frastuono del treno si fa ritmo invitando lo spettatore ad intonarsi al suo battito elementare, ripetuto e lento; tutto il resto del *Bolero* è cancellato, ma la piccola sezione prodotta dal brano musicale ha riflesso e sintetizzato insieme all'immagine l'atteggiamento contemplativo dei tre viaggiatori davanti alla porta. Tuttavia è pur sempre il frastuono del treno ad avere il sopravvento portando con sé le connotazioni che finora abbiamo ricavato dalle sequenze caratterizzate dal suo drammatico passaggio. Il frammento sonoro del *Bolero*, sistemato in una sequenza particolarmente condensata e importante del film è infatti anche il momento audiovisivo di passaggio dalla Zona al ritrovamento da cui era partito il viaggio dei tre esploratori; sul tempo della meditazione davanti alla porta si stratifica nuovamente il divenire che caratterizza coloro che vivono lontani dalla Zona.

Questa inquadratura, che tiene insieme la contemplazione e il ritorno dai tre protagonisti, pone un accento particolare anche sul senso che il viaggio assume agli occhi dello Stalker e che sarà poi esplicitato da questo personaggio nell'epilogo: la guida fugge e si inoltra nella Zona ripetendo una missione che presenta il rischio costante di tornare 'a mani vuote', senza che nessuno sia entrato nella Stanza. Lo Stalker costruisce il proprio ruolo nel condurre i compagni di viaggio fino alla Stanza dei Desideri, ma le azioni non sono quelle che ci attenderemmo da una guida: non avanza mai per primo, smarrisce la strada e confessa di non conoscere – e

quindi di non poter prevedere – il funzionamento della Zona o di poterlo definire solo in maniera imprecisa, contraddittoria. Le sue parole, i suoi interventi non servono quindi a chiarire il mistero della Zona, ma lo preservano e invitano chi la attraversa ad assumere la sua stessa disposizione interiore – il piegarsi, il farsi deboli, umili – necessaria per poi entrare nella Stanza. I momenti estatici dello Stalker a contatto con la terra e con la Zona rappresentano la più aperta ed evidente disposizione all'ascolto, che dovrebbe segnare la ricomposizione del lacerante processo di autocoscienza, ma la ritrovata armonia a contatto con il mistero si realizza per lo Stalker, come per i compagni, con una fuga dal reale, che rimane oltre il filo spinato e che indubbiamente appare ai loro occhi alienante, ma è il luogo dove bisogna inevitabilmente tornare.

La presenza nel frastuono del treno del *Bolero* di Ravel ci ha spinto a sviluppare una serie di connotazioni riguardanti il senso generale del cammino dei tre protagonisti che si chiude proprio con questo impasto sonoro. Continuando a seguire il rumore del convoglio in transito dobbiamo occuparci del suo ultimo 'passaggio': è ancora un'intensa vibrazione che perturba tutto lo spazio dell'immagine, come nel prologo, ma ora al culmine del frastuono ascoltiamo distintamente una parte del quarto movimento della *Nona* sinfonia di Ludwig van Beethoven. Per comprendere e provare a giustificare una presenza musicale così incongrua è necessario affrontare la descrizione di tutto il piano sequenza che chiude il film.

La protagonista dell'epilogo è Martiska, la figlia dello Stalker: su di lei l'attenzione dello spettatore era già stata dirottata, nella sequenza in cui avanzava sulle spalle del padre, sia dal passaggio della pellicola dal bianco e nero al colore, sia dalla ripresa del tema elettronico di stampo orientale, tutti elementi formali che nel film descrivono la Zona. Dopo aver dato un adeguato rilievo al dolore e alla testimonianza di abnegazione della compagna dello Stalker, Tarkovskij affida a questa figura apparentemente secondaria il compito di condensare e rilanciare il senso generale del viaggio nella Zona. È in momenti emblematici come questo che l'elaborazione stilistica raggiunge la sua massima e più libera espressione, e interi personaggi tarkovskijani prendono vita ai margini di queste icone cinematografiche grazie alla circolazione di senso affidata esclusivamente alla composizione audiovisiva. L'immagine è articolata da un piano sequenza estremamente semplice che si origina da un piano fisso centrato sul profilo della bambina intenta alla lettura di un libro; prima che la

macchina da presa descriva l'energia del suo sguardo, concentrata virtualmente nel suo profilo e poi efficacemente messa in scena dalla telecinesi, Martiska recita un breve testo del poeta romantico russo Tjucev. L'estasi amorosa è il tema principale del componimento: inizialmente s'impone l'individualità sentimentale del poeta, affermata con forza, ma poi progressivamente diventa protagonista lo sguardo dell'amata nel quale si rivela la forza del desiderio destinata a dissolvere in una nuova unità i due amanti. La poesia trasforma la donna amata da oggetto del desiderio ad energia, significata dal suo sguardo, nella quale la passione del poeta diventa abbandono alla contemplazione. Nella prima parte di quest'ultima sequenza del film il tema del desiderio intende evidenziare ancora una volta, attraverso la passione amorosa, l'idea che la compiutezza individuale non si raggiunge attraverso una serie interminabile di slanci, ma soltanto rivolgendosi allo sguardo amorevole di ciò che è altro da sé. E questa, come abbiamo già notato, è stata la condizione essenziale rappresentata dallo Stalker nei contatti diretti con la terra nella Zona.

In questo finale, Tarkovskij mostra da una parte la sofferenza della guida, generata dal fallimento dei viaggi che non si compiono mai con l'ingresso nella Stanza dei Desideri, ma dall'altra suggerisce e soprattutto ribadisce un atteggiamento diverso rappresentato, nel piano sequenza finale che stiamo analizzando, non solo dalle azioni di Martiska o dal movimento della macchina da presa, ma soprattutto dall'ultima soluzione musicale realizzata per chiudere *Stalker* su cui ora fermeremo la nostra attenzione. Letta e recitata interiormente la poesia, Martiska sposta i bicchieri sul tavolo, come la Zona ha mosso i tre viaggiatori nel prato, grazie alla telecinesi, ad uno sguardo che eccede le proprie funzioni, che si applica agli oggetti come una forza in grado di spingerli. Questo movimento magico è descritto da una lenta zoomata all'indietro a cui segue, dopo la caduta di un bicchiere, un simmetrico 'falso movimento' in avanti: il tema di questa pulsazione visiva è il volto, lo sguardo della bambina che non si può muovere.

Mentre osserviamo lo sguardo di Martiska, riascoltiamo il sopraggiungere del convoglio con lo stesso crescendo dei precedenti passaggi; nel rumore assordante stavolta distinguiamo però un frammento dell'*Inno alla Gioia*. Si tratta ancora di un brano scelto appositamente per la sua popolarità, 'mascherato' nel frastuono perché lo spettatore possa provare di nuovo l'esperienza dell'ascolto ritrovandolo in una combinazione incongrua. Ma la notorietà dell'*Inno* non può non influenzare la nostra inter-

pretazione dell'intreccio audiovisivo: la comunione e l'armonia tra gli uomini e tra gli uomini e la Natura, che assume ora l'aspetto del Creato, sembra raggiunta. Benché il testo dell'*Inno* si interroghi e finisca per invocare, piuttosto che assicurare, la presenza divina, questo brano di Beethoven rappresenta il compimento della tensione individuale verso l'assoluto, della lotta e della sofferenza vissute per raggiungerlo.¹⁴

Se il frammento della *Nona* suggerisce un'ottimistica soluzione delle tensioni interiori e finisce per ricordare il primato della sofferenza indivi-

-
14. Ricordiamo che lo Stalker al termine della sosta nella Zona interviene nella questione sorta tra i due compagni sull'utilità dell'arte (e della scienza) e attribuisce alla musica la capacità di produrre in chi la ascolta un senso di elevazione e di unità, di fusione e armonia cosmica. Questi effetti prodotti sull'ascoltatore coincidono proprio con l'ascolto di Beethoven. Non sembri eccessivo l'accanimento nel cercare di tradurre il senso dei brani di repertorio nell'impasto sonoro tarkovskijano. Il primo brano che abbiamo distinto è stato il *Bolero* di Ravel ed ora invece ci siamo imbattuti, e non casualmente, nell'*Inno alla Gioia*. Il coro della *Nona* verrà ripreso in *Nostalghia* in due momenti estremamente precisi e affini: il primo sancisce la dissoluzione interiore di Gorkakov che lo porterà ad adempiere la promessa fatta al pazzo Domenico di attraversare la vasca di Bagno Vignoni con la candela accesa, il secondo è il suicidio di Domenico. Non è superfluo rilevare in quest'ultimo caso come l'*Inno alla Gioia*, che Domenico aveva stabilito come colonna sonora del proprio sacrificio in nome di una ritrovata unità tra gli uomini e il mondo, si trasformi in urlo disumano di morte. Tarkovskij prende le distanze sia dalla rappresentazione della tensione individuale, che sfocia nell'autodistruzione priva di fede, sia dalla musica romantica che in *Nostalghia* viene etichettata anche come testimonianza eccessiva del sentire soggettivo, quasi un'esibizione della propria sofferenza. Restando a *Nostalghia*, non sono assolutamente decorativi i due inserti del *Requiem* di Verdi: il primo, sui titoli di testa del film, è estremamente significativo, giacché introduce la morte del protagonista prima del suo racconto, il secondo indica il momento del trapasso (o, come sempre in Tarkovskij, del problematico ritorno). Proseguendo invece la nostra ricerca per far quadrare le citazioni degli autori di repertorio in *Stalker* e riascoltando con attenzione i precedenti passaggi del convoglio, abbiamo scoperto la *Marsigliese* nel primo transito in casa dello Stalker e dobbiamo notare un frammento del *Tannhäuser* di Wagner nel secondo. Del *Tannhäuser* Tarkovskij ha scelto un frammento dove il crescendo orchestrale raggiunge il suo apice esplosivo e lo fa corrispondere alla massima intensità del frastuono del convoglio e del dolore espresso dalla moglie dello Stalker. In questo modo è connotata l'abnegazione della donna verso il proprio compagno dopo la sua ennesima fuga; questo atteggiamento sarà esplicitato nel finale quando, rivolgendosi agli spettatori, testimonierà e accoglierà la sua sofferenza, trasformandola in sacrificio disinteressato per amore. Al convegno di Cagliari *La visione del tempo, il cinema di Andrej Tarkovskij* (28-29 novembre 2006), Alexander Gordon ha raccontato come il suo *Sergej Lazò* (1968) sia stato in parte riscritto e portato a termine da Tarkovskij (che vi recita anche una parte) sebbene non sia stato accreditato né come regista, né come attore, né come sceneggiatore. Nel finale del film il sacrificio dell'eroe viene accompagnato proprio dalle note del *Tannhäuser*: il brano

duale, il frastuono del treno sommerge questa illusione e rovescia la prospettiva dell'ascoltatore abituato alla *Nona*: il risvolto sentimentale dell'Io sofferente, che ormai associamo proprio alla musica romantica (e soprattutto a Beethoven), è dissolto nell'atmosfera generale del film che il rumore del treno si è incaricato di portare attraverso tutto il racconto di *Stalker*. All'idea di tensione interiore si sovrappone e poi si sostituisce la potenza dell'atmosfera che fa vibrare tutta l'immagine come era accaduto all'inizio del film, quando con una carrellata laterale erano stati presentati i tre personaggi della famiglia. Il primato dell'atmosfera non è determinato soltanto dall'effetto sonoro, ma anche dalla vibrazione che invade tutto l'ambiente: tutta l'immagine si 'accorda' al passare del treno. Anche la protagonista, Martiska, appoggiando la guancia sul tavolo, sembra disporsi a cogliere questo movimento, assumendo lo stesso atteggiamento del padre durante i contatti estatici con la Zona. La macchina da presa con una zoomata in avanti ("a chiudere") si concentra proprio sullo sguardo della bambina, osservando così il suo abbandonarsi alle vibrazioni prodotte dal passaggio del convoglio.

Nel prologo del film avevamo associato il frastuono alla tensione che spinge la guida nella Zona; questa tensione si liberava poi nelle grida di dolore della donna per l'ennesima fuga del compagno, e puntualmente ritornava il passaggio 'vibrante' del treno a contrappuntare la sua sofferenza, che nel finale si esprime in una confessione fatta dalla donna direttamente allo spettatore. Ora, invece, il passaggio del treno assume una connotazione diversa grazie alla protagonista del piano sequenza finale del film. Martiska mostra la disposizione interiore ad accordarsi a questa intensa perturbazione che invade la stanza: il suo sguardo e il suo reclinare il capo sul tavolo non rivelano la volontà di fuggire in mondo ideale dove sanare le contraddizioni che affliggono l'animo umano, come era accaduto all'inizio della vicenda con il risveglio del padre, e nemmeno esprimono il dolore teso fino allo spasimo della madre per le continue fughe del compagno. Questo personaggio apparentemente secondario, che si cala nella corrente rappresentata dal passaggio del treno, che si pre-dispone, 'si apposta' per cogliere tutta l'intensità dell'evento esprime dunque una tensione senza intenzione, una condizione di apertura, di completa disponibilità a cogliere lo scorrere, il fluire del reale, che vani-

wagneriano sembra rappresentare quindi un punto di riferimento nella poetica musicale dell'autore ben prima di *Stalker*.

fica la fuga verso presunti luoghi ideali come appare la Zona agli occhi dello Stalker, e supera i limiti costitutivi di ogni aspirazione individuale che, guidata dal desiderio, finisce per misurare la propria mancata realizzazione.¹⁵ Il gesto e lo sguardo di Martiska riaprono nel finale l'interpretazione dell'effetto sonoro che scandisce i momenti principali del viaggio: se all'inizio della vicenda il frastuono del convoglio rappresentava una dimensione dolente da cui fuggire ora, invece, questa dimensione è accolta in tutte le sue manifestazioni, compresa quella della ripetizione, dell'apparente immutabilità. L'atteggiamento contemplativo di Martiska, simile a quello praticato dallo Stalker ma nella Zona, non è quindi evasione verso un mondo altro dalla forma ideale, ma è il pieno accoglimento della pressione del tempo espressa nell'immagine dalla conversione del rumore del treno in un intenso tremito dello spazio. Martiska rovescia così l'iniziale interpretazione negativa che avevamo attribuito al rumore chiave dell'atmosfera di *Stalker* e nello stesso tempo questo composto sonoro, che chiude la vicenda citando l'*Inno alla Gioia*, non dà mai come raggiunta (e quindi risolutiva) l'armonia, la "fusione cosmica", che solo e sempre nella tensione senza intenzione si rende possibile.

15. La bambina rappresenta lo stato d'animo ideale che lo Stalker invoca per i compagni nella Zona citando il *Daodejing* (e *Il gioco delle perle di vetro* di Hesse), prima di decidere la sosta e di iniziare il percorso sotterraneo.

“Sacrificio”. La parola come intervallo

Alberto Scandola

«Il mio obiettivo era porre, nella loro nudità, le questioni fondamentali dell'individuo sulla terra e invitare lo spettatore a ritrovare le risorse profonde della nostra esistenza». ¹ Testamento al contempo artistico e spirituale, *Sacrificio* nasce, a detta del suo autore, come un racconto morale, dove parole e immagini devono essere non solo percepite ma anche lette, decifrate, intese. Come noto, nell'ultima sezione di *Scolpire il tempo* Tarkovskij insiste molto sulle finalità didascaliche del suo progetto, atto a illuminare lo spettatore sulla catastrofe spirituale che l'attaccamento eccessivo ai beni materiali avrebbe potuto provocare nell'animo sempre più corrotto dell'uomo moderno. Le immagini, dice Tarkovskij, non sono in questo senso meno efficaci delle parole, in particolare della parola standardizzata e mercificata dalla società dei consumi, totalmente priva di quel potere magico e incantatorio che invece sembra possedere il verbo di Alexander. Nel momento della sua apparizione sullo schermo, questo verbo si offre come luogo di affabulazione («C'era una volta un vecchio monaco...») oggetto di uno sguardo autoriflessivo: «Al principio era il Verbo, ma tu sei muto come una piccola carpa», dice l'ex-attore al nipote impossibilitato a parlare. Quella di *Sacrificio* è una parola destinata a costruire finzioni, racconti, parabole, aneddoti, ovvero storie all'interno di una storia che procede per mezzo di rivelazioni “orali”: dalla parabola di Alexander al racconto di Otto, sino all'annuncio televisivo dell'Apocalisse, i personaggi agiscono in base a ciò che essi dicono o ascoltano.

Nessuno di loro, però, ascolta la preghiera scritta da Bach per l'Aria 39 della *Passione secondo Matteo*, cornice extradiegetica che si spezza solo durante i titoli di coda, quando l'urgenza autobiografica dell'istanza narrante (la dedica al figlio Andrei) si fonde con la messa in scena del 'trionfo' della vita sul silenzio: Ometto inaffia l'albero piantato dal padre e ricomincia a parlare. Sotto i titoli di testa, lunghi quanto basta per permetterci di ascoltare la prima parte dell'aria, il contralto dialoga con il la-

1. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 211.

mento del violino e pronuncia un'invocazione disperata, il grido di chi supplica la redenzione dei propri peccati per ottenere la vita eterna.

In principio dunque non è solo il verbo, ma anche la durata. L'unità di tempo e di luogo sulla quale poggia la struttura del racconto è annunciata da un sipario intertestuale dove immagine (*L'adorazione dei magi*) e suono sembrano simboleggiare, parafrasando le parole di Alexander, una «spaventosa armonia»: non a caso Otto dichiarerà di aver sempre provato un certo terrore di fronte a Leonardo.² La comunione tra i due linguaggi è assicurata dall'utilizzo di una doppia sineddoche, sonora e visiva. Dei testi sacri di Bach e Leonardo, cornice della vita di Cristo (se Bach medita sul calvario, Leonardo documenta il momento successivo alla nascita), Tarkovskij isola due dettagli che acquisteranno senso solo una volta squarciato il velo del sipario. Mentre l'aria *Erbarme Dich* anticipa la preghiera di Alexander, elevando il personaggio a simbolo di una *humilitas* universale, la cinepresa seleziona il gesto con cui uno dei Magi offre il proprio dono a Gesù: una mano tesa e un'altra che si allunga, ovvero il luogo dove il divino entra in contatto con l'umano mediante una comunicazione non verbale ma tattile. Solo alla fine dei titoli, quando il tessuto sonoro è già inquinato con il cinguettio di alcuni uccelli, ci accorgiamo che in questa sezione del quadro è nascosta la radice di quell'albero (l'alloro) che ha il suo "doppio" diegetico nella vasta pianura di Gotland.

«Il cinema – scrive Tarkovskij – si distingue dalla musica per il fatto che il tempo vi è fissato nella forma apparente del reale»³. Il questo caso però è proprio la continuità cronologica dell'aria bachiana a fare di questo sipario un blocco di tempo compatto, non scolpito ma lentamente sciolto per mezzo di quel *travelling* verso l'alto che trasporta l'occhio dello spettatore dalla tela alla materia (il cielo, l'aria, l'erba): mentre lo sguardo si alza il volume dell'Aria scema sino a perdersi nel vento svedese. Riflettendo sulla commistione tra la mobilità ottica della pittura e la mobilità materiale del cinema, Tarkovskij insegue, nel piano sequenza iniziale, la stessa mobilità mentale della pittura, ritornando a quel grado zero dell'immagine che appartiene a Lumière: cinepresa immobile come una finestra, spalancata sul mondo e attenta alle palpitazioni invisibili della luce. Il pittoricismo di questo cinema non risiede tanto nell'ade-

2. Sulle presenze leonardesche nel cinema di Tarkovskij si veda anche ALESSIO SCARLATO, *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2004.

3. TARKOVSKIJ, *Il tempo scolpito*, cit. p. 111.

renza ai modelli, quanto nella ricerca della temporalità del quadro, la quale rinvia a quella dello sguardo. Filmare un inizio, o meglio l’Inizio (l’Epifania) significa reimparare a guardare: *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.

Dal corpo alla parola: secrezioni

Si consideri l’incipit del film. Nel campo lunghissimo che ospita il primo monologo di Alexander e la successiva ‘lezione’ di Otto, la parola non sostituisce la descrizione visiva dei personaggi, che pure occupano solo un quarto della superficie verticale del quadro, ma si dà essa stessa a “vedere”, in quanto appartiene ad un gradino della scala sonora dei piani leggermente più ravvicinato rispetto al campo visivo. Il vento e il mare non disturbano la grana della voce di Erland Josephson, i cui tratti invece restano lontani e confusi, almeno sino al momento in cui l’uomo non si siede ai piedi di un albero per il suo secondo monologo («In principio era il Verbo»). Durante i suoi zig-zag in bicicletta Otto ci offre un primo piano *verbale* di Alexander, privo però di tutto ciò che l’immagine potrebbe dire: riceviamo informazioni sia sulla professione (professore di estetica e saggista) che sulla psicologia del personaggio (solitario e riflessivo), senza però riuscire a decifrare il suo volto e quindi le conseguenze ‘emotive’ delle parole dell’amico, che scivolano sull’erba senza rumore.

Tutto comincia con un’invocazione, l’invito rivolto ad un corpo affinché esso si muova: «Vieni qui, bambino». Parlare è prima ‘vocare’, poi raccontare. Dobbiamo però aspettare alcuni secondi perché il bambino entri nel campo visivo, in quanto la cinepresa non obbedisce agli ordini della parola. La successione dei piani avviene secondo una logica esterna al contenuto dei dialoghi, che suggerirebbero più attenzione della cinepresa all’azione in svolgimento: il campo lungo statico ci permette di concentrarci su quanto ascoltiamo (la leggenda del monaco tibetano), negando all’immagine la possibilità di fornire quelle informazioni che invece sono riservate alla parola. La «spaventosa disarmonia» denunciata da Alexander (ovvero il conflitto tra le facoltà spirituali dell’uomo e il suo asservimento ai beni materiali) è innanzitutto qui, nella relazione tra visivo e sonoro. Alexander parla compiendo un gesto al contempo vicino e lontano al soggetto del suo discorso (l’albero secco piantato sulla roccia):

si sente l'affanno nella voce, ma la voce appare “sola”, senza la bocca da cui esce.

Come ha osservato Michel Chion, *Sacrificio* racconta la difficoltà di iscrivere il linguaggio nel mondo, piantare la parola e fare sì che essa non si disperda come la pioggia o il suono della natura.

La parola è semenza con cui Alexander innaffia l'albero. Ma la terra non berrà le sue parole. La terra le respinge perché il linguaggio non viene dalla terra, ma è stato catapultato da un altrove. La parola scivola senza aderire e fondersi con la terra: per questo c'è disarmonia tra campo lungo visivo e primo piano verbale. Il mondo rifiuta il linguaggio [...]. Dunque l'eroe sta muto.⁴

Alexander imparerà che per iscrivere il linguaggio nel mondo la cultura e l'eloquenza accademica non servono. Ci vuole un atto estremo, un gesto uguale e contrario a questo flusso di parole: il silenzio. Quella di *Sacrificio* non è semplicemente una parola-teatro, ovvero una parola che fa avanzare l'azione e rivela tratti psicologici dei personaggi, ma non è nemmeno una parola-testo, perché non è extradiegetica, non fa “nascere la creazione”, non organizza il visivo, non fa partire l'immagine, esattamente la parola di alcuni personaggi del Bergman *Kammerspiel*.⁵ Penso a *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1961) e al volto di Ingrid Thulin (Marta) filmato come una lettera parlata, una sorta di visione mentale del protagonista, il sacerdote dalla fede perduta: sangue e piaghe, dolore e amore si nascondono tra le labbra della donna, sofferente per un eczema che la cinepresa ci lascia solamente immaginare.

La parola di Alexander conserva però alcune caratteristiche della parola-testo per il motivo di cui sopra. La voce si avverte in primo piano, come se nascesse dalla bocca di un narratore esterno. Costui però sarebbe un narratore anomalo, perché non gestisce l'immagine, che resta invece indipendente, disadorna e, quando la bicicletta sparisce nello sfondo bianco, vuota.

4. CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2003, p. 337.

5. Il corpo di Erland Josephson, la luce svedese catturata da Nykvist e la nevrosi di alcuni personaggi (Adelaide) evocano forme e riti dell'universo bergmaniano. Se Bergman però si fermava sulla carne, cercando di offrire i volti alla lettura dello spettatore, Tarkovskij filma i suoi corpi come elementi inscindibili della natura che li circonda, grandi quanto gli alberi e sonori quanto il rumore del vento.

Il campo vuoto, o la parola iconogenica

Terminata la sua lezione, una sorta di invito al *carpe diem* con postilla sull’eterno ritorno niciano («Tu lo conosci Nietzsche?»: un didascalismo che non tutti perdonano a Tarkovskij), Otto si allontana in bicicletta secondo una direzione perpendicolare a quella disegnata dai passi dei personaggi. Una direzione che la cinepresa non segue, preferendo illustrare con il campo vuoto le parole che Alexander rivolge al figlio, successive al celebre esordio «In principio era il Verbo»: «Ma guarda un pò bambino mio, ci siamo perduti. Quale sarà la strada giusta?».

Acusmatizzandosi, il narratore-narrato guadagna una dimensione nuova. La sua parola cessa di essere un’emanazione del corpo, che non vediamo più, per assurgere allo stato di *parola-testo*, un testo che l’immagine aiuta in qualche modo a leggere. Il senso di smarrimento interiore verbalizzato dal padre-professore («Ci siamo perduti») è in qualche modo trasmesso anche allo spettatore, improvvisamente sprovvisto di punti di riferimento visivi. L’immagine generata dalla parola è semplicemente un campo vuoto, abitato dalle voci e dai rumori della natura. La tesi di Chion, secondo cui la parola di Alexander sarebbe una sorta di segno invisibile che l’uomo lascia sul mondo, sembra vacillare dinnanzi al potere iconogenico di questa voce senza corpo. Nel momento in cui diventa acusmatica, inoltre, essa acquista una ‘spazialità’ definita. Quando l’auto che trasporta Victor e Adelaide si avvicina alla cinepresa lo spettatore fatica ad intendere le parole fuori campo di Alexander, per la prima volta capaci di incarnare un punto preciso nello spazio, un luogo, seppur invisibile, di origine.

Verbalizzare il vuoto, ovvero l’assenza di spiritualità della società contemporanea, è sufficiente a far sì che l’immagine acquisti una struttura semantica in qualche modo correlata al tema del discorso. Anziché accompagnare l’erranza dei corpi, infatti, la cinepresa si sofferma sui tronchi degli alberi, linee verticali inedite in un paesaggio composto sinora solo di cielo ed erba. Filmati come cornici silenziose, questi alberi non solo causano lo smarrimento “geografico” dei personaggi, ma rievocano anche la scena primaria da cui nasce il racconto, ovvero il tronco dell’alloro leonardesco. L’auto da cui scende la moglie di Alexander riempie per qualche secondo quelle che restano finestre aperte sul nulla: la spaventosa disarmonia e l’apatia spirituale denunciate da Alexander si traducono qui in una sorta di grado zero dell’inquadratura. Assieme alla parola, erra

dunque anche l'occhio di una cinepresa che si interroga su quale immagine accostare a quelle che lo stesso Alexander definisce semplicemente «Words, words, words». Il fascino di *Sacrificio* è a mio avviso in questa struttura aperta del linguaggio: è come se Tarkovskij ci mostrasse il materiale da plasmare (da una parte le parole, dall'altra le immagini) e ci facesse assistere al momento della loro combinazione poetica, operazione fondata non sull'intelletto ma sull'intuizione: «Un'immagine non può essere che creata o sentita, accettata o rifiutata. Non può essere compresa in senso intellettuale». ⁶

Secondo Chion la parola-testo sarebbe in grado di 'mettere in moto' il tempo. ⁷ Essa crea una sorta di tempo reale specifico, quello del racconto accompagnato dalla nostra visualizzazione mentale. Non siamo però sicuri, come invece afferma Chion, che per l'incipit di *Sacrificio* si possa parlare di «rinuncia all'immagine», pur condividendo la tesi secondo cui il 'silenzio iconico' non fa altro che mettere in risalto il pieno sonoro. Più che di rinuncia all'immagine, parleremmo di «immagine della rinuncia»: la natura in cui Alexander smarrisce prima se stesso e poi Ometto sembra incapace di restituire perfettamente il reale nel suo improvviso manifestarsi. Quando Ometto cade sul corpo del padre, gli alberi oscurano il dettaglio dell'incidente, denunciando la loro natura di *limen*, soglie tra il visibile e il non visibile. Il reale, sembra dirci Tarkovskij, impone le sue leggi all'occhio dell'artista, il quale altro non fa che mettere in scena il proprio sacrificio: rinunciare a imporre una gerarchia agli elementi del quadro, rinunciare a inseguire le fonti dei suoni che bagnano gli spazi, rinunciare a mostrare.

Guardare la parola: vedute e visioni

Dare movimento a ciò che è statico è una delle finalità segrete di questa parola, filmata non solo come strumento di comunicazione ma anche come oggetto di sguardo. Nel focolare di Alexander, ad esempio, si parla per portare la persona amata lontano (dall'incubo, dal silenzio, dal dolore), ma anche per far 'muovere' corpi che ci sono mostrati come fermi, adagiati nella quiete ipnotica dell'estate svedese. Durante il racconto di Otto, ai confini tra l'horror e il fantastico (la leggenda del sol-

6. TARKOVSKIJ, *Il tempo scolpito*, cit., p. 39.

7. Cfr. CHION, *Un art sonore, le cinéma*, cit.

dato fantasma), i membri della famiglia di Alexander non fanno altro che passare dalla cucina alla sala e quindi di nuovo in cucina, offrendosi come figurazioni monocrome (gli abiti bianchi delle due donne) di una voce, quella del narratore, anch'essa sommessa, monotona, priva di curve o variazioni timbriche. Non appena una delle due stanze è riempita dai presenti, il narratore si sposta in quella adiacente per dare alla parola una sorta di presenza fisica. Il suono della voce è filmato come qualcosa che è iscritto non solo nel tempo, ma anche nello spazio. Esso riempie il vuoto delle stanze provocando riverberi invisibili sui volti, che la seguono secondo una dialettica vuoto/pieno obbediente al principio niciano dell'eterno ritorno. La parola infatti si spegne senza che apparentemente nulla sia mutato, in quanto i tre ascoltatori occupano alla fine lo stesso spazio abitato all'inizio, ovvero la cucina. Pur pesanti, irrigiditi dai costumi, i destinatari di questo racconto si muovono ma il loro movimento è “negato” dalle reinquadrature della cinepresa, che mira a preservare l'integrità plastica dei corpi evitando, come consuetudine in Tarkovskij, le frantumazioni del montaggio.

Per ascoltare è dunque necessario spostare il corpo, come del resto fanno Alexander e Otto nel piano sequenza iniziale, lasciando dietro di loro una sorta di traccia invisibile. «Noi siamo proprio ciechi, non vediamo nulla» dice Otto alla conclusione della sua parabola. Anche lo spettatore non vede nulla, se non un continuo trascolorare dei corpi dall'ombra alla luce bianca che filtra dalle tende della sala. Le emozioni sono preservate per mezzo del rifiuto del primo piano, a cui è preferita, in occasione della rivelazione finale (la natura fantasmatica del soldato nella foto), la figura intera di spalle, ovvero il riflesso allo specchio dell'inquadratura iniziale: quando Otto comincia il racconto i quattro personaggi sono filmati con una figura intera frontale. Ci sarebbe tanto da vedere nelle parole di Otto: una fotografia sgualcita, un corpo martoriato dalla guerra, il volto di una madre distrutta e infine il fantasma di una famiglia che si ricompone sulla grana di una lastra incantata. Eppure, come dice Otto, non vediamo nulla, anzi. Alla fine ci sono negati anche i volti dei presenti con l'eccezione del personaggio della cameriera, l'unico che, al pari di Ometto, non è stato *spostato* nello spazio dalla parola.

Interessante è la relazione che si instaura tra parola e movimento in occasione della prima ‘scena di conversazione’ tra i membri della famiglia, relativa all'abbandono, da parte di Alexander, della fortunata carriera di attore di prosa. Gli interni ispirano alla cinepresa un rigore geometrico

assente negli esterni. Più che muoversi, i corpi dei parlanti sembrano sfilare lungo una linea perpendicolare alla base del quadro, laddove non ci sono oggetti che possano ostacolare la camminata e dunque nuocere all'espressione del verbo. Assistiamo a una sorta di coreografia della parola, scandita prima tra un passo e l'altro (Alexander) e poi in posizione seduta, all'interno del triangolo disegnato dalla posizione dei tre interlocutori: Otto a destra, Alexander a sinistra e Marta al centro, inquadrata di spalle nell'atto di rievocare un ricordo lontano, ovvero la caduta di un vaso dalle mani di Alexander durante una performance teatrale. Si tratta dell'ennesima descrizione di un evento che si presterebbe a essere tradotto in immagini, in quanto plastico (molte sono le cadute di oggetti filmate da Tarkovskij) e ricco di dettagli visivi (gli occhi pieni di lacrime, i fiori azzurri) che ci sono esclusi esattamente come il volto di colei che prima parla e poi guarda fuori campo, al di qua della cinepresa: la scena sta per essere occupata dalla madre. Pur precedendo di qualche secondo la mostrazione del corpo, la parola di Adelaide è filmata come quella dei suoi interlocutori, ovvero amalgamata dal campo medio alla gestualità e alla postura dell'attrice, laddove invece la segmentazione del montaggio (un primo piano, ad esempio) avrebbe marcato la natura «teatrale»⁸ (Chion) di questa parola, finalizzata a fornire informazioni sulla vita e sulla psicologia del protagonista. Tale centratura dell'immagine sul corpo di colui che parla sembra contraddire una delle *vulgate* più diffuse tra gli studiosi tarkovskiani, ovvero l'utilizzo decentrato della parola, la quale non sarebbe sostenuta da elementi del linguaggio visivo quali l'inquadratura o il montaggio: affermazione sicuramente valida per *Stalker* o *Lo specchio*, ma forse imprecisa per *Sacrificio*.⁹

Anche il giardino della madre di Alexander, descritto dall'uomo a Maria prima della supplica salvifica, appartiene a questo universo di luoghi detti e non mostrati. Illuminato dalla luce della luna, seduto accanto ad una finestra di cui ci è esclusa la veduta, Alexander racconta con la parola le conseguenze 'tragiche' di uno sguardo (il proprio), ovvero la spaventosa disarmonia tra il reale (il giardino modificato dall'uomo) e la sua immagine (il giardino osservato dalla poltrona della madre):

8. Teatrale è inoltre il piano americano frontale con cui la cinepresa *ascolta* lo sfogo della donna nel secondo tempo del suo intervento, quando ella confessa il suo rammarrico a proposito della decisione del marito di rinunciare al teatro.

9. Cfr. SCARLATO, *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, cit.

Io volevo che mia madre potesse sedersi e vedere il nuovo giardino. Andai a sedermi sulla poltrona per guardare tutto come attraverso i suoi occhi. Stavo seduto lì e guardavo il giardino dalla finestra. Guardai fuori e mi accorsi cos'era successo, dove se n'era andata tutta la bellezza, tutta quella naturalezza... Era disgustoso, restavano solo i segni di un'orribile violenza.

Bellezza e naturalezza, sostantivi ricorrenti nei monologhi del filosofo, non si incarnano più in un'immagine, come accadeva in precedenza per le pagine del libro d'arte commentate dal protagonista. Basterebbe pochissimo per scivolare dal teatro della parola (la stanza semibuia) al luogo da essa creato (il giardino), ma a Tarkovskij interessa lavorare sulla testura materica dei codici del linguaggio, giustapponendo l'immagine *accanto* al verbo (prima o dopo di esso) in modo tale che lo spettatore avverta le ferite inferte dal montaggio nel momento della giuntura. La parola sembra bastare a se stessa, lo spettatore non può fare altro che guardarla uscire dalla bocca oppure concentrarsi sulle vibrazioni che essa scrive sul volto di Maria. Allo stesso modo, negli inserti onirici che evocano l'Apocalisse l'immagine appare autosufficiente, generata come per gemmazione dalla voce della natura. Dopo la caduta di Ometto dall'albero, ad esempio, è un tuono a separare la dimensione del reale da quella che Tullio Masoni e Paolo Vecchi definiscono una *visione*,¹⁰ ovvero la panoramica sul paesaggio silenzioso della post-apocalisse: detriti, auto e piume bianche che ingombrano le strade. Se la veduta del giardino è composta esclusivamente di parole, suddetta visione impone allo spettatore, assieme all'assenza di senso, quelle che Tarkovskij ha eletto come le tre qualità essenziali della sua scrittura: bellezza, veracità, profondità.¹¹

Il canto come acqua

Parola e immagine seguono dunque percorsi paralleli; da un lato racconti di visioni, dall'altro visioni senza racconto. Separati nello spazio (impossibile collocare geograficamente il paesaggio delle macerie) e nel tempo, questi cristalli di tempo sono uniti dalla sola musica extradiagetica aggiunta alle immagini assieme al flauto di Shuso Watazumido: i canti di pastori della Dalecarlia.

10. Cfr. VECCHI – MASONI, *Andrej Tarkovskij*, cit.

11. TARKOVSKIJ, *Il tempo scolpito*, cit., p. 26.

Flebili, più simili all'aria che alla materia, le voci acute dei pastori escono senza difficoltà dal prato di Alexander e penetrano lo spazio non-verbale e non colorato della *rêverie*, presentandosi allo spettatore come figure dell'assenza, evocatrici di qualcosa che la parola non dice. Compiono per la prima volta durante il secondo monologo di Alexander, nel momento in cui Ometto si sottrae alla vista del padre, e poi punteggiano lo spazio sonoro a più riprese, contaminando il bianco e nero del sogno (?), i colori spenti del reale e le 'zone' di confine tra le due dimensioni (la stanza di Maria durante la levitazione dei corpi).

Solo Otto sembra riuscire a udire questi suoni, senza però essere per questo in grado di dare loro un volto. Rivolto ad Alexander, seduto sul letto e divorato dalla disperazione dinnanzi alla catastrofe imminente, il postino-filosofo invita l'uomo non solo a recarsi da Maria ma anche a prestare attenzione a suoni che provengono dal bordo sinistro del quadro e restano senza nome:

Otto: «Hai sentito?»

Alexander: «Che cosa?»

Otto: «Che cosa è stato?»

Alexander: «Non ne ho idea»

Otto: «A me sembrava della musica»

Più che la struttura simbolica, del resto prevedibile nell'universo ermetico tarkovskiano, di queste voci colpisce la testura sfuggente, a metà tra l'aria e l'acqua. Sono disposte in coro, come una nube sonora indistinta, ma talvolta qualcuna di esse si distacca dall'insieme per risuonare come un punto nello spazio, una goccia d'acqua isolata nel silenzio della pianura. Se l'immagine, per dirla con Chion, è «un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua», il suono asessuato di queste voci rappresenta il contrappunto oscuro alla chiarezza della parola, la cui intelligibilità invece è solo raramente variabile. Non solo le parole sono acqua, come ha scritto Chion, ma anche queste voci senza grammatica né senso, barbariche e primitive come il mondo osservato dal pendio dove il monaco ha fatto piantare l'albero secco.

L'immagine, ripete spesso Tarkovskij, dovrebbe esprimere la concretezza e l'irripetibilità del fatto reale, qualità di cui suddette voci senza volto sono prive. Esse infatti non solo sono astratte, impalpabili nella loro grana infantile, ma si offrono alla 'testimonianza' dello spettatore

come *refrain* non figurativi, motivi vuoti di senso e, proprio perché provenienti da un altrove ignoto, ripetibili all’infinito: entrano ed escono dal tessuto sonoro del quadro senza soluzione di continuità.

In conclusione, definirei quella di *Sacrificio* una parola-intervallo, ovvero una parola-testo latente che tende ad altro da sé. La nozione di intervallo indica l’attesa di qualcosa che sta per apparire (la visualizzazione del racconto) e invece resta dentro i volti da cui esce la parola, capace di mutare di genere (dalla parabola alla confessione, dalla lezione alla preghiera) ma impossibilitata a definire alcuni suoni acusmatici. Siamo costretti a guardare corpi ottusi che raccontano e descrivono negandosi come oggetto di sguardo, mostrandoci invece la nuca o le spalle. Il segno di *Sacrificio* è dunque l’apertura, il sospenso, il non-finito. E qui naturalmente viene in mente lo spettro di Leonardo, alla cui oscurità Fabrizio Borin giustamente apparenza le indecifrabili voci dei pastori¹².

Il racconto si dipana come un intervallo tra un’affermazione («In principio era il Verbo») e una risposta («Perché papà?»), una risposta che apre, come un’onda centrifuga, a un’altra domanda. La circolarità della struttura è solo apparente, perché rispetto all’incipit (il campo lungo di Alexander durante il trapianto dell’albero) mutano l’angolazione della cinepresa e la posizione dell’albero, non più emarginato sulla destra del quadro: si tratta di un recupero dell’armonia di cui sopra

Assieme al corpo di un sempre più mistico Alexander, alla fine resta sospesa anche una parola, quella con cui Maria sigilla la rievocazione, da parte dell’uomo, del giardino materno: «E tua madre? Ha visto il giardino?». Alexander ha parlato tanto, ma forse non ha rivelato nulla.

12. Cfr. BORIN, *L’arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit.

Le forme poetiche del sonoro: “Sacrificio”

Giovanni De Mezzo

Sacrificio, l'ultimo film di Tarkovskij, rappresenta la testimonianza della sua volontà di trasfigurare il sonoro in poesia, impresa difficile per l'esigenza di trovare in ogni singolo episodio l'equilibrio in quello stretto crinale che separa la realtà dalle manifestazioni delle risonanze più intime e personali.¹ Il concetto di *apparenza* può racchiudere questo sforzo proprio per la sua duplice e contraddittoria natura: da un lato quella di nascondimento della realtà e dall'altro quella di manifestazione o rivelazione della realtà stessa che, per questo, ne diventa la sua verità, il suo disvelamento. L'interrelazione tra questi livelli presuppone innanzitutto un approccio opposto rispetto alle colonne sonore tradizionali: non può esserci distinzione tra rumori, suoni, musiche, voci. Queste componenti devono intrecciarsi tra loro, in una serie di richiami dove la continuità è garantita dalla rievocazione drammaturgica di elementi realmente visualizzati sulla scena o solo immaginati.

Sento che esistono altri modi di lavorare col sonoro – scrive Tarkovskij –, che potrebbero permettere di essere più precisi e fedeli a quel mondo *interiore* che noi ci sforziamo di riprodurre sullo schermo, [...] e all'essenza intima del mondo vero e proprio, alla sua sostanza propria, non dipendente da noi. [...] È sufficiente soltanto togliere al mondo visibile, riflesso sullo schermo, i suoi suoni, oppure popolare questo mondo con suoni estranei, che letteralmente non esistono per quella data raffigurazione, oppure deformati, che il film immediatamente comincerà a risuonare.²

In questo lavoro Tarkovskij ha voluto dare ampio spazio alla narrazione, all'impatto emotivo e alla linearità delle scene. Nella breve descri-

1. L'analisi del film è stata condotta sull'edizione in DVD: TARKOVSKIJ, *Le Sacrifice*, Argos Films – Arte France Développement, 2005. Nell'edizione l'immagine è stata restaurata ed è proposta la versione originale svedese con il suono monofonico.

2. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 146-147.

zione inserita nell'appendice di *Scolpire il tempo*, egli evidenzia l'evoluzione del film rispetto a quelli precedenti:

Il film *Sacrificio* nella sostanza è una prosecuzione del discorso dei miei film precedenti, tuttavia in esso ho cercato di accentuare poeticamente anche la drammaturgia. [...] Nel corso della preparazione del mio ultimo film non mi sono limitato ad elaborare l'azione di ciascun episodio in base alla mia esperienza e in base alle leggi della drammaturgia, ma mi sono sforzato di costruire poeticamente il film unificando tutti gli episodi. [...] Perciò la struttura generale di *Sacrificio* è diventata più complessa e ha preso la forma di una parabola poetica.³

Nell'ideazione e realizzazione di questo lungometraggio hanno profondamente inciso varie vicende autobiografiche: la malattia che lo aveva colpito da alcuni anni e che ne causò la morte alcuni mesi dopo la presentazione del lavoro, le difficoltà poste dalla censura e dall'accanimento politico subito in Russia, la sofferta scelta dell'esilio e la conseguente lontananza dai suoi affetti. Nonostante questi aspetti dolorosi, il film vuole lasciare un messaggio di speranza per le generazioni future con la dedica al figlio da poco espatriato dall'Unione Sovietica per raggiungere i genitori in Europa.⁴ La sceneggiatura ha avuto un lungo percorso prima di assumere la forma definitiva. I primi abbozzi erano stati definiti da qualche anno: il racconto cinematografico porta la data dei primi mesi del 1984 e in esso Tarkovskij aveva già delineato il tema dell'amore, della sofferenza e del martirio.⁵

L'idea di *Sacrificio* è nata molto tempo prima di *Nostalghia*. [...] Fin da quei tempi ormai lontani e durante il lavoro sulla sceneggiatura mi occupava costantemente il pensiero dell'equilibrio, del sacrificio e dell'offerta, ossia dell'alfa e dell'omega dell'amore e della personalità. [...] Ciò gradualmente, mi ha condotto alla realizzazione del mio desiderio di girare un grande film su un uomo dipendente dagli altri, e perciò indipendente, libero, e perciò non libero dalla cosa più importante: l'amore.⁶

3. *Ivi*, pp. 205-206.

4. La dedica chiude i titoli di coda: «Questo film è dedicato a mio figlio. Con speranza e fiducia. Andrej Tarkovskij». La speranza di un nuovo inizio è rappresentata anche dalle uniche parole dette dal bambino nell'inquadratura finale del film, come segno della riappropriazione della parola: «In principio era il Verbo. Perché papà?».

5. *Il sacrificio*, com'è noto, è l'ultimo dei racconti cinematografici di Andrej Tarkovskij contenuti nel volume edito in Italia da Garzanti nel 1994.

6. *Ivi*, pp. 201-202.

La prima variante aveva come titolo *La strega* e narrava la storia della miracolosa guarigione di un uomo malato di cancro. Un giorno riceve la visita di un veggente che lo esorta a recarsi da una donna che si dice possieda delle capacità magiche, una 'strega', e a passare la notte con lei. Le riflessioni di Tarkovskij sul soggetto del film si intrecciano con episodi che lo coinvolgono in prima persona, come la morte dell'amico Anatolij Solonicyn, il protagonista dei film precedenti che avrebbe dovuto interpretare il personaggio di Gorcakòv in *Nostalghia* e quello di Alexander in *Sacrificio*.⁷

Alexander, come Tarkovskij, cosciente del suo ruolo poetico e profetico, sente il bisogno di agire, avverte la responsabilità del suo destino e per questo si distingue dagli altri uomini.

In questo senso aveva ragione Puškin a ritenere che il poeta (e io mi sono sempre ritenuto più un poeta che un cineasta), aldilà della sua stessa volontà, è un profeta. Egli considerava un dono terribile la capacità di vedere dentro al tempo e di predire il futuro. [...] In una sua poesia Puškin descrive le sofferenze che egli provava avvertendo in sé il dono della profezia e quanto sia gravoso il destino del poeta-profeta. Queste parole, da lungo dimenticate, sono tornate alla mia mente acquistando il significato di una scoperta, di una rivelazione. [...] *E la voce di Dio mi chiamò: / "Sorgi, o profeta, e guarda e ascolta, / La mia volontà ti colmi / E, percorrendo i mari e le terre, / Con la parola brucia i cuori degli uomini"*.⁸

Il suo sacrificio, nel bruciare la sua casa e nel fare promessa di silenzio, è l'atto liberatorio di un uomo alla ricerca di una via d'uscita, un uomo che vede la possibilità di diventare uno strumento di redenzione umana.

Il lavoro accurato e sofferto di costruzione dei materiali della colonna sonora rispecchia la missione salvifica del protagonista. Già nell'omonimo racconto ricorrono precisi riferimenti al mondo sonoro in funzione drammaturgica. Di forte impatto è la scelta del silenzio, del celare una voce come raramente accade nel cinema per creare un sottile e coerente intreccio tra il piano del significato e quello del significante. I confini della dimensione mistica sono rappresentati dalle parole pronunciate da Aleksander quando abbraccia il figlio dopo l'incontro con il postino:

7. Solonicyn muore proprio per la malattia dalla quale guarisce Alexander e che colpirà qualche anno dopo il regista: il film, i temi e il loro approfondimento non potranno che avere, come Tarkovskij sottolinea, influenze sulla sua stessa vita.

8. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 204-205.

«Come dice il Vangelo? “In principio era il Verbo”! E tu invece, figlio mio, sei muto come un salmone!».⁹

La Creazione come opera della parola divina, del suono primordiale, viene accostata all'impossibilità del figlio di parlare a causa della recente operazione alle tonsille. L'impedimento a comunicare con i suoni, sebbene nasca da un problema contingente e momentaneo, contribuisce a porre questa figura, nel racconto addirittura priva di un nome proprio, ai confini tra realtà e sogno, emblema del rischio della perdita di comunicazione con il mondo. L'accostamento di due termini contrapposti rappresenta *in nuce* la scelta che compirà Aleksander, il suo sacrificio, di rinunciare alla parola: «Io ti darò tutto quello che ho, abbandonerò la mia famiglia che amo, brucerò la mia casa, rinuncerò al mio bambino, diventerò muto, non parlerò mai più con nessuno [...]».¹⁰

Promessa che egli mantiene non appena compie il primo gesto del sacrificio, il rogo della casa:

Il dottore corse ansimando dal signor Aleksander e si piegò su di lui. Il signor Aleksander si alzò e lo rassicurò con voce roca: «Sono stato io, non ti preoccupare... Ascolta, Viktor, volevo dirti una cosa molto imp...». Ma proprio in quel momento si ricordò e tacque. Tacque per non ricominciare a parlare mai più. Come aveva promesso.¹¹

La parola, intesa come soffio vitale dell'anima, è anche veicolo di verità. Nel corso della carriera di attore, Aleksander scopre la dissoluzione del proprio Io a causa della immedesimazione nei personaggi interpretati. Nonostante il successo e la fama, la coscienza lo spinge al silenzio, all'abbandono del palcoscenico, per interrompere un processo che lo avrebbe portato a negare la propria personalità, a cui si accompagna un senso di vergogna e debolezza. La voce non può che svelare l'ipocrisia. Così quando il medico annuncia il progetto di abbandonare il luogo, evidentemente per spezzare i legami con la famiglia, il protagonista rimane sorpreso e «nell'oscurità la voce del signor Aleksander suonava quasi innaturale, come sulla scena».¹² Anche la voce interiore è un'ulteriore possibilità di espressione di un suono privo della sua materialità, ma capace di esprimere la volontà della coscienza di imporsi sulle pulsazioni istintive;

9. Id., *Il sacrificio*, in *Racconti cinematografici*, cit., p. 278.

10. *Ivi*, p. 303.

11. *Ivi*, p. 320.

12. *Ivi*, p. 287.

così come la qualità sonora e le tonalità acquistano valore semantico primario.¹³

Nel corso dell'intero racconto la parola silenzio ricorre spesso sulla bocca dei personaggi, anche con riferimento ai libri sacri, descrivendo così un'atmosfera in perpetua attesa dove i personaggi si pongono in ascolto del disvelarsi della vita anche attraverso la componente sonora. In un ambiente che assume tratti metafisici,¹⁴ vengono di volta in volta citati eventi sonori di diversa importanza, ma sempre legati alla vita quotidiana: il ronzio e il tintinnio dei raggi rotti assieme all'abbaiare del campanello della bicicletta, le risate, i muggiti del bimbo, le grida di spavento, i fruscii, il battito del pendolo dell'orologio, il suono delle gocce cadute da un rubinetto, il crepitio e i fischi delle fiamme, l'esplosione dell'auto. Questo universo, il cui ruolo è già delineato nel racconto, darà vita nel film ad un *continuum* e ad una sovrapposizione complessa dei rumori, in un intreccio che estende la dimensione dello schermo visivo e crea un gioco di apparenze e ambiguità. Alcuni suoni saranno presenti, infatti, anche a livello visivo, mentre altri resteranno esclusivamente acustici.

Autenticità del suono

Prima di analizzare in dettaglio i vari materiali presenti in *Sacrificio*, è interessante ripercorrere la genesi della colonna sonora e decifrare i tratti della collaborazione tra Tarkovskij e Owe Svensson, l'ingegnere del suono svedese che ha curato le riprese e il missaggio del suono. In un'intervista, Svensson descrive l'organizzazione del lavoro e rivela le scelte compiute in fase di missaggio. Il film è stato girato sul set allestito lungo la costa del-

-
13. Numerose sono le sfumature assegnate da Tarkovskij al timbro della voce nel corso del racconto: l'annuncio dell'imminente bombardamento è dato con una voce metallica; la voce della moglie «suona tagliente e un po' insensata», così come nel momento del dramma la sua voce si fa sorda come un muggito. Anche le gradazioni di intensità veicolano particolari connotazioni emotive: da quelle piuttosto delicate – susurrate, a voce bassa, quasi un gemito – alle grida che annunciano la catastrofe e comunicano il dramma esistenziale che ha colpito i membri della famiglia.
14. Proprio in avvio del racconto, nell'episodio della *Passeggiata*, troviamo una ripetizione insistente del tema del silenzio: «... e il silenzio tornò a regnare assoluto»; «che silenzio, mio Dio...» disse la cameriera in atto di ascolto; anche il postino prima di allontanarsi si ferma ad ascoltare: «Che pace... Un silenzio assoluto...» [...] e aggiunge: «... E si fece silenzio in cielo per circa mezz'ora...». (*Apocalisse di San Giovanni*, 9, 1) Cfr. *ivi*, p. 272.

l'isola di Gotland, al centro del Mar Baltico: il fragore prodotto dagli uccelli migratori giunti per la nidificazione ha impedito le registrazioni audio in presa diretta. Inoltre, come di consueto, Tarkovskij ha scelto di dedicare la massima attenzione alla componente visiva e di affrontare la creazione ed elaborazione sonora in post-produzione.

Sebbene Svensson non dovesse compiere riprese, anche per il fragore dei richiami degli uccelli che contrastava con gli spazi silenziosi immaginati da Tarkovskij e già descritti nel racconto, effettuò delle registrazioni a scopo di guida per la sincronizzazione e delle riprese di suoni di ambiente. Inoltre iniziò a lavorare su una selezione di suoni scelti tra un lungo elenco di effetti propostogli dal regista russo: il tecnico si rese conto che la sceneggiatura sonora prevedeva un numero eccessivo di eventi, anche disomogenei e divergenti tra loro, e quindi operò per la semplificazione dei materiali e fu determinante nella scelta di alcune situazioni, in particolare per le atmosfere e i suoni ambientali.

Nell'intervista Svensson descrive l'incertezza percepita agli inizi delle riprese, come se i suoni potessero acquisire una loro identità solo in una fase successiva e tutta la loro espressività rimanesse allo stadio potenziale.

Generally I set out with a rather naive attitude because I never really know when my work is actually started. It is not that I think it is difficult – I know what has to be done – but somehow I have to start and then realize: “This will turn into something. We can build upon this”. But I could never begin by saying “This is really good – this is the way to do it”. I have to put things into motion and then start working.¹⁵

Dalle parole di Svensson si delinea un criterio di lavoro puntiglioso e meditato del regista, in cui niente è lasciato al caso e dove ogni singolo effetto, che si è andato costituendo progressivamente, trova la sua precisa giustificazione all'interno dello sviluppo della colonna sonora. Emerge, inoltre, l'intuitività di Tarkovskij, la sua capacità nel valorizzare e scolpire il materiale per esplorarne anche la valenza metaforica. L'esperienza del sogno, infatti, è un momento centrale in *Sacrificio* e viene espresso attraverso la sovrapposizione di diverse componenti sonore.

15. L'intervista, a cura di Joakim Sundström, è pubblicata sul sito www.filmsound.org, risorsa Internet che propone contributi tecnici e teorici sulla musica per film creata nel 1997 da Sven E. Carlsson, docente di Media in Svezia.

In the case of the dreams, it was all very evident. The main component is, naturally, the overhead flights in order to conjure up threats of war, we had to create a sense of great anxiety as if a war was actually going on. It is a composition of many Swedish jet fighters with added bits of rumble and a few other things.

L'effetto provocato dagli aerei suscita una sensazione di paura e pericolo e, dinnanzi alle perplessità di Svensson, Tarkovskij mescola tre componenti eterogenee al fine di dar vita ad un complesso segnale di richiamo, attenzione, avvertimento. Il contributo peculiare di Svensson risiede nella concezione che deve permeare il suono cinematografico, in particolare quello di origine acustica: la cura estrema nel selezionare i suoni della vita di ogni giorno, ad esempio quelli dei passi o i rumori dell'ambiente. È appunto nella continua varietà spettromorfologica dei materiali che consiste il loro potere informativo che investe la scena rappresentata contribuendo a fornire un'inedita naturalezza: tutto ciò segna una presa di distanza rispetto alla prassi produttiva di allora che tendeva a corredare le scene di suoni preconfezionati e iterati, del tutto privi di vita propria. La casa stessa, con una struttura di legno, elemento architettonico al centro del racconto di *Sacrificio*, conferisce una grande vitalità e varietà ai rumori, come ad esempio a quelli dei passi, differenti a seconda del punto di calpestio sul pavimento e della situazione di ascolto, a causa della diversa incidenza del riverbero. Svensson decide quindi di creare i suoni di *foley* in una casa di campagna del XIX secolo per conferire a ciascun evento uno sviluppo autonomo e originale.

Anche nella cura dei suoni ambientali si è cercato di avvicinarsi alle tipologie e caratteristiche degli eventi che qualificano un paesaggio sonoro. Sono un esempio le sirene delle navi avvolte nella nebbia, percepite a distanza e ciascuna diversa dall'altra, ingrediente sufficiente a definire un paesaggio sonoro che si pone in stretta relazione agli avvenimenti che coinvolgono il protagonista e che, successivamente, si intona anche con il suono del flauto. La rarefazione dei suoni ambientali, frutto di una selezione e cura estrema, e l'inserimento di effetti di debole intensità ma ricchi di una loro vita interna, ha permesso la creazione di un raffinato raccordo delle diverse componenti della colonna sonora e assegna una grande importanza al silenzio su cui si staglia la recitazione degli attori. A completare la tavolozza sonora, oltre alla musica di repertorio, concorrono anche gli altri materiali: il canto femminile e il flauto, musiche che

provengono da contesti culturali diversi ma che propongono una idea della musica strettamente collegata all'espressività emotiva e gestuale umana.¹⁶

L'autenticità di questa colonna sonora, composta dal regista con l'aiuto di Svensson, trova fondamento nella rarefazione degli eventi sonori, nella cura della loro vitalità e naturalezza; proprio questi elementi uniscono linguaggi estremamente diversi e li arricchiscono di profondi significati che possono colpire l'ascoltatore sul piano emotivo, spirituale o razionale. Questi risultati si ottengono anche per le scelte realizzative: Svensson infatti svela anche alcuni segreti tecnici di fondamentale importanza per conferire un carattere di continuità alla colonna:

Can one actually work with all that at the same time? You can not always keep everything together, you may have to work separately on the music but from my experience I know what is effective – what one should be wary of what has to be emphasized. Primarily, how to achieve the dynamics, this change, the feeling that something is happening. I see film as a homogenous product and none of the components can live on their own. They are all interdependent. Film in its highest sense, is a total experience of sound and vision. I have tried to take away the picture completely and listen to the sound through headphones: it is very interesting; it is not something you would expect; it is not at all pointless; it is contrary; it is fascinating.

La fase di missaggio ha quindi un ruolo fondamentale e non ci possono essere soluzioni predefinite: il lavoro sul suono e sulla sua dinamica, in particolare sulle transizioni che devono essere dolci e suggestive, è in costante evoluzione per dare continuità alle diverse situazioni drammatiche.

Grazie all'abilità di Svensson, Tarkovskij ha potuto esprimere una percezione del tempo che trova un adeguato compimento visivo nei lunghi

16. In relazione ai diversi materiali della colonna sonora e alla loro composizione, Svensson parla di intreccio: «In the *The Sacrifice* there is no music only the *St. Matthew Passion* at the beginning and the end. There is this woman's voice and the Japanese flute. Which is why all the other sounds functioned as music instead. So it all grew into something quite natural. If we had not arranged the sound like that we would have lost the strong emotions of the story. It would have been much colder and less meaningful. [...] That is only right since the sound consists of so many parts-each component is directly influenced by something else in the film. It is like different musical instruments: different sound effects and different atmospheres. It is precisely their interplay that you want to project».

piani sequenza. La maestria nel passare da una sequenza sonora ad una altra senza stacchi evidenzia anche la scelta di evitare dei montaggi: il fluire del tempo agisce così ai confini della percezione, sui piani temporale, spettrale, dinamico e sulle risonanze che questi materiali provocano nella coscienza delle persone.

I materiali sonori. La musica di repertorio

Il film inizia e termina sull'unica musica di repertorio, l'aria n. 39 *Er-barme Dich*, tratta dalla *Matthäus-Passion BWV 244* di Johann Sebastian Bach, in cui l'apostolo Pietro chiede pietà a Dio dopo aver compiuto il suo tradimento.¹⁷ I titoli di testa scorrono sopra l'inquadratura del particolare del dono de *L'adorazione dei magi* di Leonardo da Vinci che fa da contrappunto visivo alla musica del compositore tedesco, tra gli autori preferiti di Tarkovskij.¹⁸

L'attenzione del regista è dedicata alle componenti linguistiche delle due arti, alle loro modalità costruttive che di rado trovano la possibilità di essere permeabili una all'altra, se non nelle rare esperienze legate alla musica sperimentale e all'elaborazione dei rumori.¹⁹ Sul piano semantico si può individuare una correlazione tra l'opera leonardiana e la scelta dell'aria bachiana che nasce dal profondo senso di religiosità del regista: in entrambi è centrale il tema del dono e della figura di Cristo, prima come bambino e poi come uomo, tradito dagli uomini. Anche Alexander prende coscienza del tradimento dell'uomo nei confronti della vita, chiede supplica nella scena della preghiera a Dio, domandando misericordia e perdono come fece Pietro, anche piangendo tra le braccia della governante Maria. Infine si sacrifica per salvare i suoi affetti e l'umanità.

17. L'esecuzione è tratta dal disco Emi – Electrola GMBH LC 0233, direttore Wolfgang Gönnenwein, contralto Julia Hamari.

18. Per la particolarità riscontrata nel linguaggio di Leonardo da Vinci cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 100. Del significato del dipinto, ripreso da Tarkovskij anche nella seconda parte del film, si possono dare numerose letture. Cfr. BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 15–16; MASONI – VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 103.

19. Parlando della musica strumentale Tarkovskij spiega che è «un'arte talmente autonoma che è assai più difficile far sì che essa si dissolva nel film e ne divenga una parte organica [...] poiché essa è sempre illustrativa». Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 148.

Verrà 'tradito' dalla sua famiglia che, non capendo il suo gesto d'amore, lo allontanerà in un'ambulanza.

Dall'inquadratura del particolare del dono, la carrellata termina proprio sull'albero presente sullo sfondo del dipinto che annuncia quello piantato da Alexander: la continuità tra le due situazioni è garantita anche dal delicato inserimento dei suoni ambientali, come il fragore delle onde del mare e il richiamo dei gabbiani. Lo stesso delicato passaggio tra i canti femminili, i suoni ambientali e la musica di Bach contraddistingue la conclusione del film, con l'inquadratura del gesto del bambino che annaffia l'albero e l'attesa che si compia il miracolo della rinascita: l'immagine del quadro iniziale viene sostituita dai particolari dell'albero piantato da Alexander.

A testimonianza dell'intreccio tra gli eventi sonori e la loro presenza nel racconto filmico messe in scena da Tarkovskij, si può citare l'accenno di un preludio suonato dallo stesso Alexander sull'organo presente nella casa di Maria. Questo breve inserto richiama il brano che incornicia il film e traduce quell'esperienza musicale nella dimensione quotidiana di una pratica religiosa; anche qui i piani si intersecano creando una circolarità simbolica che coinvolge sia il rapporto audiovisivo, nei rimandi tra fonte diegetica e suono off, sia la dimensione emotiva e religiosa.

I canti femminili

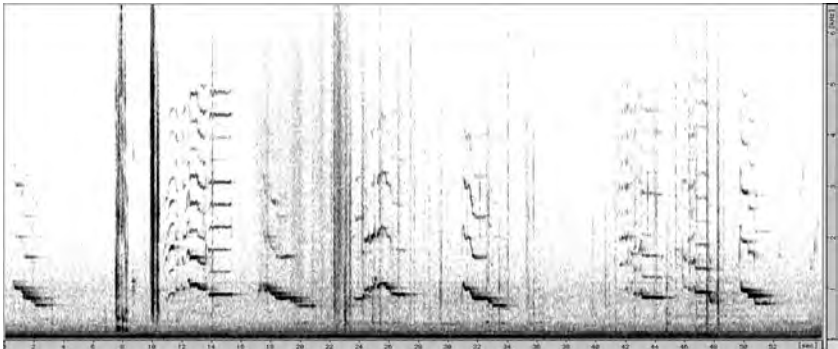
La testimonianza di Svensson è oltremodo interessante poiché svela i particolari della scelta dei canti che con la loro presenza permeano l'intero dramma.²⁰ L'idea del loro impiego nasce ancora prima di iniziare il lavoro sul suono. Durante la fase di ricerca di sonorità vocali rurali della Svezia, Tarkovskij ascolta diverse registrazioni e sceglie di impiegare materiali non contaminati da elaborazioni musicali colte:

he wanted it to be real and then we came across a rather old recording that had been made via a telephone cable from Rättvik in the country side to Swedish Radio in Stockholm. It was mastered on wax cylinders. He li-

20. I canti sono tratti dalla raccolta *Locklatar från Dalarna och Härjedalen* (SR Records RELP 5017, 1966) che comprende vari *Lockrop* (*Kulning*), tipiche espressioni di richiamo degli animali al pascolo raccolti sul campo dai ricercatori della radio svedese in Dalarna, contea situata nella parte centrale della Svezia. Gli interpreti dei brani scelti da Tarkovskij sono Elin Lisslass, Karin Edwards Johansson e Tjugmyr Maria Larsson e le registrazioni sono state effettuate nel 1948 e nel 1954.

stened to it – it was of very poor quality. There was crackling and static. But he still thought it was marvelous. In the sound track, it was mixed into the outdoor environment with a certain amount of reverberation so the quality did not matter.

Il canto femminile viene impiegato già nella prima parte dell'opera, in relazione al ferimento del bambino a causa di una reazione istintiva e violenta di Alexander. Il suo inserimento è molto curato, i richiami sono tenui, quasi provengano da uno spazio lontano, nascosto dalla nebbia del mare. La lontananza dalla realtà della scena è sottolineata anche dalla presenza del riverbero che aiuta a decontestualizzarli rispetto alle immagini, collocandoli su un livello connotativo piuttosto che descrittivo.

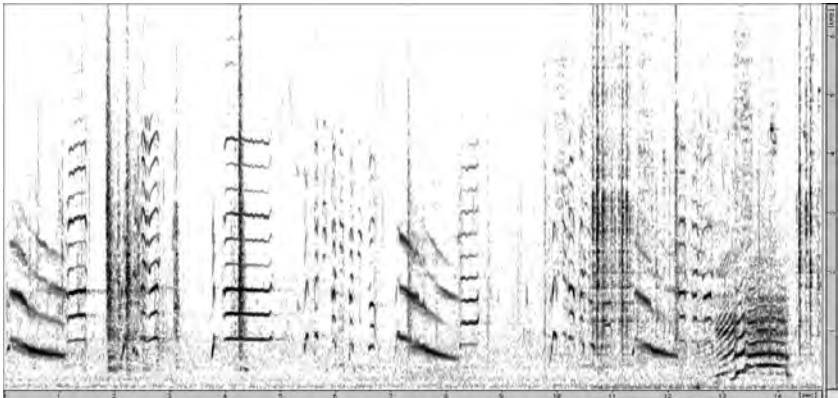


Sonogramma di un frammento di canto femminile (1^h14'). Le linee verticali rappresentano dei rumori impulsivi (passi).

L'espressione vocale rappresenta un gesto sonoro primordiale, segno di un contatto diretto tra l'uomo e il mondo naturale.²¹ L'intonazione della voce ha notevoli variazioni sia in frequenza, con diversi portati, che in ampiezza: in alcuni casi sembrano urla acute, ma non perdono la loro natura di espressioni pre-verbali di richiamo anche se sono prive di rumori

21. Così nella citata intervista Svensson descrive l'effetto di questa presenza: «The important thing was that there was this woman and she comes into the film quite early and then she enters the dream and that represents a connection with human emotions which of course [*scil.* create] a contrast to the threat of war. Both Otto – the actor Allan Edwall – and Alexander are in contact with her: Otto seems to receive her call when he suddenly collapses on the floor while walking through the house telling strange tales. One never really discovers what is going on. Somebody asked me long ago if this was a contact with God but I did not want to answer because I do not know – I do not think so».

ambientali. Se nell'intreccio della colonna sonora questo materiale può assumere diversi significati, è emblematico del metodo di lavoro del regista che la loro vera natura venga svelata solo nell'ultima sequenza del film, a partire dallo stacco tra la scena della casa che brucia e le immagini della riva con il bambino che annaffia l'albero. Qui emergono non tanto i vocalizzi, ma i tratti di richiamo pre-verbale con l'impiego di suoni inarticolati e onomatopeici. In sottofondo si percepiscono ora i muggiti e richiami degli animali stessi che restituiscono il proprio contesto al canto, preso in prestito precedentemente per raggiungere stati d'animo e livelli espressivi diversi da quelli di origine.²²



Sonogramma di un segmento dell'ultima ripresa del canto femminile (inizio sec. 2^h17'43"). Si noti la presenza di suoni inarticolati di richiamo (es. sec. 0-1; 5-8;) e versi degli animali (es. sec. 13-14). Le linee verticali rappresentano suoni impulsivi (rumori del secchio trascinato da Ometto).

Il flauto giapponese. La presenza musicale della natura e dello spirito

A coronare le allusioni presenti in *Sacrificio* alla cultura giapponese c'è la musica di Watazumi Doso eseguita con un particolare flauto di bambù, lo *hotchiku*, spesso utilizzato per accompagnare la meditazione zen, e di cui Watazumi è uno dei maggiori interpreti.²³ Il suono del flauto

22. Anche Truppin sottolinea l'importanza di questa metamorfosi: dalla dimensione astratta e melodica a quella quotidiana legata al linguaggio e arricchita dai suoni dell'ambiente. Cfr. TRUPPIN, *And Then Was Sound: The Films of Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 238-239.

23. Watazumi Doso è chiamato anche Watazumido Shuso ("shuso" nella cultura zen ha

porta con sé l'afflato mistico di una pratica spirituale che ricerca la perfezione del rapporto tra uomo e natura, l'equilibrio, l'armonia che governa l'ordine delle cose e l'Universo intero. Il suono così vellutato e carico di emotività è anche il richiamo ad una vita precedente dei due protagonisti, Alexander e suo figlio Ometto, legata al Giappone.

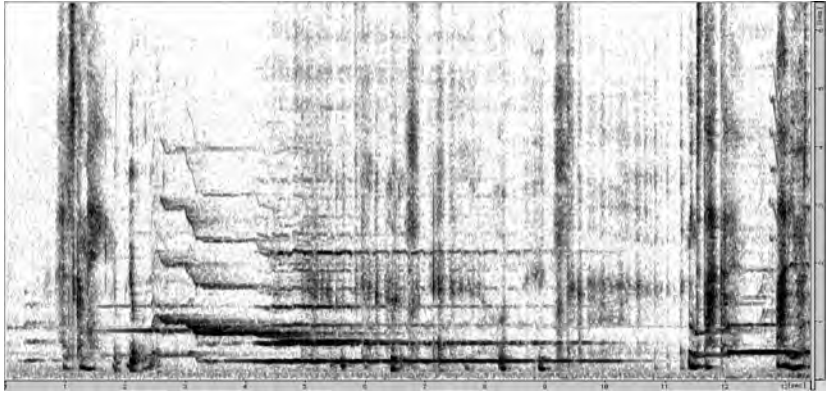
Il primo inserimento del flauto avviene al termine dell'evocazione della guerra con il passaggio degli aerei. Alexander si trova all'esterno, vicino ad una pozzanghera trasformata in un lago immaginario sulle cui rive si trova la casa in miniatura realizzata dal figlio per il compleanno del padre. L'incontro con Maria, che sta uscendo dall'abitazione di Alexander, è suggellato da alcuni richiami di sirena delle navi e appena lei si allontana inizia, molto gradualmente dando la sensazione di lontane origini, la melodia del flauto proposta nel brano *Shingetsu*.²⁴ Questo inserto musicale per ora extradiegetico, assume il ruolo di collegamento con la scena successiva; acquista maggiore importanza nell'inquadratura della camera del bambino e mentre Alexander e Oscar, il postino, commentano *L'adorazione dei Magi* di Leonardo. Il suono, ricco di soffio e di inflessioni, acquista sempre più rilievo e sembra accostarsi ad Alexander, quasi divenisse una sua emanazione mentre in sottofondo si sente lo speaker dal televisore che ha ripreso a funzionare. La musica misteriosamente emersa da un indistinto paesaggio esterno all'edificio viene ricollocata entro la scena e nell'ambito delle sue scelte per la presenza dell'impianto stereofonico che viene spento dal protagonista, interrompendo così bruscamente la musica giapponese.

Successivamente alla seconda evocazione della guerra, ricompare il suono del flauto. Tarkovskij chiede a Svensson di creare un missaggio del tutto inedito aggiungendo anche il canto femminile per sottolineare l'aspetto magico della scena della relazione con Maria. Il brano *Nezasa-ha: Shirabe* inizia quasi impercettibilmente appena dopo la comparsa dei richiami femminili per poi emergere con un primo piano sonoro nelle scene che evocano la fuga della popolazione a causa della guerra, accom-

il significato di "studente capo"). I tre brani impiegati nel film sono tratti dal disco *Mysterious Sounds of The Japanese Bamboo*, The Everest Record Group 3289, interamente dedicato a musiche di Watazumi Doso.

24. Questo termine significa: «both heart, mind, and spirit. The moon (getsu) is symbolic of enlightenment, perfection, and other worldliness. Title can be Spirit Perfection or Enlightenment of the Mind» (www.komuso.com, sito de "The International Shakuhachi Society" dedicato alla valorizzazione di questo flauto giapponese di bamboo).

pagnato anche da un rumore simile al crepitare del fuoco.²⁵ I suoni del flauto, le grida, il farfuglio convulso di Alexander e i richiami dolci di Maria accompagnano le immagini oniriche mentre, e ancora una volta, il suono del flauto risuona nella stanza di Alexander che appena dopo il risveglio compie nuovamente il gesto di spegnere l'impianto sterefonico posto entro un armadio. Il richiamo delle rondini, altro riferimento al Giappone e metafora della primavera, prolunga il percorso figurato verso la salvezza, verso una nuova rinascita dell'uomo e della Natura attraverso il recupero di uno stretto rapporto.

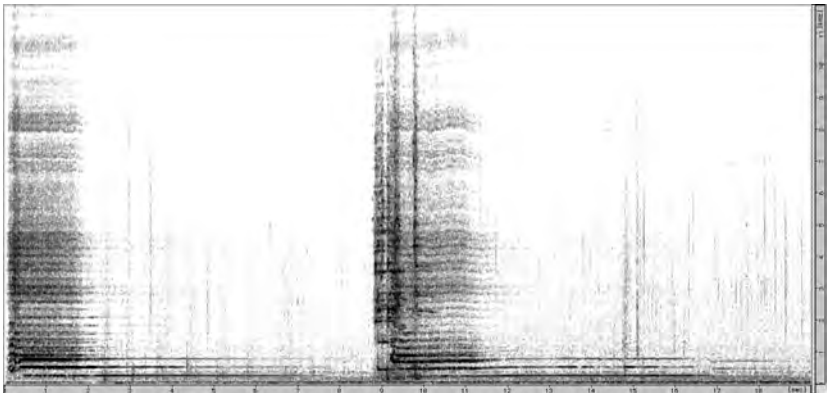


Sonogramma della stratificazione dei materiali nella scena della levitazione dei corpi (1^h50'03"). Al canto femminile, dall'andamento curvilineo, si sovrappone il suono di flauto, con note tenute e modificate nella dinamica, la voce di Maria e i sussurri di Alexander

Un terzo brano di Watazumi Doso, *Dai-Bosatsu*, viene proposto da Tarkovskij nella drammatica scena conclusiva del film e ribalta la finzione audiovisiva – l'ambiguo passaggio tra extradiegetico e diegetico – fino ad ora adottata:²⁶ dopo aver incendiato la tovaglia che sovrasta le sedie e gli

25. «One of a group of short honkyoku pieces called Shirabe or Choshi, played as arm-ups or preludes to larger honkyoku pieces. More than that, they serve as a renewal of the relationship between the bamboo and the performer, a searching of the balance between the two that is most conducive to meditation. This particular Shirabe is the version which is said to have been transmitted by the Nesasa ("bamboo grass") sect of shakuhachi from Northern Japan. Nesasa pieces are noted for the technique of komibuki, a pulsating breath believed to be conducive to meditation» (*Ibidem*).
26. «Dai Bosatsu is a piece in which one's entire body and entire soul become one with the natural bamboo to produce a reverberant flow. It was created by Watazumi when he passed 20 years of age. The foundation of Dai Bosatsu lies in the concrete

oggetti posti sopra la tavola, Alexander si reca nella camera, apre l'armadio dove è posto l'impianto stereo e lo accende. La musica del flauto giapponese invade immediatamente la scena anche per il gesto sonoro molto espressivo con cui inizia il brano. Come prima, la musica si estende all'esterno della casa e accompagna la prima parte della scena dell'incendio con il protagonista che viene raggiunto dai familiari.



Sonogramma dell'inizio di *Dai-Bosatsu* di Watazumi Doso (2^h10'14"). Si noti la forte presenza di rumore del soffio; precedono l'inizio del secondo suono alcuni rumori della scena

Proprio in questo finale vari elementi legati alla cultura orientale si intrecciano: il kimono indossato da Alexander con il simbolo dello Yin-Yang, il grido delle rondini che ritorna spesso durante i preparativi dell'incendio, il silenzio che il protagonista si impone come espiazione del male del mondo, la visione dell'albero secco battezzato come *ikebama* e l'azione rituale trasmessa da padre in figlio. Elementi che richiamano la cultura zen, la meditazione e la ricerca di un rapporto armonioso e libero tra cuore, mente e spirito in relazione alla natura. In particolare, le pratiche della respirazione e del soffio, perfezionati attraverso un costante esercizio psicofisico, diventano espressione della propria personalità: il flauto di bambù aiuta a far risuonare il proprio cuore, la mente e lo spirito con la Natura, forza vitale che può contrastare il male presente nel mondo. «Il significato della musica orientale – dice Tarkovskij in una delle ultime interviste – sta nella fusione che avviene quando la persona-

manifestation of Watazumi's Way of Nature. It elicits an atmosphere of music which breaks down ideas of music itself.» (*Ibidem*).

lità assorbe in sé il mondo che la circonda. È come se ispirasse questo mondo in senso spirituale.»²⁷

Dialoghi

Anche per l'elaborazione dei dialoghi si pone la ricerca dell'autenticità dell'espressione, veicolo essenziale per raggiungere un risultato anche sul piano emotivo. Svensson sottolinea come il timbro della voce sia fortemente influenzato dalla posizione del personaggio nella stanza: la naturalezza del suono nasce dalle sfumature di timbro e di spazialità veicolate soprattutto attraverso il riverbero che varia in modo dinamico sulla base dei movimenti delle persone negli ambienti. La cura dei dialoghi per Svensson non è quindi un lavoro di routine ma una vera e propria azione creativa. Questa attenzione si estende anche nella realizzazione delle scene all'aperto: modifiche dello spettro e dell'ampiezza consentono di ottenere una differenziazione dei piani che acquista valore espressivo.

Per realizzare il doppiaggio Svensson ha appositamente allestito un set in un teatro e preliminarmente faceva riascoltare agli attori la traccia guida registrata durante le riprese. La creazione di un ambiente meno asettico rispetto agli studi di ripresa ha consentito di superare anche gli imbarazzi degli attori, in particolare di Erland Josephson e di Allan Edwall, nati dalla difficoltà di reinterpretare i personaggi del film.²⁸

La colonna sonora

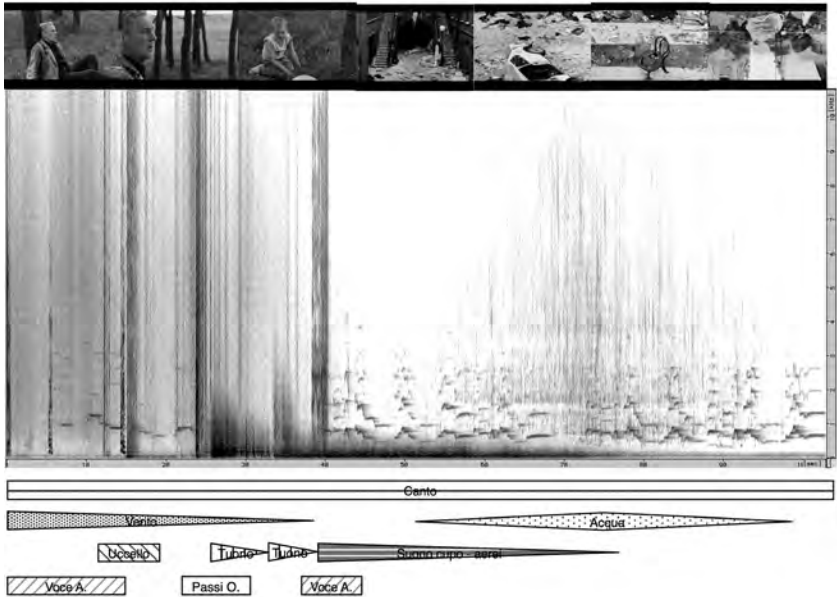
Lo studio dei materiali ha solo in parte spiegato le valenze poetiche del suono in *Sacrificio*. Una analisi del rapporto audiovisivo svela le sottili invenzioni con cui Tarkovskij, con l'aiuto di Svensson, crea una colonna coerente e capace di condurre lo spettatore in una dimensione lirica che muta impercettibilmente tra livello descrittivo ed emotivo. Gli artifici a cui ricorre per raggiungere questo obiettivo consistono innanzitutto in

27. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 217.

28. Così Svensson rievoca i risultati ottenuti: «There is a prayer in the film, a rather long monologue and he said "I would rather not redo it because I can never improve on it". We persuaded him [Josephson] to try and the final version was even better than the original». Andre Micha Leszczyłowski, collaboratore al montaggio, ricorda in una sua testimonianza alcune soluzioni sperimentate nel doppiaggio. Cfr. MICHA LESZCZYŁOWSKI, *L'ultimo incontro*, in *Andrej Tarkovskij*, a cura di Andrea Frambrosi, Angelo Signorelli, Bergamo Film Meeting, 2004, pp. 125-135.

un uso libero delle strategie di raccordo tra suono e immagine della sorgente sonora. Ma, oltre a questo, in *Sacrificio* la tavolozza delle sonorità si intreccia strettamente con la narrazione, affidata in gran parte alla parola, dando luogo a ripetizioni, ricorrenze cicliche, rievocazioni che conferiscono un forte senso di organicità e continuità. Concorre verso questo obiettivo anche la cura nei dettagli timbrici dei diversi effetti e nella delicatezza con cui avvengono i cambiamenti delle dimensioni, in primis quella dinamica, che vuole porsi come stretta adesione alle inquadrature caratterizzate da lunghe carrellate e piani sequenza.

L'analisi di alcune sequenze consente di valutare questi aspetti e di approfondire la relazione audiovisiva. Un primo momento significativo del film in cui il sonoro ha un ruolo di assoluto rilievo è rappresentato dall'evo- cazione della minaccia della guerra. Alexander è all'aperto e parla al figlio: al suono ambiente (vento) si aggiungono prima lo stormire di uccelli fuori campo, che annunciano una presenza che impaurisce e, non appena Ometto viene colpito dal gesto improvviso del padre, si percepisce un violento fragore di temporale, anche questo privo di un riscontro visivo, la cui risonanza si prolunga ad evocare un momento drammatico. La sua progressiva trasformazione in elemento sonoro astratto, una cupa risonanza simile a quella di un aereo in lontananza, aiuta il passaggio della percezione dal livello descrittivo a quello emotivo e integra in un unico discorso la visione in bianco e nero di Alexander, riferimento visivo al dramma della guerra. Alla graduale diminuzione di intensità del rumore nella regione grave, corrisponde l'affiorare del suono nitido di un rigagnolo d'acqua che viene successivamente inquadrato dalla telecamera, elemento di purificazione nella simbologia del regista. Con questo gioco di apparenze (mascherare le fonti e poi svelarle), Tarkovskij riesce a creare una forte tensione emotiva e ad arricchire la valenza metaforica dei suoni. La ricerca di una maggiore intimità del sentimento evocato viene perseguita con la presenza, in sottofondo, del canto femminile: l'apparizione è molto discreta e le grida di richiamo compaiono a punteggiare la narrazione. La presenza di un forte riverbero aiuta a collocare l'elemento sonoro in una dimensione esterna alla realtà, percezione rafforzata dalla purezza della melodia intonata priva di rumori ambientali. Questi gesti sonori ci riportano a una espressività pre-verbale, rappresentazioni di uno spirito vitale dell'uomo in stretto rapporto con la natura, elementi che si contrappongono alla minaccia evocata accentuandone il dramma.



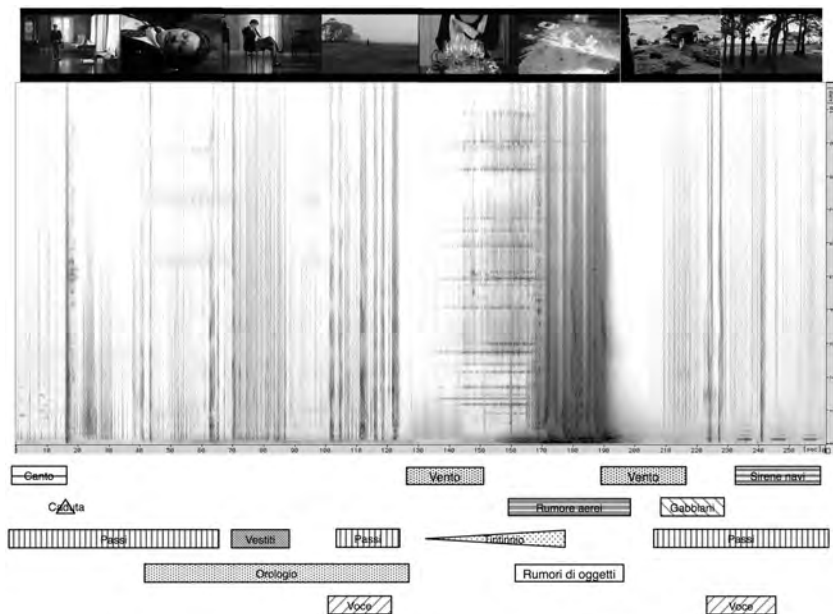
Analisi del segmento 20'48"-22'32"

La drammaturgia sonora costituisce l'elemento principale della seconda evocazione del pericolo rappresentato dalla guerra e dimostra come Tarkovskij abbia chiara la funzione del suono nella composizione visiva del film.²⁹ Nel salotto della casa, Otto, il postino-veggente, è colto da un malore. La situazione di crisi è anticipata da brevi frammenti dei richiami della voce femminile, inseriti con cura a sottolineare cambiamenti di stati d'animo nei personaggi. Otto sembra percepire questi richiami e ad essi rispondere, si gira come estraniato e poi cade a terra. Il silenzio dell'ambiente è rappresentato dai ticchettii dell'orologio, quasi fossero i battiti cardiaci di Otto. L'inquadratura riprende il rientro in casa di Maria, la governante: al rumore d'ambiente (vento) e ai passi viene sovrapposto, come anticipo dell'inquadratura, il tintinnio di calici. Segue un primo piano di Maria e poi l'inquadratura scende e svela il vassoio di bicchieri

29. A tal proposito si veda anche una scena precedente a 29'20", in cui la figlia scosta le tende per guardare fuori: l'inquadratura viene mossa dall'apertura dell'anta del mobile a vetrina e il cigolio domina la scena. Nessuno sembra accorgersi di questo evento dall'origine misteriosa e che assegna una vita propria anche agli oggetti. Il garrire delle rondini, la cui presenza rimane celata per tutto il film, caratterizzato da un riverbero tipico delle vie cittadine, fa da sfondo a tutta questa sequenza.

appoggiato sul tavolo che vibra, presumibilmente per il passaggio di aerei di cui si percepisce il fragore.³⁰ Dall'armadio aperto cadono vari oggetti e le fortissime sonorità segnano il rapido passaggio sopra la casa degli aerei militari. La presenza di questi simboli di guerra è confermata dal tentativo di vederli dalle finestre della casa: il suono presenta però caratteristiche, come il riverbero, che pongono questi materiali su un livello figurato, simbolo del rischio incombente. L'apice della tensione viene drammaturgicamente costruito da Tarkovskij con un dettaglio della vetrina appoggiata alla parete, le cui ante si erano aperte precedentemente seguendo una forza misteriosa, davanti a cui siede il postino che sembra uno spettatore degli eventi che stanno per accadere. Al centro del ripiano è collocata una brocca che spicca per il colore bianco del latte: la caduta del recipiente coincide con gli ultimi passaggi e lo stacco che immediatamente segue ci fa vedere il protagonista che osserva la casa in miniatura costruita dal figlio nei pressi di una pozzanghera. All'anticipazione dei tintinnii dei calici segue un prolungamento dei rumori evocanti la guerra che si attenuano velocemente e lasciano spazio al silenzio dell'isola, su cui incombono le sirene delle navi, altra presenza sonora mai svelata nel racconto. Il continuo gioco tra la rivelazione precisa della sorgente ed eventi che rimangono ambigui nella loro natura, il ritardo nello svelarne la fonte consente di far perdere al suono la carica descrittiva e di acquisire un valore simbolico.

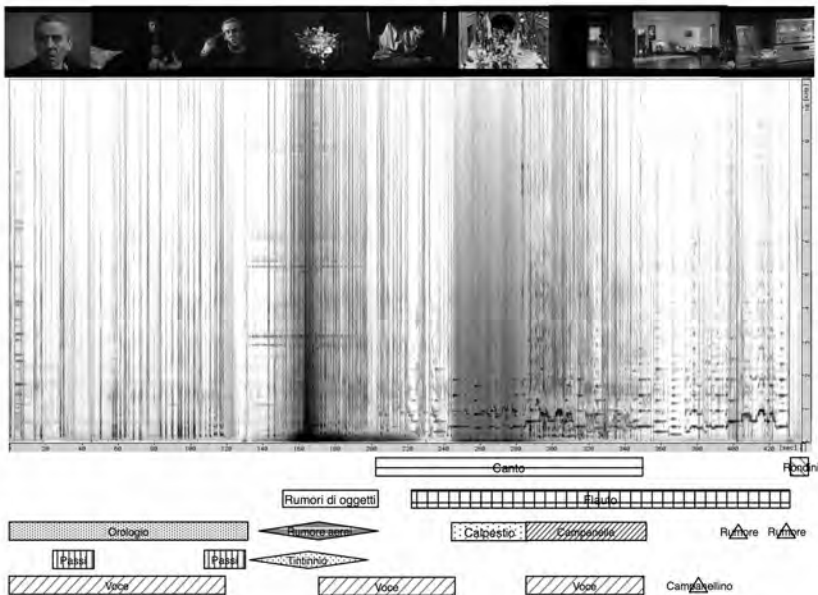
30. Svensson ricorda che la costruzione della drammaturgia sonora era presente già nella mente del regista: «The effect with the airplane was also Andrej's idea and to make the glasses clink before the plane arrived». Le straniante sonorità degli aerei militari che ricorrono nel film sono una sua diretta creazione.



Analisi del segmento 40'56" - 45'14"

La relazione audiovisiva più complessa del film viene costruita da Tarkovskij nel corso dell'episodio della visita di Alexander alla casa di Maria. Il breve prelude all'organo apre la confessione di Alexander: il silenzio della sala, scandito dall'orologio a pendolo, viene punteggiato da singoli inserti di cani che abbaiano e da pecore belanti, eventi corredati da riverbero e quindi con un valore astratto. Anche il battere le ore dell'orologio rientra in un preciso disegno drammaturgico, a scandire le fasi del racconto. Al rifiuto della donna di guarire Alexander, emergono i diversi suoni che simboleggiano la catastrofe: il tintinnio dei bicchieri, il fragore degli aerei, le vibrazioni dei mobili, arricchiti poi dal rumore di oggetti di vetro che si frantumano sul pavimento. Solo in una seconda fase questi indizi sonori trovano riscontro visivo nello spostamento del vaso di fiori posto sulla tavola, inquadrato al passaggio dei jet. L'intensità dei rumori minacciosi si attenua quando Maria cede e asseconda la richiesta di Alexander. La scena centrale dell'episodio, la levitazione dei corpi abbracciati, vede la presenza di più strati sonori per rendere magica una situazione inattesa. Il prolungamento del suono cupo richiama in senso metaforico la minaccia della guerra; su questo elemento Tarkovskij realizza un

impasto peculiare che comprende sia la voce femminile che le melodie del flauto mentre Maria consola Alexander piangente e si realizza la magia della levitazione dei corpi. L'incubo si riaffaccia con le immagini in bianco e nero di persone che fuggono: suoni di passi, simili a crepitii del fuoco, molto riverberati, ritornano per poi sfumare al suono di un campanello e al ritorno delle voci. Gli incubi nel sonno di Alexander sono questa volta rassicurati dalla voce della moglie, accompagnati sempre dal canto femminile e dal suono del flauto. Le immagini della folla hanno lasciato il posto alla visione del figlio che dorme, di una donna dalle sembianze della moglie e di Marta, figlia del precedente matrimonio della moglie, che corre nuda lungo il corridoio, intercalata dalla raffigurazione del quadro di Leonardo. Dal bianco e nero l'immagine si fa di nuovo a colori. Alexander si risveglia nella sua stanza al suono di un campanellino: solo il flauto prosegue la sua melodia fino a che l'armadio non viene aperto e l'impianto stereo spento. Ritorna il silenzio e si risentono le grida delle rondini.



Analisi del segmento: 1^h46'13"-1^h53'31"

Le forme poetiche del sonoro

Lo studio di *Sacrificio* evidenzia una concezione della colonna sonora che scompagina il rapporto audiovisivo così come sperimentato dalla produzione artistica coeva ed anche dal regista stesso nei precedenti lavori. Infatti, una serie di elementi inducono a pensare la colonna in termini musicali, ponendo in secondo piano la relazione dei suoni con le immagini. L'accostamento all'esperienza della musica elettroacustica o acusmatica, uno degli ambiti della ricerca musicale di quegli anni, trova ragione anche nella condivisione di tecniche, strumenti e linguaggi e quindi, per la comune natura, si pone in continuità sul piano del fare artistico con tale esperienza.³¹ Ma quali sono gli aspetti che evidenziano uno sviluppo orizzontale, con tratti di spiccata autonomia rispetto allo scorrere delle immagini?

L'analisi del film ha innanzitutto svelato la natura acusmatica di molti suoni che quindi godono di un carattere autonomo all'interno della storia. Si pensi al garrire delle rondini, al suono del temporale o ai canti femminili; si pensi al suono del flauto che, in quanto registrazione, è di per sé un suono acusmatico, sebbene la scelta di renderlo diegetico con lo spegnimento dell'impianto stereofonico, la sua sorgente, accentui l'ambivalenza anziché risolverla.

Attraverso una accurata manipolazione delle dimensioni che caratterizzano spazialmente i materiali (riverbero, intensità, spettro) Tarkovskij compone la scena in una serie di piani sonori spesso indipendenti dalla dimensione visiva. È il parlato che dà congruenza al rapporto audiovisivo poiché in *Sacrificio* rappresenta l'elemento centrale del film,³² attorno al

31. La musica elettroacustica presenta relazioni tra materiale e linguaggio articolate e ricche di sfumature. Sebbene si ponga a margine di questa riflessione, risulta interessante la griglia di linguaggi proposta da Simon Emmerson: in un asse pone la polarità discorso "mimetico" vs "uditivo"; nell'altro sintassi "astratta" vs "estrapolata". Nella situazione complessa rappresentata dalla colonna sonora di un film, sono molteplici le relazioni impiegate. Cfr. SIMON EMMERSON, *The relation of language to materials*, in *The language of electroacoustic music*, a cura dello stesso, London, 1986; trad. it. *La relazione tra linguaggio e materiali nella musica elettroacustica*, in *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica*, a cura di Agostino Di Scipio, Bari, 1995, pp. 53-77.

32. Il ruolo centrale della parola come antidoto alla corruzione del mondo contemporaneo per il suo potere di rivelazione, è esplicitamente sottolineato da Tarkovskij: «Le immagini, le rappresentazioni visive, sono in grado di fare ciò non meno della parola, soprattutto in un'epoca nella quale la parola ha perduto il proprio significato misterioso e magico, trasformandosi in vuota chiacchiera e, secondo l'opinione di Alexander, cessando di significare qualcosa. Noi soffochiamo per l'eccesso di informazione

quale gli altri materiali sembrano organizzarsi, come guidati da un'attrazione gravitazionale.³³ La continuità nella costruzione della colonna, sia in termini di dimensioni sonore che di materiali riproposti ciclicamente,³⁴ le conferisce una certa organicità, creando un ponte sonoro che unisce tra loro gli episodi del film e collega anche le discontinuità sul piano visivo, come ad esempio nella serie di flashback in bianco e nero. Gli stacchi sonori sono rari e fungono da momenti di articolazione musicale piuttosto che di frammentazione.

Un ulteriore elemento è costituito dalla scelta accurata degli effetti, veri e propri oggetti sonori che vengono 'messi in scena' convogliando l'attenzione dell'ascoltatore sulla loro grana e morfologia. Si pensi ai vari rumori legati agli oggetti della vita quotidiana (il tintinnio dei raggi rotti della bicicletta, il cigolio dell'anta dell'armadio, i suoni percussivi nella stanza di Ometto causati dal vento, i rumori dell'acqua) che diventano presenze musicali grazie al contesto rarefatto in cui vengono inseriti, privo di sovrapposizioni che possano interferire sulla loro percezione analitica. L'estensione temporale, corrispondente ai tempi della percezione uditiva piuttosto che di quella visiva, e la loro continua variazione spettro-morfologica pur nella ripetizione del medesimo fenomeno acustico favoriscono questa dimensione. L'amplificazione contribuisce a rendere precisa la percezione della ricchezza dei fenomeni più deboli ed evidenzia, assieme alle altre scelte linguistiche, le diverse valenze degli oggetti, da quelle descrittive a quelle simboliche.

Le modalità di realizzazione si riflettono sulla percezione della colonna sonora di *Sacrificio*, invitando l'ascoltatore ad un ruolo attivo nell'esplorazione dei fenomeni sempre ricchi di indizi, materiali e simbolici, nel tentativo di dare coerenza all'insieme, quasi a ricomporre un mosaico che

e, nello stesso tempo, i messaggi più importanti, quelli in grado di trasformare la nostra vita, non raggiungono la nostra coscienza» (TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 211).

33. In film precedenti, come ad esempio *Stalker*, nel trattare la voce Tarkovskij aveva invece esplorato le valenze espressive dell'alterazione del rapporto audiovisivo, in particolare con la manipolazione del riverbero, sperimentazione che confermava però il rapporto privilegiato tra suono e immagine. Cfr. TRUPPIN, *And Then Was Sound: The Films of Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 241-242.
34. Anche gli oggetti sonori inseriti nella colonna sono trattati in modo simile alla musica che, per Tarkovskij, va «usata come il ritornello nella poesia. [...] Il ritornello re-suscita in noi lo stato d'animo iniziale col quale siamo entrati in quel mondo poetico per noi nuovo, rendendolo nello stesso tempo sia immediato che rinnovato. Torniamo, per così dire, alle sorgenti di esso» (TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 145).

non trova una immediata risposta nell'inquadratura. Il senso di questa partitura si costruisce nel corso del film tramite una serie di rapporti e ciclicità di tipo orizzontale piuttosto che verticale. Grazie a questo distacco, lo spettatore è portato a dare la preferenza a strategie di comprensione musicale: un riferimento tra i generi musicali legati ai nuovi media può trovarsi nel radiodramma con cui condivide un'estrema cura da un lato della drammaturgia sonora e dall'altro della realizzazione tecnica, resa possibile dalla competenza e dallo stile di Svensson.

L'idea centrale del film, quella «di porre e di mettere a nudo le questioni vitali della nostra esistenza e di richiamare lo spettatore alle sorgenti ostruite e inaridite della nostra vita», viene sviluppata con due linguaggi che hanno nature diverse.³⁵ L'aspetto magico e insieme poetico di *Sacrificio* nasce da questa lotta tra due idiomi, volutamente interpretati senza compromessi pur nella medesima visione espressiva del regista.³⁶ Né la musica o gli oggetti sonori si impongono sulle immagini, né le inquadrature condizionano il fluire dei suoni che per la continuità e dolcezza nella sua globalità richiama lo scorrere dell'acqua.³⁷ È compito dell'ascoltatore trovare un rapporto tra questi due ambiti autonomi che solleciti le risonanze più intime e profonde della coscienza dell'uomo contemporaneo. Qui Tarkovskij, come già detto, si trasforma in poeta-profeta, e interpreta come atto sacrificale l'eredità di Puškin:³⁸ approfondendo i linguaggi delle due arti dà forma poetica alla materia cinematografica, unico modo per

35. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 211.

36. La diversa logica compositiva e l'autonomia tra le due forme d'arte viene perseguita anche a rischio di sfociare nel grottesco. Si pensi al lungo piano sequenza dell'incendio della casa: nonostante le fiamme avvolgano completamente la casa con un fragore intenso, vengono uditi distintamente squilli di telefono che richiamo Alexander verso il fuoco. Inoltre il rumore di oggetti che cadono, vetri che si frantumano ci portano, dal punto di vista sonoro, al centro dell'incendio creando così una dissociazione tra il punto di ascolto e quello di ripresa visiva. Si richiama qui l'esigenza di Tarkovskij, nella fase produttiva del film, di concentrarsi sulle componenti – immagine e suono – in momenti diversi, rimandando in post-produzione tutte le questioni legate agli aspetti sonori.

37. La colonna sonora di *Sacrificio* confuta nei fatti l'assioma enunciato da Chion in cui sostiene l'impossibilità di pensare alla colonna audio come una unità («la colonna audio non esiste»). Cfr. CHION, *L'Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 40.

38. Così Tarkovskij sintetizza il suo compito: «Cos'è un poeta nel cinema? È un regista che crea il proprio mondo e non cerca di riprodurre la realtà che lo circonda». (Dall'intervista contenuta nel documentario *Un poeta nel cinema: Andreij Tarkovskij* di Antonello Baglino, 1984).

tentare, attraverso un colloquio immediato con l'animo, peculiarità della poesia, la redenzione dell'uomo nell'era tecnologica.³⁹

La lotta tra due mondi amplifica le possibilità espressive del film; le dicotomie vengono proposte nella loro drammaticità perché l'uomo possa sviluppare un percorso interiore alla ricerca di un equilibrio, di una nuova armonia. L'apparenza, nel duplice significato di mascheramento e rivelazione, la realtà-verità che si manifesta attraverso i materiali sonori consente di farli interagire su piani diversi: da quello simbolico a quello descrittivo, da quello illustrativo a quello emotivo. La capacità dimostrata da Tarkovskij di plasmare la materia sonora, la strutturazione musicale su più livelli di "soggetti musicali" – siano effetti-oggetto sonori o frammenti musicali –, il messaggio audio attento a non creare discontinuità, danno vita ad un impasto sonoro capace di attraversare senza soluzione di continuità i livelli di significazione, guidando l'ascoltatore in questo viaggio nelle zone imperscrutabili dell'anima. La tensione viene attentamente regolata attraverso il ricorso a stratificazioni per creare una grande arcata emotiva con situazioni di tensione (aumento della complessità delle stratificazioni) e distensione (rarefazione dei materiali e focalizzazione dell'attenzione uditiva sui dettagli di eventi acustici apparentemente insignificanti e legati all'esperienza quotidiana).

In questo contesto risultano carichi di risonanze i riferimenti al Giappone sia sonori (le grida delle rondini, il suono del flauto) sia visivi (la casa, i rituali, i simboli, ecc.), anche nel loro significato simbolico di rispetto della natura, del modo di relazionarsi con l'ambiente circostante. Così come la sovrapposizione tra i canti femminili e la presenza di Maria rifiuta un'interpretazione univoca ponendosi invece sulla soglia del mi-

39. «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 e 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. Ossia tornare a Dio. [...] Questo passo è appunto il sacrificio, ossia il concetto cristiano del sacrificio di se stessi. [...] L'uomo contemporaneo, nella stragrande maggioranza dei casi, non è disposto a rinunciare a se stesso e ai propri valori per amore degli altri uomini [...]; egli è piuttosto pronto a trasformarsi in un robot. 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» (TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 202).

stero, inesplicabile sul piano razionale ma di immediata percezione emotiva.⁴⁰

La colonna sonora di *Sacrificio* sembra confermare l'idea di fondo di Tarkovskij che il mondo dei suoni e quello delle immagini abbiano dimensioni autonome non facilmente conciliabili. E questa rivelazione rigorosa diventa di fatto una grande opera di poesia.

40. Interpretazioni sul significato di questo soggetto musicale sono proposte in BORIN, *Il cinema di Andreij Tarkovskij*, cit., p. 146. Cfr. inoltre la citata intervista di Svensson.

«Il rumore del tempo». Note su “Solaris” di Andrej Tarkovskij, con una riflessione su “Stalker”

Rosanna Giaquinta

Il rumore del tempo (in russo *Šum vremeni*) è il titolo di una raccolta di prose autobiografiche del poeta russo Osip Mandel'stam (1891-1938). La raccolta, uscita nel 1925, si riferisce agli anni della giovinezza del poeta, ossia al primo decennio del Novecento. Il tempo di cui si parla è il tempo storico di un secolo ormai concluso, superato, l'Ottocento, che nel secolo nuovo si avvia verso il baratro delle due rivoluzioni russe, quella fallita del 1905 e quella del 1917. Contemporaneamente però è anche il tempo della vicenda individuale del poeta-narratore, il tempo del suo sviluppo interiore, della maturazione della sua autocoscienza. È per questo che il titolo mandel'stamiano, così evocativo, può sembrare adatto a divenire punto di partenza per alcune osservazioni su *Solaris* e *Stalker* di Tarkovskij, giacché proprio il tempo, inteso nel primo caso come riappropriazione e restituzione di senso al proprio passato individuale e, nel secondo, come tempo dello sviluppo della coscienza, è senz'altro uno dei centri tematici dei film della maturità di Tarkovskij. Inoltre, quanto mai significativo è il contrasto che in *Solaris* e in *Stalker* si crea tra l'ambientazione nel futuro propria della narrazione di fantascienza e il viaggio interiore che in questi due film si realizza.

Il rapporto con le fonti letterarie

Per entrambi i film il punto di partenza è letterario. Nella cultura sovietica il genere fantascientifico non aveva molto successo, anche perché l'unico futuro che si poteva o si doveva ipotizzare era il radioso avvenire del socialismo realizzato. Inoltre la letteratura sovietica, pur volendo essere letteratura di massa, disprezza i generi popolari e la produzione di intrattenimento (polizieschi, romanzi rosa, quindi anche la fantascienza). Questo stato di cose sortisce però un effetto inatteso – la nascita di una fantascienza come genere alto, prettamente filosofica, incentrata princi-

palmente su tematiche di carattere morale o gnoseologico (il capostipite di questo genere è l'antiutopia *Noi* di Evgenij Zamjatin, del 1924): la collocazione nel futuro o in altri mondi consente una maggiore libertà di elaborazione tematica ed espressiva. I lavori dei fratelli Arkadij (1925-1991) e Boris (1933) Strugackij, autori esclusivamente di una fantascienza di altissimo livello artistico, sono tutti su questa linea, e così pure i romanzi di Il'ja Varšavskij e Evgenij Brandis. In Tarkovskij l'ambientazione fantascientifica sarà invece puramente pretestuosa e la fantascienza diverrà metafisica.

Il rapporto dei due film di Tarkovskij con le fonti letterarie è assai particolare. Insieme con *L'infanzia di Ivan*, tratto dal racconto *Ivan* di Vladimir Bogomolov (1957), questi due sono gli unici film del regista tratti (liberamente tratti, è necessario ricordare) da testi letterari. *Solaris* è basato sull'omonimo romanzo di Stanisław Lem (1921-2006), scrittore e filosofo estremamente prolifico. Lem, appartenente a una famiglia ebraica della buona borghesia, nasce in una Lwów (Lvov, Lviv, Leopoli) polacca che nel 1939, in seguito alla spartizione della Polonia tra Germania nazista e Unione Sovietica, viene annessa all'Ucraina e nel 1941 invasa dalle truppe tedesche, per poi essere incorporata definitivamente nel territorio ucraino alla conclusione del secondo conflitto mondiale, nel 1946. Miracolosamente scampato alle epurazioni sia naziste che staliniane, nonostante l'origine ebraica e borghese, Lem, che alla fine della guerra sta concludendo gli studi di medicina, lascia la città e si trasferisce a Cracovia, e qui esordisce con il suo primo romanzo, *Człowiek z Marsa* [*L'uomo di Marte*], pubblicato sul settimanale «Nowy Świat Przygód». Come scrittore di fantascienza (dopo un inizio come poeta, che non gli reca però molto successo) conquista grande popolarità già nel 1951 con il romanzo *Astronauci* (*Il pianeta morto*), il quale apre la strada a una lunga serie di lavori – che peraltro in seguito rinnegherà come privi di valore – in cui la visione del futuro è ingenuamente positiva. Già dalla fine degli anni Cinquanta il baricentro del suo universo creativo si sposta dall'avventura alla riflessione sull'ignoto, all'incontro con altri mondi come spunto per la contemplazione dell'enigma (*Solaris* ne è un esempio assai chiaro). Accanto a numerosissimi romanzi e racconti, perlopiù organizzati in cicli, Lem pubblica saggi di carattere prettamente epistemologico (ricordiamo solo *Summa Technologiae* del 1964) e riflessioni filosofiche caratterizzate

da una visione sobriamente ateistica della dimensione umana universale.¹ È notissimo in Russia, dove si reca più volte a partire dagli anni Sessanta, mentre nel 1973 l'associazione *Science Fiction Writers of America* lo elegge membro onorario, per espellerlo solo tre anni più tardi a causa dei suoi giudizi ben poco lusinghieri sulla fantascienza americana, che ritiene dozzinale e commerciale.² Coltissimo, dotato di un'intelligenza rapidissima e di una fulminante ironia, Lem non lesina le critiche a quanti vorrebbero forzare l'interpretazione delle sue opere – e a fare le spese di tanta franchezza è, tra gli altri, anche Tarkovskij.

In Unione Sovietica Lem, come si è detto, è molto conosciuto, ed è tradotto fin dal 1955.³ Un'enorme popolarità gliela porta proprio il romanzo *Solaris*, che esce nel 1961 in Polonia e dopo brevissimo tempo esce anche in traduzione russa. Già alla fine dello stesso anno un estratto dal primo capitolo è pubblicato sulla rivista «Znanie – sila» [La conoscenza è forza],⁴ mentre l'anno successivo la rivista di Riga «Nauka i tehnika» [Scienza e tecnica] ne offre a puntate, secondo l'uso delle riviste letterarie sovietiche, una traduzione assai più ampia.⁵ Sempre nel 1962 esce su «Zvezda» [La stella] la prima traduzione di quello che resterà negli anni il suo primo e più importante traduttore, Dmitrij Bruskin, ancora non completa, ma preceduta da una breve introduzione dell'autore stesso.⁶ Infine, nel 1963 e nel 1965 del romanzo viene pubblicata la traduzione

-
1. Una bibliografia dettagliatissima, in russo, dei lavori di Lem (organizzabile sia in ordine cronologico che in ordine alfabetico per titolo originale o per titolo in traduzione russa) può essere reperita sul sito di «Laboratorija Fantastiki» [Laboratorio di fantascienza] all'indirizzo: <http://fantlab.ru/autor9>.
 2. Tristemente nota è anche la delazione su di lui, Darko Suvin e altri indirizzata all'FBI nel 1974 da un non del tutto equilibrato Philip K. Dick, che afferma: «For an Iron Curtain Party group – Lem is probably a composite committee rather than an individual, since he writes in several styles and sometimes reads foreign, to him, languages and sometimes does not – to gain monopoly positions of power from which they can control opinion through criticism and pedagogic essays is a threat to our whole field of science fiction and its free exchange of views and ideas». Il testo della lettera si può leggere all'indirizzo: <http://english.lem.pl>.
 3. La prima opera tradotta è il racconto *Esid*, del 1954, che esce sul quindicinale «Smena» [Il cambio], 1955, n. 10, pp. 18-20.
 4. Traduzione di Vladimir Kovalevskij, «Znanie – sila» [«Il sapere è forza»], 1961, n. 12, pp. 48-50.
 5. Traduzione di M. Afremovič, «Nauka i tehnika» [«Scienza e tecnica»] (Riga), 1962, n. 4, pp. 38-42; n. 5, pp. 41-45; n. 6, pp. 42-45; n. 7, pp. 43-45; n. 8, pp. 42-45.
 6. «Zvezda» [«La stella»], 1962, n. 8, pp. 85-118; n. 9, pp. 139-158; n. 10, pp. 118-157.

completa autorizzata, sempre di Bruskin, che compare in due edizioni a carattere antologico.⁷

Lem conosce il russo (per la precisione, conosce e parla correntemente moltissime lingue), e nel corso dei suoi viaggi in Unione Sovietica ha occasione di incontrare non solo scrittori, ma anche scienziati di primo piano. Naturalmente ha numerosi contatti con altri autori di fantascienza: Boris Strugackij ricorda tre sue visite a Leningrado, durante le quali si incontra con gli scrittori Varšavskij e Brandis e con il suo traduttore Dmitrij Bruskin. Dello scrittore Strugackij ricorda con ammirazione lo spirito ironico e polemico e la rutilante, incontenibile immaginazione, che fanno di lui una sorta di «Rabelais e Swift in una sola persona».⁸

Ben più complesso e contraddittorio è il rapporto con Tarkovskij, che dopo *Andrej Rublëv* comincia a lavorare al progetto della riduzione cinematografica di *Solaris*. Nella pellicola i titoli recitano espressamente «dal romanzo di fantascienza [*po naučno-fantastičeskomu romanu*] di Stanisław Lem», ed in effetti il film è spesso molto vicino all'originale letterario, malgrado diversi cambiamenti sostanziali di cui poi si vedrà, e ne riproduce più di una volta i dialoghi o le parti narrative con grande fedeltà. Questo non basta però, secondo lo scrittore, a garantire la fedeltà all'idea che sta alla base del romanzo, che a suo avviso Tarkovskij deliberevolmente altera e – sembrerebbe impossibile – banalizza e involgarisce. Ma il giudizio di Lem sul film sarà illustrato più avanti. Com'è ovvio aspettarsi, Tarkovskij si pone il problema dei legami tra testo fonte e opera cinematografica, e sul rapporto tra i due generi in generale scrive:

In che cosa sono simili e affini la letteratura e il cinema? Che cosa li unisce? Verosimilmente l'incomparabile libertà con la quale gli artisti hanno la possibilità di trattare il materiale offerto loro dalla realtà [...] Questa definizione [...], mi sembra, abbraccia pienamente ciò in cui il cinema e la letteratura sono simili. Subito dopo sorgono le inconciliabili differenze che scaturiscono dalla diversità fondamentale che esiste tra la pa-

7. In *V mire fantastiki i priključenij* [Nel mondo del *fantasy* e dell'avventura], Leningrad, Lenizdat, 1963, pp. 135-311, e in *Biblioteka fantastiki i putešestvij v 5 t.* [Biblioteca del *fantasy* e dei viaggi in 5 voll.], t. 4, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 5-198. Le edizioni si susseguono poi innumerevoli, fino all'edizione in dieci volumi delle opere di Lem uscita negli anni 1993-1995. In Italia *Solaris* è uscito nel 1973 per le Edizioni Nord (nella traduzione di Eva Bolzoni), evidentemente sulla scorta del film, ed è stato ripreso nel 1982 negli Oscar Fantascienza.

8. GEORGIJ IVANOV, *Pisatel', ušedšij v Ničto* [Lo scrittore partito per il Nulla], 2006, in: www.peoples.ru/art/literature/prose/fantasy/stanislaw_lem/history2.html.

rola e l'immagine sullo schermo. E questa diversità fondamentale consiste nel fatto che la letteratura *descrive* il mondo per mezzo del linguaggio, mentre il cinema non ha linguaggio: esso ci mostra se stesso senza intermediari.⁹

Quindi identità di possibilità espressive e radicale differenza nei modi di espressione. Avvertiti di questa convinzione "antiletteraria" del regista andiamo dunque a vedere cosa ci "mostra" il film di Tarkovskij e cosa invece "descriveva" il romanzo al quale si è ispirato.

Il libro e il film

Sia nel libro che nel film l'ambientazione futuristica è indubbia; non vi sono riferimenti specifici ad un anno, ma nel libro il narratore, Chris Kelvin, dice che la scoperta del pianeta Solaris era avvenuta cent'anni prima della sua nascita, e che esso era stato studiato da moltissime spedizioni. Il presente della narrazione è evidentemente assai avanzato, in quanto consente viaggi interplanetari e l'utilizzo di tecniche e macchinari assai potenti e sofisticati. Solaris è un pianeta che ha un diametro superiore del venti per cento circa a quello della Terra, e la sua peculiarità è data dal fatto che la sua superficie è coperta quasi completamente da un oceano, con pochissime terre emerse in forma di altipiani, limitate al solo emisfero meridionale; ha due soli, uno rosso e uno azzurro, e non presenta alcuna forma di vita conosciuta. Intorno al mistero costituito dall'oceano è nata una vera e propria scienza, la solaristica, che, come tutte le scienze, presenta diverse correnti di pensiero, interventi seri e teorie di ciarlatani, ipotesi di sognatori, letture sostanzialmente teologiche e interi scaffali di documentazione fattuale, il tutto raccolto in centinaia e centinaia di volumi; è stato a suo tempo creato un Istituto di studi solaristici, ed è stata costruita una stazione siderale orbitante, denominata appunto Stazione Solaris, che però con gli anni è stata quasi del tutto abbandonata. Il viaggio del protagonista, che è uno psicologo, è legato per l'appunto al destino della stazione, che molti considerano ormai inutilmente costosa e sembra destinata, quindi, ad essere chiusa. Tra l'altro, si sospetta che i membri dell'equipaggio della stazione cosmica siano usciti di senno.

L'oggetto degli studi e delle esplorazioni di un secolo è sempre lo stesso, l'oceano, che si è rivelato essere un organismo vivente, una sorta di

9. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 58.

«corpo primitivo, simile a un nucleo gigantesco, a una singola cellula fluida di dimensioni planetarie», oppure, secondo altre interpretazioni, «una struttura straordinariamente e perfettamente organizzata», capace addirittura di influire sull'equilibrio gravitazionale del pianeta, rendendolo stabile a dispetto dell'attrazione dei suoi due soli. Tutti i tentativi di stabilire un contatto con questo «oceano plasmatico» erano sempre andati a vuoto, però, grazie a dei cervelli elettronici di straordinaria potenza costruiti appositamente, si era stabilito che l'oceano «parlava un linguaggio matematico», e si era così cominciato a considerarlo un «essere pensante», una sorta di «mare di protoplasma simile a un cervello ingrandito milioni di volte», per cui ciò che gli strumenti creati dall'uomo riuscivano a captare erano «solo le briciole di uno sterminato monologo, colto a tratti, che andava svolgendosi eternamente a profondità che superavano la nostra comprensione». In sostanza, Solaris era «comunemente conosciuto come un pianeta provvisto di forma di vita, anche se limitata a un solo abitante».¹⁰ Questo pianeta ha anche delle sue forme di attività, totalmente diverse da quelle umane e caratterizzate dalla totale inutilità, la creazione di formazioni definite dagli studiosi in molti modi; tra queste, i più importanti sono indubbiamente i mimoidi,¹¹ frutto della capacità del pianeta di riprodurre oggetti esterni. Nel corso della sua rassegna delle teorie solaristiche Kelvin osserva che «chiunque s'immerga nello studio delle numerose problematiche legate alle "costruzioni" di Solaris ha l'impressione di trovarsi dinanzi a creazioni intelligenti, e talvolta geniali, mescolate senza ordine e senza scopo a prodotti di una stupidità confinante con l'idiozia». Il pianeta, avevano osservato gli studiosi, si dedicava a creazioni singole, ma esse erano nulla «a confronto dell'attività travolgente cui era "stimolato" in presenza degli oggetti e forme di provenienza terrestre che gli si presentavano. La riproduzione di forme esterne coinvolgeva tutto ciò che si trovava in un raggio di una quindicina di chilometri. Spesso i mimoidi fornivano riproduzioni ingrandite o deformate, spesso davano luogo a caricature grottesche, soprattutto quando si trattava di macchine».¹² I mimoidi sono dunque nel romanzo particolarmente importanti, sono il punto di partenza delle singolari materializzazioni degli ospiti che visitano la stazione orbitante. Sono, o sembrano es-

10. STANISLAW LEM, *Solaris*, traduzione italiana di Eva Bolzoni, Milano, Mondadori, 1982, pp. 27; 31; 32; 29.

11. *Ivi*, pp. 142-143.

12. *Ivi*, p. 35.

sere, una forma di «dialogo» che il pianeta stabilisce, secondo proprie misteriose modalità, con l'uomo, per cercare di uscire dal suo «sterminato monologo».

È opportuno soffermarsi su tutti questi dettagli perché di essi non c'è quasi traccia nel film di Tarkovskij, il quale risolve piuttosto abilmente la necessità di spiegare in breve i precedenti della vicenda nella parte iniziale del film – parte che, viceversa, non ha quasi nulla a che vedere con il libro. Nel romanzo, infatti, non vediamo la preparazione di Kelvin al viaggio; la visita al padre nella *dača* di campagna è un inserto tarkovskiano dai chiari echi autobiografici. Questo incontro sembra costituire, all'inizio del film, una sorta di presente, o di realtà atemporale del film, ma nel corso della pellicola diventerà anch'esso un passato, e si cristallizzerà nell'immagine finale della casa e del suo giardino riprodotta (mimata) dall'oceano di Solaris. L'incontro di Kelvin con il padre è collocato sullo sfondo di una natura viva e poetica che è, appunto, assolutamente atemporale e che presenta tutte le immagini simboliche care al regista (l'acqua, la pioggia, il fuoco, il cavallo, le foglie, gli alberi), mentre le scene di interno presentano un'ambientazione perfettamente tipica per una famiglia di intellettuali sovietici degli anni Sessanta, con stanze piene di libri, di stampe e di pittoresco disordine (l'unica concessione alla fantascienza è una sorta di videotelefono che si materializza nello schermo del televisore). Kelvin compie però un rito di distacco dal proprio passato quando, prima della partenza, brucia in un falò all'aperto vecchie fotografie e documenti (c'è anche una foto di Harey che poi, vediamo, egli prenderà invece con sé).

Non si trova nel romanzo neanche l'incontro con il pilota Berton. Tarkovskij invece fa di lui un vecchio amico del padre di Kelvin e lo fa arrivare alla *dača* con un vecchio filmato (significativamente in bianco e nero) in cui sono documentati sia la narrazione del volo da lui compiuto anni prima sull'oceano di Solaris alla ricerca del pilota caduto Fechner, sia il dibattito tra gli studiosi, solo uno dei quali, Messenger, è favorevole alla continuazione degli studi su Solaris, mentre la maggioranza vede ciò come un inutile spreco di risorse. Nel romanzo Kelvin legge il rapporto del pilota nella biblioteca della stazione Solaris, mentre studia la documentazione solaristica alla ricerca di qualcosa che lo aiuti a capire i misteriosi fenomeni legati all'oceano. Nel film in questo episodio c'è un altro elemento inserito da Tarkovskij e non presente nel romanzo, una sorta di fuga in avanti che anticipa le visite degli ospiti e la loro natura: Berton

parla della figura di un bambino, una figura enorme, dai movimenti inaturali e ripugnanti, che ha visto materializzarsi nell'oceano mentre lo sorvolava. Quando ormai ha lasciato la *dača*, deluso dall'incontro con Kelvin, che evidentemente non lo prende sul serio, Berton confessa al padre di Chris che, quando successivamente era andato a trovare la famiglia del pilota Fechner, aveva visto che suo figlio era identico a quel grandissimo "esperimento di bambino" da lui scorto nell'oceano di Solaris. A ciò nel romanzo non si accenna, sembra di capire invece, dalle successive ricerche di Messenger, che il bambino potesse essere lo stesso Fechner, rimasto orfano in tenera età. Nel romanzo Berton accenna invece a qualcosa che lui avrebbe visto e che riguarda la sua vita personale, qualcosa che lo ha profondamente turbato e di cui non intende parlare pubblicamente. Tarkovskij ha dunque trovato qui un modo esplicitamente narrativo, e per ciò stesso evidente di per sé, per esplicitare le allusioni implicite nel romanzo. Sembra opportuno far osservare, a questo punto, che il regista mantiene il punto di vista del narratore in parallelo a quanto troviamo nel romanzo: il romanzo è una narrazione in prima persona, il film una narrazione in soggettiva; non c'è voce del narratore fuori campo, se non nell'ultima scena sulla stazione Solaris, ma Kelvin è sempre presente e quello che lo spettatore vede è visto esclusivamente attraverso i suoi occhi, visioni e passato compresi.

Un altro inserto di Tarkovskij sono i sogni che attribuisce a Kelvin malato, nei quali compare la madre, giovane e bellissima come nelle foto che di lei sono rimaste. Il regista accentua la confusione tra sogno e realtà, realtà e visione, non giustificata dal romanzo: la madre risulta essere anch'essa un'ospite, lascia infatti dietro di sé delle tracce materiali, la brocca con la quale aveva portato l'acqua per lavarlo, così come Harey aveva lasciato ad ogni sua comparsa lo scialle o il vestito (tra l'altro, il catino e la brocca sono immagini che compaiono nella lirica di Arsenij Tarkovskij *Pervye svidanija* [*Primi incontri*, 1962], che il regista inserisce nel film *Lo specchio*).¹³ La madre – figura peraltro, come è noto, largamente ricorrente – è qui un momento di forte condensazione spirituale e simbolica, come sempre nell'immaginario del regista. I sogni di cui parla Lem sono invece sogni terribili, angosciosi, nei quali Chris perde la propria

13. Se ne può leggere la traduzione italiana in ARSENIJ TARKOVSKIJ, *Poesie e racconti*, a cura di Paola Pedicone, Pescara, Tracce, 1991, pp. 79-81: «Sulla terra tutto fu trasfigurato, / anche le cose semplici – il catino, / la brocca – e tra di noi di sentinella / stava l'acqua dura e stratiforme».

identità fisica prima ancora che psichica; sono sogni di distruzione e dissipazione dell'io. Tarkovskij porta in primo piano quindi ancora il vissuto individuale, il passato privato interiore del suo personaggio e quindi il suo tempo individuale, accompagnato dal fruscio delle striscioline di carta che mimano il rumore delle foglie.

Ancora una differenza del film rispetto al libro: la lunga scena del compleanno di Snaut, con le discussioni dei tre scienziati sul tema ossessionante della natura dell'oceano di Solaris. Qui Tarkovskij contraddice in parte le sue stesse affermazioni circa il fatto che il cinema mostri se stesso "senza intermediari", perché, accanto alle immagini e ai momenti attivi della vicenda, le discussioni tra Kelvin e i due scienziati rimasti sulla stazione sono numerose, e portano così il suo cinema a far proprie le modalità dialettiche e didascaliche del linguaggio verbale. Il rapporto con Harey è invece un rapporto che si mostra in atto, che non è descritto con parole ma «mostra se stesso». In questa scena assistiamo allo sprofondamento di Harey nella contemplazione dei *Cacciatori sulla neve* di Bruegel e infine a una fase di assenza di gravità con oggetti e persone che fluttuano per la biblioteca – e qui il visuale riprende il sopravvento sul verbale. Questo inserto ha così valore didascalico e simbolico insieme, ripropone ancora una volta le discussioni tra i tre scienziati (e in questo senso raccoglie dialoghi che nel libro appartengono a momenti diversi) e presenta Harey in fase, come è stato detto, di umanizzazione: ella guarda la riproduzione della scena della caccia invernale di Bruegel, progressivamente il dipinto riempie tutta l'inquadratura che scivola sui diversi dettagli e ripete la profondità spaziale del rappresentato; la macchina da presa indugia sui particolari – i cani, gli alberi spogli – ossia su elementi profondamente umani, quotidiani, fissati in un'immagine che ha ormai acquisito, nella cultura occidentale, il valore atemporale di un'icona. Questo è il massimo di vita terrestre che Harey, la nuova Harey di Solaris, può percepire ed esperire, ed è ciò che le dona una vera vita, una vera profondità – per la prima volta si distacca da Chris, si immerge nei propri pensieri, ossia acquisisce pensieri che non provengono dal vissuto di Chris e non appartengono al tempo di lui ma sono un tempo tutto suo. Harey cessa di essere l'incarnazione dei sensi di colpa di Chris e diventa una persona vera, per la quale l'uomo prova (forse) un amore vero, nuovo, l'amore per una persona reale e non per il ricordo doloroso di una persona che ormai non c'è più.

Non a caso, l'ingresso nel dipinto e tutta la scena dell'assenza di gravità sono accompagnati dalla musica di Bach (il *Preludio Corale* BWV 639): una musica 'vera', ossia umana e culturale allo stesso tempo, mentre la musica composta da Artem'ev appositamente per il film è artificiale, inumana, fatta sostanzialmente di vibrazioni siderali, è l'eco dell'oceano, del vuoto, è di volta in volta rombo o fruscio o tintinnio metallico di sottofondo, che danno voce da un lato al movimento magmatico continuo dell'oceano di *Solaris* (così come all'inizio del film accompagnava il viaggio dell'auto lungo le vie di cemento) e dall'altro è l'eco dello sgoamento dei tre scienziati solaristi di fronte all'inconoscibile. La scelta della musica elettronica qui sembra a posteriori inevitabile, almeno tanto quanto la scelta della musica sacra più classica che la cultura occidentale conosca per le scene di vita vera e di natura naturale. È una musica totalmente interna all'immagine che accompagna (e siamo lontanissimi dall'uso prettamente intellettualistico che della musica classica fa Stanley Kubrik in *2001 Odissea nello spazio*).¹⁴

Anche la scena conclusiva distacca il film dalla sua fonte: nel romanzo Kelvin decide di restare sulla stazione e di avvicinarsi all'oceano, esplorandone da vicino le creazioni, anche se senza alcuna speranza che Harey possa più rimaterializzarsi:

Avrei dovuto allora passare su *Solaris* degli anni, tra mobili e oggetti che avevamo toccato insieme, nell'aria che ricordava ancora il suo respiro? In nome di che cosa? Nella speranza di un suo ritorno? Non avevo speranze. Però viveva in me l'attesa, l'ultima cosa che mi fosse rimasta. Che appagamenti, che beffe, che torture potevo ancora aspettarmi? Chissà, ma persistevo nella fede irremovibile che l'epoca dei miracoli crudeli non fosse ancora finita.¹⁵

Queste sono le parole conclusive del romanzo di Lem. Nel film queste parole rimangono solo in parte, e sono una risposta mentale che Chris dà alla domanda-esortazione di Snaut¹⁶: «Senti, Chris, secondo me è ora che tu torni sulla terra». Chris gli risponde: «Tu credi?», e guarda verso la

14. Ricordiamo che la realizzazione di *Solaris* fu autorizzata in quanto avrebbe dovuto essere, secondo i progetti in fondo ingenui dei gestori del processo culturale all'interno dell'Unione, la "risposta sovietica" al film di Kubrik.

15. LEM, *Solaris*, cit., p. 253.

16. L'attore che interpreta il ruolo di Snaut è lo splendido Re Lear del film omonimo di Grigorij Kozincev uscito appena due anni prima, nel 1970, l'estone Jüri Järvet (1919-1995).

piantina che è germogliata nella scatoletta di latta che aveva portato con sé dalla terra. Chris prosegue poi pronunciando, fuori campo, le parole che abbiamo appena riportato. E a questo punto si compie il suo ritorno immaginario, visionario, sulla terra, o piuttosto a casa, nella casa del padre. E questo non è un ritorno dal passato di qualcosa che è già successo, è un'esperienza attuale e, verrebbe da dire, definitiva. La sequenza si apre con nuove immagini acquatiche – l'acqua che scorre, il lago – che riprendono quelle dell'inizio, poi Chris si accosta alla casa, all'interno di essa piove e c'è suo padre, piove addosso al padre e piove sui libri che questi sta guardando (l'impressione che se ne riceve è che sia evidente che il padre è morto), poi il padre vede il figlio, esce, e davanti alla porta Chris si inginocchia davanti a lui e lo abbraccia, gli cinge i fianchi, sembra chiederne il perdono (evidente il riferimento iconografico al *Ritorno del figliuol prodigo* di Rembrandt). Da questo punto in poi, nella sequenza finale, Tarkovskij fa propria la capacità creatrice, mimetica, dell'oceano: la macchina da presa arretra e si allontana, vediamo la casa sempre più piccola, vediamo la macchia d'alberi che la circonda e la strada che passa lì accanto, fino a che non scopriamo, tra le brume, che la casa del padre, con il giardino e gli alberi, è una materializzazione nel cuore dell'oceano, è dunque una creazione dell'oceano, che ormai conosce Chris (ma è chiaro che non si tratta di Kelvin, bensì di Tarkovskij) e il suo io profondo.

Per completare la rassegna delle differenze più significative rispetto al romanzo di Lem si può ricordare il fatto che quella che in Tarkovskij è un'esile fanciulla vestita di un *negligée* trasparente verde acqua che si aggira intorno alla cabina di Gibarjan e nella cella frigorifera e che compare anche nel video lasciato dallo scienziato suicida, è, nel romanzo, un'enorme donna nera:

scorsi una forma grande e oscura, confusa nella penombra. Mi fermai come impietrito. Dal fondo di quel corridoio laterale avanzava a passo lento, dondolante, un'immensa donna di pelle nera. Intavvidi il balenio del bianco dell'occhio e quasi contemporaneamente udii lo schiocco lieve dei suoi piedi scalzi. Indossava solo un gonnellino di paglia intrecciata, che mandava un bagliore giallo...¹⁷

17. *Ivi*, p. 42.

Kelvin la trova poi sdraiata accanto al corpo di Gibarjan nella cella frigorifera: «Sotto il lembo rigonfio del sudario c'era la donna nera, appiattita contro il corpo del morto. Sembrava riposare bocconi, come immersa nel sonno...», è perfettamente calda, e ha i piedi perfettamente lisci, come chi non abbia mai camminato. Tarkovskij fa una scelta dematerializzante di bellezza e di leggiadria, alla figura della nera «simile alle sculture neolitiche che si vedono talora nei musei di antropologia»¹⁸ sostituisce una figura femminile sottile, non carnale, non fisica, assolutamente misteriosa nella sua fragilità e bellezza come sono di solito le donne nel suo cinema.

La figura del padre e soprattutto quella della madre sono, è ben noto, assolutamente caratteristiche del cinema di Tarkovskij, sono il suo personale passato, un passato amatissimo ma di certo ingombrante, soprattutto per quanto riguarda la figura del padre, che fu poeta di una certa importanza nell'Unione Sovietica tra gli anni Sessanta e Ottanta e che gli sopravvisse di alcuni anni (1907-1989). Quindi hanno un loro posto anche in *Solaris*. Ma il passato che vediamo tornare incessantemente è quello di Chris Kelvin, è un passato di rimorsi e di sensi di colpa: dopo essere stato bombardato di radiazioni, infatti, l'oceano fa emergere accanto a ciascuno la sua fantasia più nascosta, la sua vergogna, la sua pena più incancrenita. Per definire la funzione del cinema Tarkovskij cita una frase di Proust, e afferma che il ruolo del cinema è quello di «resuscitare l'enorme edificio del ricordo», in quanto è capace di assimilare un «materiale completamente nuovo»¹⁹ – il tempo. Una sorta di montaggio viene invece effettuato da Tarkovskij sul piano musicale, non solo perché la colonna sonora combina musica classica e musica elettronica, ma perché procede per sottrazioni, cercando di evitare un impiego generalizzato del commento sonoro per inserirlo soltanto dove il regista lo ritiene indispensabile. In un'intervista, Artem'ev ricorda che Tarkovskij «gli raccontò a lungo e con passione di come non gli servisse della musica da film, con tutte le sue *ouvertures*, temi, canzoni liriche... Soltanto atmosfera, solo un'organizzazione dei rumori e dei suoni. [...] Ad Andrej non serviva un compositore, bensì un tecnico del suono con orecchio da compositore».²⁰ L'idea di inserire Bach appartiene al regista, ma Artem'ev rielabora in

18. *Ivi*, pp. 64; 42-43.

19. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 56.

20. ARKADIJ PETROV, *Eduard Artem'ev e Andrej Tarkovskij* [Eduard Artem'ev e Andrej Tarkovskij], all'indirizzo: <http://mellotron.ru/keys/%EA%E8%ED%EE>.

parte l'originale facendone una sorta di “tema per variazioni”, del materiale sonoro in spirito bachiano ma nella sostanza nuovo, che include voci, rumori, fruscii e che egli considera suo.

Chi non si ritrova affatto nel film è invece Lem, che ha su di esso delle riserve di principio. Secondo lo scrittore, Tarkovskij non ha realizzato in veste cinematografica il suo *Solaris*, bensì *Delitto e castigo* di Dostoevskij, in cui non solo i personaggi sono tormentati dalle proprie colpe e dalle proprie eccentricità, ma compaiono anche figure la cui presenza è del tutto ingiustificata, come la madre, che viene intesa da Tarkovskij, a suo avviso, come Terra, Patria, Russia; infine, negli ultimi quadri ecco apparire un'incongrua isoletta con una casa – e tutto ciò porta lo scrittore dallo sconcerto all'irritazione.²¹ Non vi è traccia di come lui ha inteso il pianeta Solaris – quasi come una kantiana “cosa in sé”, come un oceano di mistero e di incomprensibile, così come si è perduto l'intero filone della riflessione epistemologica, sostituiti da un più o meno triviale tormento esistenziale scatenato da vicende sentimentali.²²

Stalker e la fonte letteraria

A *Stalker* solo un breve accenno. Per quanto riguarda questo film, il rapporto con la fonte letteraria è piuttosto diverso. Questa volta i titoli di testa parlano di «sceneggiatura di Arkadij e Boris Strugackij basata su motivi del romanzo breve *Picnic sul ciglio della strada*» [*scenarij Arkadija i Borisa Strugackich po motivam povesti Piknik na obočine*].²³ I fratelli

-
21. Così in STANISLAW BERES, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem* [Conversazioni con Stanisław Lem], Kraków, WL, 1987, pp. 133-135 (in versione russa, a cura di Viktor Jaznevič, all'indirizzo: <http://stanislawlem.ru/articles/absoltark.shtml>). Tra i molti ricordi sul film, a volte più vicini al *gossip* che al documento, si può ricordare anche lo sconcerto dell'interprete principale, il lituano Donatas Banionis, il quale, a riprese già molto avanzate, non faceva che lamentarsi di non aver ancora compreso cosa volesse da lui il regista, che tipo di personaggio dovesse interpretare e come. Cfr. ad esempio l'indirizzo: http://www.liveinternet.ru/users/sir_michael/post45281350/.
 22. Ancora più netto è il giudizio di Lem sul film di Steven Soderbergh del 2002: «Volevo creare il quadro dell'incontro di un uomo con qualcosa che, fuori di dubbio, esiste [...] ma che non può essere costretto in concetti, idee, rappresentazioni umane. È proprio per questo che ho intitolato il romanzo *Solaris*, e non *Amore nel Cosmo*». Cfr. «*Soljaris*» *Stanislava Lema. Avtor rasskazyvaet o knige i fil'me* [*«Solaris» di S. Lem. L'autore parla del libro e del film*], all'indirizzo: <http://stanislawlem.ru/solaris.shtml>.
 23. Il testo è del 1971, e fu pubblicato dai due scrittori inizialmente sulla rivista leningradese «Avrora» [L'aurora], poi per la prima volta in volume nel 1980 in *Naznačennye vstreči* [Appuntamenti]. Di esso esistono tre edizioni italiane, la prima

Strugackij raccontano in un'intervista di avere cominciato a lavorare per il regista nel 1975, e di avere immediatamente deciso, consapevoli di collaborare con una personalità creativa eccezionale, di fare il possibile per produrre una sceneggiatura «degnata della genialità di Tarkovskij».²⁴

Come si diceva, il fatto che la sceneggiatura appartenga agli stessi autori del romanzo rende inutile l'analisi delle differenze tra film e fonte letteraria, e il nucleo centrale si conserva in realtà intatto, seppur trasposto da un *medium* all'altro: il viaggio nella Zona è un viaggio dentro se stessi e verso una meta inconoscibile. Come l'oceano di *Solaris* faceva materializzare i ricordi, così la Stanza dei desideri (nel romanzo – la sfera d'oro, o sfera dei desideri) dovrebbe far realizzare i sogni di chi riesce a penetrarvi. Il percorso dei tre uomini che cercano nella zona la Stanza è lunghissimo, dilatato, e il tempo della narrazione filmica appare praticamente identico al tempo della realtà, è un tempo orizzontale lentissimo, che si esplica nello spazio, mentre quello del film *Solaris* (non così nel romanzo) era rigorosamente verticalizzato, andava in direzione della profondità. Anche gli aspetti musicali servono a scandire lo spostamento, quello nello spazio esterno e quello, parallelo, nello spazio interiore. Artem'ev afferma di avere usato a questo scopo tecniche minimaliste ed elementi di improvvisazione sulla base di musica indiana. Lo spostamento è scandito anche da effetti puramente rumoristici, come nella scena in cui i tre entrano nella Zona sul carrello, una scena che dura ben tre minuti, durante i quali lo

uscita nel 1982 presso gli Editori Riuniti nella traduzione dal russo di Luisa Capo con il titolo di *Picnic sul ciglio della strada*, nell'antologia *Noi della galassia. Cinque storie di fantascienza* pubblicata a cura di Fausto Malcovati; la seconda è edita nel 1988 da Mondadori nella serie Urania con il titolo di *Stalker*, e il traduttore è Guido Zurlino; la terza è uscita nel 2002 presso Marcos y Marcos, e ripropone la traduzione di Luisa Capo. È evidente che la prima traduzione esce sulla scorta del successo del film. Va detto che il testo originale presenta notevolissime difficoltà, di cui nel film ovviamente non si ha alcuna percezione. Nel complesso le traduzioni italiane sono valide, se non fosse per un particolare: sono tutte basate sull'edizione uscita presso la casa editrice Molodaja gvardija [La giovane guardia] nel 1980 e non sull'edizione delle opere complete uscita nel 1993, *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere], t. 7, Moskva, Tekst [Testo], 1992 (*Piknik na obočine* è alle pp. 5-152), che è la prima edizione integrale del romanzo, abbastanza pesantemente mutilato dalla censura sovietica. Gli interventi censori riguardano quasi esclusivamente il massiccio uso di espressioni gergali e il lessico spesso piuttosto scurrile.

24. L'intervista è stata rilasciata da Boris Strugackij al canale televisivo «Kul'tura» [Cultura] per una trasmissione del 26 agosto 2005 che avrebbe ricordato gli ottanta anni dalla nascita del fratello scomparso, Arkadij: *Putešestvie v mir Strugackich* [Viaggio nel mondo degli Strugackij] all'indirizzo: http://www.rol.ru/news/art/kino/05/08/26_004.htm.

spettatore coglie che qualcosa sta cambiando, che si sta entrando in un mondo 'altro' (l'ingresso nella Zona è sottolineato anche, come si ricorderà, dal passaggio da un bianco e nero di rara incisività al colore). La soluzione trovata dal compositore è appunto quella di ripetere con le apparecchiature elettroniche lo sferragliare ritmico delle ruote del carrello; altrove, durante gli spostamenti nella Zona, è la Zona stessa, con la sua strana natura e i suoi ruderi vuoti, a 'parlare' attraverso i suoi rumori. Rumori, dunque (più che una musica, che sarebbe stata ridondante, inopportuna – Tarkovskij possedeva, secondo Artem'ev, una «percezione puramente biologica della forma, la percezione del superfluo»),²⁵ accompagnano un viaggio interiore di crescita (o di perdita?) la cui dimensione temporale è quella di uno scorrere tanto lento da tradursi in immobilità.

25. Nella già citata intervista di Arkadij Petrov, cfr. <http://mellotron.ru/keys/%EA%E8%ED%EE>.

Hoffmanniana

Francesco Netto

Tarkovskij e la letteratura tedesca

Il 3 settembre del 1974 Tarkovskij annota nel suo diario: «A Tallinn vogliono che scriva per loro una sceneggiatura. Qualcosa della letteratura tedesca. Thomas Mann? Hoffmann?». ¹ Mentre il nome di Mann era già ricorso nei diari tarkovskiani, quello di Hoffmann si propone all'attenzione del regista dopo la realizzazione dello *Specchio*, mentre sta prendendo corpo l'idea di adattare per lo schermo il racconto dei fratelli Strugatskij *Picnic sul ciglio della strada*, che, dopo travagliate vicissitudini produttive, diventerà *Stalker*. Accanto, quindi, alla rielaborazione della tradizione letteraria russa (dominata, com'è noto, dal magistero di Dostoevskij), ² Tarkovskij si confronta con la letteratura tedesca, ed in particolar modo con Thomas Mann, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann e, anche se in una prospettiva più limitata (soprattutto relativamente alle congetture di adattamenti cinematografici), con Hermann Hesse. ³

Per quanto concerne la presenza nel cinema di Tarkovskij «dello straordinario Thomas Mann» ⁴ – apostrofato anche come «scrittore ge-

1. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., pp. 152-153.

2. «Dostoevskij potrebbe diventare la chiave di volta di tutto quello che vorrei fare nel cinema» (*Ivi*, p. 27). Per quanto concerne il dialogo tra Tarkovskij e le sue fonti culturali, ed in particolare Dostoevskij, si vedano SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit. In mancanza di spazio per una sua trattazione complessa, rimandiamo alla lettura diretta dei *Diari* la ricostruzione delle vicende del “Dostoevskij tarkovskiano”, che il regista progettava di portare sullo schermo.

3. La citazione quasi letterale di un passo tratto da *Il gioco delle perle di vetro* di Hesse compare in un monologo dello *Stalker* nel film omonimo, fuso ad un passo della tradizione del pensiero orientale del *Tao te ching*.

4. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 61. Nei *Diari* si ritrovano molte note su possibili progetti di adattamento cinematografico, anche all'interno di coproduzioni internazionali, di *Giuseppe e i suoi fratelli* e del *Doctor Faustus*, oltre che riflessioni sparse concernenti *La montagna incantata*, *la Morte a Venezia* e *Tonio Kröger*. Il nome di Mann ricorre anche in *Scolpire il tempo* (Id, *Scolpire il tempo*, cit.,

niale»⁵ – si possono rintracciare nei diari e negli scritti del regista molteplici riferimenti sia al *Doctor Faustus* che a *La montagna incantata*. Tarkovskij doveva amare molto quest'ultimo romanzo per la della visione del tempo interiore, diluita e rarefatta, che lo contraddistingue e per l'esplorazione di una dimensione della temporalità strettamente annodata alla coscienza e illustrata, attraverso la narrazione, nelle sue aporie costitutive. In secondo luogo, Tarkovskij molto probabilmente apprezzava il romanzo di Mann per la polisemia dialogica, per le derive dialettiche a cui danno voce i personaggi, per l'alternarsi della parola ai silenzi della meditazione o della sospensione descrittiva. In qualche modo il nostro regista, grande lettore e interprete di Dostoevskij, trovava, per somiglianza,⁶ particolarmente congeniale l'incedere del dialogo manniano, così come l'esattezza della parola dello scrittore tedesco nella ricchezza delle sue determinazioni sensoriali (e particolarmente visive) poteva trovare nella mobilità e nel lirismo della macchina da presa tarkovskiana una sua immaginifica visualizzazione. A nostro avviso, un'influenza – se non una precisa rilettura – delle ultime pagine della *Montagna incantata* si ritrova nel «finale grandioso»⁷ di un'interessante sceneggiatura rimasta irrealizzata, ovvero *Vento luminoso*.⁸ Contrariamente dal racconto di fantascienza da cui è tratto (*L'uomo volante*, di Alexandr Romanovic Beljaev),⁹ l'epilogo di *Vento luminoso*, spezzando radicalmente la continuità, d'azione e dialogica, del proprio impianto, si situa nel contesto della Prima Guerra Mondiale, e di

p. 53; pp. 150-151; p. 174). Ma si veda anche il cosiddetto "Questionario 1974" in ID., *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 135, in cui Tarkovskij individua nel *Doctor Faustus* e nel *Tonio Kröger* rispettivamente il romanzo e la novella predilette al di fuori dei confini sovietici. Un passo di *La montagna incantata* compare in esergo al fondamentale saggio che Tarkovskij dedica alla forma cinematografica: cfr. ID., *Oo Kinoobrazze*, cit., pp. 8-18.

5. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 33.

6. Cfr. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., pp. 34-35. Molti passaggi della *Montagna incantata* ricordano i «grandi dialoghi dostoevskiani, nei quali i personaggi con totale sincerità aprono il loro animo a un interlocutore privilegiato in un luogo fuori del tempo e dello spazio abituali». E molto utile ritorna l'osservazione di Scarlato sull'architettura dei personaggi in *Stalker*: «Seguendo una tradizione del romanzo russo (Dostoevskij, Platonov, Bulgakov), abbiamo a che fare con tre ideologi, tre punti di vista sul mondo incarnati», da ALESSIO SCARLATO, *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005, p. 59.

7. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 59.

8. ID., *Vento luminoso*, in ID., *Racconti cinematografici*, cit., pp. 77-135.

9. Ringrazio sentitamente Claudia Criveller per aver confrontato la sceneggiatura di Tarkovskij con il racconto di Beljaev.

una delle sue più cruente battaglie: l'esplicitazione della cornice geografica e cronologica (*Verdun*, 16-17 settembre 1916) si contrappone alla vaghezza spazio-temporale in cui sprofonda la vicenda narrata, e la proietta vertiginosamente dentro la tragedia della Storia. La terra delle trincee in cui si muove il protagonista, padre Philip, ricorda l'epilogo del romanzo di Mann, in cui il narratore, e noi con lui, osserviamo il "pupillo della vita" Hans Castorp perdersi tra il fango e la carne macellata della Grande Guerra.

Se la presenza di Mann nell'estetica di Tarkovskij si avverte in *Vento luminoso* nella polifonia dello sviluppo dialogico oltre che al riferimento, a nostro avviso meditato, all'epilogo della *Montagna incantata* (aspetti, questi, che si integrano e si radicano in un territorio simbolico e semantico tipicamente russo),¹⁰ la ricorrenza del nome di Ernest Theodor Amadeus Hoffmann nell'itinerario di Tarkovskij deve essere contestualizzato nell'ampio respiro della tradizione letteraria russa, rispetto alla quale il magistero dello scrittore e musicista tedesco ha costituito un momento di confronto tutt'altro che succedaneo: il dialogo tra Tarkovskij e Hoffmann si integra in modo esemplare tanto nel retroterra culturale del nostro regista quanto, come vedremo, nello sviluppo diacronico della sua produzione cinematografica.

Il "caso Hoffmann"

In effetti, a distanza di quasi sei mesi dalla proposta di Tallinn, Tarkovskij nel febbraio del 1975 firma un contratto per la stesura della sceneggiatura, che si intitolerà *Hoffmanniana*, da consegnare per il primo agosto dello stesso anno, e basata sulle vicende biografiche dello scrittore tedesco.¹¹ Alla fine di aprile, mentre il progetto di realizzare un film sull'*Idiota* sembra destinato a naufragare (tuttavia sappiamo che, pur con al-

10. Tali suggestioni si integrano nel 'tipicamente' russo della simbologia e dei significati del volo, e alla collocazione della sceneggiatura tra *Rublëv* e *Solaris*, tanto da fungere, per molti versi, da testo di raccordo tra i due film. Rimandiamo in questo senso a FRANCESCO NETTO, *Il "destino" audiovisivo dei* Racconti cinematografici: *il caso di Vento Luminoso*, in *Su Andrej Tarkovskij*, AAM TAC – Arts and artifacts in Movie – Technology, Aesthetics, Communication, 1, 2004, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa – Roma 2004, p. 99-107.

11. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 165. Il testo della sceneggiatura è stato originariamente pubblicato in ID., *Hoffmanniana*, in «Iskusstvo Kino», 8, 1976; la traduzione italiana si trova in ID., *Racconti cinematografici*, cit., pp. 137-184.

terne vicende, Tarkovskij lo terrà in considerazione per molto tempo), il regista annota con rammarico che «la sceneggiatura su Hoffmann non riesce a prendere corpo» perché «non c'è un'idea portante»¹² che sostiene lo sviluppo narrativo. A meno di un mese dalla data di consegna del testo, Tarkovskij dedica una pagina di diario interamente ad *Hoffmanniana*; siamo all'inizio di luglio, e sembra che il regista abbia finalmente individuato degli elementi di contatto 'spirituale' con Hoffmann, e che si sia creato quel particolare meccanismo di scambio e di dialogo, sulla base del quale Tarkovskij inverte i cardini della biografia e della poetica di un autore senza rinunciare alle proprie priorità estetiche ed espressive.¹³ È una pagina densa e complessa – su cui ritorneremo nel corso della nostra rilettura – in cui il regista si chiede «come matura l'idea di un'opera»,¹⁴ riconoscendo in questa genesi «il più misterioso, il più sfuggente dei processi».¹⁵ Come accade in altri casi, la scrittura tarkovskiana si caratterizza in questo passaggio per una vaghezza che tenta di cogliere, nella rapidità dell'appunto diaristico, quante più dimensioni e stratificazioni di senso possibili. Ritorna infatti la prospettiva, già esemplarmente illustrata nell'episodio “La campana” di *Andrej Rublëv*, secondo cui il nucleo ideale di un'opera «si sviluppi indipendentemente dal nostro controllo, nel subconscio, dove l'idea cristallizza all'interno delle pareti della nostra anima»:¹⁶ la genesi dell'opera d'arte si quindi caratterizza per un «“periodo intrauterino” di latenza dell'immagine»,¹⁷ in cui la coscienza funge da specchio o da ricettore di immagini le cui tracce saranno successivamente portate alla luce e rielaborate dalla *poiesis* cinematografica.

Un primo risultato di questo processo di assimilazione, di decantazione della poetica hoffmanniana viene abbozzato da Tarkovskij in questo modo:

12. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 172.

13. Ritorneremo più estesamente sulla volontà da parte di Tarkovskij di appropriarsi, secondo il proprio punto di vista e senza mediazioni costrittive di carattere storico-critico, delle opere di autori geograficamente e culturalmente distanti da lui: ci permettiamo di rilevare, in ambito prettamente cinematografico (se non altro perché ci appare tutt'oggi uno spunto poco analizzato in sede critica), al dialogo intrattenuto da Tarkovskij con Bergman, Bresson e Kurosawa, che in *Scolpire il tempo* diventano altrettanti luoghi di passaggio attraverso i quali Tarkovskij definisce il proprio cinema interpretando quello dei grandi autori a lui coevi.

14. *Ivi*, p. 174.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

Ho delle difficoltà con Hoffmann. È chiaro che uno degli strati della sua opera comprende lui stesso, la sua malattia, le disavventure, l'amore e la morte. Il secondo è costituito dal mondo della sua fantasia, delle opere *ancora non nate*, delle composizioni musicali [...]. È come se trovasse scampo nel mondo delle sue fantasie. [...] Lui non è un abitante di questo mondo e di esso non ha bisogno.¹⁸

Come si può intuire da questo passaggio, la molteplicità di temi e idee isolate da Tarkovskij in relazione ad Hoffmann intrattengono un rapporto, oltre che con le vicende biografiche dello scrittore tedesco, anche con il cinema di Tarkovskij, quale era venuto a configurarsi sino a quel momento, e con le dimensioni in cui si proietterà successivamente: in particolare, il termine *a quo* coinvolge *Solaris* per culminare nello *Specchio* mentre l'*ad quem* ci conduce nell'universo simbolico di *Stalker*, e alle dimensioni oniriche e autoanalitiche in esso sottese. Alla data di consegna del testo, Tarkovskij riesce ad ottenere una proroga di tre mesi, fino al 1 novembre del 1975:¹⁹ nonostante non cessi di denunciare la fuggevolezza e la fluidità della materia trattata («Non c'è via di uscita con *Hoffmanniana*»),²⁰ e malgrado le difficoltà incontrate nella stesura tra agosto e settembre, Tarkovskij, in una nota dell'ottobre del 1975, appunta di aver finalmente completato la sceneggiatura.²¹ Tuttavia nel marzo dell'anno successivo, il regista viene informato che il Goskino non ha approvato il testo di *Hoffmanniana*. Complice l'inizio della lavorazione su *Stalker*, di cui è pronta la sceneggiatura tecnica e per cui si stanno compiendo i sopralluoghi per gli esterni in Turkmenistan, il progetto viene abbandonato, nonostante il regista lo metta spesso in agenda nei lunghi elenchi di progetti da realizzare:²² la sceneggiatura viene pubblicata nel numero di settembre di *Iskusstvo Kino*,²³ ed è questa versione che è stata tradotta nel volume italiano dei *Racconti cinematografici* edito per i tipi di Garzanti.

18. *Ibidem*.

19. *Ivi*, p. 177.

20. *Ibidem*.

21. *Ivi*, p. 179.

22. *Ivi*, p. 224. Il progetto verrà proposto soprattutto nell'ottica di coproduzioni estere. Oltre un anno e mezzo dopo la pubblicazione della sceneggiatura su *Iskusstvo Kino*, Tarkovskij annovera *Hoffmanniana* tra i progetti che potrebbero essere realizzati all'estero; compaiono, tra gli altri, anche *Vento luminoso*, *Viaggio in Italia*, *Giuseppe e i suoi fratelli* e *Doctor Faustus* di Mann, oltre che *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

23. La trascrizione del testo pubblicato in *Iskusstvo Kino* è attualmente disponibile, nell'originale russo, al sito www.tarkovskij.com.ru.

Nel corso della sua permanenza a Berlino, nel 1984, Tarkovskij rimette mano al testo di *Hoffmanniana*, dichiarandosi insoddisfatto della versione di dieci anni prima, probabilmente meditando di offrirla a qualche produzione tedesca²⁴. Pochi mesi prima di morire, Tarkovskij annota sul suo diario questo appunto sui lavori da fare: «1. il film “su di me” (che vergogna); 2. il documentario sulla vita dopo la vita; 3. Hoffmann. È urgente».²⁵

L'hoffmannizzazione dei russi

Nonostante *Hoffmanniana* non venga mai trasposta cinematograficamente, l'interesse di Tarkovskij per questa sceneggiatura rimarrà talmente vivo e l'assimilazione della personalità di Hoffmann nella *Weltanschauung* tarkovskiana è tale che il regista iscrive lo scrittore e musicista tedesco in quella ristretta cerchia di «bambini innocenti e pieni di fede, sofferenti [...] ingenui e appassionati, nobili»²⁶ che popolano il cinema di Tarkovskij da *Andrej Rublëv* sino a *Offret*, e di cui il regista stesso si riconosce come uno degli epigoni.

Relativamente al rapporto tra Tarkovskij e Hoffmann (soltanto a prima vista eccentrico rispetto ai riferimenti culturali russi del nostro regista), è necessario osservare, in via preliminare, come la penetrazione delle opere e della personalità dell'autore tedesco nella cultura russa affondino le proprie radici dagli anni Venti dell'Ottocento per estendere la loro influenza, grosso modo, sino ai romanzi e ai racconti del primo Dostoevskij (in particolare a *Il sosia* e *Umiliati e offesi*). Inoltre, secondo alcuni studi – come quello che Charles Passage ha dedicato a questo tema nella sua ampia e circostanziata monografia *The Russians Hoffmannists*²⁷ – «il processo di *hoffmannizzazione* [corsivo nostro, nell'originale: Hoffmannizing] di Dostoevskij» rappresenta il «culmine di un più ampio processo che coinvolse un'intera generazione di autori russi».²⁸ Il fatto che il nome di Hoffmann incroci l'itinerario estetico di Tarkovskij non deve quindi stupire, poiché esiste nella storia della letteratura russa l'esperienza

24. Cfr. MOROZ, *Andrej Tarkovsky about his film art in his own words*, cit., pp. 41-42.

25. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 674.

26. *Ivi*, p. 224.

27. CHARLES E. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton 1963.

28. *Ivi*, p. 196.

per nulla marginale del cosiddetto «Hoffmannismo»,²⁹ risultato apicale di una proposta culturale diversa e per molti versi alternativa al dominio francofono di fine Settecento.

Ciò si verifica in modo peculiare nell'area moscovita, poiché proprio a Mosca il tentativo di avvicinamento della cultura tedesca aveva già mosso i suoi primi passi sin dalla nascita della *Nemeckaja Sloboda* pietrina, per giungere, alla fine del Settecento, alla fondazione dell'Università che, affrancandosi parzialmente dal dominio culturale francese, aveva trovato nella personalità di Johann Georg Schwarz il veicolo per la traduzione e la circolazione delle opere di Lessing, Goethe e Schiller. Nel corso dell'Ottocento, lo sguardo rivolto verso l'Inghilterra e la Germania da parte di intellettuali e poeti che si riconoscevano nel Romanticismo europeo (come il primo traduttore del *Werther* Ivan Turgenev e Vasilij Andrejevič Žukovskij, entrambi allievi di Schwarz, per giungere al giovane Puškin, fortemente debitore di Hoffmann nell'opera *La dama di picche*) si radica all'interno del conflitto tra occidentalismo e slavofilia che segna indelebilmente il dibattito culturale russo dell'Ottocento. Prima che la feroce repressione zarista della rivolta decabrista del 1925 ponga fine alla libera organizzazione delle istanze romantiche nelle società e nelle riviste letterarie, Goethe (sul versante prettamente estetico) e Schelling (in ambito filosofico) costituiscono i due poli attorno i quali gli intellettuali cercano di interessare un dialogo capace di coniugare l'estetica e il naturalismo. Proprio alla luce delle traumatiche vicende politiche della metà degli anni Venti, la successiva riorganizzazione delle forze intellettuali troverà

più vicino allo spirito dei tempi Hoffmann, la cui arte narrativa affascinava, e la cui estetica appariva certamente solidale con la filosofia di Schelling; in essa vibrava un'agitazione dello spirito più seducente della remota e irraggiungibile quiete di Goethe [...]. Il tema ricorrente dell'opposizione tra il mondo Reale e il mondo Ideale implicava il conflitto infinito tra due istanze opposte e inconciliabili. Quali fossero le reali intenzioni dell'autore, questo conflitto sembrava esprimere perfettamente l'opposizione tra l'Utopia russa e l'attualità. [...] Nel loro adattamento dei temi hoffmanniani, gli "Hoffmannisti russi" non hanno tuttavia reso esplicita questa contiguità tematica. L'opposizione tra i due mondi prese, prudentemente, un abito cristiano.³⁰

29. *Ivi*, p. 16.

30. *Ivi*, p. 34.

In questo sfondo incerto (che fonde Hoffmann, il Cristianesimo russo, la filosofia della natura di matrice schellinghiana) prende avvio la ricezione e la rielaborazione russa dell'Hoffmann letterato che, al contrario di quanto si possa immaginare, sin dal terzo decennio dell'Ottocento «anticipa la moda europea per i *Racconti*»³¹ piuttosto che rincorrela: parallelamente alle traduzioni, iniziate già nel 1822, dal 1825 appaiono dei racconti di evidente impostazione hoffmanniana, pubblicati da Alexej Alexejevič Perovskij, sotto le mentite spoglie di Antonij Pogorelskij. Qualche anno dopo, il principe Vladimir Odoevskij, in ragione delle sue novelle che guardano allo scrittore tedesco come indiscussa *auctoritas*, viene persino soprannominato nell'ambiente nobiliare moscovita "Hoffmann Secondo". Riassumendo, sulla scorta del testo di Passage, la fortuna di Hoffmann in Russia, si possono individuare le seguenti fasi: l'interesse all'inizio degli anni Venti, cresciuto in modo significativo alla fine del decennio, quando Hoffmann imperversò in tutta Europa; l'apice della fortuna attorno al 1935 e il successivo oblio, complice il fallimento delle istanze romantiche in Russia, a partire dall'inizio degli anni Quaranta.³² Da questo momento in poi, la letteratura cercò di approfondire il proprio orizzonte nazionale e «Hoffmann, il successore di Goethe, fu l'ultimo straniero a esercitare una forte influenza sulla letteratura russa».³³ In questo contesto, la ricezione hoffmanniana di Dostoevskij (il «culmine del processo di hoffmanizzazione»³⁴ della letteratura russa) appare ritardata e in qualche modo inattuale rispetto ai tempi, in considerazione del fatto che i suoi esordi furono segnati «sotto l'influsso di Hoffmann attorno al 1844, quando praticamente tutti i letterati russi avevano abbandonato quel modello».³⁵

Non è scopo di questo lavoro stabilire se la mediazione dostoevskiana, nel caso di Tarkovskij, sia stata direttamente tematizzata dal regista op-

31. *Ivi*, p. 36.

32. *Ivi*, p. 38.

33. *Ivi*, p. 35.

34. *Ivi*, p. 196.

35. *Ivi*, p. 238. Al di là della molteplicità dei nessi intertestuali tra i *Racconti* hoffmanniani e i primi testi di Dostoevskij (per i quali rimandiamo all'ampio studio di Passage), ci basti qui segnalare, a titolo puramente esemplificativo, la citazione letterale che appare nelle prime pagine di *Umiliati e offesi*: «Una volta, ricordo, mi venne in mente che il vecchio e il cane fossero sbucati fuori da qualche pagina di un Hoffmann illustrato da Gavarni e girassero il mondo come "réclames" ambulanti dell'edizione» (FEDOR MICHAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Umiliati e offesi*, Einaudi, Torino 1965, p. 7).

pure assunta all'interno di un *milieu* letterario e culturale che in qualche modo la presupponeva; tuttavia alla luce di questo sfondo comune, storicamente determinato, si deve leggere l'insistenza con cui il nostro regista si è dedicato al progetto-Hoffmann, tanto da arrivare, non distante dalla malattia che ne chiuderà l'esistenza, a pensare di poter stendere la sceneggiatura tecnica per una produzione tedesca. Se è vero che c'è stata una consistente 'hoffmannizzazione' degli scrittori russi, variamente riscontrabile in sede storico-critica, è altrettanto vero – verrebbe da dire inevitabile – che in questo movimento di 'traduzione' letteraria ed estetica di Hoffmann (sia che si tratti di plagio, trasformazione o espansione dei plot, contaminazione dei racconti e dei personaggi),³⁶ si sia verificata una sua essenziale 'russificazione'.

La 'russificazione' di Hoffmann

Ciò è vero per un ordine di motivi generale, in qualche modo intrinseci ai singoli percorsi autoriali, («ogni autore hoffmanniano, presto o tardi, si è sottratto dall'influenza di Hoffmann»):³⁷ tuttavia nel caso di Tarkovskij concorrono ulteriori elementi di chiarificazione, tra i quali, *in primis*, la distanza cronologica da quel *milieu* culturale ottocentesco, anche in ragione della doppia appartenenza russo-sovietica che tanta parte ha avuto (soprattutto nei termini di un conflitto tra le due istanze, mai sovrapponibili) nell'itinerario estetico del regista. Da un certo punto di vista, quindi, si può riscontrare un'antitesi radicale tra la genesi di *Hoffmanniana* e quella del film che l'ha preceduta, ovvero *Zerkalo*: se il film si propone dichiaratamente nell'alveo di un denso autobiografismo, il lavoro su Hoffmann si muove, almeno ad un primo sguardo, in direzione opposta, ovvero sul versante di un attento e ponderato lavoro di mediazione letteraria e culturale.

Per inquadrare con maggior precisione la metodologia di Tarkovskij nell'approccio all'opera e alla biografia di Hoffmann, è utile ricordare quanto annota il regista riguardo al progetto, poi non realizzato, di girare un film su Dostoevskij: «Non ha molto senso portare sullo schermo l'opera di Dostoevskij. È proprio su di lui invece, su Dostoevskij, che bisognerebbe fare un film. Sul suo carattere, sul suo Dio e sul suo diavolo,

36. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*, cit., p. 225.

37. *Ivi*, p. 224.

sulla sua arte».³⁸ E ancora: «Ora bisogna leggere. Tutto quello che ha scritto Dostoevskij. Tutto quello che hanno scritto su di lui i filosofi russi: Solov'ëv, Leont'ëv, Berdjaev ecc.»³⁹ e, qualche mese dopo, «Bisogna incominciare a raccogliere *tutto il materiale possibile su F. M. Dostoevskij*».⁴⁰ Emergono quindi due criteri metodologici piuttosto precisi dell'approccio del nostro regista alle proprie fonti di ispirazione. Innanzitutto, riconoscendo l'impossibilità di mettere in scena opere il cui valore è strettamente legato alla loro costitutiva letterarietà,⁴¹ Tarkovskij si interessa al lavoro sulle biografie degli autori nella misura in cui la loro narrazione porta alla luce le linee fondamentali dei moventi profondi, dei contenuti spirituali e delle finalità della creazione artistica: sempre parlando di Dostoevskij – ma il caso può essere esteso anche ad altri autori, e in particolare ad Hoffmann e a Mann – Tarkovskij sottolinea come la «sceneggiatura è stata pensata più come un'indagine poetica che non come una biografia».⁴² In secondo luogo, si può registrare la precisione e l'accuratezza con cui il regista predispone il lavoro preparatorio, scandito in una fase iniziale di lettura su tutto il fronte bibliografico, e su una successiva attività di scrittura («Prima di tutto bisogna scrivere. Senza pensare ancora alla regia»)⁴³ che diventa progressivo affinarsi degli strumenti critici e, nel contempo, di sviluppo e maturazione dell'idea fondamentale del progetto.

L'esito finale di questo processo di accostamento agli autori viene chiarito da Tarkovskij a proposito di un possibile lavoro sul *Doctor Faustus* di Mann; vale la pena di citarlo perché ci sembra paradigmatico della radicalità con cui il regista si rivolge ai propri oggetti di ricerca: «Bisogna

38. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 27.

39. *Ibidem*. È curioso notare come, nell'appunto di una lista delle cose necessarie per la casa di campagna appena costruita, Tarkovskij avesse inserito questa nota: «Libri: Dostoevskij, su Dostoevskij, Hoffmann» (*Ivi*, p. 154).

40. *Ivi*, p. 74.

41. Anche rispetto alla possibilità di tradurre cinematograficamente il *Giuseppe* di Mann, Tarkovskij esprime decise perplessità. «Se nonostante tutto si riparlasse con gli italiani del *Giuseppe* mi sentirei quanto meno indeciso. Come rendere Thomas Mann sullo schermo? È, evidentemente, una cosa impossibile» (*Ivi*, p. 69). Le ricorrenti riflessioni di Tarkovskij sull'impossibilità di tradurre cinematograficamente i grandi romanzi letterari di Mann e Dostoevskij confluiranno nelle pagine di *Scolpire il tempo* in cui Tarkovskij scinde nettamente opera letteraria e opera cinematografica: cfr. *Id.*, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 17-19.

42. *Id.*, *Diari. Martirologio 1970-1986*, p. 116.

43. *Ivi*, p. 27.

strappare tutti i veli, eliminare tutti gli approcci, tutte le manovre di avvicinamento. Devo sublimarne la quintessenza, rileggerlo a modo mio. La cosa fondamentale è la tragedia della solitudine dell'artista e lo scotto che deve pagare per attingere la verità». ⁴⁴ Emerge quindi un criterio essenziale dell'accostamento di Tarkovskij alle proprie fonti, che costituisce la cornice complessiva nella quale concepire l'ermeneutica del regista: la febbrile ricerca e interrogazione a partire dalla cogenza di un dialogo spirituale con l'autore che viene preso in esame, a detrimento della correttezza della lettura storico-critica. L'abbattimento dei limiti della contestualizzazione e della mediazione storicistica produce una costante tendenza, da parte di Tarkovskij, alla 'russificazione' dei propri materiali di partenza (e la *Nostalgia* italiana o il *Sacrificio* "bergmaniano" stanno lì a raccontarcelo), ⁴⁵ parallelamente ad un oltrepasamento delle incrostazioni critiche che non permettono di toccare l'essenza spirituale di un autore. Per Tarkovskij quindi il processo interpretativo si concretizza nell'appropriazione di un universo estetico che, al di là delle differenze storiche o geografiche, deve essere in grado, in uno stesso movimento, di farsi carico di quello dell'autore. Rispetto alla logica astratta e impersonale della fedeltà dell'adattamento ad un testo originale, Tarkovskij prospetta una singolare apologia della falsificazione: in questo senso si delinea ancora una volta la figura di un Tarkovskij 'medievale', che ritroviamo, oltre che nei riferimenti alla pittura di icone e nel suo *Rublëv*, in alcune affermazioni esemplari che riguardano uno dei luoghi sacri della fede cristiana, la cattedrale di Chartres, prodotto di una più alta sapienza artistica che oltrepassa la centralità dell'autore nella creazione dell'opera d'arte. ⁴⁶

44. *Ivi*, p. 123.

45. Cfr. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 181: «Pur lavorando in Italia, cionondimeno ho girato un film russo in tutti i suoi aspetti: spirituali, etici ed emotivi». Analoghe considerazioni possono essere riferite ad intere pagine di *Scolpire il tempo*, nelle quali l'accostamento di Tarkovskij ai grandi classici della letteratura europea occidentale o di quella dell'estremo oriente sono legate dalla necessità di una interiorizzazione profondamente, tipicamente russa dei materiali. Si veda come caso esemplificativo quella del *Don Chisciotte* di Cervantes (cfr. *Ivi*, p. 50).

46. Cfr. *Ivi*, pp. 171-172: «Stupisce la presunzione degli artisti attuali, se paragonata alla modestia, ad esempio, dei costruttori della cattedrale di Chartres, di cui nessuno conosce il nome! L'artista dovrebbe distinguersi per il disinteresse con il quale adempie al suo dovere, ma noi tutti ce ne siamo scordati da un pezzo». È curioso rilevare come la tradizione della riedificazione della cattedrale di Chartres da parte di fedeli e pellegrini si ritrovi anche in una dichiarazione di Bergman. Anche il regista svedese considera la ricostruzione della cattedrale come paradigma di un'arte legata al culto e non contaminata dall'autorialità e dalle sue pastoie ideologiche. Cfr. INGMAR

In relazione alle questioni che abbiamo appena sollevato, si pone un duplice ordine di problemi. Il primo è relativo ai testi su cui si è potuto formare Tarkovskij e alla loro presenza in *Hoffmanniana*; in secondo invece riguarda la natura e i procedimenti di ‘russificazione’ di Hoffmann operati da Tarkovskij. Relativamente al primo quesito, è ragionevole ritenere che Tarkovskij potesse avere a disposizione pressoché l’intera produzione di Hoffmann tradotta in russo.⁴⁷ Resta da valutare se le opere di Hoffmann circolassero liberamente in Russia all’inizio degli anni Settanta o se, come in altri casi, Tarkovskij dovesse rivolgersi al mercato nero, come viene spiegato nei *Diari* per quanto riguarda alcune opere di Dostoevskij.⁴⁸ Tuttavia, data l’ampiezza dei nessi intertestuali tra la sceneggiatura tarkovskiana e le opere di Hoffmann, è possibile ritenere che il regista non avesse difficoltà particolari di accesso ai testi. Le opere che hanno influenzato maggiormente Tarkovskij nella sua rielaborazione sono indubbiamente i *Pezzi fantastici alla maniera di Callot* (comprendenti *Kreisleriana*, una serie di racconti incentrati sulla figura del musicista, proiezione autobiografica di Hoffmann stesso) e i *Racconti notturni* (che includono *Il maggiorasco* e *L’uomo della sabbia*).⁴⁹ Per quanto riguarda le vicende biografiche dello scrittore, una prima ricognizione bibliografica non ci ha consentito di riscontrare la traduzione russa della biografia primo ottocentesca di Hoffmann redatta da Julius Eduard Hitzig,⁵⁰ che tuttavia viene inserito come personaggio marginale nel decimo capitolo di *Hoffmanniana*. Scorrendo la sceneggiatura ed incrociandola con altre fonti, è verosimile ritenere che Tarkovskij potesse avere accesso alle lettere o ai diari di Hoffmann, nonché, se non alle opere monografiche sulla biografia dell’autore, quantomeno a note estese o compendi.

BERGMAN, *Fare dei film è per me una necessità di natura*, in «Cinemanuovo», 45, 1965, p. 372.

47. Lo conferma Passage, secondo cui alla fine dell’Ottocento tutte le opere di Hoffmann erano disponibili in traduzione in Russia. Cfr. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*, cit., p. 223.
48. «Devo proprio almeno iniziare a raccogliere i materiali su Dostoevskij. Mi hanno detto che un certo Behemot [Ippopotamo] vende libri al mercato nero. L’opera completa di Dostoevskij costa 250 rubli. Devo comprarla» (TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 75).
49. Laddove possibile o particolarmente significativo, segnaleremo i nessi intertestuali rilevanti nel corso dell’analisi della sceneggiatura.
50. Si tratta della monografia in *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, pubblicata a Berlino nel 1823, un anno dopo la morte dello scrittore.

Per quanto riguarda le modalità della ‘russificazione’ di Hoffmann nell’universo simbolico ed estetico di Tarkovskij, esse possono venire ricondotte ad alcuni assi fondamentali, che d’altra parte costituiscono delle chiavi di lettura preliminari per chiarire l’orizzonte tematico di *Hoffmanniana*. Il primo motivo fondamentale è quello della malattia e della morte, all’interno del quale è compresa la parabola esistenziale dell’Hoffmann tarkovskiano. A questo proposito, Salvestroni ci ricorda come «nei romanzi di Dostoevskij è questa la condizione di alcuni personaggi privilegiati [...] che scoprono il senso della vita e la sua bellezza nei pochi giorni o addirittura ore che li separano dalla morte».⁵¹ In funzione della dimensione escatologica sottesa a tutto il racconto si trovano le ragioni profonde della riflessione dei personaggi, tutti protesi nella propria ricerca esistenziale: l’Hoffmann tarkovskiano non sfugge a questo destino, ma lo abbraccia pienamente, tanto che alla fine della sua vita, come vedremo, dirà di aver finalmente compreso se stesso. In secondo luogo, l’eroe di *Hoffmanniana* è un artista, come spesso accade nei film di Tarkovskij (*Andrej Rublëv*, *Lo specchio*, *Nostalghia*), oppure un personaggio che dell’artista assume il portato di sofferenza e i laceranti percorsi della spiritualità (*Stalker*, *Sacrificio*). La centralità dell’artista è un tratto che non di rado si ritrova nei racconti di Hoffmann, i cui protagonisti sono pittori, musicisti, poeti o studenti che vivono la sofferta scissione romantica tra l’ideale di una vita estetica e l’impossibilità della sua attuazione. Questa dualità si prolunga – e siamo al terzo punto – in quella che separa tra il mondo reale e il mondo immaginario dell’inconscio o del ricordo (mondi diversi, ma dai confini labili e incerti) che, ‘russificandosi’, trova una propria declinazione del tutto peculiare: essa viene infatti concepita nei termini della scissione tra la dimensione mondana e la sua utopia, tra la quotidianità e il disvelamento del suo ordine sofanico. Da un lato questa relazione prende forma nel profondo sentimento (tipico della cultura russa) di una scissione che separa radicalmente, come termini razionalmente inconciliabili, realtà e idealità; d’altra parte, proprio all’interno di questa scissione si concretizzano moventi, caratteri e finalità dell’operare artistico: l’estetica supera la dicotomia tra realtà e immaginazione, rivelando l’ordine sofanico e il principio monistico sottesi al dualismo tra estensione e pensiero, tra corpo e spirito. Assecondando anche una caratteristica ricorrente della letteratura di Hoffmann, la sceneggiatura si co-

51. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 53.

struisce attorno alla sovrapposizione tra diversi strati di realtà, che tende a trascinare nel proprio statuto incerto e problematico anche la memoria e il ricordo. La distinzione tra sogno e ricordo si sfrangia, assumendo contorni ambigui che non permettono di capire al lettore con chiarezza i piani di realtà del racconto e i loro rapporti. In analogia a quanto accadeva nello *Specchio*, anche in *Hoffmanniana* appare difficile tracciare una linea di confine netta tra il ricordo in quanto rievocazione di ciò che è già compiuto nel passato e ciò che viene riportato alla luce tramite un processo di riscrittura e rielaborazione estetica. L'incedere della narrazione costituisce quindi la faccia visibile di discesa nell'abisso della conoscenza di sé, ed ha come effetto una spazializzazione della temporalità in cui passato, presente e futuro diventano termini reversibili e variamente ricombinabili. Le dinamiche profonde del desiderio hanno un ruolo decisivo anche nello sviluppo narrativo, tanto da sostituire l'azione drammatica negli snodi cruciali del racconto. L'abisso della coscienza viene alla luce attraverso i sintomi, anche ambigui, che parlano per suo conto, grazie alla mediazione di particolari dispositivi narrativi e profilmici. Se ne troviamo una cristallina evidenza nell'oceano pensante di *Solaris* e nella Zona di *Stalker* (entrambi, pur in modo diverso, chiamati a rivelare ai personaggi i loro desideri più intimi), in *Hoffmanniana* questo ruolo è affidato, oltre che ai dispositivi ottici di riflessione (su cui ci soffermeremo analiticamente nel prossimo paragrafo), all'opera musicale, che contribuisce a produrre e a tracciare le linee del desiderio e dei movimenti dei personaggi.

Verso l'audiovisione: Hoffmanniana tra Zerkalo e Stalker

Focalizzata l'attenzione sugli assi ermeneutici dell'approccio di Tarkovskij alle proprie fonti, cercheremo ora di esplorare il testo di *Hoffmanniana* riconnettendolo al tessuto estetico, anche audiovisivo, a cui inerisce per prossimità cronologica (in particolar modo allo *Specchio*, che precede la stesura del testo, e *Stalker*, che la segue), e lavorando su un sistema di scarti e intervalli tra i testi di partenza, la sceneggiatura, le possibili concrezioni figurative, per contribuire alla definizione di alcuni aspetti, chiaramente non esaustivi, relativi alla "forma estetica" tarkovskiana. Quello della *obraz*, dell'immagine – non solo cinematografica – e del suo statuto in rapporto al suo contenuto di verità e di bellezza, costituisce infatti un punto di ritorno costante non solo dell'estetica di Tarkovskij, ma di tutta

una cultura (quella russa ancor prima che sovietica) che ha considerato l'immagine come una via privilegiata di accesso all'Assoluto.

Preliminarmente è necessario osservare che *Hoffmanniana*, sotto il profilo strutturale, è organizzata in quattordici paragrafi, ciascuno dei quali è intitolato con il nome di un personaggio hoffmanniano, realmente esistito nelle vicende biografiche dell'autore o partorito dalla sua immaginazione, che interviene nel racconto. Il paragrafo centrale, l'ottavo, è quello più esteso, ed è costituito da un'ampia *mise en abîme* in cui Hoffmann, rivolgendosi in prima persona all'amico Hippel nella forma dell'epistola, racconta un'esperienza angosciante occorsagli presso un maniero di cui il nonno era reggente. In questo caso specifico Tarkovskij recupera una tipica forma di scrittura hoffmanniana presente nei *Racconti*: quella di un narratore interno, attraverso il quale si dipana la logica perturbante degli eventi.⁵² Per quanto concerne gli altri capitoli, il narratore soltanto una volta cede alla tentazione di assumere una prospettiva 'audiovisiva', mentre, come in altre sceneggiature, tende ad occultarsi e a non intervenire con commenti o valutazioni.⁵³ Il tipo di focalizzazione costituisce, in effetti, un problema centrale nel momento del passaggio tra il testo letterario e quello audiovisivo, e si configura particolarmente complesso nel cinema di Tarkovskij: porsi il problema del "chi guarda?", in assenza di evidenze enunciative che ci indichino in modo chiaro l'oggetto della visione e lo leghino all'atto del guardare di un singolo personaggio interno al testo, significa entrare in un universo policentrico e polisemico, in cui la macchina da presa può, senza soluzione di continuità,

52. «Consapevole dei problematicissimi rapporti intercorrenti tra le cose e le parole, fra l'oggetto e la possibilità di rappresentarlo in una struttura narrativa, Hoffmann rinuncia all'artificio della prospettiva onnisciente e del "bell'ordine cronologico" per presentarsi in veste di editore o rifattore o compilatore piuttosto che di inventore della ricerca. Anziché rappresentare una realtà, Hoffmann trascrive il faticoso e incerto avvicinamento della coscienza alle cose, le alterne fasi della presa di coscienza del reale» (CLAUDIO MAGRIS, *Introduzione* a ERNEST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Il vaso d'oro e altri racconti*, Garzanti, Milano 2000, p. X).

53. La sceneggiatura, per come viene intesa da Tarkovskij, ottiene pochissime indicazioni di carattere tecnico, che verranno invece estesamente fissate e sviluppate nei diari di lavorazione. Un'infrazione a questa regola si può rintracciare proprio nel capitolo "Christopher Vöthory", in un'interpolazione del narratore alla lettura dell'epistola di Hoffmann a Hippel: «Un po' alla volta cominciamo ad avere la sensazione che l'ambiente si trasformi, e così anche lo stesso Hoffmann. A stento ora gli si danno diciotto anni» (TARKOVSKIJ, *Hoffmanniana*, cit., p. 157).

prendere il posto di un protagonista, di più personaggi, dell'autore, oppure muoversi indipendentemente da essi.

Hoffmanniana accenna, sul piano letterario, a questa stratificazione che, com'è verosimile immaginare, un'ipotetica trascrizione audiovisiva avrebbe contribuito a riarticolare nuovamente. Questa complessità è data dalla fusione, nel regime finzionale del testo, di ciò che può essere supposto dal lettore come realtà quotidiana con l'immaginario del poeta (sogno, incubo o ricordo): si potrebbe parlare di un sistema di sovrapposizioni tra il mondo reale e i territori dell'immaginario, spesso raccordati da marche enunciativie labili oppure da reciproche inclusioni che solo in un secondo momento possono essere chiarite a partire dal testo. È l'idea fondamentale di racconto che Tarkovskij immaginava per il suo lavoro su Dostoevskij, e che, per contiguità cronologica, molto probabilmente è migrata nella sceneggiatura di cui ci stiamo occupando. Pensando al film sul grande scrittore russo, Tarkovskij lo immaginava come un «accostamento di diversi “strati” – il passato, il presente, l'ideale e la loro congiunzione». ⁵⁴ Questa prospettiva, così vicina alla poetica di *Lo specchio*, trova in *Hoffmanniana* un momento di articolazione ricco e fecondo: relativamente ai personaggi, osserva Tarkovskij, essi

devono essere pochi e (in linea con Hoffmann) non devono intrecciare una propria trama, ma devono essere il motivo dell'apparizione dei personaggi immaginari, la causa generatrice della situazione in cui questi ultimi possono nascere. ⁵⁵

Come in altri casi, il riferimento a queste osservazioni contenute nei *Diari* non emancipa l'analisi del testo dalle sospensioni e dai momenti di scacco dell'interpretazione, ma contribuisce a fare luce sul progetto tarkovskiano, in cui lo spettatore occupa un ruolo attivo, e non passivo, nella donazione di senso alle immagini.

In questa chiave, l'analisi dei primi tre capitoli di *Hoffmanniana* risulterà esemplare. Innanzitutto osserviamo, proprio nel primo capitolo del testo, la duplicità dei deittici percettivi utilizzati dal narratore per descrivere la visione di un Hoffmann con la mente offuscata dall'alcol: il poeta vede «il mondo circostante ora molto ravvicinato, “a un palmo di naso”, ora lontano, oltre lo spazio vuoto»; ⁵⁶ l'incertezza e l'oscillazione di questo

54. A. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio*, cit., p. 160.

55. *Ivi*, p. 174.

56. *Id.*, *Hoffmanniana*, cit., p. 139.

regime percettivo si ripetono ancora, a mo' di anafora, subito dopo in un icastico «ora vicino, ora lontano...».⁵⁷ Hoffmann, trasformato «ora in un nano, ora in un gigante»,⁵⁸ da una taverna da cui viene portato via a braccia si ritrova in una radura, dove ha una prima forma di allucinazione: la visione dello «sguardo nero, penetrante» di «uno sconosciuto dal volto familiare»⁵⁹ che subito sparisce, perdendosi nel nulla. L'esordio della sceneggiatura ci introduce quindi in una percezione alterata e ambigua della realtà, continuamente oscillante tra due poli opposti, tra i quali è impossibile sceglierne uno come referente esterno oggettivo. Il secondo capitolo, intitolato *Mozart*, si apre con un repentino cambio di scena. Con il primo capitolo condivide la continuità di una possibile traccia sonora, rivelatasi inizialmente come un accordarsi degli strumenti prima dell'esecuzione operistica, descritta come un «brusio musicale [...] come portato dal vento, ora più vicino, ora più lontano»:⁶⁰ tuttavia risuona nella radura, ma in una stanza d'albergo, dove Hoffmann viene svegliato di soprassalto dall'annuncio che di lì a poco si rappresenterà il *Don Giovanni* di Mozart nel teatro attiguo. L'architettura del testo ci porta quindi a considerare il primo capitolo non come un evento reale ma come un sogno, immaginato da Hoffmann nel dormiveglia della sua camera d'albergo. Successivamente, lo scrittore prende posto in un palchetto del teatro, quando viene raggiunto da un personaggio del *Don Giovanni*, Donna Anna, che dal palcoscenico si materializza, con lo stesso vestito, alle sue spalle, come in un parto dell'immaginazione dello scrittore. La natura allucinatoria di questo incontro sembra perdere consistenza nel momento in cui, la mattina successiva, il cameriere accusa Hoffmann della scomparsa di uno specchio posto sul palco del teatro, che era in realtà stato portato via da Donna Anna, e che aveva costituito il *medium* visivo del dialogo tra i due: la dimensione diurna, quindi, ha complicato ancor di più lo statuto di realtà di quanto accaduto nottetempo, poiché, contrariamente alle attese del lettore, ne attesta la veridicità anziché negarla. Il terzo capitolo, intitolato *Julia Mark*, introducendo sin dal titolo il personaggio della donna amata da Hoffmann nel corso della sua per-

57. *Ibidem*.

58. *Ivi*, p. 140.

59. *Ibidem*. Questa definizione combacia perfettamente con la definizione data da Freud del perturbante, ovvero come di qualcosa di familiare che si ripresenta all'attenzione sotto un aspetto diverso e angosciante. La figura dello «sconosciuto dal volto familiare» ritorna alla fine del testo, palesando di essere il sosia del poeta.

60. *Ibidem*.

manenza a Bamberga, ci annuncia che gli avvenimenti narrati fino a quel momento sono in realtà un racconto inventato da Hoffmann per le sue giovani ospiti, le sorelle Julia e Minna Mark. Ancora una volta realtà e finzione si confondono, non senza che tra di esse vi siano sovrapposizioni e ricorrenze inquietanti: Hoffmann infatti non esita a ricordare, alla fine del capitolo, come Julia assomigli molto alla Donna Anna protagonista del suo sogno/racconto. L'ingresso nel racconto di *Hoffmanniana* è quindi costruito attorno ad un sistema di progressive inclusioni tra finzione e realtà, dove quest'ultima polarità viene costantemente fatta sprofondare nelle pieghe oscure dell'immaginario: in questo senso, il primo sogno, a rigore, costituirebbe un sogno nel sogno (o un sogno in una narrazione fittizia). Realtà e sogno si ricorrono e si sovrappongono, facendo somigliare le fisionomie dei personaggi, nella vertigine perturbante della chiusura del terzo capitolo, in cui ciò che è noto (la fisionomia di Julia Mark reale) compare in una nuova forma (Donna Anna del *Don Giovanni*).⁶¹

Ma i primi tre capitoli del testo introducono ed elaborano altri elementi strutturali del racconto, che torneranno a proporsi nel corso della narrazione intessendo altri sottotesti di importanza cruciale. Tra questi, in continuità con quanto avviene già nello *Specchio*, si segnala la proliferazione dei dispositivi ottici, ed in particolare delle superfici riflettenti come gli specchi. Questi dispositivi ricorrono spesso anche nei racconti di Hoffmann, dove assumono il compito di introdurre visioni perturbanti. Nell'estetica tarkovskiana l'inserimento degli specchi, tanto nel testo letterario quanto nel profilmico cinematografico, risponde ad esigenze che non possono essere considerate nel significato che viene loro tradizionalmente attribuito, ovvero come momento di riflessione che il soggetto/personaggio esercita su se stesso. In linea generale, è necessario ricordare la cornice all'interno della quale deve essere concepito, nell'universo tarkovskiano, il ruolo delle superfici riflettenti. Nel passaggio di un'importante intervista dedicata al *Rublëv*, Tarkovskij ha focalizzato il dispositivo originario dei sistemi di raddoppiamento delle immagini:

61. Questa sovrapposizione delle fisionomie ricorda la scelta degli attori di *Lo specchio*, in cui Margarita Terechova interpreta sia la madre giovane del narratore Aleksej (nel passato) e sua moglie Natalja (nel presente diegetico); allo stesso modo Ignat Danilchev interpreta Aleksej all'età di dodici anni e suo figlio Ignat.

Per me, il cielo è vuoto. Esistono soltanto i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere, che mi interessano e mi importano. [...] D'altra parte, la regia è un modo per "far nascere" gli avvenimenti, [...] immagini che potrei contemplare per ore.⁶²

La superficie dell'acqua racchiude *in nuce* tutte le potenzialità dello specchio, ma ne arricchisce la definizione: la riflessione non propone un'astratta duplicazione dell'immagine, né concretizza, in presenza di un personaggio che si guarda, un momento di riflessione soggettiva che assume i tratti dell'autoanalisi – come di un soggetto che, oggettivandosi attraverso il proprio doppio riflesso, produce un discorso o riflette su se stesso; l'immagine riflessa è l'incarnazione iconica di una idealità oggetto di contemplazione, di un'essenza in cui si ritrova l'ordine sofianico del reale, e in cui l'immagine quotidiana risulta in ultima analisi ricompresa e trasfigurata su un piano più alto di realtà. Più vicino a mettere in scena un sistema di sovrimpressioni piuttosto che caratterizzarsi come un dispositivo mimetico⁶³ (quale tradizionalmente viene considerato), lo specchio tarkovskiano segnala la cesura tra mondanità e idealità, e i momenti di attraversamento della soglia che li discrimina. Un inserto documentaristico dello *Specchio* ce lo mostra, seppur di passaggio, con grande evidenza: nella sequenza ambientata nell'appartamento dei profughi spagnoli, ad un certo punto si può osservare, in un'immagine di repertorio, il fugace passaggio di una profuga su una strada mentre imbraccia una specchiera frantumata. Questo specchio infranto accenna, metaforicamente, alla perdita della patria, allo scollamento tra i destini individuali, quelli del proprio popolo e della propria terra, infine all'avvento della no-

62. MICHEL CIMENT – LUDA e JEAN SCHNITZER (a cura di), *Il mio Rublëv è la speranza di tutto il popolo russo*, in «Il Dramma», 1, 1970, p. 62.

63. Salvestroni mette in evidenza la duplicità del dispositivo di riflessione tarkovskiano (il rilanciarsi dell'immagine riflessa sovrimpressa a quella dello sfondo) nella poetica di *Stalker*, ed in particolare nella sequenza del sogno dell'Apocalisse: «Nella scena del sogno il pubblico viene calato in una dimensione carica di inquietante bellezza attraverso le parole del testo biblico [...]. La macchina da presa inquadra un fondale di terra e di roccia sul quale giacciono sott'acqua brandelli di pagine di giornale, uno sterilizzatore, siringhe, monete, un foglietto di calendario, l'immagine di Giovanni Battista, copia della parte destra della pala di Van Eyck, una pistola semisepolta, vassoi, altri oggetti di uso comune [...]. 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» (SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 140).

stalgia come sentimento pervasivo dell'assenza della propria patria spirituale. Nello *Specchio* si ritrovano indubbiamente personaggi che osservano nello specchio la propria immagine riflessa: ma da questa osservazione non scaturisce una riflessione successiva, quanto piuttosto *accade qualcosa* che attiene anche solo al piano della pura idealità e che si comunica al personaggio e allo spettatore. Se gli specchi talvolta possono essere impiegati come *medium* del narcisismo femminile (che nello *Specchio* Tarkovskij attribuisce alla propria moglie e a quella benestante del medico), in altri casi si fanno carico di una funzione trasfigurante, la cui enunciazione Tarkovskij ha affidato alla purezza della parola poetica del padre Arsenij: nell'isolamento prodotto dalla cornice dello specchio accade che gli eventi vengano osservati e nominati per la prima volta, come accade nella potenza della mitopoiesi infantile e nelle sue trasfigurazioni.⁶⁴ Non è un caso che l'incendio della dacia nello *Specchio* appaia nella sua forza attraverso la mediazione di uno specchio, sul quale la macchina da presa indugia, prima di uscire ad una contemplazione diretta, accostandosi, in semisoggettiva, ai personaggi. Si tratta di un avvenimento osservato attraverso due sovrinquadrature, e quindi consegnato all'azione trasfigurante della memoria; l'evento si pone all'attenzione dei personaggi e dello spettatore nella sua bellezza e unicità, prima isolato nello specchio e poi incorniciato dall'acqua che gronda dal tetto della casa. L'acqua e le sua multiformità spesso in Tarkovskij assumono un valore di questo tipo: l'elemento liquido infatti, apparendo sempre in rapporto alla visibilità che cela o che rivela, mai nella forma di una spazialità indistinta, invero, come nella poesia del padre Arsenij, la propria vocazione di «sentinella inerte e dura», che vigila proteiforme nel nuovo ordine del reale.⁶⁵ Questo aspetto è evidente anche nella rivelazione di se stesso che il giovane Aleksej vive nella casa della donna ricca, in cui si reca con la madre per scambiare dei gioielli con del cibo per la famiglia: in questo caso, Aleksej non produce alcun dialogo con se stesso nell'atto di specchiarsi, ma quanto di intangibile si sta compiendo – un evento intimo, spirituale, che ci viene soltanto mostrato come riflesso oscuro di quanto già vissuto

64. «E nel cristallo pulsavano i fiumi / Fumavano le montagne, luceva il mare, / E tu tenevi in mano la sfera di cristallo, / E tu in trono dormivi / E – Dio – tu eri mia. / Poi ti destasti e trasfigurando / Il quotidiano vocabolario umano / A piena voce pronunciasti “tu” / E la parola svelò / Il vero significato e “zar” divenne».

65. «Nel mondo tutto fu trasfigurato, anche / Le cose semplici – il catino, la brocca – / Quando l'acqua stava fra noi come sentinella / Inerte e dura».

da suo padre – prende forma nella ripresa del tema dell'atto quarto di *Indian Queen* del compositore barocco Henry Purcell, che fa da tappeto sonoro a quanto stiamo osservando.⁶⁶ Rispetto alla presenza degli specchi nello *Specchio*, è importante sottolineare un fatto singolare: nella sceneggiatura del film, *Bianco, bianco giorno...*,⁶⁷ compaiono soltanto alcune sequenze in cui sono presenti specchi o loro omologhi, mentre nel film si conta quasi una ventina di sequenze in cui i dispositivi ottici assumono un ruolo centrale, tanto da porsi come elementi di dialogo imprescindibile nell'analisi del testo audiovisivo. Questa variazione riscontrabile nel confronto tra la sceneggiatura e il film conferma un dato fondamentale, che assume valenza sia in rapporto alla *poesis* filmica tarkovskiana sia in rapporto alla lettura audiovisiva: l'importanza di accedere ai diari di lavorazione dei film, nei quali effettivamente è possibile rintracciare, passo dopo passo, lo svilupparsi audiovisivo dell'idea letteraria, caratterizzato da deviazioni, modificazioni *in itinere* del progetto e strutturazione di nuovi percorsi.

Tornando ad *Hoffmanniana*, bisogna rilevare come la questione della presenza ricorrente degli specchi si ponga come elemento intratestuale di rilevanza decisiva, che, diversamente da quanto accade nello *Specchio*, appare progettato in modo esplicito sin nella sceneggiatura. Nel corso del racconto, gli specchi compaiono per nove volte, rivelando una funzione particolarmente poliedrica nel terzo capitolo, *Donna Anna*, e nell'ottavo, *Christopher Vöthory*. Rispetto allo sviluppo iconico del plesso mondanità/idealità che abbiamo messo in evidenza a partire dalle sequenze dello *Specchio*, attraverso gli specchi di *Hoffmanniana* Tarkovskij

66. L'impiego di questo brano di musica classica in questa sequenza ricorda molto l'utilizzo che ne fa Bergman in *Sussurri e grida*, un film a cui Tarkovskij fa più volte riferimento nei suoi scritti; si tratta della sequenza in cui Karin (interpretata da Ingrid Thulin) e Maria (Liv Ullmann) si avvicinano dopo la morte della sorella Agnes. Tarkovskij descrive in questo modo il passaggio del film che deve averlo colpito e suggestionato: «Nel film di Bergman *Sussurri e grida* c'è un episodio molto forte, forse il più importante del film. Due sorelle arrivano nella casa paterna dove sta morendo la loro sorella maggiore. [...] Ed ecco che esse, a un certo momento, rimaste sole, avvertono un'inconsueta attrazione familiare, umana, l'una per l'altra: esse parlano [...] si accarezzano... Tutto questo crea una sensazione di lancinante vicinanza umana... [...] Nella scena della loro breve intimità Bergman ha sostituito nella colonna sonora il dialogo con la suite per violoncello [n. 5] di Bach, moltiplicando così di molte volte l'effetto e dando ad esso ulteriore profondità e spessore. [...]. Anche quest'esito illusorio dà allo spettatore la possibilità di vivere una catarsi, una liberazione e una purificazione spirituale», *Id.*, *Scolpire il tempo*, cit., p. 173.

67. *Id.*, *Bianco, bianco giorno...*, in *Id.*, *Racconti cinematografici*, cit., pp. 7-73.

rielabora aspetti legati alla tradizione del racconto gotico, e particolarmente tutti gli effetti che Freud, a partire proprio dall'analisi del racconto hoffmanniano *Der Sandmann*, aveva definito come perturbanti.⁶⁸ Tuttavia, questi rimandi assumono senso non soltanto sul piano di un'astratta rilevazione intertestuale (come riprese o citazioni di brani letterari preesistenti), ma divengono polarità semantiche frutto di un dialogo serrato in cui alla 'hoffmannizzazione' di Tarkovskij corrisponde la 'russificazione' di stilemi e motivi dell'autore tedesco. Possiamo individuare con chiarezza almeno due di questi temi legati alla figura dello specchio: il rapporto con la malattia e la morte nel capitolo *Donna Anna*, e l'emergenza di un nuovo statuto della temporalità in *Christopher Vöthory*.

I due plessi tematici ed esistenziali (la morte e la temporalità) si rintracciano, rimandando reciprocamente l'uno all'altro, nella fondamentale sequenza dello *Specchio* ambientata nello studio medico, che precede il finale in cui gli orizzonti temporali, il reale e l'ideale si fondono in un'unica soggettiva del protagonista ormai liberato dai vincoli dell'esistenza terrena. Dal punto di vista della configurazione del profilmico, questa sequenza è strutturata in modo troppo singolare perché possa essere ritenuta come un mero momento di passaggio: la macchina da presa, prima di entrare nello spazio della sala con una carrellata in avanti e delle reinquadrature sugli elementi della messa in scena, è posta frontalmente ed include i quattro personaggi (tra cui il protagonista nascosto dal paravento) assieme all'intera parete. I numerosi specchi appesi al muro, tutti disposti frontalmente, non riflettono alcuna immagine immediatamente percepibile dell'ambiente circostante, e caricano la sequenza di una valenza escatologica che retroagisce sulla comprensione complessiva del film. Questi specchi muti, trovandosi sopra il personaggio disteso sul lettino (e significativamente interpretato da Tarkovskij stesso) non ne riflettono l'immagine, ma, attraverso la loro esibizione profilmica, lo indicano come soggetto del racconto che fino a quel momento non si era mai rivelato precedentemente se non come fonte sonora acusmatica: si tratta di un personaggio sul punto di morire o *già morto*, e che dopo aver concluso la propria parabola terrena ritrova il senso della propria esistenza, racchiudendola in poche enigmatiche parole ma soprattutto, in questo caso, nel film che ha appena raccontato e all'ultima sequenza in cui assisterà al

68. SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, traduzione italiana di Silvano Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 267-307.

proprio concepimento: «Lasciatemi in pace [...]. Lasciatemi in pace. In fin dei conti volevo solo essere felice [...]. Tutto si sistemerà, andrà tutto bene». Come nello *Specchio*, dove gli specchi non riflettono più l'immagine di Tarkovskij, la cui morte spirituale e fisica costituisce la condizione stessa della possibilità di una narrazione dell'esistenza (e quindi della necessità del racconto cinematografico), anche nel capitolo *Donna Anna* di *Hoffmanniana*, la figura dello specchio si manifesta in stretta correlazione simbolica con la morte, tanto da assumersi il compito di costituirne una prolessi tangibile sin dalle prime pagine. Nel capitolo possiamo trovare almeno tre diversi significati attribuiti al piccolo specchio che Hoffmann trova posto sul palco dal quale assiste al *Don Giovanni* di Mozart. Innanzitutto sulla superficie riflettente prende corpo la presenza allucinatoria di Donna Anna, che appare esattamente identica a quella presente in scena: lo specchio, secondo una funzione piuttosto convenzionale, introduce l'apparizione del perturbante e di una figura tipica del doppio, ovvero il sosia. In secondo luogo, lo specchio si caratterizza come elemento necessario di mediazione fatica che permette il dialogo tra i due, configurandosi come dispositivo essenziale di modellizzazione dell'immaginario, senza il quale tale movimento di esplicitazione non risulta possibile. In terzo luogo – ed è questo l'aspetto maggiormente interessante – Donna Anna, prima di scomparire definitivamente, stacca lo specchio dal palco avvolgendolo in uno scialle e portandolo con sé. Questa azione potrebbe avere un duplice significato. Innanzitutto, la rimozione dello specchio dal suo luogo asseconda, come dice Donna Anna, l'invito porto ad Hoffmann di non «guardare nello specchio prima di dormire» poiché si potrebbero vedere «in sogni dei volti spaventosi»;⁶⁹ in secondo luogo, l'atto di coprire lo specchio con un drappo o con un panno per impedirne l'azione riflettente potrebbe essere legato ad una tradizione secondo la quale nella stanza di un defunto devono essere coperti tutti gli specchi affinché la sua anima possa liberarsi definitivamente dal corpo. In rapporto all'azione drammatica, l'atto che compie Donna Anna funge come una doppia prolessi, che annuncia la sua morte (che avverrà, come apprendremo la mattina successiva, proprio nell'ora presunta in cui lascia lo scrittore) e, per metonimia, quella di Hoffmann stesso. In effetti la natura di questi rispecchiamenti trova delle conferme nelle successive apparizioni degli specchi nei seguenti capitoli (ancora in *Donna Anna*, *Julia Mark* e

69. TARKOVSKIJ, *Hoffmanniana*, cit., p. 143.

Dottor Speyer): in ciascun capitolo, rispettivamente, Hoffmann si guarda allo specchio nella sua camera d'albergo senza trovarvi la propria immagine riflessa; viene privato da questo ingrato compito dalla giovane Julia che, scagliando a terra lo specchio, raddoppia l'azione di Donna Anna, proponendosi come suo ulteriore doppio; infine Hoffmann si dimostra reticente alla domanda di Speyer su che cosa abbia osservato nello specchio, tenendovi «lo sguardo fisso». ⁷⁰

Il secondo passaggio attraverso gli specchi, concernente il problema della temporalità, si trova nell'ampio capitolo *Christopher Vöhory* (completato dal successivo, intitolato *Daniel*), in cui Tarkovskij rielabora con grande libertà l'intreccio del 'notturno' hoffmanniano *Il maggiorasco*. Non a caso Tarkovskij affida alla forma epistolare, imperniata attorno ad un'attività di rammemorazione, il compito di ricostruire un avvenimento accaduto nel passato di Hoffmann: nello scrivere all'amico d'infanzia Hoppel, lo scrittore e musicista ravvisa che «gli anni trascorsi lasciano la loro impronta persino sulla verità, deformandola, e forse – chissà? – la rendono addirittura più verosimile». ⁷¹ Emerge quindi una prospettiva temporale rovesciata, tipicamente russa, nella quale «il passato non ci è affatto più manifesto del futuro, anzi probabilmente è vero il contrario». ⁷² L'elemento che rende palesi, in una *mise en abîme* narrativa delle stesse parole di Hoffmann, tali evidenze è uno specchio posto nel cuore del castello, la stanza dove il barone, ormai morto, compiva i propri esperimenti alchemici e le osservazioni astrologiche. In questo specchio – che è un'invenzione di Tarkovskij, poiché di esso non v'è traccia in *Il maggiorasco* –, Hoffmann osserva la propria immagine speculare in tre momenti differenti: nel passato da poco trascorso, nel presente della riflessione abituale e nell'immediato futuro delle azioni che compierà. Nello stesso specchio, assisterà inoltre all'omicidio del barone da parte del servitore Daniel, denunciando poi l'identità dell'assassino. Quando il figlio del nobile, vendicandosi, ucciderà Daniel, lo specchio che si trovava accanto al feretro del barone si incrinerà, rompendosi, e «mettendo a nudo la cornice ormai vuota e coperta di ragnatele»: ⁷³ lo specchio, in qualità di dispositivo temporalizzatore, in questo caso ha compiuto interamente la sua funzione, liberando l'anima del barone, ancora imprigionata nel

70. *Ivi*, p. 148.

71. *Ivi*, p. 157.

72. *Ibidem*.

73. *Ivi*, p. 170.

corpo esposto davanti ad esso e, metaforicamente, nell'infamia di un delitto irrisolto.

Se, come scriveva Tarkovskij nel suo diario, un livello di lettura dell'opera di Hoffmann comprende «lui stesso, la sua malattia, le disavventure, l'amore e la morte»,⁷⁴ trasfigurate poeticamente dal «mondo della sue fantasie [...], la sua dimora, il suo castello, la sua roccaforte»,⁷⁵ in *Hoffmanniana* emergono degli aspetti che rilanciano nessi cotestuali verso *Stalker*, oltre che, come abbiamo già visto, a ritroso verso *Lo specchio*. Se poi assumessimo come criterio fondante della rilettura della sceneggiatura il motivo secondo cui Hoffmann «non è un abitante di questo mondo e di esso non ha bisogno»,⁷⁶ si potrà comprendere in modo chiaro le ragioni per cui Tarkovskij non abbia rinunciato a questo progetto nemmeno negli anni Ottanta, e quali siano gli elementi prefiguranti una continuità con la parabola esistenziale dei protagonisti di *Nostalghia* e *Sacrificio*, che illustreranno ampiamente il tema della fuga e del rifiuto dell'individuo di fronte alle minacce della storia. Se, come osserva acutamente Scarlato, in *Stalker* si trovano tracce significative del film non realizzato su *L'idiota*,⁷⁷ ciò si può dire altrettanto per alcuni aspetti di *Hoffmanniana*, che con questo film intrattiene relazioni che non si attestano sul piano di mere suggestioni. Anche l'impianto narrativo di *Stalker* infatti si sostiene sull'esistenza di due mondi separati e governati da leggi distinte, e di personaggi che li attraversano cercando di penetrare la stanza dove si esaudiscono i desideri: tuttavia, analogamente alla visione perturbante che scaturisce dagli specchi hoffmanniani, anche la Zona e la Stanza non restituiscono i desideri coscienti, ma quelli più riposti e inconfessabili; non realizzano i progetti umani, ma spalancano all'individuo lo sguardo sull'abisso che lo abita. La figura dello Stalker è quella che, analogamente all'Hoffmann tarkovskiano, vive in un perenne pellegrinaggio tra la Zona e il mondo reale, tra l'immaginario e il prosaico, e che conduce i propri compagni di viaggio nell'oltrepassamento della soglia che li separa. Il pretesto fantascientifico e la grande plaga metaforica della Zona – in questo perfettamente speculare all'oceano pensante di *Solaris* – danno concretezza narrativa e simbolica a ciò che per Hoffmann sono la musica e l'immaginazione letteraria: dei dispositivi di materializzazione e verbalizza-

74. Id., *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 174.

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*.

77. Cfr. SCARLATO, *La zona del sacro*, cit., p. 55.

zione dell'inconscio e del desiderio, in cui la figura dello specchio abbandona ogni dimensione di mimetismo. Per questi motivi anche Hoffmann entra a far parte della famiglia tarkovskiana degli "idioti", di quei «personaggi che esprimono la forza della debolezza».⁷⁸ In *Hoffmanniana*, pur mancando l'architettura trinitaria dei personaggi presente in *Stalker* e produttrice di mirabili articolazioni dialettiche, è presente la figura della moglie all'inizio e alla fine del film, quando dialoga direttamente con gli spettatori. In *Hoffmanniana* si tratta di Mischa Hoffmann, che ritroviamo vicino al marito in due momenti particolari, perfettamente speculari alle apparizioni della moglie dello Stalker. Nella prima ha un alterco con Hoffmann, perché scopre dalla lettura di un diario il tradimento del marito con Julia Mark; in questo caso la sequenza è speculare a quella in cui la moglie dello Stalker maledice il marito che le comunica improvvisamente che abbandonerà il nucleo familiare per intraprendere una nuova missione nella Zona. La seconda apparizione è prossima all'epilogo: Mischa è ora al capezzale del marito e lo assiste amorevolmente nel momento del trapasso (come in *Stalker* la moglie si prendeva cura del marito, spossato fisicamente e spiritualmente al ritorno dalla Zona). In questo caso l'amore della donna si fa percepibile, quando sembra voler condividere il delirio del marito che intravede in uno specchio la presenza allucinatoria di due donne che lo guardano morente e ode delle vaghe voci infantili. Oltre che in queste corrispondenze tematiche, le analogie tra *Stalker* e *Hoffmanniana* si attestano anche nella predisposizione di alcune soluzioni compositive. È curioso infatti notare come *Stalker*, dopo la didascalia iniziale, si apra con un lungo piano sequenza ambientato in una bettola che, come opportunamente ci ricorda Salvestroni, è un «luogo privilegiato anche nei romanzi di Dostoevskij. È lo spazio anonimo, impersonale – e proprio per questo più rassicurante delle pareti domestiche».⁷⁹ Si tratta in questo caso di un ingresso nella diegesi speculare, se non identico fin nei dettagli compositivi, della taverna che com-

78. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 137. In un passaggio del testo, Tarkovskij mette in bocca allo zio di Hoffmann, Christopher Vöthory, una significativa preveggenza del destino del nipote: «Grazie alla sua irrefrenabile fantasia, diventerà un poeta! Un buono a nulla, un povero sognatore! [...] L'esperienza della mia vita mi suggerisce che quanto più una persona ha del talento, tanto più è povera. La povertà in questo caso è direttamente proporzionale alle doti del soggetto» (TARKOVSKIJ, *Hoffmanniana*, cit., p. 167).

79. SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 127.

pare nell'incipit di *Hoffmanniana*, che viene descritto da Tarkovskij in questo modo:

Il crepuscolo penetra nella cantina, un seminterrato dai soffitti ad arco imbiancati. Lo scuro ripiano di un tavolo di quercia, levigato dai gomiti dei clienti abituali, cosparso di piccole pozze di punch ormai freddo, nelle quali si riflette la luce declinante di un giorno piovoso. A giudicare dalle voci ovattate, gli avventori sono pochi. Intorno al tavolo, disposto di fronte alla finestra, estenuati compagni di bottiglia si muovono come in sordina.⁸⁰

Confrontando questo passo con l'incipit audiovisivo di *Stalker*, colpisce l'analogia nella distribuzione dei volumi (l'orizzontalità del tavolo e lo slancio verso l'alto degli archi che fa intravedere il soffitto), la medesima disposizione dei personaggi raccolti intorno ad un tavolino e di fronte ad una finestra, la solitudine e il senso di abbandono del luogo. Si staglia inoltre con grande evidenza il motivo plastico della luce che modella il regime di visibilità dell'inquadratura sin nella sua definizione letteraria: la dinamica dei raggi del crepuscolo – l'alba in *Stalker* – che penetrano nella taverna, in modo del tutto analogo a quanto accade nel film, produce effetti di riflessione e assorbimento della luce che definiscono la spazialità degli oggetti e la loro consistenza viva.

Catturata tra il denso autobiografismo di *Lo specchio* (con cui condivide la narrazione di un'esistenza giunta al suo epilogo) e la riflessione sulla scissione mondanità/idealità e sulla debolezza dell'artista di *Stalker*, *Hoffmanniana* si conclude con una macrosequenza di cinque capitoli in cui prende forma, definendosi figurativamente, il tema della malattia e della morte che abbiamo visto muoversi sottotraccia sin dalle prime pagine. In particolare, nella sequenza conclusiva *I figli di Frau Marienburger* i temi della morte, dello specchio e dell'immaginario si fondono in un'unica messa in scena. La sequenza, che ha luogo nella camera di Hoffmann, è preceduta da quattro capitoli che seguono l'*excursus* dell'epistola a Hippel che, come abbiamo già visto, rielabora liberamente motivi dell'intreccio di *Il maggiorasco* di Hoffmann. Se l'intera struttura di *Hoffmanniana* presenta nessi labili, questi ultimi cinque capitoli risultano particolarmente irrelati, tanto da renderne complessa la decifrazione in rapporto all'interessa del testo. In *Il Cavaliere Gluck*, troviamo Hoffmann alle prese con una sofferta composizione musicale, quando entrano in

80. TARKOVSKIJ, *Hoffmanniana*, cit., p. 139.

scena Hitzig, Chamisso e Eunike che lodano l'arte musicale dell'autore.⁸¹ Dopo che questi personaggi saranno scomparsi per lasciare spazio ad un monologo di ascendenza faustiana («Siamo forse soddisfatti? No. Divorati eternamente dal desiderio di scoperta e di conquista, che avanza pretese su tutto quello che ci circonda»⁸²), Hoffmann incontrerà uno dei suoi personaggi letterari, il cavaliere Gluck, con cui si intratterrà sino all'arrivo del già citato «sconosciuto dal volto familiare»,⁸³ ovvero del suo sosia, che apre il capitolo *Hoffmann due*. Mentre nel corso del colloquio con Gluck emerge, controbilanciando il versante "faustiano" del monologo, il tema dostoevskiano che era di *Rublëv* e che sarà anche di *Stalker*, ovvero che «gioie e rapimenti dell'illuminazione creativa [...] nascono tutti dalla sofferenza, tutti, grandi e piccoli»,⁸⁴ l'incontro con il sosia produce l'incendio del teatro dell'opera dove, se non fraintendiamo il nesso con la biografia hoffmanniana, si sta rappresentando la sua *Undine*. Dopo i brindisi per il successo dell'opera, dopo i dubbi di Hoffmann, l'incendio del teatro suona come una sorta di palingenesi dalla vanità delle cose umane: il sosia, rivelandosi un alchimista in grado di trasformare una carota in oro, si offrirà ad Hoffmann come un dispositivo spettacolare e narrativo in grado di dare forma alle dinamiche profonde del desiderio. Hoffmann, che sappiamo già ossessionato dalla morte, viene ridestato dai suoi incontri immaginari dalle grida di un uomo che annuncia l'incendio del teatro: quando le fiamme avranno distrutto il teatro e la vanità umana che esso rappresenta, si potrà intravedere oltre le sue rovine «un cielo stellato e sereno».⁸⁵ I capitoli *Hippel* e *Julia Mark* producono un'accelerazione verso la conclusione del racconto, saldando il nesso tra l'ossessione amorosa di Hoffmann per Julia Mark, ormai spogliata da qualsiasi definizione fisica ma caricata di una evidente valenza sofanica, e l'approssimarsi del momento in cui l'«anima liberata contemplerà nella sua autentica natura l'essere che è stato il suo struggimento, la sua speranza, la sua consolazione».⁸⁶ La figura femminile si riduce alla presenza vaga e sfuggente di una «fanciulla dai capelli neri che si allontana in profondità lungo un sentiero»⁸⁷ e che, retrospettivamente, costituisce l'imma-

81. *Ivi*, p. 172.

82. *Ibidem*.

83. *Ivi*, p. 175.

84. *Ivi*, p. 174.

85. *Ivi*, p. 176.

86. *Ivi*, p. 179.

87. *Ivi*, p. 181

gine ideale di cui Donna Anna, Julia Mark e le loro apparizioni allucinatorie di cui il racconto è disseminato costituiscono altrettanti mascheramenti.

L'epilogo, narrato in *I figli di Frau Marienburger*, riannoda per condensazione i fili dell'intera sceneggiatura. Assistito dalla moglie Mischa e dal Dottor Speyer, Hoffmann è ormai paralizzato. Come accade al protagonista di *Le avventure nella notte di San Silvestro* di Hoffmann, Spikher, lo scrittore e musicista dice di aver perduto la propria immagine riflessa per averla donata alla donna amata. Proprio su uno specchio, Hoffmann intravede delle «signore elegantemente vestite e dei signori»,⁸⁸ e contemporaneamente ode giungere da una stanza attigua delle voci infantili. Come nello *Specchio* l'immagine della propria morte (nello specchio Hoffmann non vede forse il proprio funerale?) e quella dell'infanzia si accostano indissolubilmente, a testimoniare la fusione degli orizzonti cronologici che chiudeva il film. Il breve spazio di tempo in cui Hoffmann trova ragione della propria esistenza («Adesso ho capito chi sono io... Finalmente!»),⁸⁹ viene immediatamente trasfigurato dalla partitura audiovisiva in cui lo sguardo, disancorandosi dal suolo in un volo leggero sopra i tetti di Berlino nella soggettiva di un pallone aerostatico, ritrova «attraverso il bagliore dei vetri delle finestre dalle intelaiature laccate»⁹⁰ l'immagine che aveva seguito Hoffmann nel corso della sua esistenza: «di spalle, una donna bruna con un nastro azzurro nei capelli, seduta ad un tavolino da tè».⁹¹ Anche in questo caso Hoffmann non la vede chiaramente, «perché sopravviene il buio».⁹² È questo l'abisso che resta al fondo della sua «misera, corta, pazza vita».⁹³

88. *Ivi*, p. 183.

89. *Ibidem*.

90. *Ibidem*.

91. *Ibidem*.

92. *Ivi*, p. 184.

93. *Ibidem*.

Un'“offerta” musicale. Nono, Kurtág, Rihm e Furrer per Andrej Tarkovskij

Carlo Fierens

Nel 1983 la Royal Opera House affidò a Claudio Abbado la direzione di un nuovo allestimento del *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, lasciandogli la libertà di scegliere il regista. Abbado, non nuovo ad allestimenti “d'autore” (aveva già lavorato alla Scala con Visconti, Strehler, Kirchner, Ponnelle, Ronconi, Ljubimov, fra gli altri)¹, colse l'occasione per avvicinarsi ad Andrej Tarkovskij, che all'epoca non aveva ancora avuto esperienze nel teatro d'opera. Il *Boris Godunov* del Covent Garden restò l'unica realizzazione operistica del regista russo e, al di là dell'indiscusso valore dell'allestimento, segnò un primo contatto diretto tra Abbado e Tarkovskij, l'inizio di un'amicizia che avrebbe generato altri successivi contatti artistici, diretti e indiretti.²

In questo allestimento, che dipinge un vivido ritratto della società russa del XVI secolo, ricorrono alcuni temi topici nell'opera di Tarkovskij, tradotti in scelte registiche che rivelano la mano del grande cineasta: la campana nella scena dell'incoronazione, per esempio, richiama il messaggio di speranza e di ricostruzione dell'ultimo episodio dell'*Andrej Rublëv*, film molto apprezzato da Abbado. Nel lungo monologo di Boris nell'atto II, Tarkovskij stende una mappa delle Russie disegnata su un enorme tappeto ai piedi dello zar. Quando il protagonista perseguitato dai sensi di colpa e dal terrore per la sorte del proprio figlio pensa di ve-

Desidero ringraziare Angela Ida De Benedictis per la disponibilità nel seguire la stesura di questo testo e la generosità nel mettermi a disposizione documenti e materiali editi ed inediti. Ringrazio inoltre Nuria Schoenberg Nono, Wolfgang Rihm e Beat Furrer per le preziose testimonianze.

1. Cfr. l'elenco degli allestimenti scaligeri diretti da Abbado in ANGELA IDA DE BENEDEICTIS – VINCENZINA OTTOMANO, *Claudio Abbado alla Scala*, Milano, Rizzoli, 2008. Per i rapporti tra Abbado e Tarkovskij cfr. *infra* Appendice 2.
2. Di questo spettacolo non esiste purtroppo una registrazione; l'allestimento è stato ripreso in seguito al teatro Marinskij di San Pietroburgo per la direzione di Valerj Gerjiev (DVD Philips 075 089-9; Decca 1993).

dere il fantasma del piccolo Dmitrij,³ si avvolge nel tappeto, quasi ad invocare la protezione della propria terra. Certo, c'è il conflitto tra ragion di stato e coscienza privata, centrale nell'opera: quasi come se Boris cercasse di mettere fra sé e il proprio peccato la sua autorità e il suo potere. Ma c'è anche l'immagine, così presente nel pensiero tarkovskiano, dell'immersione nella terra, nel fango, di un annullamento del sé negli elementi. Anche l'acqua, elemento così caro a Tarkovskij, trova il modo di entrare nel teatro lirico allo stato di neve che, stendendosi come un manto sui personaggi in scena, ricorda l'onirico finale di un film quasi contemporaneo, *Nostalghia*.⁴

Nelle note di sala del *Boris Godunov*, Tarkovskij illustra un episodio dell'opera a lui caro, paragonandolo ad un aneddoto della storia recente dell'URSS. Il regista racconta che Stalin, a tutti gli effetti zar spietato di una Russia prostrata, avesse ascoltato una volta alla radio un concerto di Mozart interpretato dalla pianista Yudina, rimanendone così impressionato da richiederne l'incisione. Sfortunatamente, si trattava di una trasmissione dal vivo. Decise allora di convocare direttamente l'interprete ed un direttore per godere di un'esecuzione privata, con tanto di registrazione. Senza timori, la Yudina accettò e, nel ricevere i 20.000 rubli di compenso offerti da Stalin, disse che li avrebbe donati ad una chiesa affinché si pregasse per l'anima del dittatore. L'ardire della pianista non fu mai punito e l'ordine di arresto mai firmato dall'implacabile despota. Secondo Tarkovskij, questo episodio ricorda da presso quello dell'Innocente che accusa apertamente Boris Godunov, il quale reagisce chiedendogli inutilmente di pregare per lui. La relazione instaurata tra i due fatti è estremamente significativa per comprendere il tipo di resistenza, il tipo di eroismo e di impegno politico professati da Tarkovskij, evidentemente affascinato dalla figura di questa indomita pianista che, nei tempi di massima recrudescenza dell'intolleranza staliniana, osava aprire ogni suo con-

-
3. Boris canta: «Negli occhi... il bambino... insanguinato... / Ecco... eccolo... nell'angolo / Si muove..., cresce... / Si avvicina, trema e geme... / Via, via... / Non io... non sono io il tuo assassino..., / Via, via, bambino! / Il popolo..., non io... / La volontà del popolo!... Via, bambino!.. / Signore, tu non vuoi la morte del peccatore, / abbi pietà dell'anima colpevole dello Zar Boris!».
 4. L'idea del regista per la scena finale era quella di avvolgere con un panno tutti i personaggi, quasi a sottolineare l'inerzia e l'impotenza del popolo russo, limitato nei movimenti e nell'autonomia, ma questa soluzione non si realizzò per motivi tecnici. Cfr. IRINA BROWN, *Notes on Tarkovskij by His Assistant*, booklet *Boris Godunov*, DVD Philips, cit., pp. 2-3.

certo facendosi il segno della croce e non temeva di rimbrottare l'uomo più potente e feroce del suo Paese. Un eroismo non urlato, non "hollywoodiano", ma quasi privato, umile, e per questo ancora più grande. L'impegno politico si manifesta non nella fede verso un'ideologia o nel seguire questo o quel partito, ma nel professare sino alle estreme conseguenze le proprie convinzioni, senza ostentare la propria contrarietà ad un sistema (per quanto odioso), e al tempo stesso senza cedere minimamente sulle proprie posizioni.

Affinità elettive: Nono e Tarkovskij

Certo si tratta di un modo di concepire l'impegno dell'artista assai diverso da quello che un consumato cliché attribuisce a Luigi Nono, ben noto per la sua militanza attiva nel Partito Comunista Italiano e la sua intransigenza politica. Eppure, sarebbe del tutto fuorviante appiattare la personalità di Nono ad un pedissequo rispecchiamento di una linea partitica. Così come vanno ricordati i numerosi *distinguo* (che il compositore evidenziò sempre con forza, seguendo la propria coscienza), bisogna anche considerare l'evoluzione umana e ideologica di uno spirito inquieto e mai sazio, responsabilmente convinto che l'impegno politico fosse uno dei canali attraverso i quali esprimere la propria personalità. Forse è per questo che, a dispetto delle differenze, negli anni ottanta può riconoscersi tra i due artisti una sorta di comunanza ideale fatta di affinità elettive. Poco importa se l'interesse di Nono non passerà mai attraverso una conoscenza diretta né epistolare del regista, giacché comunque questa affinità arriva a riflettersi in una serie di punti di contatto, di consonanze che diventano spunto per un'ispirazione creativa. Va detto che il coinvolgimento di Nono non è puramente artistico e si manifesta anche in un personale interessamento alla condizione di esule di Tarkovskij: in una lettera del 1986 all'allora responsabile per la politica estera e le relazioni internazionali del PCI, Giorgio Napolitano, il compositore cerca di mobilitare il partito affinché interceda a favore del rientro in patria del regista.⁵ Con questo gesto (che esprime un attivismo e un modo di concepire l'impegno tipico del compositore) Nono mostra di andare ben più in là di un'ammirazione per l'arte di Tarkovskij, ma al contempo rivela di

5. Cfr. NONO, *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, cit., p. 267 (telegramma da Berlino n.d., ma novembre-dicembre 1986).

essere inconsapevole dell'avanzato stato di malattia del cineasta, che allora viveva a Parigi le fasi terminali di una malattia che lo porterà alla morte la notte tra il 28 e il 29 dicembre dello stesso anno.

Affinità elettive, si diceva. Cosa vede esattamente Nono in Tarkovskij per considerarlo «un grandissimo, una grandissima anima, un grandissimo spirito»?⁶ In primo luogo, il perseguitato: l'artista che è costretto a lasciare il proprio Paese per motivi ideologici.⁷ In secondo luogo, la figura del regista russo affascina Nono in quanto esempio di quel cambiamento allora in corso nei paesi del blocco orientale, salutato con grande favore dal compositore veneziano nel suo essere, pur se tra mille difficoltà, portatore di nuove soluzioni e nuovi orizzonti. Non da ultimo bisogna ricordare il profondo amore che Luigi Nono ha nutrito fin dai suoi esordi per la cultura e l'arte russa d'avanguardia, un amore rimasto costante in tutta la sua vita che lo porta ad interessarsi al teatro, alla pittura, alla poesia e, naturalmente, al cinema russo (tra i nomi più importanti e ricorrenti vanno ricordati quelli di Majakovskij, Malevič, Ljubimov). Ma c'è un aspetto forse ancora più importante di quelli ricordati sopra, che segna un importante *trait d'union* tra i due artisti: in Tarkovskij Nono vede l'esempio di un uomo completamente dedito alla propria vocazione. Sembra quasi che Nono, non a torto, attribuisca a Tarkovskij i caratteri di Andrej Rublëv, quel misto di totale abnegazione, insofferenza nei confronti del potere, necessità di trovare il proprio percorso passo dopo

-
6. Opinione espressa durante un colloquio con Toru Takemitsu ora pubblicato in *Id., Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 443.
 7. Si veda l'attenzione per tutti i pensatori e gli artisti emarginati o condannati: «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 *Un'autobiografia dell'autore raccolta da Enzo Restagno*, colloquio del marzo 1987, in *Id.*, vol. II, p. 525).

passo, opera dopo opera. Il Luigi Nono degli anni ottanta riflette costantemente sulla figura del *caminante*, che rappresenta una nuova tappa nel suo orizzonte compositivo. Al "riflusso" proprio di quegli anni, preludio alla caduta delle ideologie, Nono oppone una visione che pone in primo piano la ricerca artistica, incentrata sul coraggio del dire e del fare, prima di tutto, ad ogni costo. Così come per il contadino che prende il volo nell'*Andrej Rublëv*, la rinuncia ad ogni compromesso e l'abbandono di ogni terra conosciuta non spaventano. Poco importa che il volo termini con uno schianto fatale, un sacrificio che solo una prudente visione incentrata su un chiaro concetto di *percorso* potrebbe evitare. In effetti, l'ideologia permette un solido orizzonte che orienti la lotta e dia una direzione al camminare. Ma Nono vuole riflettere proprio sul "camminare", non sulla mèta.

L'abisso che si apre di fronte all'umanità in questa nuova prospettiva è pericoloso e inquietante, terreno vergine da esplorare con coraggio e dedizione, e tanto Nono quanto Tarkovskij non si tirano indietro. Ciò non significa ripudiare le proprie convinzioni o agire incoscientemente. Il tormento della consapevolezza non lascia mai il coraggioso viandante che abbandona il sentiero. Così, Tarkovskij non smette mai di riflettere sulla complessità del rapporto tra sviluppo tecnologico e sviluppo morale dell'uomo; così, Nono non ripudia mai le sue convinzioni politiche. Ma ogni dogmatismo, ogni ideologia, è filtrata: nel caso di Tarkovskij, da quel "crogiolo del dubbio" dostoevskiano che mette alla prova ogni cosa ma soprattutto sé stessi; nel caso di Nono, da una tensione utopica e introspettiva sviluppata a partire dalla seconda metà degli anni settanta, che non lo vede rinunciare all'impegno ma rivendicare la propria autonomia di artista.

Vi sono naturalmente alcune evidenti differenze tra i due: come si è ricordato, Tarkovskij non ha mai messo in primo piano l'impegno politico. Parlando di uno dei suoi colleghi più stimati, Luis Buñuel, arriva persino a dire: «l'enfasi politica [...], a mio parere, quando è espressa direttamente, è sempre errata in un'opera d'arte».⁸ Questa scelta, tuttavia, va contestualizzata: nell'URSS dell'epoca, forse l'unico tipo di impegno possibile era il critico distaccarsi dall'ideologia dominante. Non è con proclami e polemiche, ma con la propria opera che Tarkovskij lancia un attacco durissimo all'ottusa macchina statale sovietica. La misura della sua

8. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., p. 45.

grandezza è data dal rifiuto di ogni compromesso nel momento in cui la sua libera creatività è minacciata: Tarkovskij rinuncia alla propria famiglia e si consegna ad un esilio che sarebbe stato senza ritorno. Negli ultimi anni, inoltre, egli vive in modo più sentito il problema religioso e non esita a definirsi cristiano:

Sono, lo confesso, un uomo religioso. Per me, l'uomo non è in sé stesso il risultato finale della creazione. Prima di ambire a contribuire allo sviluppo dell'umanità, deve convincersi che dipende da Dio. Ci chiediamo perché affrontiamo una crisi spirituale nel dominio della cultura, nelle arti e nel cinema in particolare. Quest'ultimo è in una condizione terribile. Dieci o dodici anni fa, c'erano ancora film fatti con una dimensione umana e morale. Oggi, tutto questo è finito. L'unica cosa che preoccupa i produttori è la fabbricazione di un prodotto che possa essere venduto nel mercato. Ce ne sono veramente pochi – e la situazione è ancora peggiore nella televisione – che sono preparati a finanziare film personali, film d'autore.⁹

Sacrificio non può essere compreso se non si tiene conto del concetto tutto cristiano del sacrificio di sé, un concetto che, dice Tarkovskij, non può essere estraneo a chiunque voglia definirsi uomo: «se uno non ha mai avuto questo sentimento, mai sperimentato questo desiderio, per quanto mi riguarda cessa di essere uomo».¹⁰

Il sacrificio come offerta di sé (il titolo del film in svedese è proprio *Offret*) non è però, come nei termini epici di Andrej Rublëv, la lotta titanica contro il potere costituito. Il tema dominante è piuttosto quello della generosità, della compassione dostoevskiana che agisce nelle piccole vicende umane più che nella grandiosità dell'arte o della tecnologia. Gli eventi storici (così come le tematiche care a Tarkovskij relative all'arte e alla tecnologia) rimangono comunque presenti, sullo sfondo, ma il regista chiarisce come solo la disponibilità del singolo a rinunciare a tutto in favore di qualcuno possa dare un senso allo scorrere della storia, al progredire della scienza, alla bellezza dell'arte. L'arte per l'arte non ha senso («words, words, words», dice Alexandre citando il suo Amleto)¹¹, e la tecnologia senza umanità porta ad una inevitabile catastrofe. Si realizza un presagio già evocato in *Stalker*, dove l'atto eroico eclatante, vagheggiato

9. Id., *À propos du "Sacrifice"*, intervista di Annie Epelboin, «Positiv», 303, 1986, pp. 3-5; p. 3.

10. *Ivi*, p. 5.

11. Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, atto II scena 2.

dal Professore che intende distruggere la “zona” con una testata nucleare, è ripudiato come inutile se non addirittura come egoista. Quanto grande sembra al confronto la missione dello Stalker (dare la possibilità agli infelici di raggiungere ciò che cercano), disposto a seguirla anche a costo di lasciare la sventurata famiglia! È, allo stesso tempo, una premonizione del destino di Tarkovskij, che per non dover rinunciare al suo compito e al senso stesso del suo esistere è costretto all'esilio (quanto questo provochi tormentosi sensi di colpa è prefigurato genialmente ne *Lo specchio*).

Nelle sostanziali differenze ideologiche, Tarkovskij e Nono sembrano incontrarsi proprio in questa generosità estrema, che è al contempo tormentata ricerca. Ed è sintomatico che la figura del regista entri nell'orizzonte di Nono proprio quando nell'evoluzione del suo pensiero creativo prende forma e diventa sempre più importante la figura del *caminante*.

Caminantes: no hay caminos, hay que caminar

Stando ai suoi ricordi, Nono incontra il motto *Caminantes: no hay caminos, hay que caminar* a Toledo, nell'estate del 1985, scritto sul muro di un convento francescano del XIII secolo.¹² È una frase che rimanda alla lirica *Caminante* di Antonio Machado, poeta non a caso molto amato dal compositore fin dagli anni cinquanta.¹³

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 atras
 se ve la senda que nunca
 se ha de pisar.
 Caminante, no hay camino,
 sino estelas en la mar.¹⁴

12. Cfr. *Un'autobiografia dell'autore raccolta da Enzo Restagno*, cit., II, pp. 561-562.

13. Su liriche di Machado Nono aveva composto nel 1960 *Ha venido. Canciones para Silvia* e, nel 1962-63, *Canciones a Guiomar*.

14. «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 ANTONIO MACHADO, *Poesias completas*, Madrid, Espasa-Calpe 1989, p. 575).

Dall'«illuminazione» di Toledo la frase ricorre in modo pervasivo nei suoi scritti e nelle sue comunicazioni coeve, e torna variamente in quattro diverse composizioni edite a partire dal 1986-87. Non solo: nella sua riflessione teorica, la figura del *caminante* è associata alle personalità che ama di più e che sente intellettualmente più affini. Tarkovskij, ma anche Giordano Bruno (Nono utilizza alcuni suoi testi per il brano 1°) *Caminantes... Ayacucho*) e Webern, artisti e pensatori la cui parabola di ricerca è così illustrata:

RIFIUTO DEI DOGMI DEI MODELLI FISSATI BISOGNO UMANO
DI CERCARE RISCHIARE SUPERARE SENZA LIMITI DI
ASCOLTARE IL DIVERSO L'ALTRO. DI CREARE INVENTANDO
ALTRI SENTIMENTI ALTRE TECNICHE ALTRI LINGUAGGI
NELLA TRASFORMAZIONE UMANA TECNICA PER ALTRA
POSSIBILITÀ NECESSITÀ DI VITA – PER ALTRE UTOPIE.¹⁵

Come dice lo Stalker nell'omonimo film: «l'umanità esiste per creare». E non è un caso che Nono, nella propria copia di *Scolpire il tempo*, sottolinei più volte questa frase:

La creazione è per [l'artista] l'unica forma di esistenza possibile e ogni sua opera equivale a un gesto che egli non può fare a meno di compiere.¹⁶

Nel testo appena citato, Nono evidenzia la dimensione del rischio e dell'*altro* come unico orizzonte della ricerca tanto artistica quanto personale ed umana, e accosta la dimensione tecnica a quella emotiva, come se il percorso verso nuovi linguaggi comportasse la scoperta di nuovi sentimenti: il binomio è esplicitato dal compositore poco oltre nel medesimo scritto:

SUONI-SENTIMENTI
SUONI TRASFORMANO SENTIMENTI
SENTIMENTI TRASFORMANO SUONI
SUONI TRASFORMANTISI IN SENTIMENTI

-
15. NONO, 2°) «*No hay caminos, hay que caminar*»... Andrej Tarkovskij, programma di sala redatto per il concerto del 28 novembre 1987 (Suntoty Hall, Tokyo), in occasione della prima assoluta del brano; ora in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, p. 507.
16. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. p. 44; la copia personale del compositore è attualmente conservata presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia (d'ora in avanti ALN).

SENTIMENTI TRASFORMANTISI IN SUONI.¹⁷

Caminantes, no hay camino, hay que caminar. Dividendo l'aforisma dei *Caminantes* in tre parti, Nono progetta tre distinte opere. In un colloquio del marzo 1987 il compositore rivela quello che è il primo piano del progetto tripartito:

Caminantes... *Ayacucho* è la prima parte del trittico. Le altre due saranno sulle altre due parti della scritta di Toledo. Accanto alla scritta, nel titolo mio, c'è un nome, Ayacucho: è una zona nel sud del Perù in perenne rivolta [...] Per il secondo, con altro titolo dalla scritta di Toledo, è prevista la prima esecuzione per il novembre 1987 a Tokyo. Per il terzo, altri tempi e altre attese.¹⁸

In un appunto tracciato da Nono nello stesso periodo le tre parti sono quindi nuovamente menzionate unitamente ai tempi e ai luoghi previsti per le prime esecuzioni: Monaco, Tokyo, Dublino.¹⁹

Dopo 1°) *Caminantes...* *Ayacucho* Nono scrive dunque 2°) *No hay caminos, hay que caminar*... *Andrej Tarkovskij*, ultima composizione orchestrale del suo catalogo. Dedicare l'opera ad una persona cara, ad un musicista amato o stimato, ad un pensatore/artista affine è prassi comune per Nono, ma in questo caso la dedica è ancora più rilevante 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*. Giovanni Morelli suddivide in diverse categorie le dediche di Nono, sia per le differenze formali che per quelle sostanziali:

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, fi-

17. NONO, 2°) «*No hay caminos, hay que caminar*»... *Andrej Tarkovskij*, cit. (cfr. nota 15).

18. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit., p. 562-563.

19. Cfr. in ALN tra gli schizzi di *No hay caminos*... il foglio n. 58.01/01. Il piano di lavoro previsto da Nono è stato in seguito modificato: a 1°) *Caminantes...* *Ayacucho* è seguita, nel corso del 1987, 2°) «*No hay caminos, hay que caminar*»... *Andrej Tarkovskij*. Successivamente la parola «*caminantes*» figura nel sottotitolo de *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988), dedicato a Gidon Kremer, composizione che fornisce i materiali musicali per «*Hay que caminar*» *sognando* (1989).

nito 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 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.²⁰

Si è dunque in presenza di una dedica tanto importante quanto problematica, poiché è da vedere quanto e quale Tarkovskij ci sia (se c'è) nell'opera di Nono. La pregnanza dell'omaggio sembra 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. Ciò non esclude che la seconda possibilità possa essere vagliata e, in alcuni casi, possa dare anche risultati più o meno convincenti: Morelli propone per esempio un accostamento tra l'ultima opera di Tarkovskij (*Sacrificio*) e *No hay caminos...*, partendo dall'idea che il movimento del suono nello spazio sia paragonabile a quello della macchina da presa.²¹

In *No hay caminos...* l'orchestra è divisa in sette gruppi («cori») situati in sala in modo da circondare il pubblico. C'è un solo direttore, posto di fronte ai gruppi 1 e 2, cioè nella sua classica posizione, di spalle alla platea. Dall'inizio alla fine i gruppi strumentali intonano una sola nota, il *sol*, disposta su diverse ottave e resa mobile con oscillazioni microtonali (un quarto di tono, due quarti di tono, tre quarti di tono, inferiori e superiori per un totale di *sette* altezze possibili). 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,²² Nono passa a due altezze (*sol* e *re*) variate microtonalmente, fino ad arrivare al solo *sol* (cfr. Esempio 1). La varietà timbrica²³ e la disposizione spaziale consentono di trasformare il materiale in modo significativo; si tratta di un lavoro miniaturistico, di un interesse per il dettaglio tipico di Tarkovskij; c'è la riflessione sul piccolo, a volte il minuscolo, si indugia

20. GIOVANNI MORELLI, *Scenari della lontananza*, Venezia, Marsilio 2003, p. 210.

21. *Ibidem*.

22. Nono pensa a *la, re, mi* (ricavate dal nome AnDrEj). Cfr ALN, schizzo 58.01/02 (qui riprodotto parzialmente nell'Esempio 1).

23. Per gli archi, ad esempio, sono previste sette diverse modalità di emissione del suono.

spesso sul particolare. Si pensi al modo che ha Tarkovskij di trattare un elemento che, come già ricordato, gli è molto caro: l'acqua. Essa non è mai quella del mare, ma piuttosto quella della pioggia, dei rivoli sottili di un fiume, delle pozze nel suolo che in combinazione con la terra vanno a formare il fango. Osservare le variazioni e i nervosi movimenti di un ruscello, in definitiva, descrive meglio ciò che siamo. Nel suo modo di operare, Nono sembra quasi raccogliere questa maniera di gestire il materiale applicandola al suo *medium*. Egli fonda l'indagine microtonale non solo su istanze estetiche, ma anche sulle ultime ricerche scientifiche:

Stiamo vivendo un'epoca di continue mutazioni, trasformazioni, frantumazioni. Di continuo ci muoviamo verso la configurazione del microcosmo e la miniaturizzazione di tutti gli strumenti. Rubbia, con le sue 'particelle' ci ha indicato la via del lavoro indifferibile sulle microstrutture. E allora io, musicista, penso ai microintervalli musicali.²⁴

Il raffronto ideale con l'attenzione che Tarkovskij dedica al mutare di forma dell'acqua nel suo manifestarsi in pioggia e soprattutto nel suo multiforme scorrere al suolo, è rafforzato da un altro riferimento filosofico che Nono associa al precedente:

Brouwer l'intuizionista della matematica, il filosofo che afferma la necessità della 'percezione della mutazione'. La percezione dei cambiamenti: stiamo vivendo un'epoca di continue mutazioni, trasformazioni, frantumazioni.²⁵

Passione per il dettaglio e interesse per la mutazione, per il movimento. Attitudini estetiche che potrebbero tradursi in espedienti tecnici confrontabili, sebbene attinenti a due ambiti creativi diversi.²⁶

Si accennava sopra all'analogia che Giovanni Morelli propone tra *No hay caminos...* e *Sacrificio*, basata suggestivamente nel primo caso sul movimento del suono tra i vari gruppi orchestrali (tracciati da Nono fin dai primi schizzi dell'opera), e sul movimento della macchina da presa nel secondo. In *Sacrificio* si potrebbero riconoscere fundamentalmente tre tipi

24. NONO, *Altre possibilità di ascolto*, conferenza del 30 agosto 1985, in Id., *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 526. Va ricordato che Nono aveva già utilizzato intervalli microtonali nel primo brano del trittico *Canti di vita e d'amore* del 1962.

25. *Ibidem*.

26. La convergenza tra i due artisti è vista anche da Toru Takemitsu che la sottolinea nel già citato colloquio avuto con Nono nel 1987 (cfr. nota n. 7): «A proposito, il pensiero, la percezione del tempo e dello spazio secondo il Maestro Nono è sempre la stessa di Andrej Tarkovskij» (NONO, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 438).

di movimento: movimento orizzontale (destra-sinistra e sinistra-destra); movimento verticale (dall'alto verso il basso e viceversa, che combinato a quello orizzontale configura la metafora della croce); movimento circolare. Va detto che il movimento circolare si riscontra più nella sequenza degli eventi o nel deambulare dei protagonisti (Otto in bicicletta, ambulanza...) che nella ripresa. Certo, slittamenti orizzontali o verticali non sono esclusivi dell'opera ultima e si riscontrano frequentemente in altri film di Tarkovskij (si pensi al lunghissimo piano-sequenza di *Nostalghia*), dove sono utilizzati anche al fine di limitare il montaggio. Ciononostante, la semplicità dei mezzi e la purezza raggiunta nel linguaggio di Tarkovskij li rendono particolarmente evidenti in *Sacrificio*.

Dal canto suo, Nono concentra sì la sua attenzione sulla spazializzazione del suono, ma il punto di riferimento non sembrerebbe essere quello di una tecnica cinematografica: l'interesse è quello noto e più volte dichiarato per la musica antica, per una musica plasmata già nel momento della sua composizione sull'ambiente nel quale doveva essere eseguita. Nono nei suoi scritti si riferisce spesso a Giovanni e Andrea Gabrieli, così come a de Victoria e alla scuola spagnola: in *Altre possibilità di ascolto*, per esempio, descrive l'ambiente sonoro unico che creano gli spazi dell'Escorial e i suoi otto organi.²⁷ L'esigenza di modellare i suoni nello/sullo spazio è una sorta di costante nella biografia artistica di Nono (si pensi a *Composizione per orchestra n. 2 – DIARIO POLACCO '58* e a diverse altre pagine orchestrali che conducono verso l'esperienza del *Prometeo*), e nel caso di *No hay caminos...* sembra trovare un intermediario d'eccellenza nel compianto amico-mentore Bruno Maderna. Nel presentare la composizione dedicata a Tarkovskij, Nono cita esplicitamente la trascrizione dell'*Odhecaton* approntata tra la fine del 1949 e gli inizi del 1950 insieme a Maderna,²⁸ ricordando così il periodo della loro formazione nel quale affrontavano antichi trattati e stampe di musica. La scelta di lavorare con l'orchestra divisa in gruppi e di chiamarli «cori» trova dunque nella polifonia veneziana del sedicesimo secolo il suo modello e la sua fonte di ispirazione. Fin dai primi abbozzi emergono chiaramente le idee sul numero dei «cori» e sulla loro disposizione,²⁹ e Nono lavora in

27. Id., *Altre possibilità di ascolto*, cit., p. 537.

28. Sul valore tanto musicale quanto emozionale che la trascrizione dell'*Odhecaton* A rivestiva per Nono si legga anche *Ricordo di due musicisti* (dedicato a Malipiero e a Maderna), in Id., *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 307.

29. In una fase embrionale del processo compositivo Nono sembra indugiare tra la pre-

modo capillare, schizzo dopo schizzo, sull'organico di ogni gruppo e sulle traiettorie complesse, multiple, che il suono dovrebbe tracciare nella sala muovendosi tanto tra i vari «cori», quanto tra i singoli strumenti dei singoli gruppi. L'intento è quello di trascendere la comune esperienza dell'ascolto con una spazializzazione che non è solo un mero effetto da applicare alla materia sonora, ma vera componente del pensiero compositivo.

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». ³⁰ L'orecchio si muove nello spazio con «altre relazioni», ³¹ aperte, infinite e a più dimensioni: il suono *scolpisce* uno spazio nuovo, inusitato, in maniera non dissimile da come Tarkovskij lavorava sulla «pressione del tempo nell'inquadratura» ³² e sull'articolazione:

il montaggio turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica.

È COME SCOLPIRE IL TEMPO!³³

Hommage à Tarkovskij

Nel 1991, per la quarta edizione della rassegna Wien Modern,³⁴ Claudio Abbado pensa ad una serie di appuntamenti monografici dedicati a Tarkovskij. Il progetto, per la sua ampiezza e novità, richiama quanto già cominciato a Milano, quindi realizzato a Berlino (dove aveva costruito percorsi attorno alle figure di Hölderlin prima e di Faust poi): un tentativo di mobilitare tutte le forze culturali di una città per creare un evento artistico a tutto campo. Il festival prevedeva, oltre alla proie-

senza di sei o sette cori, fino a risolversi definitivamente per il secondo numero. In queste prime fasi creative Nono pensa anche di impiegare i *live electronics* e un flauto solista (Roberto Fabbriciani).

30. Appunto tracciato da Nono in un blocco degli anni '86-87 (cfr. ALN, B. 90, f. 2r).

31. Appunto tracciato da Nono in un ulteriore blocco, coevo al precedente, attualmente catalogato in ALN come B. 109.

32. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo, cit.*, p. 110.

33. *Ivi*, p. 114.

34. Festival di musica contemporanea fondato su iniziativa dello stesso Abbado a Vienna nel 1988 (per informazioni o approfondimenti si consulti la pagina web www.wien-modern.at).

zione di tutti i suoi film, la ripresa dell'allestimento del *Boris Godunov* realizzato nel 1983, due mostre dedicate all'opera pittorica di Tarkovskij e diverse letture. Per l'occasione, Abbado decise anche di organizzare un concerto con sole musiche dedicate al regista russo, consolidando la prassi di presentare un autore emergente (in questo caso Beat Furrer) vicino a nomi già affermati. *No hay caminos...*, brano mai diretto da Abbado in precedenza, diventò il perno attorno al quale costruire il programma del concerto.³⁵ La recente scomparsa di Nono, avvenuta solo un anno prima nel 1990, fece sì che il concerto del festival Tarkovskij – costruito di fatto attorno all'unica composizione all'epoca già scritta – si trasformasse in una sorta di doppio omaggio: al regista russo e al compositore veneziano.

L'amicizia tra Nono e Abbado si sviluppa attraverso una lunga serie di incontri musicali e creativi e fu sancita nel 1965 con la prima esecuzione di Abbado di una delle maggiori opere del compositore veneziano, *Il canto sospeso*.³⁶ Con Abbado, Nono trova un direttore che sente vicino tanto sul piano musicale quanto su quello umano:

POSSIAMO e DOBBIAMO creare un modello nuovo, basato su rapporto musica – società – funzione – e lotta.
e solo noi possiamo realizzarla.
FINALMENTE ho trovato base comune per parlare discutere di musica, della nostra vita del nostro futuro.³⁷

Sembra quindi una scelta del tutto conseguente quella di chiamare, per un festival dedicato a Tarkovskij, compositori che creano ulteriori “affinità elettive” in un triangolo di amicizie già consolidato quale quello che legava indirettamente lo stesso direttore, il regista e il compositore veneziano.

35. Cfr. a questo proposito la testimonianza dello stesso Abbado riportata nell'Appendice 2.

36. Cfr. a questo riguardo DE BENEDICTIS, *Incontri. La musica contemporanea nei concerti di Abbado*, in *Claudio Abbado*, a cura di Ulrich Eckhardt, Milano, il Saggiatore 2003, pp. 45-53; sui rapporti tra Nono, Abbado e Pollini cfr. anche WOLFGANG SCHREIBER, *L'ascolto della musica ha bisogno del silenzio*, in *ivi*, pp. 39-44.

37. Le due citazioni sono tratte da una lettera di Luigi Nono a Claudio Abbado dell'8 novembre 1971, pubblicata integralmente in DE BENEDICTIS – OTTOMANO, *Claudio Abbado alla scala*, cit., p. 255 (sezione «Testimonianze»). Nella seconda proposizione Nono si riferisce, oltre che ad Abbado, anche a Maurizio Pollini.

Abbado aveva cominciato a collaborare proprio in quegli anni con György Kurtág, all'epoca compositore *in residence* a Berlino. È grazie ad Abbado che Kurtág supera la sua “diffidenza” nei confronti dell'orchestra,³⁸ arrangiando per il festival Tarkovskij *What is the word* e arrivando a scrivere *Stele* per i Berliner Philharmoniker. La mediazione di Nono nei suoi rapporti con il direttore è determinante, ed è lo stesso Kurtág a ricordarlo in modo molto affettuoso riconoscendo tanto ad Abbado quanto a Nono la capacità di catalizzare forze creative:

Ci sono dei personaggi che, in momenti e situazioni particolari, riescono a creare contatti, a determinare una catena di eventi che arrivano a condizionare le sorti culturali di una data epoca. E Nono e Abbado, per me, sono tra questi.³⁹

L'affetto che lega Nono a Kurtág è testimoniato non solo da documenti privati o epistolari, ma anche da numerosi scritti nei quali il primo si è espresso con parole lusinghiere a favore del secondo e perfino da dediche reciproche: l'*Omaggio a Luigi Nono* del 1979 (nel quale il compositore ungherese, proprio su sollecitazione di Nono, affronta la scrittura per coro), e l'*Omaggio a György Kurtág*, seguito a qualche anno di distanza nel 1983 (prima versione) e nel 1986 (versione definitiva). L'interesse di Nono, sempre pronto a suggerire all'amico direttore i nomi di compositori che riteneva meritevoli di maggiore diffusione, si manifesta apertamente in una lettera ad Abbado nella quale caldeggia una collaborazione con Kurtág finalizzata a sciogliere timori e nodi creatisi intorno a un progettato concerto per pianoforte:

il suo concerto per pf. e orchestra, mi sembra aver capito, MAI esisterà – Kurtág “teme” l'orchestra_ le poche prove a disposizione_ tu potresti assicurarlo e deciderlo_⁴⁰

What is the word? (scritta inizialmente in francese col titolo *Comment dire*) è l'ultima composizione di Samuel Beckett. Il titolo, che si potrebbe tradurre con «come dire?» (ma anche, dalla versione inglese, «cos'è la parola?»), esprime la difficoltà nel trovare la parola all'interno del discorso, intesa duplicemente tanto come limite oggettivo di vocabolario, quanto

38. Cfr. DE BENEDICTIS, *Incontri. La musica contemporanea nei concerti di Abbado*, cit., p. 50s.

39. György Kurtág citato in *ivi*, p. 51.

40. Lettera da Berlino del 27 novembre 1986, citata in *ivi*, p. 50.

come limite fisico nella capacità fonatoria dell'uomo. Ma, in maniera più ampia, esprime anche la difficoltà di recuperare la locuzione, di farla uscire dal silenzio, affrontando così il problema del rapporto dell'uomo col senso. Se si pensa al tema noniano dei viandanti senza cammino, si può affermare che Beckett rappresenti il *Weglos* [il senza percorso] per eccellenza, benché certo in maniera palesemente più pessimistica che in Nono. In tutta la sua produzione Beckett riflette, quasi come un moderno Gorgia, sull'assenza di senso del mondo e, cosa assai più dolorosa, sull'impossibilità di una vera comunicazione tra gli esseri umani. In questo suo ultimo testo egli tematizza proprio la gorgiana triplice assenza di nessi (tra realtà e senso, tra senso e concettualizzazione razionale, tra concettualizzazione e parole atte ad esprimerla), rappresentando, nel suo discorso spezzato e privo di senso, la follia del tentativo umano di colmare queste assenze. Questi significati già insiti nel testo di Beckett assumono una ulteriore profondità grazie alla scelta dell'interprete operata da Kurtág: Idikó Monyók, attrice che in seguito ad un incidente aveva perso la capacità fonatoria e si era vista costretta ad un duro percorso di riabilitazione per riacquistare la voce.

La versione dell'opera di Kurtág eseguita da Abbado a Vienna è un arrangiamento dell'originale per voce e pianoforte, composta l'anno precedente, al quale il compositore aggiunge ora i gruppi orchestrali e il coro.⁴¹ L'orchestra, unita al coro, dà più spessore alla «recitazione grossolana»⁴² della voce solista, offrendo un'eco che non interloquisce con quella che potrebbe essere definita la protagonista di questo dramma. Non a caso, il coro si esprime in un altro idioma (inglese, mentre la solista intona una traduzione del testo in ungherese realizzata da István Siklós)⁴³ e si limita a dare risonanza al grido della voce principale, come se essa urlasse in una stanza vuota. Per dare corpo e sostanza a questo grido Kurtág abbandona quel «lirismo delicato» e la «bellezza del canto»⁴⁴ che aveva mostrato in altre opere per voce femminile (*in primis* nei *Kafka fragmente*), in modo da esprimere la tragedia del nonsenso. Così come il testo di Beckett è

41. Il pianoforte (suonato nel concerto di Vienna dallo stesso Kurtág) accompagna all'unisono la voce: il compositore ha elaborato un sistema di gesti e segnali che permette al pianista di guidare l'interprete in modo corretto.

42. ISTVÁN BALÁZS, *But, chemin, hésitation*, in *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, a cura di Philippe Albèra, Genève, Contrechamps 1995, pp. 173-183, p. 183.

43. Cfr. la trascrizione completa del testo in Appendice 1.

44. BALÁZS, *But, chemin, hésitation*, cit., p. 182.

frammentario ed incerto, anche la musica di Kurtág (che ripete e spezza ulteriormente le parole) presenta incisi ricorrenti su frasi interrotte, monche.

È interessante notare come per il suo omaggio a Tarkovskij Kurtág abbia pensato di arrangiare proprio un brano incentrato sul problema della parola e della comunicazione. Si tratta di un tema importantissimo in Tarkovskij: basta pensare a quante volte nei suoi film egli rifletta esplicitamente sul ruolo del “verbo”, sulla difficoltà della comunicazione. Non si può non pensare alla scena iniziale del film *Lo specchio*, nella quale un balzubiente è portato con una sorta di ipnosi a parlare liberamente: il film più intimo e personale di Tarkovskij è introdotto da un uomo che dice «Io posso parlare», e si sviluppa a partire da questa iniziale volontà di espressione. *Lo specchio*, per di più, viene dopo *Andrej Rublëv*, nel quale l'assenza di parola è apertamente tematizzata: il personaggio della muta esprime un'afonia sociale e patologica, mentre il mutismo del protagonista è una precisa scelta di condotta dell'artista in contrasto con il mondo. La possibilità di parlare non è condizione scontata e ovvia dell'uomo e dell'artista, ma fragile conquista sempre in discussione, percorso doloroso e sull'orlo del nonsenso. Nell'opera ultima, *Sacrificio*, Tarkovskij torna nuovamente sul tema della parola, in una chiave ancora più densa di spiritualità: uno dei *Leitmotive* del film è l'incipit del *Vangelo* secondo Giovanni: «In principio era il verbo». Il protagonista Alexander, attore e intellettuale che con le parole ha giocato per tutta la vita, si rende conto della vanità del suo parlare anche grazie al contrappeso del forzato mutismo del figlio, che ha subito un'operazione chirurgica. Tarkovskij rileva d'altronde tutta la problematicità della comunicazione verbale riferendosi proprio a *Sacrificio* e *Lo specchio*:

Nei miei film si incontra spesso il tema del linguaggio, sia assente che presente. Il fatto è che il potere di parlare che ci è stato dato ha un'influenza assolutamente straordinaria. Ci può ispirare ad azioni grandi o malvagie. E comunque, al giorno d'oggi, ha perso il suo valore. Il mondo è pieno zeppo di vuote chiacchiere. [...] L'idea centrale del mio film *Lo specchio* era di palesare l'isteria che consiste nel desiderare, ad ogni costo, di parlare ed esprimersi.⁴⁵

45. TARKOVSKIJ, *À propos du "Sacrifice"*, cit., p. 5.

È sintomatico notare che l'importanza di questo tema tarkovskijano trovi un immediato riscontro nella riflessione pubblica e privata di Nono,⁴⁶ che in un appunto del 1987 si sofferma proprio su questo aspetto di *Sacrificio*, film dal quale era rimasto fortemente impressionato.⁴⁷

SACRIFICIO:

TRASGRESSIONE DI SECONDI

FOTOGRAMMI

BIANCO-NERO

DI ASCOLTI

DI TEMPI DI SENTIMENTI

DI NATURA

DI PAROLE

DI INQUIETO

LA PAROLA INIZIA

PERCHÈ PAPÀ?⁴⁸

«Perchè papà?» è la domanda che chiude l'ultimo film di Tarkovskij. L'angoscioso quesito rimane senza risposta, ma, solo con l'essere pronunciato, dà un senso al sacrificio di Alexander, che ha offerto al figlio la rinuncia alle sue vane parole.

Con *What is the word?*, riflessione sul linguaggio e sulla comunicazione, Kurtág omaggia tre personalità determinanti per il suo percorso umano e artistico: Tarkovskij, Beckett, Nono. Nel brano di Kurtág la negatività estrema del testo di Beckett è stemperata dalla fiducia in una possibile lotta per la conquista della parola, incarnata fisicamente dal cammino di Idikó Monyók per recuperare le proprie capacità vocali, e che ricorda a sua volta quello dell'ometto in *Sacrificio*.

Frantumare il linguaggio per rifondarlo significa riflettere sul senso dell'espressione del sé, per non abusarne ed evitare quel «vuoto chiacchiere» che riempie il mondo.

Anche per Wolfgang Rihm Nono è un punto di riferimento fondamentale, preziosa guida e stimolante interlocutore negli anni ottanta: con

46. Cfr. per esempio NONO, *Infinito, inquieto, incompiuto*, intervista di Lothar Knessl del 21 novembre 1988, in ID., *Scritti e colloqui, cit.*, vol. II, pp. 472-476.

47. Secondo la testimonianza di Nuria Schoenberg Nono, «quando Gigi [Luigi Nono] ha visto *Sacrificio*, dopo la morte di Tarkovskij, ha parlato molto di questo film che lo ha sconvolto» (comunicazione privata del 26 ottobre 2009).

48. Appunto presente in un blocco di Luigi Nono databile al 1986-87 (ALN, B.90, f. 2r). Per gentile concessione.

Bildlos/Weglos [senza immagini/senza percorso], dedicato come rivela il sottotitolo «*den ortlosen Wandern Luigi Nono und Andrei Tarkovsky*» [ai viandanti senza luogo Luigi Nono e Andrej Tarkovskij], il compositore tedesco salda il suo debito aggiungendo alla dedica ad Andrej Tarkovskij quella al *Wanderer* Luigi Nono. Tanto nel modo di gestire il materiale sonoro, quanto nell'affrontare il problema dello spazio, Rihm ha sentito l'influsso dell'ultimo periodo di ricerca e di creatività artistica di Luigi Nono. Che si trattasse di ricerche in qualche modo affini fu avvertito dallo stesso Nono che, in una lettera ad Abbado, gli segnala il giovane compositore palesando il suo apprezzamento per la nuova direzione presa dal suo operare: «Rihm ormai è IN. ha sviluppo nuovo». ⁴⁹

L'incontro tra Rihm e Nono avviene del resto in quel delicato momento dell'evoluzione artistica e personale di Nono che lo vede riflettere criticamente su molte delle proprie certezze e convinzioni, per fondare una concezione del mondo e dell'arte più legata alla sperimentazione e meno vincolata a *preconcetti*. Nei ricordi di Rihm, proprio questa tensione verso l'«oltre» e l'indeterminato è la cifra fondamentale del suo conversare con Luigi Nono:

Abbiamo parlato moltissimo. Ha sempre lasciato le cose molto aperte; quando parlavamo di qualcosa non ha mai chiarito in modo definitivo. Per me è stato un grande iniziatore. ⁵⁰

Ciò che Rihm vede in Nono, tanto nella persona quanto nel pensiero compositivo degli ultimi anni, è l'incarnazione di quel *Wanderer* che è il suo orizzonte artistico. Nono assurge quasi ad icona di quel desiderio di andare oltre, verso l'ignoto, reso esplicito in alcune toccanti righe composte dopo la morte del veneziano:

Luigi Nono,
che (mi) porta
NELL'APERTO –
e sospinge *oltre* –⁵¹

49. Lettera di Nono ad Abbado del 27 novembre 1986, in DE BENEDICTIS, *Incontri. La musica contemporanea nei concerti di Abbado*, cit., p. 50.

50. WOLFGANG RIHM, *Kunst entsteht aus Zweifel* [L'arte nasce dal dubbio], gespräch mit Bas van Putten (1995), in Id., *Schriften und Gespräche*, a cura di Ulrich Mosch, Winterthur, Amadeus 2007, vol. II, p. 242. Qui come altrove, se non altrimenti specificato, la traduzione è a cura di chi scrive.

51. Id., *Con Luigi Nono*, in *ivi.*, vol. I, p. 320 («Luigi Nono / der (mich) / INS OFFENE /

Il “navigare a vista”, libero da schemi precostituiti, è tipico della produzione artistica e del pensiero di Rihm, e nel caso di *Bildlos/Weglos* questa attitudine trova nuova linfa anche nelle riflessioni di Adorno contenute in *Vers une musique informelle*. Questo testo ha esercitato un fondamentale influsso sull’opera del compositore tedesco, che vi riconobbe una consonanza interna molto profonda ed efficace, tanto da citarlo esplicitamente nella composizione per orchestra *Vers une symphonie fleuve I*. Anche in *Bildlos/Weglos* Rihm suggerisce la presenza di Adorno, per quanto si tratti di una sua personale lettura del testo. Il compositore sente di muoversi sugli stessi binari individuati da Adorno, tanto da arrivare retrospettivamente ad ammettere di aver avuto l’impressione, leggendolo, che Adorno «scrive su di me, scrive sul mio modo di comporre». ⁵² Egli sembra indirizzare la propria ricerca proprio verso il raggiungimento di quella *musique informelle* teorizzata dal musicologo tedesco, ossia verso

una musica che ha rifiutato tutte le forme che le stavano di fronte esternamente, astrattamente e rigidamente, una musica che, perfettamente libera da ciò che le viene imposto eteronomamente o le è estraneo, si costituisce con oggettiva coerenza nel fenomeno e non in queste leggi di facciata. ⁵³

Questa definizione illumina il lavoro di ricerca di Rihm e forse anche, volgendo lo sguardo alla sua prima produzione, quella personale declinazione del concetto di *Neue Einfachheit* [nuova semplicità]. Cercare l’informale non significa recuperare il linguaggio atonale dei primi decenni del XX secolo, precedente all’insorgere della dodecafonia e della serialità. Non significa neppure rifiutare le regole in nome di un soggettivismo estremo o rifondarle nel preteso oggettivismo che consegue a una cieca fiducia in un “materiale” che irradia le proprie proprietà su ogni parametro del comporre. L’equilibrio precario che contraddistingue un informale

mitnimmt / und weiterrreibt»). Nell’ultima riga Rihm indugia sull’ambiguità del verbo composto «weiterreiben» (spingere via, condurre alla deriva), separandone grazie al corsivo i due singoli elementi, qui tradotti come tali.

52. Ove non altrimenti specificato, le testimonianze di Wolfgang Rihm citate qui e in seguito nel testo sono tratte da una lettera del compositore ad Angela Ida De Benedictis del 23 novembre 2009.

53. THEODOR W. ADORNO, *Vers une musique informelle*, in Id., *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi 2004, pp. 235-279; 238.

moderno e non stereotipato sfuma dunque nell'utopia: «Oggi la forma di ogni utopia è fare qualcosa senza sapere che cos'è». ⁵⁴

Bildlos/Weglos “den ortlosen Wandern Luigi Nono und Andrei Tarkovsky” sembra riferirsi ad una perdita, doppia, subita dal compositore. È vero che Rihm vede proprio nei due dedicatari il modello di ricerca e di sperimentazione che fa propri, ma è altrettanto forte il senso di vuoto creato dalla scomparsa di due grandi modelli. Nel ricordo di Rihm, la figura di Tarkovskij non è dissociata da quella di Nono in primo luogo perché fu proprio il compositore veneziano, con la sua entusiastica e contagiosa ammirazione, a destare in lui l'interesse per il grande regista:

«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.

Nono diventa più di un intermediario, se Rihm pensa a Tarkovskij *attraverso* le parole del compositore, arrivando a fondere i due artisti nella comune immagine del *Wanderer*:

Il parlare di Nono su Tarkovskij *era* per me Tarkovskij. Cosicché, quando Claudio Abbado mi invitò (quando?) a creare un'opera riferita a Tarkovskij, ho potuto vedere Tarkovskij solo *in relazione* con Nono. L'immagine del “*Wanderer*” di Nono comprendeva anche Tarkovskij: come Nono, egli era un “viandante”. Non poteva essere altro che un “viandante”.

I riferimenti a Nono sono molteplici, a partire dal titolo che richiama il *Wanderer* del *No hay caminos* noniano. Ma è anche la sonorità iniziale, fortemente polarizzata su un *sol* tenuto, che rimanda immediatamente alla composizione di Nono. Rihm divide l'orchestra in tre gruppi e dispone sette voci femminili tra gli strumentisti, a circondare il pubblico. Il coro di soprani interviene solo nelle ultime battute e non intona alcun testo: è un altro esercizio di informale, che permette di evocare ma non di palesare. Rinunciare ad un testo consente di troncarsi in modo definitivo quelle *corrispondenze* che si instaurano tra parola e musica, di limitare la tendenza dell'ascoltatore a modellare le immagini della mente sulle parole che percepisce. Secondo Rihm, così facendo il campo delle possibilità si amplia a dismisura: con l'elisione della corrispondenza biunivoca che lega parola ad immagine, la pura voce diventa una metafora aperta che dice

54. *Ivi*, p. 279.

senza affermare e, grazie alla libertà di interpretazione data all'ascoltatore, arricchisce l'efficacia comunicativa:

Testi di parole e concetti sono letteralmente inequivocabili solo all'inizio, ma subito dopo – già come contesto – sostanzialmente fraintendibili. Suoni, timbri e percorsi della musica sono in sé polireferenziali e, a ben vedere, non possono essere assolutamente “fra”intesi proprio perché non rimandano a nessun discorso univoco.⁵⁵

Come accennato in precedenza, in ogni edizione di *Wien Modern* Abbado aveva istituito la prassi di presentare, accanto a nomi noti, quello di un compositore emergente. Nel caso dell'omaggio a Tarkovskij, nella «comunità di amici»⁵⁶ creata attorno alla figura del regista Abbado decide di far entrare anche Beat Furrer. All'epoca, piuttosto che per la sua attività di compositore, il suo nome era conosciuto soprattutto per la sua attività di direttore d'orchestra e per l'aver fondato la *Société de l'Art Acoustique*, più tardi rinominata *Klangforum Wien*, istituzione che ha avuto un'instimabile importanza nella diffusione della nuova musica. Nel 1989 la Staatsoper di Vienna mise in scena *Die Bilden*, primo dramma in musica di Furrer, diretto dallo stesso compositore. Fu proprio a seguito di questa rappresentazione che Abbado chiese a Furrer, allora trentaseienne, di scrivere una composizione in omaggio a Tarkovskij da eseguire nell'ambito della rassegna *Wien Modern*. Secondo la testimonianza di Furrer, fu lo stesso Abbado a passargli i sette film di Tarkovskij, regista che, di fatto, gli era allora sconosciuto.⁵⁷

L'omaggio composto per l'occasione da Furrer, *Face de la chaleur*, richiama già dal titolo il calore e il fuoco maieutico che nel finale di *Andrej Rublëv* forgia, grazie al coraggio del giovane Boriska, la campana simbolo di rinascita e di ecumenica speranza. Il fuoco, come spesso in Tarkovskij, non è solo strumento di morte e distruzione, ma passaggio obbligato che porta alla purificazione (si pensi alla scena del rogo della casa in *Sacrificio*, o alla fiamma della candela in *Nostalgia*). Il fuoco, inoltre, è elemento mobile e fantastico che Tarkovskij ama trattare come tratta l'acqua: nel

55. RIHM, *Was “sagt” Musik? Eine Rede* (1991), in ID, *Schriften und Gespräche*, cit., vol. I, p. 174.

56. Così Abbado nella sua testimonianza allegata al CD *Wien Modern*, Deutsche Grammophon 437 840-2, 1996 (qui riprodotta integralmente in Appendice 2).

57. Per le testimonianze di Beat Furrer riportate nel testo si fa riferimento ad un colloquio privato con l'autore del 15 novembre 2009.

film *Lo specchio* i due elementi, apparentemente e naturalmente in mutua esclusione, arrivano addirittura a coesistere. Questa sottile vitalità, unita alla forte carica simbolica che Tarkovskij vede nel fuoco, è la stessa che pervade *Face de la chaleur*.

Come Nono in *No hay caminos...*, anche Furrer affronta la dimensione minima, il dettaglio, benchè in modo radicalmente diverso. I quattro gruppi in cui Furrer suddivide l'orchestra, disposti in diversi punti della sala, accompagnano tre strumenti solisti (flauto, clarinetto, pianoforte, con una predominanza del primo), contribuendo così a creare successive ondate sonore le cui intensità e dinamiche si muovono dai punti più alti fino a ricadere progressivamente nel silenzio. L'estrema mobilità dello spazio sonoro così costruito si percepisce attraverso il ritmo nervoso e irregolare degli archi e dei fiati, che sporca e muove le strutture delle percussioni. La complessità della tessitura, esasperata dalla suddivisione dell'orchestra in quattro gruppi di fatto cameristici, contribuisce a rendere ancora più mobile il discorso musicale, laddove la densità della scrittura non fa che destabilizzare in modo crescente l'assetto ritmico, oscillante tra un'estrema condensazione e una rarefazione che prelude al silenzio. Pare di osservare una fiamma che crepita e lotta al limite dell'oscurità (del silenzio) come la tenue luce della candela che il protagonista di *Nostalghia* deve portare attraverso la piscina. È una luce che, inevitabilmente, si consuma: nel brano di Furrer le note lunghe del flauto, accompagnate dagli ultimi sussulti dell'orchestra, preludono ad una lenta immersione nello stesso silenzio dal quale inizialmente il materiale musicale era nato.

Una comunità di amici

Giunti al silenzio nel quale si spegne *Face de la chaleur*, vale forse la pena di voltarsi indietro per fare alcune ultime considerazioni sugli omaggi che i quattro musicisti hanno voluto offrire al grande regista russo. In primo luogo, ripercorrendo le tappe che hanno condotto alla nascita del progetto *Hommage à Tarkovskij* si è osservata la costituzione di un gruppo di artisti (i quattro compositori unitamente a Claudio Abbado, grande catalizzatore di queste forze creatrici) che sentivano affine l'opera e il messaggio artistico del cineasta. Come ha precisato lo stesso Abbado, si tratta di una comunità di *amici* dei quali uno, Luigi Nono, al

momento del concerto era già scomparso.⁵⁸ Proprio la forza di quest'ultimo – e in misura non dissimile da quella di Tarkovskij – lascia delle tracce nelle altre opere, evidenti in *Bildlos/Weglos*, più tenui se non ben celate nelle altre. Il suggestivo e trasversale messaggio di Tarkovskij, la dinamica dedizione di Abbado e la lezione di Luigi Nono offrono un comune denominatore a istanze artistiche anche molto diverse.

Ma vi sono quantomeno due aspetti che permettono di avvicinare le quattro composizioni, di riconoscere un orizzonte condiviso sul quale quest'*amicizia* descritta da Abbado si traduce in esperienza compositiva. In primo luogo, si tratta di composizioni che intrattengono un rapporto ora angoscioso, ora violento, ma in tutti i casi sempre dialettico con il silenzio. In tutte, sembra di indugiare all'ascolto sull'orlo dell'assenza: più volte il suono precipita nel silenzio, salvo poi rinascere in uno sforzo estremo per (ri)conquistare la possibilità di espressione. La dolorosa lotta per evitare il nonsenso e per restituire alla comunicazione il suo vero profondo valore ha un esito non dissimile da quello individuato da Ungaretti nella seconda strofa di *Commiato*:

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.⁵⁹

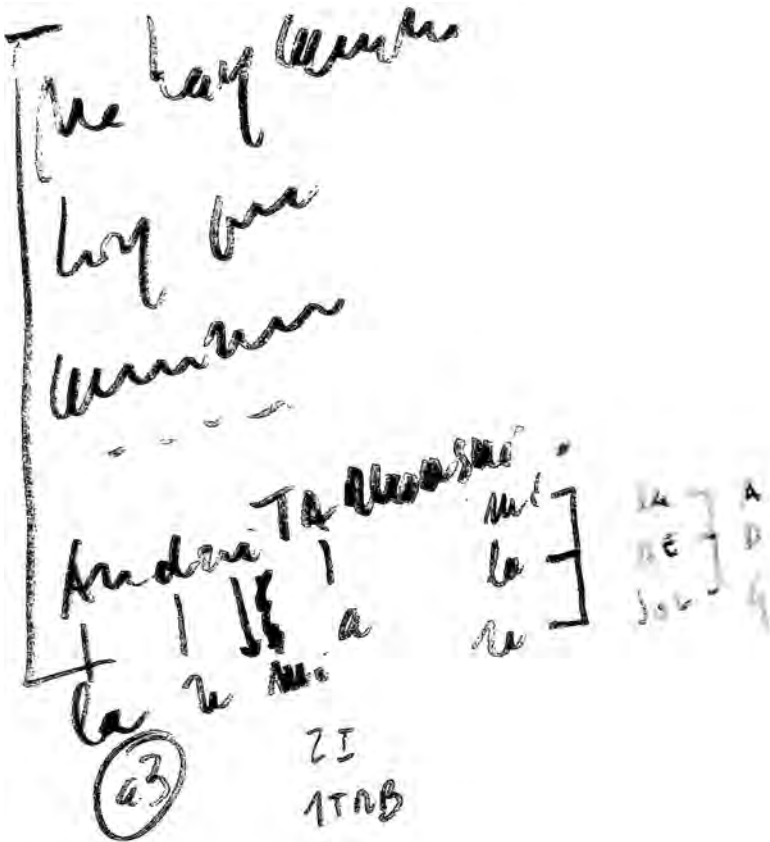
Solo nel passaggio attraverso il silenzio (dunque attraverso un sacrificio), è concessa al suono la possibilità di raggiungere un senso, per quanto fragile e instabile.

La condizione di “provvisorietà” e quell'istanza di ricerca insita nelle singole opere fanno in modo che esse non siano offerte all'ascoltatore come datità immutabili, bensì piuttosto come tentativi che tracciano progressivamente il proprio cammino. La spazializzazione del suono rafforza quindi questa mobilità interna alle opere proiettandola nell'esperienza già estremamente personalizzata dell'ascolto: a seconda del luogo che occupa nella sala, ogni ascoltatore esperirà la composizione in modo differente (o, detto altrimenti, ne vivrà una differente ipostasi). La tensione verso la ricerca arriva così a coinvolgere anche il pubblico, costretto a rinunciare

58. Cfr. testo di Abbado in Appendice 2.

59. GIUSEPPE UNGARETTI, *L'allegria: 1914-1919*, Milano, Mondadori 1992, p. 77.

alle proprie rassicuranti abitudini d'ascolto per andare verso l'inusitato, verso luoghi sonori sempre cangianti che l'orecchio costruisce “in cammino”. Le quattro opere dell'*Hommage à Tarkovskij* si passano il testimone di questa ricerca e, di fatto, arrivano a configurarsi come quattro “tentativi” che svelano alcuni dei suoi infiniti percorsi possibili. E seppure il portato estetico e filosofico di questo percorso, di questo “cammino”, non è sempre uguale per i quattro compositori, comune è l'attitudine alla ricerca, quel considerare l'artista sempre pericolosamente proteso verso un “oltre” che è l'orizzonte stesso del suo creare. In ultima analisi, proprio la metafora del *caminante* sembra legare insieme questa “offerta” musicale che è anche condivisione di un breve tratto di strada. E poco importa se la strada può essere perduta, come nel caso del senza-luogo Rihm, o può orientarsi grazie alla forza di un messaggio religioso universale, come per Tarkovskij. In ogni caso, l'importante è camminare lungo un percorso che si rivela creando e che trova nella ricerca (artistica e di vita) il suo senso e il suo esito.



Esempio 1: Luigi Nono, schizzo per una prima idea di *No hay caminos, hay que caminar* con schema di derivazione delle altezze dal nome «Andrei Tarkovski» (Archivio Luigi Nono, manoscritto 58.01/02, particolare; per gentile concessione)

APPENDICE 1

*What is the word?: Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel
üzeni Monyók Ildikóval: mi is a szó?*

hiábavaló –	Folly –
hiábavaló nak hoz –	folly for to –
nak hoz –	for to –
mi is a szó –	what is the word –
hiábavaló ettől –	folly from this –
hiábavaló mindettől –	all this –
adott –	folly from all this –
hiábavaló adva mindettől	given –
láttnivaló –	folly given all this –
hiábavaló látni mindezt –	seeing –
ezt –	folly seeing all this –
mi is szó –	this –
ez ez –	what is the word –
ez csitt –	this this –
	this this here –
mind ez ez itt –	all this this here –
hiábavaló adva mindettől –	folly given all this –
látva –	seeing –
hiábavaló látni mindezt itt –	folly seeing all this this here –
nak hoz –	for to –
mi is szó –	what is the word –
látni –	see –
pillantani –	glimpse –
pillantani tűnni –	seem to glimpse –
szükség pillantani tűnni –	need to seem to glimpse –
hiábavaló szükség pillantani tűnni –	folly for to need to seem to glimpse –
mi –	what –
mi is szó –	what is the word –
és hol –	and where –
hiábavaló nak hoz szükség pillantani tűnni	folly for to need to seem to glimpse
mi hol –	what where –
hol –	where –

* Samuel Beckett invia la parola tramite Ildikó Monyók nella traduzione di István Siklós: What is the Word?

(egy két hár négy öt hat hét)

mi is a szó –

ott –

odaát

odébb odaát –

távol –

távol odébb odaát –

eltűnő –

eltűnő távol odább odaát mi –

mi-

(egy két hár négy öt hat hét)

mi is a szó –

látni mindezt –

mindezt ezt –

mindezt ezt ezt itt –

hiábavaló nak hoz latni mi –

pillantani –

pillantani tűnni szükség –

pillantani tűnni –

eltűnő távol odább odaát mi –

(egy két hár négy öt hat hét nyolc kilenc tíz tizenegy)

hiábavaló nak nek szükség pillantani

tűnni eltűnő távol odább odaát mi –

mi –

mi is a szó –

mi is a szó

(one two three four five six seven)

what is the word –

there –

over there –

away over there –

afar –

afar away over there –

afaint –

afain afar away over there –

what –

(one two three four five six)

what is the word –

seeing all this –

all this this –

all this this here –

folly for to see what –

glimpse –

seem to glimpse –

need to seem to glimpse –

afaint afar away over there what –

(one two three four five six seven eight nine ten eleven)

folly for to need to seem to glimpse

afaint afar away over there what –

what –

what is the word –

what is the word

APPENDICE 2

Testimonianza di Claudio Abbado su Andrej Tarkovskij e il concerto del Festival Wien Modern⁶⁰

Conobbi Andrej Tarkovskij nel 1983 a Londra, in occasione dell'allestimento del *Boris Godunov* di Musorgskij. Il Covent Garden Opera, invitandomi a dirigere questa nuova produzione, lasciò a me la scelta del regista; conoscendo ed ammirando molto tutti i film di Tarkovskij, fui felice che mi fosse offerta questa opportunità. Avevo studiato a lungo il *Boris Godunov*, e vedendo *Andrej Rublëv* ero rimasto molto colpito dalla rispondenza fra la forza espressiva delle immagini di Tarkovskij e la mia visione dello spirito del popolo russo.

Il lavoro insieme a questo artista non comune è stato impostato sin dall'inizio alla sua comprensione intuitiva delle esigenze particolari di una rappresentazione operistica e al suo profondo rispetto per la musica, che per lui aveva sempre la precedenza sull'effetto visivo: ne è risultata una delle esperienze più belle della mia vita.

Ho potuto conoscere Tarkovskij quale uomo e quale amico: era lo stesso che mi aveva parlato tramite i suoi film, una personalità artistica di profonda ricchezza, regista visionario, pittore, poeta.

Quando nell'ottobre 1991 abbiamo progettato il FESTIVAL TARKOVSKIJ, gravitante intorno all'esecuzione del *Boris Godunov* alla Wiener Staatsoper, con due mostre dedicate a Tarkovskij pittore, letture, e naturalmente la proiezione di tutti i suoi film, ho voluto aggiungere al programma ancora un punto di rilievo, che ponesse in evidenza il rapporto speciale di Tarkovskij con la musica: un concerto dedicato alla sua memoria. L'impulso mi è venuto dal brano di Luigi Nono, dedicato a Tarkovskij e intitolato *No hay caminos, hay que caminar*, non ancora eseguito a Vienna. Ho dunque domandato ad alcuni amici compositori – con cui avevo già lavorato anche nel quadro di WIEN MODERN – se volessero comporre un pezzo ispirato alla persona o all'opera di Tarkovskij, per un concerto speciale a lui dedicato. Mi ha fatto molto piacere che, malgrado il poco tempo a disposizione, Beat Furrer, György Kurtág e Wolfgang Rihm abbiano accettato. I tre compositori hanno assistito alla prima esecuzione dei loro lavori, e Kurtág ha anche eseguito personalmente la parte pianistica nel suo pezzo. Rihm aveva dedicato a Luigi

60. Riproduzione integrale del testo pubblicato nel booklet del CD *Hommage à Andrej Tarkovskij*, Deutsche Grammophon 1996 (DGG n. 437 840-2). È a questa incisione che Abbado fa riferimento nella parte finale del testo.

Nono la sezione finale della sua composizione, quindi il circolo si è chiuso. E si trattava di un circolo di amici che comprendeva non soltanto i compositori, bensì anche gli interpreti ed il pubblico, come hanno dimostrato il tutto esaurito nella sala grande del Musikverein e l'enorme successo presso il pubblico e la stampa. Grazie alla registrazione su disco questo avvenimento è documentato anche per coloro che non erano presenti, ed il circolo può così allargarsi ad abbracciare tutto il mondo.

Luigi Nono – Andrej Tarkovskij. Caminantes sulla via del silenzio

Nicola Cisternino

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

*Trovare altri cammini – 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

Luigi Nono¹

Nell'emancipato percorso umanistico nel suono di Luigi Nono (Venezia 1924 – 1990) i *Caminantes*, rappresentano sostanzialmente il tritico ultimo della sua creazione che va dalla fine del 1986 al 1989. Le due composizioni orchestrali per grandi organici spazializzati, 1°) *Caminantes... Ayacucho* (anche con coro) e 2°) *No hay caminos. Hay que caminar... Andrej Tarkovskij* realizzate quasi d'un sol fiato, in una sorta di apnea creativa, tra il 1986 e il 1987 e "Hay que caminar" soñando a due violini del 1989 – affiancate da un'altra composizione-caminantes a tutti

1. NONO, 2°) *No hay caminos, Hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, per sette cori [gruppi strumentali], dedica in partitura, Milano, Ricordi 134518). La composizione, commissionata dal Suntory Center di Tokyo (International Program for Music Composition 1987), è stata eseguita in prima assoluta nella Suntory Hall di Tokyo il 28 novembre 1987, dalla Tokyo Metropolitan Orchestra diretta da Ken Takasaki.

gli effetti, *La lontananza nostalgica utopica futura con Gidon Kremer* per violinista-caminante e live electronics sempre del 1989 – sono un saluto o ultima stazione di un percorso, o meglio, di un autentico camminamento con i suoni che fa del compositore veneziano certamente uno dei caminantes più luminosi (e *numinoso*) del XX° secolo attraverso la sua incessante e inarrestabile sete di esplorazione, invenzione e di conoscenza del mondo e degli uomini attraverso il suono e lo spazio, ovvero tra la relazione, e l'*ascolto*, dell'altro.

Luigi Nono, giovane e vivace compositore agli inizi degli anni cinquanta salutato a Darmstadt come modello di 'rivoluzione permanente' (Heinz-Klaus Metzger) nel linguaggio e nella storia 'ricostruttiva' del dopoguerra ma che subito, già dalla fine degli anni cinquanta, si pone in lucida e inappellabile critica nei confronti di molta avanguardia musicale europea a suo giudizio già fattasi accademia, sempre spina nel fianco di modelli linguistici e di produzione precostituiti dominanti, compositore e intellettuale 'gramsciano' che rompendo tutti gli ormeggi dello schematicismo 'engagé' ideologico prende inappellabilmente il largo con *Prometeo Tragedia dell'ascolto* (1984) negli anni ottanta (preceduto, fra le altre pagine, dal fondante quartetto *Fragment-stille an Diortima*, 1980), si inoltra oltre la curvatura dell'orizzonte visibile, rendendosi irraggiungibile anche al più acuto degli sguardi, per farsi puro suono-spazio.

«Ma Nono? Che cosa ha visto?» si chiederà con doppia forma interrogativa nel suo scritto *Dove vai Gigi?* Massimo Mila, il più acuto sguardo della critica musicale italiana dell'ultimo mezzo secolo, dopo l'ascolto della *Tragedia nonocacciariana veneziana*.

La musica di Nono a cui ci eravamo affezionati aveva la natura di un torrenziale impetuoso. Ora ci troviamo di fronte alla maestà solenne di un grande lago, appena increspato da misteriose contrazioni interne, piuttosto che da tempeste esteriori. Respiravamo un clima di battaglia, d'insurrezione, di protesta. Ora è la pace d'un rito. Dalle tribolate e precise contestazioni terrestri, solcate da lampi drammatici, siamo ora indirizzati verso la luce diffusa d'una immagine di trascendenza. Dopo una musica intensamente gestuale, ci si propone ora una musica imperturbata, dove non esiste gesto e gli strati d'una polifonia immobile si sovrappongono staticamente, senza incastrarsi, senza succedersi. Un *cantus firmus*

si risponderà mirabilmente stupefatto Mila.² È questo il compositore che in poco più di un decennio dalla fine degli anni settanta, vive uno slancio creativo stupefacente, musicologicamente riconosciuto come l'ultimo Nono, che lo porta a rielaborare le sue matrici sonore già ampiamente riconoscibili fin dalle origini (i tracciati corali soprattutto, quelli ispirati alla complessità polifonico-spaziale marciana e fiamminga e le analogie strumentali e tecnologiche da esse derivate) ma anche a rigenerarsi linguisticamente, unico compositore dell'avanguardia storica, attraverso l'impiego del *live electronics* e del tempo reale reso disponibile, proprio in quegli anni, dall'irruzione della tecnologia informatica nella storia.

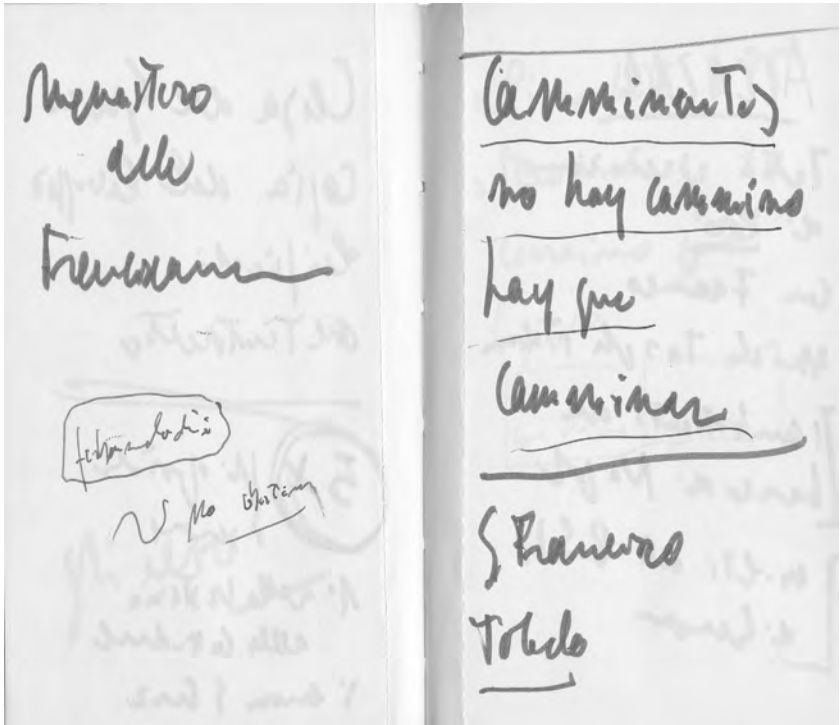
Sono rimesse in discussione e rielaborate utopie sonore lungamente ricercate tra gli anni sessanta e settanta con l'impiego più o meno centrale nella sua opera del nastro magnetico, tecnologia 'pesante' preziosissima alla sperimentazione ma dai costi poetici altissimi, dai risultati comunque sempre marchiati da una dialettica espressiva e di controllo umano – in questo riappellandosi sempre, fin alla fine dei suoi giorni, al ruolo 'gramsciano' dell'intellettuale nella storia – mai abdicati alla sola seduzione tecnica o tecnologica. Luigi Nono compositore-caminante per eccellenza, attraversa, con la sua creazione quarantennale, stadi o stati della trasmutazione che fa della sua musica un autentico distillato sonoro, di pensiero ed anima, ampiamente svuotato, secondo un principio kenotico o di *svuotamento* (e alchemico) che distacca il pesante dal leggero, il chiarore dall'oscurità.

La visione o 'incontro', folgorante, su un chiostro di Toledo di una iscrizione-graffito (difficile accertare se ispirante o ispirata al quasi omonimo testo di Machado del XXIX canto dei *Proverbios y cantares*) *Caminantes no hay caminos hay que caminar* nell'estate del 1985 durante un 'vagabondaggio' senza dirette motivazioni professionali nella Spagna tra Cordoba, Granada e Toledo³ offre a Nono un 'ancoraggio' mentale fondamentale in quella fase umana e creativa, indicandogli il cammino come *Via* e non viceversa. Una folgorazione per la propria arte e per la sempre più contraddittoria condizione umana – evidentemente sempre viva nel-

2. MASSIMO MILA, *Dove vai, Gigi?*, in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Luigi Nono*, Torino, EDT 1987, p. 281-282.

3. Si veda l'illuminante, e per molti aspetti documento testimoniale diretto, di GIOVANNI MORELLI, *Dedicato a una dedica (2°) No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, cit.

l'agire noniano – ma che qui si condensa e si fa verbo: *Caminantes*. Il logos si fa rivelazione.



Manoscritto di Luigi Nono, Foglio S180.01/01 dx, Archivio Luigi Nono, Venezia.
© Eredi Luigi Nono

2°) *Caminantes no hay caminos hay que caminar* dunque, non soltanto titolo da apporre alla composizione in fieri (mai occasionali i titoli comunque nell'opera di Nono), ma sarà esso stesso la composizione, fino al punto da 'centellinare' il verso, vero e proprio oro, in una oculata gestione delle parti, spezzettandolo in tre grumi, ognuno dei quali conchiusa da una dedica ideale. *Ayachuco*⁴ la prima, *Andrej Tarkovskij* la se-

4. «Penso a tre composizioni: *Caminantes* è la prima e poi c'è un nome che localizza. *No hay caminos* sarà la seconda e *Hay que caminar* la terza. In *Caminantes... Ayacucho* il testo è di Giordano Bruno, un sonetto latino *Ai principi de l'Universo* da *De la causa, principio et uno* (1584). [...] Le altre due saranno sulle altre due parti della scritta di Toledo. Accanto alla scritta, nel titolo mio, c'è un nome, *Ayacucho*: è una zona del sud del Perù in perenne rivolta. Gli spagnoli non sono mai riusciti a penetrarvi e tut-

conda (di fatto l'ultima partitura dell'autore realmente completata in tutte le sue parti e consegnata alla stampa), non finita (o tutto ciò che resta?) la terza. Il *Wanderer* di Nietzsche della continua ricerca prometeica che si fa 'andare' e incontro dell'altro, *camminamento* – quello del viandante – spoglio e senza meta geografica se non quella dell'oltre metafisico e 'trascendente', per riprendere Massimo Mila. Da una condizione tutta votata ad un 'captamento' o 'cattura' attraverso l'ascolto emancipato dei *con-possibili* in un tempo-punto del *Prometeo* (non a caso la metafora geografica delle isole e dell'arcipelago sulla quale la composizione è fondata nell'elaborazione testuale di Massimo Cacciari) nel solco di quel processo di svuotamento *kenotico* in atto,⁵ si assiste nei due *Caminantes* (già annunciati dal riferimento precedente, anch'esso nominalistico, di *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* per orchestra a microintervalli, 1984) ad una sorta di *abbandono* (un metaforico mollare gli ormeggi) ai *con-possibili* del suono nello spazio; ciò che prima appariva e si rivelava 'mobile' nello spazio sembra, riprendendo la metafora del lago di Mila, condensarsi quasi, mai cristallizzandosi comunque in rigide possibilità, nella sua ieratica 'immobilità', attorno a profondità e rilievi del suono sempre più maestose quanto siderali, al tempo stesso sempre più *in-finite*; se non l'aura in quanto modello di irraggiamento luminoso interno-esterno, è l'iconostasi florenskiana in quanto soglia-passaggio mobile e incerta tra luce e ombra, a rappresentare il piano delle referenze. Quella che appariva come rifrazione acustica e mobilità del suono nello spazio per sue infinite rimodulazioni armoniche sempre altre, nei tracciati post-*Prometeo* dei *Caminantes* si fa sempre più soglia, passaggio o attraversamento di stati di luminosità della materia sonora. La microcesellatura delle dimensioni figurali dei suoni, veri e propri grumi quantici di distillato sonoro, sono con-fusi e *in-finiti* in una *inquieta, incompiuta* forma rarefatta fatta di vuoto-abisso, di rientro all'elemento primo, uno Spazio che ha abolito ogni limite o confine facendosi abisso, cambio di dimen-

t'oggi è abitata da contadini mantenuti in condizioni miserrime, pressoché isolati dal resto del paese ma in contatto con gli studenti e i professori dell'università S. Marco di Lima e con tutti coloro che rappresentano la punta più avanzata e consapevole della protesta sociale fino alla lotta armata» (Luigi Nono in *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in RESTAGNO, *Luigi Nono*, cit., p. 72-73).

5. Cfr. NICOLA CISTERNINO, *Con Luigi Nono ... per riveder le stelle. Conversazione con Massimo Cacciari*, in «MusicAttuale», 4-5, 1992. Poi nuovamente edita in *L'ascolto del pensiero. Scritti su Luigi Nono*, a cura di Gianvincenzo Cresta, Milano, Rugginenti, 2002.

sione. L'ascolto di un suono 'vagante' (anch'esso *caminante*) nello spazio che pone comunque la centralità dell'orecchio umano, va oltre se stesso, tragicamente, nell'ascolto della 'relazione' con l'altro/i, in una sorta di principio ultimo di *riassorbimento* pneumatico alla materia prima.

«La concezione del mondo, lo ripetiamo ancora una volta, è concezione dello spazio.

...È possibile entrare nell'opera d'arte come tale soltanto attraverso la comprensione della sua organizzazione spaziale» (Pavel Florenskij)⁶

L'incrocio poetico e a suo modo *stellare* (nell'accezione nicciana utilizzata da Cacciari per definire l'amicizia-relazione Nono-Vedova),⁷ visto che l'incontro di Luigi Nono con l'opera di Andrej Tarkovskij viene da lontano,⁸ sembra dunque una sorta di dettatura del cielo, un appunta-

6. PAVEL FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995, p.15-16

7. «Insomma, in qualche modo, se dovessi dire come vedo questa amicizia, la direi citando a memoria un passo bellissimo di Nietzsche in cui parla di una *Sternenfreundschaft*, un'amicizia stellare, e parla di due amici che sono come due navi, ognuna delle quali ha la sua rotta, ognuna delle quali segue il proprio destino ma con la consapevolezza da parte di ognuna che le loro orbite che sono distinte, in qualche modo sono comprese in qualche orbita più grande, appartengono ad un'orbita più ampia che probabilmente non riusciranno mai a raggiungere e quindi non riusciranno mai ad incontrarsi effettivamente, non riusciranno mai a percorrere questa stessa orbita ma entrambi sanno, più o meno misteriosamente, quando vedono le loro opere, quando si vedono da lontano, sanno che tendono a quell'orbita più ampia. E questa è l'amicizia stellare che lega tante figure del Novecento» (Massimo Cacciari in MARIO MESSINIS, *Vedova e Nono*, Catalogo, *Vedova Arbitrii Luce*, 1997, p. 79).

8. 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 considerandolo 'troppo cattolico'. 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 incomprensione delle circostanze che avevano portato il grande regista a trovare in Italia, agli occhi di Nono, una disponibilità produttiva (quello della Rai, co-produttrice 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*)

mento poeticamente irrinunciabile e inevitabile che, nel caso di Nono, potremmo definire come l'adesione profonda ed *empatica* del musicista alla tragica condizione (umana) oltre che filmica del grande regista russo.

L'investitura prometeica nel suo autentico rimando mitologico e archetipico (pro-meteo *colui che pensa prima* diversamente dal fratello-alter ego *epi-meteo* che soccombe perché non proietta avanti il proprio sguardo) può certamente accomunare nel profondo la direzionalità ideale e poetica del tracciato dei due maestri, entrambi guidati nel proprio esercizio umano e artistico verso un'autentica scommessa con la storia per il riscatto della condizione umana in quanto emancipazione della marginalità e degli *ultimi*, siano essi sociologicamente subalterni ai sistemi ideologici dominanti (prevalente in Nono), siano essi individui, artisti, poeti e intellettuali smarriti nella propria storia (prevalente in Tarkovskij). Una sorta di comune proiezione umana di fondo (e archetipica secondo le procedure analitiche junghiane), quella prometeica, rintracciabile nell'opera dei due artisti, declinata naturalmente secondo angolature poetiche ma anche linguistiche proprie dovute anche allo specifico linguistico dell'occhio e della visione (in Tarkovskij) e dei suoni e dell'ascolto (in Nono). Una proiezione prometeica 'senza rete' che, nel caso di Nono, può apparire più eroica e che pur se è pienamente manifesta con l'allestimento della *Tragedia dell'Ascolto* nel 1984, riannoda tutta la prospettiva compositiva del musicista veneziano dando suono e voce alla precarietà

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 nomenklatura 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. 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 riesplse in Nono con la visione di *Offret*, com'è evidente dalle varie testimonianze lasciate dallo stesso compositore.

umana nei suoi infiniti risvolti espressivi; dal Garcia Lorca degli *Epitaffi* (1951-53) alle vittime nel *Canto Sospeso* (1956) a *Intolleranza 1960*, al *Gran Sole carico d'amore* (1974) solo per citare alcune pagine. Nel caso di Tarkovskij la prospettiva prometeica si traduce in un'inarrestabile ascesi alla verità e al sacrificio ineluttabile. Due espressioni di una *Via verso l'uomo* e la sua sacralità che se nel caso di Tarkovskij è, fin dal suo debutto registico, già ben focalizzata sulla ricerca di un centro (la Verità) e, nel caso di Nono, è sì *mobile nello spazio*, come i suoi suoni, ma in quanto *sospesa, simultanea*, posta in *Ascolto e 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 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?" Che cosa è la parola? La parola è di più. È spazio. È suono. Queste infinite possibilità della vita! Noi non viviamo nella limitatezza. La limitatezza ci viene imposta dalle costrizioni politiche e sociali. Ma la nostra vita si svolge di per sé senza limiti».⁹

L'orchestra di 2°) *No hay caminos Hay que caminar...* *Andrej Tarkovskij*, composta da sessantaquattro musicisti (alcuni dei quali come i flauti e clarinetti, con obbligo di altro strumento), è suddivisa in 7 'cori', così come sono definiti frequentemente da Nono i sette gruppi strumentali secondo l'antica pratica rinascimentale veneziana, che sono così composti:

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+ott., tromba in do, bongos)

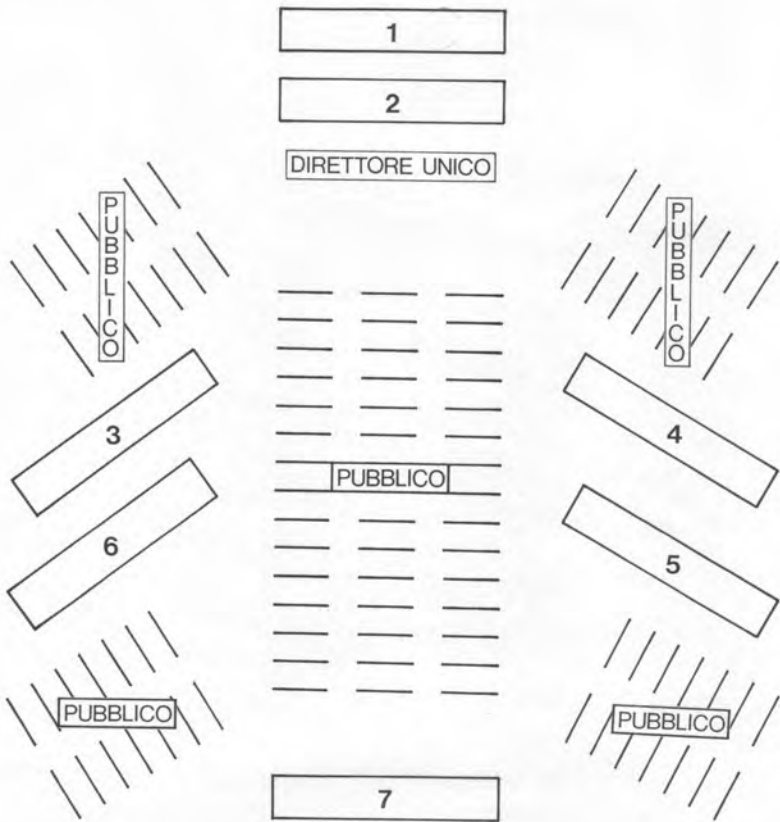
Coro 4 (violino solo, clarinetto sib + piccolo, tromba in do, bongos)

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

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

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

9. Luigi Nono in *Infinito, Inquieto, Incompiuto*. Intervista di Lothar Knessl (1988), in NONO, *Scritti e Colloqui* cit, p. 474.



Disposizione spaziale dell'orchestra e del pubblico¹⁰

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

10. NONO, *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij, cit.

a sinistra del direttore e i Cori 4 e 5 alla destra del direttore) in quanto ogni gruppo è una sorta di calco 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 attacchi 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. Fondamentale nella composizione della tavolozza timbrico-strumentale è il ruolo assegnato al nutrito set di percussioni presenti in questa composizione, strumenti che di fatto rappresenteranno il *conductus* percettivo e di guida di tutta l'opera. In questo gioco di ricomposizione riflessivo-spaziale dello spazio sonoro (quello generato all'ascolto e ri-creato dalle componenti timbriche e dunque dal colore dei vari strumenti e dalle loro disposizioni nello spazio, diverso dallo spazio acustico che invece accoglie in quanto architettura il suono) la distribuzione spaziale del ricco set di strumenti a percussioni è interamente composto da soli membranofoni, 2 grancasse, 2 timpani e 8 bongos ognuno dei quali suonato da un singolo interprete secondo l'indicazione della partitura. Nel complesso gioco riflessivo-acustico dei cori nello spazio, le otto congas, quelle con un pulse acustico di maggiore impronta percettiva (accordate su vari livelli di un triplice piano di altezze: acuto/medio; medio/basso; basso/più basso) sono tutte concentrate nei quattro cori centrali (cori 3-4-5-6 a destra e sinistra del direttore) mentre i timpani e le grancasse (la cui distinzione d'attacco è specificatamente segnata in partitura tra il bordo inferiore/centro/bordo superiore) sono inseriti e distribuiti tra il Coro 1 (frontale) e il Coro 7 sul retro. La complessissima stratificazione poliritmica delle parti percussive di questa composizione (fra le più ardue a realizzarsi, sul piano esecutivo, fra quelle immaginate da Nono) qui si rivelano essere una sorta di *animus* dell'intera orchestra.

Ispirata dalle più avanzate ricerche sulla musica dei *tambores* pigmei e angolani riletta attraverso la musica cubana dal musicologo Fernando Ortiz, quella percussiva, pur essendo una sorta di fascinazione ricorrente nella musica di Nono (citiamo solo il più celebre *Con Luigi Dallapiccola* per ensemble di percussioni del 1979), vede qui le percussioni (non a caso l'ensemble percussivo di 2°) *No hay caminos*.... è composto esclusi-

vamente da membrane) rientrare – dopo gli ampi usi emancipativi fatti delle percussioni da tavolozza strettamente ritmica a tessitura e fonte materico-timbrica – alla naturale e primigenia sintassi poliritmica, con un controllo e un trattenimento ‘istintuale’ del gesto ritmico molto peculiare, scolpito in asciuttissime figurazioni ritmiche in contrasto e utopisticamente asimmetriche, finalizzate al *multiverso* specchiamento spaziale dell’intero sonoro di tutta l’orchestra. Uno specchiamento risonante che essenzialmente viene ottenuto attraverso i principi naturali della tensione (culturalmente individuate, sul piano musicale occidentale, come diverse accordature) delle diverse membrane, che vedono risuonare suoni più secchi e incisivi (quelli delle congas) degli attacchi, in scie (o transizioni, sul piano fisico-acustico) di suoni delle membrane meno tese dei timpani e delle grancasse (frequentemente azionate con tremoli e suoni ribattuti).

Questa *pluriversa* stratificazione delle fonti sonore (i sette Cori) che rappresenta una reale moltiplicazione di centri focali per l’ascolto (sempre valido l’insegnamento della multifocalità pittorica di Tintoretto, tanto amata da Nono), viene completata a mò di calco incrociato, dalla distribuzione del pubblico in cinque gruppi, uno centrale e quattro gruppi a croce inclinata rispetto all’impianto a croce retta dei sette cori strumentali, di modo che l’ascolto (altrettanto *mobile* come la generazione del suono in Nono) aspira a farsi, in quanto *ri-composto* e autenticamente spazializzato esso stesso, componente essenziale della partitura.

Siamo di fronte ad una delle metamorfosi linguistiche più significative del linguaggio musicale contemporaneo, una metamorfosi certamente suggerita e filtrata dalla tradizione storica multifocale musicale e pittorica cinquecentesca veneziana, ma grazie all’emancipazione umanistica nel suono di Luigi Nono in chiusura del XX° secolo, viene rimodulata secondo le procedure più innovative *della techné* musicale del live electronics (ampiamente ricercato e utilizzato nel *Prometeo*), poiché i *Caminantes* rappresentano nuovi modelli di tecnologia acustica del suono, dal quale è bandito l’armamentario tecnico e il simulacro ideologico della mirabilia della macchina, imperante in questi ultimi decenni per ritornare, completamente rigenerato e aperto a nuovi *con-possibili*, in quanto puro hardware, pensiero e suono acustico.

Sono i *vuoti abisso* (sonori, ma non solo) a condensare in questa partitura le *presenze* e l’Ascolto-relazione. Puntellata, in circa venti minuti di durata, da ben ventidue *vuoti* rappresentati da punti coronati – respiri risonanti prevalentemente – ma che in ben nove casi con durata espressa-

mente indicata da 4" e 7" per prolungarsi, nelle battute finali, fino a 8" (batt. 164) subito seguiti, due battute dopo, da ben 16" di silenzio nella terzultima battuta prima dell'estremo fremito finale, 2°) *No hay caminos*, sembra incarnare in musica l'insegnamento di Laozi ("Il c'è e il non c'è si generano reciprocamente") poiché elegge a principio la generazione dal vuoto in quanto principio che accoglie il pieno di un suono che filamentoso, condensato in grumi vaporosi (prevalentemente microtonali e spettrali nelle loro formanti) emerge e riemerge da un fondo per farsi eclatante, in un gioco dinamico di amplissima estensione che va da pianissimi fino a 7 p (batt. 80 e finale) a uno sforzato (sfffff) a 5 f. (batt. 68; 159; 163-164).

Non vuoto dunque dell'Assenza bensì soglie infinitesimali, utopiche o meglio, proiettive, quelle dinamiche alle quali l'ultimo Nono induce il nostro orecchio (interno), nelle quali come nei fondali generativi della tradizionale pittura cinese, il gioco tra pieno e vuoto apre all'Invisibile o all'Inudibile.¹¹

«Il silenzio.

È molto difficile da ascoltare.

È molto difficile ascoltare, nel silenzio, gli altri.

Altri pensieri, altri rumori, altre sonorità, altre idee».

Luigi Nono¹²

«...sarò muto, non pronuncerò una sola parola con nessuno, rinuncerò a tutto ciò che mi lega alla mia vita passata»

Alexander in Offret (1986)

-
11. «Ti racconto un esperimento compiuto con la complicità di Roberto Fabbri e di Ciro Scarponi. A volte mi sono messo d'accordo con loro perché, al mio invito ad eseguire dei *pianissimo*, durante introduzioni informative al concerto, facessero l'atto di suonare senza produrre però alcun suono. Chiedo poi al pubblico che cosa avesse percepito: alcuni rispondevano di aver sentito un *pianissimo* quasi inaudibile, ma di averlo sentito. Ti puoi rendere conto di quanto la nostra recettività fisico-psichica sia condizionata, modificabile: sicuramente più capace di quanto siamo abituati ad usarla. In scale dinamiche molto articolate (ricorda i 5-6 p di Verdi!) anche la nostra percezione si articola maggiormente. Inizialmente con difficoltà, come spesso accade, ma poi si amplia, e riusciamo ad ascoltare molto di più e di più diverso» (Luigi Nono, in *Nono*, cit., p. 69).
12. NONO, *L'errore come necessità*, in *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore 2007, p. 243-244.

È una via, quella del Silenzio, che oltre alla rinuncia, al distacco, all'oblio,¹³ porta al Sacrificio (nella inappellabile accezione, comunque eroica, di Offerta-Dono) in quanto sfregamento o cammino.¹⁴ Se i personaggi tarkovskiani (Alexander in *Sacrificio* altrettanto quanto il monaco-artista Rublëv, per citarne solo alcuni) scelgono tragicamente il silenzio, l'astensione della parola e rinuncia ultima all'attesa epifanica, in quella dimensione del *Tacere* intesa come zittirsi per rendersi muti dinanzi alla realtà divina,¹⁵ i suoni noniani (in quanto anch'essi protagonisti iconici di una tragica ritualità sonora del riscatto) si aprono sempre più al silenzio in quanto *Silère*, ovvero quella entrata nella 'divinità' (com-possibili dell'umanità?) divenendo partecipi dell'ineffabile del reale, in una unione tragicamente 'compassionevole' con gli uomini e con la storia, consape-

-
13. «Ora, forse è quella nostra l'età che conosce la nuova esperienza fondamentale: quella del 'disimparare', del 'non-sapere-più' ciò che si sa, di lasciare lavorare l'oblio affinché compia l'imprevedibile rimaneggiamento sulla sedimentazione delle culture e delle credenze che abbiamo attraversato. Qui tutto si capovolge. In un certo senso. Tutto si capovolge in ogni dove s'aprono nuove possibilità di ricordare il dimenticato? Secondo me, non è una questione di compiere degli atti di rottura, ma di ricercare piuttosto altre continuità: finestre e porte che si spalancano improvvisamente» (ID., *Altre possibilità d'ascolto* (citando parzialmente la lezione inaugurale di Roland Barthes della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France nel 1977), *ivi*, p. 250-251).
14. «Soltanto per mezzo del sacrificio un dio può creare il mondo. Questo sacrificio che agli inizi della creazione è riservato esclusivamente agli dèi, s'impone più tardi anche agli uomini, e non solo agli uomini del mondo materializzato, ma anche a quelli che in forma di creature sonore precedettero l'umanità attuale. Il sacrificio è il cammino dove s'incontrano gli dèi e gli uomini. Per mezzo di tale sacrificio gli dèi si materializzano tessendo il mondo e, viceversa, gli uomini si spiritualizzano. Ecco perché ogni cosa creata racchiude un dio, uno spirito o una forza; ed ogni uomo che si sottoponga al sacrificio ha la possibilità di disfare il velo tessuto dagli dèi avvicinandosi al mondo divino. ... Nel mondo originariamente acustico il sacrificio rappresenta una forza sonora» (MARIUS SCHNEIDER, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi 1999, p. 80-81).
15. «Sarò muto, non pronuncerò una sola parola con nessuno, rinuncerò a tutto ciò che mi lega alla mia vita passata». Dal fatto che Dio ha ascoltato la preghiera di Aleksandr dipendono tutte le conseguenze, sia quelle terribili che quelle felici. Può apparire terribile il fatto che Aleksandr, mettendo in pratica il voto che ha fatto, rompa definitivamente col mondo, alle leggi del quale egli si era assoggettato fino ad allora. Con ciò stesso egli perde non soltanto la famiglia, ma anche ogni possibilità di attribuire valore alle norme morali, e questa è la cosa più terribile agli occhi di coloro che lo circondano. Nonostante ciò, anzi, più esattamente, proprio a causa di ciò, Aleksandr ai miei occhi impersona l'eletto di Dio. Egli è un uomo che avverte la minaccia costituita dalla forza distruttiva dei meccanismi della società moderna che, a suo giudizio, sta correndo verso il precipizio. E per la salvezza dell'umanità è indispensabile strappare la maschera al mondo moderno» (TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo* cit., p. 210).

voli oramai, sulla soglia-limite, del segreto e del mistero, quello magnificamente rappresentato nell'*epifania* leonardesca *Adorazione dei Magi* lungamente scandagliata, e adorata, dal *terzo occhio* tarkovskiano in *Offret-Sacrificio*.¹⁶

Prima abbiamo parlato di Tarkovskij. L'ultimo film, *Il Sacrificio*, è un 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 (Luigi Nono).¹⁷

«...Dobbiamo sapere di poter precipitare in ogni momento, ma cercare, comunque, cercare sempre, l'ignoto»¹⁸

16. Si veda la complessa e rivelante lettura filmica dell'immagine leonardesca in *Offret*, in MORELLI, *Dedicato a una dedica (2°) No hay caminos hay que caminar...Andrej Tarkovskij*, cit.

17. Della stessa conversazione riportiamo: «Takemitsu (*rivolgendosi ai commensali*): "Il Maestro Nono ha scritto una musica commissionata dalla Suntory, per il 'Progetto internazionale di composizione'. Ed è una musica per commemorare il regista Tarkovskij. Io non ne sapevo niente quando, per combinazione, ho composto anch'io una musica in memoria di Tarkovskij per il Festival di Edimburgo di quest'agosto. Il titolo è *Nostalgia*. Noi due che vivevamo così lontani, e scrivevamo delle musiche così differenti, per puro caso amavamo Tarkovskij insieme, e abbiamo prodotto due musiche molto 'cerimoniali', compiacendo il defunto Tarkovskij insieme. Secondo me, un caso del genere farebbe grande piacere anche a John Cage (*ride*)» (Toru Takemitsu in NONO, *Scritti e Colloqui* vol. II, cit., p.441-442).

18. Luigi Nono, in *Altre possibilità d'ascolto*, cit., p. 259.

L'infanzia di Boris. Andrej Tarkovskij regista del "Boris Godunov"

Adone Brandalise

Forse, a più di uno spettatore della regia che Andrej Tarkovskij realizzò per il Covent Garden negli anni ottanta e successivamente ripresa in più teatri a cominciare dal Marinskij, oltreché provvidenzialmente affidata ad una registrazione televisiva della BBC nel 1990, l'invenzione del bimbo che ripetutamente nel corso dell'azione visita il palcoscenico attraversandolo con la levità pensosa e l'insondabile sapienza muta che si è tentati di attribuire ai fantasmi dei piccoli defunti, meglio ancora se contaminata con quella che possiamo fantasticare appannaggio dei non-nati, sarà parsa una trovata legittima, efficace, ma non particolarmente spiccata e originale. Che il fantasma dello Zarevich debba inquietare oltre che Boris anche gli spettatori della sua saga è cosa che compete al teatro e che quindi il bambino, su la cui sorte s'intrecciano le narrazioni disciplinate dai diversi calcoli politici, come l'elaborazione immaginaria che esplora la sua filigrana simbolica, si mostri in scena non stupisce.

Eppure, non crediamo di cedere ad una facile suggestione se nell'aggiarsi ad un tempo stesso indeterminato e sicuro, attonito e tuttavia veggente della figura silenziosa dell'infante, scorgiamo, almeno come tentativo da parte del regista, l'invito allo spettatore a cogliere una essenziale complicazione della dimensione del palcoscenico. Sarebbe certo troppo sbrigativo sostenere che la presenza del bimbo indichi, al cuore di un'operazione registica che occupa con assoluta efficacia tutti gli appuntamenti drammaturgici che un testo musicale e scenico come il Boris ha disseminato nella sua tradizione, il luogo del cinema.

D'altro lato, è indubbio che il piccolo ospite perturbante compaia evocando una particolare qualità del vedere che è quella di un guardare rigoroso quanto aintenzionale. Lo zarevich certamente si mostra per scardinare il silenzio che, con sempre minor forza, viene imposto alla notorietà del delitto di cui egli è stato vittima, ma soprattutto egli immette lo sguardo della vittima nel dispositivo del nostro vedere la scena. Il bam-

bino procede guardando tutto, guidato da qualcosa di molto più implacabile di una volontà vendicativa o di una pretesa di giustizia. Il suo è lo sguardo nel quale si congiungono il morto e il non-nato, uno sguardo innocente almeno nel senso di non poter essere oscurato o respinto da nulla di ciò che risulta invece insostenibile alla visione umana, uno sguardo che non distanzia ma tocca, singolarmente ma indifferentemente, ogni cosa. Esso non condanna né assolve, ma produce come la manifestazione, dura a sostenersi, della verità.¹ Verità paradossale nella quale le formule interpretative dovrebbero annegare portandosi via anche l'aspirazione a fare della verità stessa un acquisto servibile o il fondamento calcolato di una troppo umana precauzione.

Insomma, qualcosa che dopotutto rinvia al modo in cui nel suo cinema è nelle sue scritture saggistiche Tarkovskij intende per simbolo.² È noto come si è stato sempre intenso il fastidio con il quale Tarkovskij registrava le interpretazioni, per così dire enigmatiche dei suoi film, dove simbolo veniva inteso come convenzionale allegoria intellettualistica, che fa gravare sull'immagine l'effetto distruttivo di una sua riduzione a suppellettile estetica di un ben definito concetto.³ Il simbolo non sta in Tarkovskij, come in filiere spirituali di vasta profondità tradizionale cui egli non può rendersi estraneo, come ciò che può essere risolto in un significato, poiché è esattamente il movimento che lo fa emergere come irriducibile e insostituibile che ne costituisce l'intrinseca prestazione e la posizione all'interno dell'evento singolare nella vita di chi di esso partecipa. È il passaggio che fa dell'immagine un'immagine che guarda e non solo un'immagine guardata. Si tratta di un movimento che in realtà non respinge l'affollarsi attorno all'immagine della costellazione di parole e di senso che essa evoca ma che li accoglie affinché le loro voci si ritrovino cospiranti in un'unità composta ma non sedata e non domata nella fibra stessa del proprio vedere.

-
1. Sotto questo profilo, non si potrà non rilevare un'analogia con lo sguardo, questo tutto cinematografico, del fantasma di Hari, appena tornata in vita dal perturbante incrociarsi dei desideri del marito Kelvin e dell'oceano pensante in *Solaris*: la donna resuscitata dalle dinamiche profonde del desiderio si ritrova pienamente umana nell'indagine del quadro di Bruegel *I cacciatori nella neve*, che proprio di fronte alla sua esplorazione visiva viene a rivelarsi anche allo spettatore come forma simbolica della verità dello sguardo e di quella dello stesso personaggio.
 2. Per quanto concerne la nozione di simbolo, che Tarkovskij riprende da Vjaceslav Ivanov, si veda TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit. pp. 46-47.
 3. È quanto Tarkovskij rileva a proposito di una delle sue costruzioni simboliche più dense, ovvero il grande palcoscenico mentale della Zona di *Stalker*. Cfr. *Ivi*, p. 178.

Allo stesso modo, lo Zarevich sembra ricollocare tutti gli eventi che si dispongono nella vicenda del Boris ed anche tutte le interpretazioni della vita e del mondo che vi sono contessute, le regioni e le narrazioni di tutti in quello che in Tarkovskij è il respiro più intimo e comprensivo dell'opera di Mussorskij. Egli, in definitiva, indica forse anche il punto prospettico dal quale si può meglio osservare la coerenza sistematica con la quale Tarkovskij riconduce le possibilità drammaturgiche alle ragioni intrinseche della musica.

La presenza matericamente onirica della vittima quindi, più ancora che onorare i suoi ineludibili doveri di parvenza perturbante per antonomasia, dichiara lo sguardo di cui è intessuto lo spazio tempo della scena, non tanto un'ottica, ma una "stoffa" simbolica del visibile, se si vuole, il cuore cinematografico di questa regia.

Si intende che l'alludere al cinema (cinematografo in senso bressoniano) non pretende di asserire il predominio di una costruzione della messa in scena intenzionata ad evocare effetti cinematografici, quanto riconoscere in questa prova tarkovskijana l'operare di un principio poetico così decisamente intimo al cinema da non poter essere ricondotto ad una qualunque oggettivazione tecnica di questo, che è poi quanto per il regista costituisce la natura simbolica del movimento dell'immagine.

In questo ambiente visivo vengono a rideterminare la loro prestazione nel gesto complessivo dello spettacolo gli appuntamenti tradizionali della drammaturgia del *Boris*, onorati senza prevaricazioni registiche di sorta, sino a recuperare, con selettività ferrea quanto discreta, i *tópoi* classici di una diligente evocazione d'epoca in scene e costumi compromettendoli di fatto in una logica estranea al loro *curriculum* naturalista. Pellicce, colbacchi, lance, spade, tuniche, tiare, dalmatiche... migrano dal paradigma degli addendi inevitabili dell'illustrazione storico-spettacolare per ricongiungersi nel sistema dei movimenti e dei gesti ad una sorta di liturgia che ne sceglie e ripropone un altrimenti negletto potenziale simbolico.

Analogamente lo sguardo che incorpora l'azione per svolgerla verso il proscenio anche la ordina secondo le linee forza che emergono in rilievo quando gli assunti passionali e i relativi punti prospettici da cui muovono i personaggi vengono attraversati dalla sua limpidezza ad un tempo totalmente partecipe e impassibilmente ulteriore.

Si tratta di una luce fredda che proviene dal basso, dall'intimità delle radici che tutte le figure hanno nella loro essenziale solitudine, non lo sguardo dall'alto che situa e trafigge con esattezza divina, ma quello che si

genera al cuore dell'essere terra della terra e che coglie e mostra ogni evento singolo nel suo vivere nel respiro e come nel canto che si dilata in quella illimitata interiorità delle cose. Essa può condensarsi in oggetti-ambiente che ne condensano le proprietà, come il grande tappeto-carta geografica che ospita la fragile e come tremula felicità domestica di Boris, già sfregiata da rimorsi che non sono altra cosa dal accrescersi del disegno di crepe che solcano l'immagine del suo regno, progressiva e sempre più incontenibile espansione del dubbio che lo ha reso, tra tattica politica e sincero sgomento, esitante di fronte alla Duma e al Patriarca al momento di accettare la corona, il dubbio che mina in lui come nei suoi sudditi la certezza circa il suo effettivo incarnare il gesto simbolico proprio dello Zar, il suo accordo profondo con la "terra" dell'impero. La stessa malattia che l'uccide per così dire somatizza in lui la sofferenza matericamente spirituale, tutta incarnata e tutta "d'anima", del suo paese. Il vero tormento di Boris al fondo non è il rimorso per il delitto compiuto, quanto la rivelazione che, attraverso l'indomabilità de ritorno dell'ucciso, nei suoi incubi ma anche nella conversazione della sua corte e del suo popolo e soprattutto in quel tentativo di "fotografare" la curva spirituale della storia russa che è l'opera di Pimen dalla quale si genera il perturbante più esplicito (non a caso un falsario che coglie nella notizia del delitto la possibilità di proseguirlo nel segno del disordine che ne promana: guerra civile, alleanza con i polacchi cattolici...), la sua consacrazione si dimostra fallita e letteralmente velenosa. Quando nella scena della morte Boris, dopo aver pateticamente tentato di rassicurare il figlio circa la legittimità della successione che dovrebbe riguardarlo, si abbatte sul trono assumendo una posizione che progressivamente tende ad inclinarlo sino a rovesciarlo, mentre lo zarevic Feodor prova inutilmente sino allo spasimo ad impedirne il crollo, sintetizzando la *ratio* della propria parabola, la colpa dello zar si mostra compiutamente come ciò che si può intendere solo cogliendo la continuità della sofferenza che congiunge nel finale lamento *sulla e della* terra russa intonato dall'innocente tutti i personaggi attraverso ma anche oltre la loro posizione nella vicenda.

Paradossalmente proprio attraverso il disastro che si espande dalla ferita inferta, ma anche auto-inferta da Boris, l'usurpatore diviene a suo modo quella vittima sacrificale che lo zar in qualche modo è sempre, anche quando trionfatore e santo, in ragione degli oneri che sono impliciti nella sua consacrazione e negli effetti di questa.

Così il grande tappeto in cui si leggono i nomi di tutte le terre dell'impero con la gloria e l'inquietudine che nel presente a ciascuna sono concesse, ma che è anche il luogo della tattilità avvolgente e gioiosa della sfera domestica percepita infantilmente, diventa la cornice più adatta ad illustrare il significato dell'incontro infernale fra Boris e Šujskij, ma anche la coperta nella quale infantilmente cerca protezione Boris stesso, egli stesso infante aggredito quando i rintocchi della pendola, che compare immensa ed insostenibile in fondo alla scena, aprono la porta al delirio che lo consumerà.

Una plasticità analoga è quella che caratterizza l'invenzione fra le più efficaci che accompagna e inquadra l'atto polacco, che propone il doppio filare di statue, in realtà figuranti rivestiti di bianco destinati, con un effetto che ai cinefili può evocare gli inquietanti simulacri semoventi di Greenaway ne *I Misteri del Giardino di Compton House*, nel corso dell'azione a mutare posizione, differenziando e ad un tempo collegando gli ambienti in cui si svolgono le trame incrociate di Marina del finto Dimitri e del gesuita Rangoni, cui viene restituito, in questo caso con cospicui interessi, quel ruolo centrale nell'economia dell'atto che i tagli normalmente in uso gli sottraggono. Così avviene, affidata ad una invenzione che ne articola con una sintetica esattezza i momenti, l'identificazione della corte polacca di Sandomir con il luogo dell'inautentico, sia come traviamiento occidentale cattolico e "politico" in senso moderno di un popolo slavo sia come modello corruttore offerto in prospettiva alla Russia, fra poco invasa, sia come cornice in cui si svolge un gioco di calcoli, simulazioni, doppiezze, che separa i personaggi da quella adesione al respiro profondo della vita di cui essi possono divenire manifestazioni epifaniche quando sanno restare in suo ascolto, come avviene pur nella cecità ignorante, superstiziosa e costantemente violentata del popolo russo, quale si mostra alla fine nella grande scena della foresta di Kronje.

Proprio il legame invivibile che lo vincola all'infanzia, a quella dello zarevic ucciso, a quella dei propri figli destinati a perire sulla scia del suo disastro, necessariamente e ritualmente completo, e quella della terra russa che si propone sempre come coincidenza dolorosa e luminosa ad un tempo di immortalità e sopportazione senza confini, consente a Boris di stare invece in prossimità di ciò che potrebbe dirsi tenere il posto dell'autentico.

Boris non si salva. La morte non sembra redimerlo. Chi gli si oppone è un impostore e chi assiste è una congrega di opportunisti dediti in ogni

stagione all'usuale vampirismo nei confronti dei deboli. Le visioni celesti, le rivelazioni provenienti dal mondo divino, che dallo sfondo dorato delle icone passa ai caratteri della storia di Pimen, come le appropriazioni da parte della *vox populi* della vicenda dello zarevic ucciso, sono materiali su cui lavora il cinismo di politici. Quando l'Innocente, dopo aver proclamato, demente e profetico ad un tempo, la sentenza della Madonna che vieta che le si rivolgano preghiere per chi come Boris ne abbia offeso il soffio materno, ripropone nella foresta nuovamente deserta il suo lamento, l'opera si chiude su di una immagine di pura desolazione. Ma la nenia stessa dello *jurodivij* ha in sé l'ulteriorità della vita alla richiesta di salvezza che ne rappresenta l'effettivo e paradossale legame con ciò che continua a non perdersi e a salvarsi attraverso il proprio perenne non vincere. L'immagine-simbolo trova in questo paradosso illustrata la propria natura e quindi quella del suo rapporto con il mondo dei significati, che essa attraversa e rischiara, ma comunque portando con sé il proprio venire sempre prima e dopo di esso.

Il bimbo silente sorge dal candore della memoria di Pimen, seduce l'ambizione di Grigorij, alleva in Boris l'attesa della sua apparizione e finalmente gli si allea nel comporre l'immagine della sofferenza senza consolazione e della vita che continua a guardare, senza intenzione e senza un sapere che ne affievolisca l'immediata saggezza, che vanno assieme, senza che nessuna forma ne asserisca l'avvenuta riconciliazione, consentendo che la parvenza dell'infanzia ferita ci racconti con la vicenda dello Zarevic Dimitri anche quella, così visibile da candidarsi a sparire di scena, dell'infanzia di Boris

La regia del “Boris Godunov” di Musorgskij

Saverio Lamacchia

Parlare di una regia d'opera è un'operazione insidiosa, in primo luogo per la difficile afferrabilità dello spettacolo come testo, a differenza d'un film. Propriamente, una regia si guarda e si giudica a teatro; un video tratto da una messinscena teatrale, com'è ovvio, ne è un surrogato, se non altro perché al punto di vista del regista teatrale s'aggiunge e si sovrappone quello del regista televisivo. Nel caso specifico, non ho visto a teatro lo spettacolo di Tarkovskij, e posso provare a formulare qualche considerazione solo sul video pubblicato dalla Philips (poi Decca, sigla 075-090-9), registrato nel 1990 nel Teatro Marinskij di Leningrado/Pietroburgo, sotto la direzione musicale di Valerij Gergiev, quindi dopo la morte di Tarkovskij; la ripresa della regia teatrale fu di Stephen Lawless, quella televisiva di Humphrey Burton. Dunque non abbiamo la certezza che tale video corrisponda in tutto e per tutto all'allestimento originale curato personalmente da Tarkovskij, ma possiamo supporre ragionevolmente che ci si avvicini, almeno quanto all'idea drammatica di fondo.

Una seconda precisazione. Come avviene spesso per le rappresentazioni del *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, lo spettacolo di Tarkovskij fonde le due versioni dell'opera (1869 e 1872, poi rappresentata nel 1874). Tralascio qui le importanti e complesse questioni filologiche (e le connesse questioni drammaturgiche) che derivano da questa scelta, appunto perché prendo in considerazione il video disponibile come 'testo' base.¹

1. Sull'argomento gli studi più importanti si devono a Richard Taruskin; è disponibile in versione italiana (in quattro parti) *Musorgskij contro Musorgskij: le versioni di “Boris Godunov”*, «Musica Realtà», IX, n. 26, 1988, pp. 139-153; n. 27, pp. 159-183; X, n. 28, 1989, pp. 153-179; 29, pp. 145-164; il saggio era apparso in due parti su «19th-Century Music», VIII, n. 2, 1984-85, pp. 91-118, e n. 3, pp. 245-272, ed è stato poi ristampato in RICHARD TARUSKIN, *Musorgsky. Eight essays and an epilogue*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 201-299. È importante anche CARYL EMERSON – ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: myths, realities, reconsiderations*, Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 1994.

Boris Godunov con la regia di Tarkovskij andò in scena nel novembre 1983 al Covent Garden di Londra sotto la direzione musicale di Claudio Abbado. L'allestimento ebbe un tale successo da essere ripreso in diversi teatri del mondo, da Pietroburgo (come detto) alla Fenice di Venezia fino in Giappone. Il *Martirologio* ci dà un buon numero di informazioni sulla genesi dello spettacolo al Covent Garden.² In realtà la prima proposta che Tarkovskij ricevette circa il *Boris Godunov* non fu per una regia in teatro, ma per un film, sul tipo del *Don Giovanni* di Joseph Losey (1979), come si apprende dal *Martirologio* (10 giugno 1981).³ Il proponente è Toscan du Plantier della Gaumont; era prevista una collaborazione con la Mosfilm. Protagonista avrebbe dovuto essere Ruggero Raimondi, lo stesso del *Don Giovanni* di Losey, direttore Herbert von Karajan («ma è vecchio e conservatore», dice Tarkovskij) o Abbado; gli altri componenti del cast sarebbero stati tutti russi. Ma il progetto non va in porto, nonostante l'intenzione di Tarkovskij di accettare (21 giugno).⁴ Il 2 novembre dello stesso anno, attraverso l'ambasciata russa della Gran Bretagna, arriva a Tarkovskij la proposta del direttore del Covent Garden di allestire sulla scena il *Boris* nel 1983. Tarkovskij si riserva la risposta, in attesa di parlare con la Gaumont.⁵ Il 10 febbraio dell'83 Tarkovskij scrive di essere stato contattato da Abbado,⁶ ma ci vorrà ancora un po' di tempo per definire il progetto. Il 6 maggio il direttore del Covent Garden torna alla carica; Tarkovskij accetta, ma è consapevole che non sarà facile.⁷ Il 14 giugno Tarkovskij incontra Abbado, che gli confida che l'idea di fare il *Boris* con lui risale a dieci anni prima. Di più, Abbado aveva fatto presente alla direzione del Covent Garden che avrebbe lavorato al *Boris* solo con Tarkovskij.⁸

Il 18 luglio 1983 Tarkovskij scrive di aver lavorato con Kolja Dvigušbkij al plastico per la scenografia del *Boris*. Ma la scelta di questo scenografo si rivela infelice:

Che disdetta che io abbia scelto proprio lui per lo spettacolo! Non ha più la tempra di una volta e secondo me è malato. Si ha come l'impressione

2. TARKOVSKIJ, *Diari: Martirologio, 1970-1986*, cit.

3. *Ivi*, p. 392.

4. *Ivi*, p. 394.

5. *Ivi*, p. 431.

6. *Ivi*, p. 452.

7. *Ivi*, p. 491.

8. *Ivi*, p. 504.

che reciti continuamente una parte, quella dello straniero. Al punto che mentre gli spiegavo che avevo scelto lui come scenografo del mio spettacolo perché è un russo, lui mi ha risposto: "Russo io? Ma quale russo!" Pretende di essere uno straniero. Dio! che nullità! E non un pensiero, non un'idea! Quando ho visto per la prima volta il progetto che aveva preparato dopo tanti colloqui e tante spiegazioni, non credevo ai miei occhi. Abbiamo dovuto correggere, rifare tutto, ricominciando praticamente da capo. È quella che si dice "una vera iattura".⁹

Tarkovskij il 23 novembre dà notizie delle prove e della prima rappresentazione, di cui è soddisfatto tranne, ancora una volta, per lo scenografo.

Ci siamo fermati in Inghilterra per circa due mesi. Ho provato per un mese. Con Abbado abbiamo lavorato con facilità e quando ci siamo lasciati eravamo già amici. La troupe era molto buona. Anche i personaggi e gli attori si adattavano particolarmente bene gli uni agli altri. Il direttore di scena, Geoffrey, ha lavorato in modo straordinario. Steven, l'assistente, è stato molto bravo. Non altrettanto bene è andata con Dvibuskij. Ha speso molto danaro per nulla senza riuscire a realizzare la cosa più importante. A me aveva promesso di perfezionare lo spettacolo e di fare quello che restava da fare, mentre ai tecnici del teatro andava dicendo che il lavoro era terminato. Quando quest'estate (prima del viaggio in America) sono passato a Londra per controllare la maquette della scenografia, è stato subito chiaro che non c'era stata nessuna elaborazione del progetto, che era rimasto tale e quale all'embrione che avevamo abbozzato a Roma. Invece mi è toccato reinventare tutto da capo e cambiare ogni cosa. Ora poi che avevo la possibilità di vedere per la prima volta l'allestimento scenografico completo, in scena risultava chiaro che:

1. Non si poteva usare il cosiddetto Cyclo-rama, perché raccoglieva tutta la luce parassita, per non parlare del fatto che era impossibile ottenere l'oscurità completa sulla scena.
2. L'ala destra e sinistra della scenografia erano fuori portata visiva dello spettatore (!) e avanti di questo passo... Ci è toccato rifare tutto da capo e perdere del tempo che avevamo riservato alla distribuzione delle luci. È andata a finire che dopo la prova generale, quando sir John Tooley [il sovrintendente] ha dichiarato che Dviguskij gli aveva detto di non essere d'accordo con la mia concezione dell'allestimento, io non ce l'ho fatta più e ho cacciato via Dviguskij chiamandolo dop-

9. *Ivi*, p. 580.

piogiochista e incapace, ma naturalmente soprattutto bugiardo e imbroglione. Per fortuna lo spettacolo è riuscito bene. Il successo è stato straordinario. E in seguito, nel corso delle successive otto repliche, gli applausi sono durati più di 20 minuti consecutivi. Anche qui a Roma hanno scritto parecchio del successo trionfale dello spettacolo. Anche Toscan du Plantier era entusiasta e sogna di farne un film. Per ora mi sono detto d'accordo. Claudio Abbado vuole molto questo film. La Gaumont è pronta a prendere parte a tutti i miei film (vedremo).¹⁰

Ancora un accenno al progetto del film, che come detto non andrà mai in porto, si legge due anni più avanti, il 7 dicembre 1985. Stavolta è Mstislav Rostropovič, grande violoncellista e direttore d'orchestra, amico di Tarkovskij, a premere per fare un film sul *Boris Godunov*. Ma Tarkovskij ribatte: «Ho cercato di spiegargli che non so come si possa realizzare un film di questo genere... Chissà perché tutti pensano che, dato che ho messo in scena con successo il *Boris* in teatro, un mio allestimento cinematografico debba essere ancor meglio... Naturalmente si sbagliano, il teatro non è il cinema. E non so proprio come si possa allestire un'opera per il cinema».

Dopo queste considerazioni segue una lettera accorata al «collega» Ronald Reagan («Signor Presidente, caro collega», nell'intestazione): l'ex attore Presidente degli Stati Uniti avrebbe dovuto incontrare a breve Michail Gorbačëv, e Tarkovskij lo prega di intercedere col Presidente dell'Urss; com'è noto, Tarkovskij e la moglie erano espatriati dall'Urss ma il figlio era rimasto lì con la nonna; egli chiede quindi il ricongiungimento. Pochi giorni dopo, il 15, scrive di sapere che sta per morire, dopo aver avuto l'esito delle analisi mediche.

L'idea centrale della regia del *Boris* è un incubo, cui Tarkovskij dà concreta visualizzazione scenica nell'intento di mostrare quanto i fantasmi del passato siano inesorabili e condizionino il presente. Il fantasma di Boris è un bimbo, il legittimo zarevič fatto da lui assassinare per poter ascendere al trono. Quello che sarebbe l'antefatto implicito del dramma, evocato solo dai racconti dei personaggi ma non dalle immagini, nella regia di Tarkovskij si rivela ben visibile, e anzi il bimbo viene ad essere una sorta di *Leitmotiv* visivo; neanche a dirlo, un espediente schiettamente cinematografico. Il delitto ha assicurato a Boris il potere, ma anche un senso di colpa sempre più soffocante che lo condurrà alla morte. Su

10. *Ivi*, pp. 592-3.

questo tema dostoevskijano di delitto e castigo Tarkovskij costruisce tutta la sua messinscena.

L'immagine dell'omicidio viene proposta nel quadro ambientato nel monastero dei Miracoli. È notte. Il vecchio monaco Pimen è un amanuense che scrive la cronaca degli eventi terribili di cui è stato testimone; vicino a lui nella cella c'è un giovane novizio, Grigorij. Il vecchio *allude* all'episodio dell'infanticidio. Tarkovskij appunto esplicita l'allusione, in maniera terribilmente suggestiva. Infatti Pimen parla di «un'ultima storia, che i figli della Russia possano conoscere in futuro», ma non dice qual è questa storia: Tarkovskij sì, facendo vedere sullo sfondo l'omicidio del bimbo. Inoltre, si viene a creare un effetto di contrasto straniante, in quanto l'immagine dell'assassinio viene a coincidere con la musica sacra d'un coro interno di monaci che invoca «Giusto Dio, ascolta i tuoi servi».¹¹ V'è una vera e propria stratificazione di significati, perché al coro si sovrappone Grigorij, che si risveglia e dice di aver fatto un sogno. Nella messinscena di Tarkovskij questo sogno sembra essere l'infanticidio (in realtà non è così): il che è significativo per il prosieguo dell'opera, perché Grigorij diventerà il falso pretendente, farà credere al popolo ingenuo e superstizioso di essere quel bimbo, creduto morto e invece miracolosamente scampato.

Poco dopo Grigorij chiede a Pimen di raccontargli dell'infanticidio. Tarkovskij ancora fonde il livello diegetico e quello mimetico-rappresentativo: il racconto del passato viene visualizzato nel presente.¹² Qui Tarkovskij non visualizza l'infanticidio in sé (l'ha fatto prima, del resto) ma lo interpreta in chiave visivo-simbolica: mostra un paesaggio spettrale di dannati, come a dire che da quell'omicidio non possono che derivare lutti e tragedie, come poi avverrà. Questa scena fa pensare a quello che forse è il film-opera più giustamente famoso, *Il flauto magico* di Ingmar Bergman. Si può supporre che l'immaginario visivo di Tarkovskij sia stato influenzato dalla scena del fuoco, l'ultima prova iniziatica di purificazione che Tamino e Pamina devono compiere prima di consolidare la loro unione: Bergman li fa transitare in un oltretomba affollato di spiriti che si contorcono.

Passiamo alla parte finale della scena nell'appartamento di Boris nel Cremlino: è l'inizio della fine per Boris, il cui tormento culmina in una

11. Cfr. DVD 1, traccia 6, da 30'03" a 33'20".

12. Cfr. DVD 1, traccia 8, da 41'20" a 44'20".

vera e propria scena di delirio. Ne è indizio il semplice fatto che chieda a Šujskij (un boiardo infido e traditore) di raccontargli di quando il corpo dello zarevič assassinato fu esposto sulla piazza di Uglič, davanti alla folla che invocava vendetta. Ancora si torna indietro nel tempo, ancora un racconto connesso a quell'evento fatale. Šujskij sottolinea come l'espressione del bimbo fosse serena e sembrava giocasse. Il racconto sconvolge Boris, tant'è il peso che gli grava sulla coscienza: egli interrompe bruscamente Šujskij. Nel suo delirio a Boris *sembra* di vedere il bimbo, stando a quanto prescritto nel libretto. Tarkovskij di nuovo lo fa vedere sul serio sullo sfondo, e aggiunge un effetto ancora più suggestivo: fa oscillare infatti sullo sfondo un enorme pendolo (con un effetto di luce rosso), che simboleggia l'inesorabilità del destino di Boris. Tarkovskij prende spunto da un suggerimento del libretto, dove è previsto che un orologio si metta in moto proprio nel momento del delirio di Boris, ma il suo talento visionario gli fa mutare un oggetto reale in uno simbolico. Si noti che un riferimento all'orologio c'è anche nella musica: quanto l'orologio si mette in moto l'orchestra fa un "ticchettio" meccanico su un tritono (il *diabolus* in musica).¹³

È l'anticipazione della scena della morte di Boris. C'è un legame chiaro tra la scena appena vista e quella della morte, legame che Tarkovskij esalta. Boris, come quasi sempre avviene nel genere-melodramma, muore lentamente e per consunzione, in modo che abbia il tempo di cantare una lunga e intensissima aria-monologo, e di accomiarsi dal figlio adolescente Fëdor, che stringe a sé. Poi si rivolge al Padreterno, pregando appunto non per lui ma per i figli: si può supporre, perché non facciano la fine che egli ha fatto fare al legittimo zarevič. E infatti invoca gli angeli perché protegga il figlio, futuro zar.

Dopo di che (a 1h22'16") inizia il rintocco delle campane e s'ascolta il coro fuori scena (e, di nuovo, l'effetto sinistro dell'intervallo di tritono), il figlio implora i boiardi lì presenti di fare qualcosa, ma essi restano impassibili (ed è un'altra invenzione di Tarkovskij) mentre Boris si contorce dal dolore. Boris cerca disperatamente di ergersi sul trono, aiutato dal figlio, ma riesce solo a rovesciarlo: chiaro simbolo della fine del suo potere da un lato, ma anche forse, più in generale, di quale fine faccia fare l'abuso del potere. Morto Boris, s'ascolta un postludio orchestrale; sullo sfondo Tarkovskij fa vedere ancora il pendolo rosso, e il bimbo, che si ri-

13. Cfr. DVD 1, traccia 16, da 1h39' a 1h44'.

volge al pendolo e accompagna con la testa il suo inesorabile e meccanico oscillamento. Di nuovo Tarkovskij insiste sulla permeabilità di passato e presente, sul suo *Leitmotiv* visivo, e porta al culmine la sua idea drammaturgica di fondo: a differenza della scena precedente, manca lo spunto nel libretto per l'orologio, che qui è mero simbolo.¹⁴ Tarkovskij amplifica vivamente il messaggio profondamente tragico e pessimistico dell'opera: le tragedie del passato si legano a quelle del presente ma anche a quelle future.

L'ultimo quadro, nella foresta di Kromij, sembra inscenare sulle prime il riscatto del popolo russo, attraverso il trionfo del falso Dmitrij, che, morto l'usurpatore, alla testa del suo esercito è riuscito ad avere la meglio e ha preso il potere. «Gloria te Zar, Gloria a te Dmitrij Ivanovič, Deo gratias». Ma è un trionfalismo di facciata. Partito il nuovo zar col suo séguito, resta solo in scena uno strano personaggio (un simbolo più che un uomo in carne e ossa), il Folle Innocente, che incarna l'anima afflitta del popolo russo. Messo alle spalle il (finto) trionfo (Dmitrij in fondo è un impostore che non ha maggiore legittimità di Boris), l'opera finisce con un canto funereo: la tela cala su un quadro di desolazione che non ha precedenti nella storia del melodramma, e che fa pensare ai futuri *Wozzeck* di Berg e a *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič.¹⁵ Dice il libretto, il Folle «siede su una pietra e canta dondolandosi». Tarkovskij invece gli fa cantare la sua nenia triste sopra un nugolo di cadaveri, sullo sfondo si vede un boiardo ucciso selvaggiamente dalla folla inferocita, e un'ascia insanguinata sul proscenio, simboli della strage bestiale. Dal punto di vista musicale il canto del Folle si basa sul semitono cromatico discendente, antico topos del lamento:¹⁶ l'opera finisce con questo semplice intervallo al fagotto.¹⁷

Se ne ricava che il destino della Russia è sempre lo stesso, il popolo è destinato ad essere strumentalizzato, ma è esso stesso colpevole di passività, ingenuità, ignoranza che degenera in comportamenti violenti: è come se su di esso gravasse una maledizione, un peccato originale perenne. Morto un assassino (che in fondo però non ha mal governato, e si

14. Cfr. DVD 2, traccia 12, da 1h19'50" a 1h26'25".

15. Cfr. EMERSON – OLDANI, *Modest Musorgsky and Boris Godunov*, cit., p. 59.

16. Cfr. MARCO BEGHELLI, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Parma, New York, New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001*, I, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 241-280.

17. Cfr. DVD 2, traccia 15, da 1h39'0" a 1h43'09".

è dimostrato comunque una figura di prima grandezza) ne subentra uno peggiore. Forse non è azzardato supporre che la profezia di tenebre e miserie avesse un significato molto attuale per l'esule Tarkovskij: il destino della Russia della fine del XVI secolo in fondo non era così diverso dal paese a lui contemporaneo.

Indice dei nomi