

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE
CORSO DI DOTTORATO IN
STUDI AUDIOVISIVI, CINEMA, MUSICA E COMUNICAZIONE

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

LA SONOSFERA DEL CINEMA DI ANDREJ TARKOVSKIJ

SOLARIS, LO SPECCHIO E NOSTALGHIA

DOTTORANDO
UMBERTO FASOLATO

RELATORE
Prof. ROBERTO CALABRETTO

INTRODUZIONE

Mne kažetsja, čto odnim iz glavnejših obstojatel'stv èstetičeskoj dostovernosti fil'ma javljaetsja sejčas režissersko-operatorskoe čuvstvo faktury. Učpeh zavisit ot umenja režissera zadumat' i najti konkretnuju sredu, ot umenja operatora «vpitat» ee. Mysl', peredannaja fakturno, pri naibol'sšej otčetlivosti naimenee navjazčiva¹.

In my opinion film art never used all abilities of sound: old movies are the same as the modern. The sound in film is not used to bring a new dimension to the complication of the message. Furthermore: there are some old movies which are much more advanced in using sound than the modern movies².

Se si esclude, solo per non prolungare troppo questa parte introduttiva, la miriade di saggi che puntualmente recensivano in Europa Occidentale i film di Tarkovskij mettendo in luce la sua complessa evoluzione nelle principali riviste di cinema, le prime 'ricognizioni' critiche puntavano ad ottenere una mappatura completa di questo 'universo' spesso facendo convergere sull'analisi delle opere dell'autore la sua riflessione teorica sul cinema, le sue dichiarazioni sull'arte e quelle sull'etica e la missione dell'artista. L'obiettivo era di ottenere un'immagine il più possibile coerente di Tarkovskij e della sua attività: le monografie di Fabrizio Borin [1989 e 2004], Antoine De Baecque [1989], Guy Gauthier [1988], Bálint Andràs Kovács e Akos Szilagyí [1987], Mark Le Fanu [1987], Tullio Masoni e Paolo Vecchi [1997 e 2007], Vida T. Johnson e Graham Petrie [1994] rappresentano solo alcuni dei titoli più significativi che possono essere raggruppati nella prospettiva che abbiamo appena enunciato.

Osservando le date di pubblicazione noteremo che la maggior parte di loro sono usciti subito dopo la scomparsa del regista, ma altre hanno visto la luce ben dentro gli anni novanta. In alcuni di questi lavori può talvolta emergere un limite caratteristico della critica tarkovskijana: nell'urgenza di fornire una visione il più possibile unitaria, talvolta persino

1 «Io penso che uno dei fattori determinanti dell'autenticità estetica di un film sia oggi la predisposizione di un regista e del suo operatore verso la tessitura dell'immagine. L'efficacia dell'immagine dipende dall'abilità del regista di concepire e trovare un *medium* concreto e dall'abilità dell'operatore di farlo proprio. Un'idea che sia comunicata attraverso la tessitura è ben poco invadente ma assume la massima evidenza». Andrej Tarkovskij, *Miezhdu dvumya filmami*, «Iskusstvo Kino» 1962, n. 11, p. 82. L'articolo è stato consultato nell'inverno 2012 anche nella traduzione integrale inglese eseguita da Robert Bird reperibile presso il sito www.nostalghia.com con il titolo *Between two films*.

2 Vadim Moroz, *Andrei Tarkovsky About His Film Art, In His Own Words*, Petersburg Virginia, Frost Publishing, 2008, p. 73-74.

monolitica, viene meno la varietà e l'articolazione delle sue posizioni teoriche costantemente messe alla prova nella sua produzione cinematografica e altrettanto puntualmente riviste e aggiornate. Vengono individuati dei motivi conduttori all'interno della poetica del regista, o nella sua produzione cinematografica e tendono ad affiorare degli stereotipi, spesso riflessi dalle sue rigide posizioni ideologiche, che letteralmente 'plagiano' e orientano l'interpretazione di intere sequenze vanificando lo sforzo continuo da parte del regista di arrivare a definire, opera dopo opera, una attività artistica in grado di rinnovarsi costantemente e di interrogarsi sui problemi della rappresentazione e dell'immagine.

Nonostante l'analisi anche puntuale delle sequenze suggerisca plurimi risvolti semantici, talvolta persino contraddittori, la tendenza che affiora in certi passi di queste opere è la verifica della perfetta compenetrazione tra il piano ideologico e gli esiti cinematografici che finirebbero per rappresentare la sua 'traduzione': le situazioni e le immagini che ritornano da film a film (si pensi per esempio alla figura della casa) tendono così a cristallizzarsi in simboli certificati dalla critica e passano in secondo piano le modalità, il 'come' esse vengano messe in forma cinematografica opera dopo opera cambiando inevitabilmente significato. Rischia di diventare più importante l'individuazione dell'idea che l'autore avrebbe inscritto (o addirittura nascosto) nell'immagine, ricorrendo ad una forma cinematografica particolarmente complessa, rispetto all'evento audiovisivo in quanto tale, al dispiegarsi dell'immagine di fronte allo spettatore che è parte attiva nella produzione del significato e che Tarkovskij intendeva consapevolmente attivare in questo processo. In questi 'cortocircuiti' critici tutti gli elementi dell'immagine tarkovskijana appaiono indirizzati ad esprimere un'unica idea oppure scompaiono, come accade frequentemente nel caso del sonoro, spesso chiaramente riluttante a piegarsi al senso già espresso nell'immagine o appositamente messo in bocca ai protagonisti.

Riportando dichiaratamente al centro dell'attenzione l'immagine e la sua costruzione, anche se questo atteggiamento comporta spesso la necessità di 'attardarsi' sull'analisi, è possibile scoprire i vuoti, le incongruenze e le discontinuità che la caratterizzano sia per quanto riguarda il visivo, sia per il sonoro che, secondo le dichiarazioni di poetica del regista stesso, deve porsi in una sostanziale contrapposizione dialettica di quanto si può 'leggere' nel visivo. Così le immagini sono irriducibili ad una trascrizione univoca in concetti e, puntando l'attenzione sugli elementi che complicano il processo comunicativo, talvolta fino ad incepparlo, risulta impossibile trasferire l'opera tarkovskijana in schemi ideologicamente delineati: questo atteggiamento inibisce definitivamente la possibilità di leggere le sue immagini in senso allegorico pieno e completo.

Senza dubbio il pioniere di questa prospettiva critica è Deleuze, che nella sua opera sul cinema, pur trattando Tarkovskij solo sporadicamente, si misura con la sua presenza teorica e con la sua produzione cinematografica nell'ottica che abbiamo appena delineato. Nell'*Immagine tempo* egli indica come traccia fondamentale dello sviluppo del cinema dopo il secondo dopoguerra non più la volontà di restare all'interno del 'cerchio' e delle necessità della narrazione, ma l'intenzione di cercare di comunicare direttamente alle dimensioni virtuali della memoria, della fantasia, del sogno nelle quali affonda sistematicamente anche l'opera di Tarkovskij, basti ricordare soltanto lo *Specchio*.

Su questa via aperta dal filosofo francese si moltiplicano i saggi e le monografie che si attestano intorno al duemila, tra queste ricordiamo almeno Jon Beasley – Murray [primavera 1997], Michel Chion [2008], benché il suo lavoro sia forse limitato dallo spazio concessogli dalla casa editrice e non possa quindi approfondire la sua esperienza e il suo acume nell'indagine sistematica delle combinazioni audiovisive, James Macgillivray [Fine 2002], Slavoj Žižek [2009], Simonetta Salvestroni [2005] con la necessaria riscoperta delle 'continuità', dei legami di Tarkovskij con la tradizione culturale russa. Ma tra questi lavori emerge per acume, profondità, rigore teorico e indagine su nuove fonti e documenti sull'opera del regista la monografia di Robert Bird [2008].

In corrispondenza dei convegni dedicati all'autore si moltiplicano i volumi che fanno convergere sull'opera del regista una molteplicità di saperi: questa ricchezza di punti di vista critici era stata riservata in ambito russo prima soltanto ad Ejzenštejn. Tra queste opere si fanno notare tra le altre le raccolte curate da Gunnlaugur Jónson, Thorkell Á. Óttarson [2006], Borin [2004, *Su Tarkovskij*], Dagrada [2007], Nathan Dunne [2008]. In questa rinnovata attenzione verso il regista russo trova definitivamente il suo spazio anche l'apporto della branca della musicologia che si occupa di musica per cinema e del sonoro cinematografico.

Dopo diversi anni di necessaria incubazione, anche la musica per cinema consolida il proprio impianto teorico in alcune opere chiave che definiscono le categorie attraverso le quali si deve analizzare e comprendere il rapporto tra suono e immagine. Chion [1990 e 2003], Sergio Miceli [2009] e l'area di lingua anglosassone orientata sull'identificazione dei processi semiotici nell'ambito cinematografico sono i principali 'alfieri' di questa titanica impresa: il primo tenta di formulare delle categorie a partire dall'ascolto audiovisivo esaltando le caratteristiche specifiche di questa esperienza, il secondo adatta invece al prodotto audiovisivo gli strumenti più moderni della critica letteraria strutturalista (come ad esempio la focalizzazione). All'esito di questa 'ibridazione', che porta in primo piano il problema della soggettiva sonora, lo studioso italiano affianca una rigorosa trattazione della

storia dei numerosi tentativi di sistematizzazione della musica per film definendo quindi il panorama teorico della disciplina in una prospettiva diacronica.

Non è materia del presente lavoro confrontarsi con l'impostazione e gli esiti di questi lavori, ma tuttavia si rende necessario esplicitare fin d'ora alcuni problemi emergenti nel momento in cui si tenti di applicare rigidamente al cinema di Tarkovskij le categorie rinvenute dai due studiosi. Si consideri per esempio il problema piuttosto semplice dell'individuazione e dell'attribuzione di significato ad un suono intradiegetico o extradiegetico, tradizionalmente stabilite in rapporto all'inquadratura: anche senza trattare in questa sede il policentrismo caratteristico dell'immagine tarkovskijana, che sposta continuamente e spesso in modo del tutto inatteso la prospettiva da cui osservare la realtà rappresentata tra i diversi soggetti coinvolti, è noto che il regista considerava le riprese sul set solo delle tracce per il doppiaggio delle voci, riservandosi di ricostruire interamente i paesaggi sonori in fase di missaggio. Nonostante questa possa apparire come una procedura piuttosto consueta fino all'affermazione della presa diretta, bisogna mettere subito in evidenza che, fedele alla propria poetica del sonoro, Tarkovskij si proponeva costantemente di inserire elementi (soprattutto musica di repertorio, suoni, rumori) capaci di interagire dialetticamente con il materiale visivo per ottenere dall'immagine la giusta «risonanza». Da queste precisazioni si ricava che le due categorie prima nominate non possono contribuire efficacemente alla definizione del contributo semantico portato dal suono in tutte le sue forme nell'immagine tarkovskijana.

Concentrando la nostra attenzione sulle modalità dell'ascolto audiovisivo formulate da Chion nell'*Audiovisione*³ noteremo subito che lo studioso francese, di fronte alle soluzioni adottate dal regista, è costretto a derogare rispetto alla sua intransigente negazione della possibilità che il cinema possa sviluppare una qualsiasi forma di contrappunto. Questo singolare cortocircuito critico trova però la sua soluzione quando il musicista e critico francese, formatosi alla scuola di Pierre Schaeffer, adatta al cinema la nozione di ascolto ridotto. Senza anticipare in questa sede l'analisi che verrà condotta nel presente lavoro sulla creazione delle sonorità di Artemev in *Solaris*, che dimostra di saper sfruttare appieno le modalità di composizione legate al suono registrato, è possibile affermare che nei film tarkovskijani anche i rumori e gli effetti sonori maggiormente riconoscibili, come per esempio il frastuono del treno (*Stalker*), la sirena di nave (lo *Specchio*, *Nostalghia*), la 'voce' degli elementi naturali e così via, arricchiscono il senso dell'immagine quanto più lo spettatore non trova alcuna spiegazione della loro manifestazione nel visivo. E quando Tarkovskij dichiara

³ Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1994, trad. it. *L'Audiovisione, suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001.

come punto terminale della sua poetica una colonna di voci, rumori e musica disposta a superare le dimensioni suggerite dall'immagine, fino a giungere a contrapporsi ad esse, è evidente che il suono forma un paesaggio, ma anche un intreccio paralleli a ciò che il visivo ha costruito, come una sorta di radiodramma.

Il primo ad intuire a sviluppare compiutamente questo nodo della poetica del regista russo è Andrea Truppin nel suo saggio *And Then There Was Sound: the Films of Andrei Tarkovsky* [1992]. Lo studioso, partendo dall'analisi accurata di alcune sequenze tratte dagli ultimi tre film del regista, individua nel dettaglio le differenti forme con cui Tarkovskij utilizza il suono applicando concretamente alcune semplici 'tecniche' espresse in *Scolpire il tempo* come la sottrazione di alcuni suoni o rumori che si dovrebbero ascoltare nell'immagine, o la loro distorsione, o l'aggiunta di sonorità inattese.

Egli si sofferma dapprima sui modi con cui vengono rivelate le fonti del suono: dopo aver notato che i suoni stessi intrecciano la loro presenza con l'immagine al termine di lunghe dissolvenze in ingresso e in uscita, che spingono lo spettatore a interrogarsi sul momento in cui hanno varcato la soglia dell'udibilità o quando, viceversa, si sono estinti, egli rileva come spesso disorientino l'ascoltatore attento all'individuazione della sorgente posta nel visivo. Manipolando i parametri dei suoni è comunque possibile aumentare la consapevolezza nello spettatore della loro presenza facendoli quindi passare da una funzione meramente decorativa, di sfondo all'inquadratura, ad una espressiva senza però che sia possibile vincolarla stabilmente a valori simbolici.

Poi egli tratta a lungo le modalità con cui il suono deforma le caratteristiche dello spazio dell'immagine spesso non corrispondendo con il suo riverbero o con la sua intensità a quanto il visivo rappresenta: in questo caso il paesaggio sonoro presenta un'esistenza parallela alla sua espressione visiva suggerendo con suoni virtuali direzioni differenti in cui questa dimensione essenziale dell'immagine (insieme naturalmente al tempo) si può sviluppare. E a rendere ancora più intricata e complessa l'inquadratura tarkovskijana provvede la costruzione di composti sonori (suoni paralleli, suoni-ponte) che comportano la coesistenza di tratti spaziali differenti, spesso conflittuali. Usando le parole di Truppin potremmo concludere che: «This use of ambiguous sound plunges the audience into a never fully resolved struggle to believe in the diegesis, much as the film's characters struggle with their own ability to have faith».⁴

4 Andrea Truppin, *And Then There Was Sound, the Films of Andrei Tarkovsky*, in *Sound Theory/Sound Practise*, a cura di Rick Altman, London, Routledge, 1992, p. 235.

Ma dopo aver individuato e argomentato il legame tra la ricerca dei personaggi sempre sul punto di naufragare, continuamente interrogata dagli eventi e mai risolta, carica di vuoti, e l'esperienza dello spettatore che deve districarsi tra una molteplicità di opzioni possibili perché la costruzione audiovisiva tarkovskijana intende attivarlo verso un continuo processo interpretativo, lo studioso sostanzialmente chiude il suo saggio con queste parole: «The undeniable existence of sound phenomenon for which there is no plausible explanation is, in the world of these films, proof of God's existence and is likened to the Christian notion of revelation».⁵

Inaspettatamente Tarkovskij torna ad essere un profeta: la destabilizzazione dell'immagine prodotta dalla disposizione dei suoni e dalla loro elaborazione, il disorientamento che essi importavano nella comprensione dell'inquadratura, l'ambiguità in cui lo spettatore viene immerso dalla costruzione della colonna sonora che gli inibisce il raggiungimento di un unico significato e lo spinge così continuamente alla ricerca del senso scompaiono lasciando il posto ad uno sconcertante approdo di stampo dichiaratamente allegorico.

Rigettando le conclusioni di Truppin ma non l'impianto analitico, lo studioso canadese e *sound designer* Rob Bridgett focalizza la sua attenzione sui suoni non-diegetici e poi sui suoni a-sincroni del cinema di Tarkovskij⁶. Egli rintraccia infatti un'evoluzione nelle opere del regista che lo spinge progressivamente verso l'uso di suoni che sembrano emanati da un punto posto al di fuori del mondo rappresentato sullo schermo, di cui non vedremo mai la fonte e per di più i personaggi non faranno mai riferimento al fatto che li stanno ascoltando quando lo spettatore li sente.

La presenza del suono non è giustificata e consolidata dall'immagine, lo spettatore non possiede che le coordinate fornite dall'ascolto per cercare di contestualizzarlo e si avvicina così all'esperienza dell'ascolto ridotto che Chion ha applicato anche all'audiovisione. Per Bridgett, sulla scorta della definizione del musicista e critico francese, questi suoni sono percepiti in modo subconscio, non sono registrati e catalogati dalla coscienza dello spettatore ma ascoltati 'visceralmente'.

Tuttavia, a nostro parere è subito evidente che corrispondono rigorosamente a quest'ultimo criterio alcuni quadri sonori creati da Artemev per *Solaris*: come dimostreremo nel capitolo dedicato a questo film sulla scorta delle note del musicista russo, che ha seguito Tarkovskij in tutte le produzioni cinematografiche e teatrali degli anni '70, egli si doveva

⁵ *Ivi*, p. 238.

⁶ Rob Bridgett, *Non diegetic sound and aural imagery in the films of Andrei Tarkovsky*, <http://web.archive.org/web/2002021230323/http://www.sound-design.org.uk/tark.htm>. L'articolo è stato pubblicato nel febbraio 2002 (ultima consultazione dicembre 2012).

tenere equidistante dall'ambito semantico della fantascienza tradizionale, che sfrutta l'estraneità dei suoni elettronici rispetto alla tradizione musicale più consolidata per definire il mondo alieno, ma doveva anche restare egualmente lontano da qualsiasi forma riconoscibile eliminando dalle sue composizioni temi, motivi, timbri, ritmi e combinazioni armoniche della musica strumentale comunemente intesa. Il risultato, come vedremo, sfrutta appieno le capacità di trasformazione del suono ad opera del sintetizzatore (ANS) e del nastro per ottenere sonorità dal carattere aleatorio, ma a partire da un impianto prefissato, che echeggia quello del *Preludio* di Bach.

Per quanto riguarda i rumori, l'ascolto ridotto, non condizionato da nient'altro che dai parametri del suono stesso, diventa una condizione limite: a nostro parere, piuttosto che 'astrarre', depurare il suono da ogni possibile referente esterno all'esperienza dell'ascolto è meglio cercare di interpretarlo in modo nuovo dopo aver compreso che non è più possibile farlo 'uscire' dal contesto audiovisivo in cui è stato inserito, o disporlo sullo sfondo come decorazione di altri eventi gerarchicamente più rilevanti.

In merito a questa dimensione a cui approderebbero alcuni dei suoni dei film tarkovskijani l'esempio sicuramente più significativo è costituito dal rumore del carrello ferroviario che in *Stalker* conduce i tre viaggiatori nella Zona. Non casualmente sono ancora le elaborazioni elettroniche di Artemev (inserimento di un coro campionato e progressiva sostituzione di toni sinusoidali alle vibrazioni prodotte dal carrello con l'aggiunta di echi) a distrarre lo spettatore dal tentativo di spiegare la causa del suono stesso limitando l'ascolto a questo processo. Una volta partiti dalla rimessa in rovina i binari e le ruote non vengono mai più inquadrati a favore dei volti dei tre protagonisti: i colpi sulle rotaie formano un ritmato 'canto fermo' che ci spinge progressivamente a disinteressarci del carrello e quando l'intervento della musica elettronica muta i parametri del suono comprendiamo di essere entrati in un'altra dimensione. Non ha più alcuna importanza rinviare i colpi sulle rotaie, o il rollio delle ruote metalliche al carrello, ma ci serviamo di questo suono opportunamente 'deformato' per capire le caratteristiche della Zona in cui siamo entrati insieme ai tre viaggiatori.

Dagli esempi riportati, in particolare dal secondo tratto da *Stalker*, piuttosto che catalogare gli oggetti sonori tarkovskijani che, rifiutandosi di aderire al visivo, dovrebbero superarne i limiti, si rivela più proficuo porre l'attenzione sull'intero processo che conduce da un suono di cui si conosce il significato, la causa e che appartiene al racconto, ad una sonorità aliena, ottenuta deformandone i parametri che spinge lo spettatore ad interrogarsi sugli eventi senza più avere a disposizione i punti di riferimento con cui aveva iniziato a interpretare l'immagine.

Osservando nel complesso le colonne sonore tarkovskijane, il *sound designer* canadese ritiene che Tarkovskij usi prevalentemente suoni dal carattere ambiguo, che non siano oggettivamente e prontamente riconoscibili dallo spettatore e quindi siano capaci di mandare in corto circuito i processi con cui vengono identificati e catalogati nel contesto culturale, ma questa affermazione è vera per film come *Solaris*, ma non per *Nostalghia*: censendo il penultimo film di Tarkovskij è evidente come le sonorità o i composti sonori che appaiono di difficile individuazione siano veramente pochi.

Il nodo cruciale del dibattito teorico fiorito intorno al sonoro tarkovskijano torna così ad essere il rapporto suono-immagine (come lo era stato per Truppin): quando nell'inquadratura non c'è alcun elemento che possa rappresentare efficacemente una risposta rispetto alla ricerca di una possibile causa del suono o sia in grado di fissarne il significato, allora esso rimane 'fluttuante' e l'ascoltatore si trova davanti un oggetto che necessita di una continua interpretazione.

Dopo aver delineato i problemi teorici offerti dal sonoro tarkovskijano osservato esclusivamente dal punto di vista della fruizione audiovisiva, emergono altre posizioni volte a definire le caratteristiche delle fluttuazioni di senso a cui sono indubbiamente sottoposti i suoni, la musica e i rumori nei film di Tarkovskij: concentrandosi sulle modalità di composizione della colonna sonora di *Solaris*, che vede coinvolto in numerose parti il sintetizzatore di produzione sovietica ANS, David Beer [2006] ritiene di poter identificare nella nuova prassi compositiva praticata da Artemev la base da cui partire per la successiva interpretazione della musica e del sonoro del film. Pur sopravvalutando l'uso che di questa macchina è stato realmente fatto nella colonna sonora e trascurando tutte le procedure derivanti invece dall'uso della musica su nastro, lo studioso inglese ha senza dubbio il merito di riportare l'attenzione sulla complessa articolazione del paesaggio sonoro in cui la musica della prima opera tarkovskijana degli anni '70 è stata composta.

Tutte le procedure di composizione del suono, sia per quanto riguarda il cinema che la musica, contribuiscono a definire la sua forma, quindi il suo significato e la sua riconoscibilità anche da parte dello spettatore che indubbiamente fruisce soltanto dell'esito finale di questi processi, ma non è privo di questo bagaglio culturale: il contributo di Calabretto [2010] sulla musica per il cinema considerata nell'alveo delle molteplici procedure che danno vita al sonoro cinematografico, e la successiva monografia *Tarkovskij e la musica* danno vita a questa prospettiva teorica nella cui scia il presente lavoro intenderebbe inserirsi.

Si rende quindi necessario ricostruire in modo attento e dettagliato il paesaggio sonoro rappresentato da ciascun film e dall'intera opera del regista russo: si rinnova la centralità

dell'analisi del testo con strumenti in grado di 'mappare' il suono per giungere ad una lettura rigorosa della combinazione audiovisiva e soprattutto diventa di fondamentale importanza ricostruire, ove possibile, pur tra numerose e inevitabili lacune documentarie, le tappe che hanno dato origine alla colonna sonora attraverso il processo produttivo perché ad ogni tappa corrisponde una scelta che incide sulla determinazione del senso di un'inquadratura, di una sequenza e dell'intera opera.

Per procedere all'interno del lavoro di composizione della colonna sonora di *Solaris*, si è stabilito un proficuo contatto con Artemev (estate 2010), che ha ricostruito la poetica musicale seguita durante la lavorazione del film, e con Tatiana Yegorova, che per prima ha compilato un interessante e pionieristico studio in lingua inglese sull'evoluzione della musica per film in Unione Sovietica [1998]. A questa musicologa si deve la prima monografia riccamente documentata sulla figura del musicista collaboratore di Tarkovskij [2007] e l'analisi del film, condotta sequenza dopo sequenza, ha avuto modo di verificare le sue conclusioni. Ma hanno assunto un ruolo decisivo per ricostruire i processi che hanno portato alla composizione del paesaggio sonoro di *Solaris* le note di lavorazione del musicista che hanno formalizzato una tappa fondamentale del suo lavoro altrimenti rimasto fino ad oggi soltanto sulla pellicola.

L'auspicio di Beer a proposito della possibilità di ricostruire il rapporto tra prassi compositive e tecnologia che informa la colonna sonora del primo film di 'fantascienza' tarkovskijano può dirsi realizzato: come si può leggere in appendice al presente lavoro, i contatti con Stan Kreichi, il primo ingegnere che ha affiancato l'inventore dell'ANS prima nel museo Skrjabin (1961) e poi nello Studio di Musica Elettronica di Mosca, hanno consentito di chiarire quali erano le condizioni che hanno reso possibile la creazioni del sintetizzatore, quali fossero le aspettative e quali siano stati i principali risultati conseguiti sia nel mondo musicale dell'epoca, sia in quello cinematografico.

In quest'ambito ha giocato però un ruolo fondamentale l'Archivio Grossi di Firenze e l'inconsueta disponibilità degli eredi che hanno consentito a chi scrive di recuperare la relazione del responsabile dello studio di Mosca – e inventore del sintetizzatore – Evgenij Murzin, tenuta al primo convegno degli studi di musica elettronica a Firenze nel giugno del 1968 in appendice al XXXI Maggio Fiorentino. In questa prima e unica esposizione dei principi ispiratori del lavoro del gruppo oltrecortina, il sintetizzatore diventa un 'organo universale', senza i limiti del temperamento costituiti dalla scala a dodici gradi, per comporre tutti i tipi di tonalità, tutte le combinazioni armoniche e persino tutti i timbri ascoltabili dall'orecchio umano. E questa idea prendeva corpo in una macchina, che si può considerare epigona di tutti gli strumenti (e di tutti i progetti) che, a partire dall'invenzione del sonoro in

URSS, erano stati ideati per garantire la sonorizzazione delle pellicole in assenza di macchinari adeguati. Questa singolare conclusione emerge dalla relazione di Andrej Smirnov, responsabile del Theremin Center del Conservatorio Statale di Mosca, sulle sue ricerche condotte (e non ancora terminate per la mole di materiale che sta emergendo) sul rapporto tra musica e tecnologia in URSS nel periodo compreso tra la rivoluzione e la definitiva affermazione della dittatura staliniana⁷.

Per lo *Specchio* si sono rivelati di fondamentale importanza i diari compilati da Tarkovskij durante la lavorazione del film: il loro studio approfondito ha consentito di ricostruire il percorso che ha portato alla composizione di numerose sequenze e si sono potuti identificare in modo attendibile alcuni criteri che hanno condotto il regista ad adottare brani musicali di repertorio appartenenti al barocco. Non meno importante è stata l'analisi delle note riguardanti i suoni e i rumori e il silenzio applicati poi nella versione finale. Decisivo per comprendere l'architettura complessiva di un film volutamente anti-narrativo è stato lo studio approfondito delle varianti del montaggio definitivo elencate con estrema precisione dal regista: Tarkovskij aveva rifiutato la stretta maglia offerta dalle regole del racconto tradizionale per affidarsi alla giustapposizione delle sequenze tentando di eseguire una serie di carattere musicale di cui era necessario provare a comprendere i criteri di composizione.

Non si è ritenuto opportuno sostare su *Stalker* e *Sacrificio* perché non è stato possibile studiare alcun documento appartenente alla lavorazione dei due film che rafforzasse la comprensione del loro paesaggio sonoro⁸. Si è passati quindi a *Nostalghia*: la testimonianza dei tecnici del suono che hanno lavorato sul set (Remo Ugolinelli e Corrado Volpicelli) ha contribuito in maniera decisiva a evidenziare come i caratteri più originali del suo 'testamento' fossero già contenuti nel film girato in Italia.

Giunto al termine di questo lavoro intendo ringraziare tutti coloro che hanno fornito un contributo determinante alla sua realizzazione.

⁷ La relazione in inglese si può ascoltare presso il seguente indirizzo web: <http://old.thewire.co.uk/articles/8840/>

⁸ Per identiche ragioni e per la formazione di chi scrive, che non ha condotto studi di musica, non ci si è occupati dei due film degli anni '60 e del cortometraggio di fine corso al VGIK, musicati con Ovčinnikov: *l'Infanzia di Ivan*, *Andrej Rublëv* e *Il rullo compressore e il violino*. Va tuttavia rilevato che nelle monografie russe più recenti sul sonoro tarkovskijano (Natal'ja Kononenko, 2011) l'approccio non è diverso: anche per la studiosa russa è stato evidentemente impossibile procurarsi documenti e partiture del primo musicista che ha lavorato con Tarkovskij e in genere le prime due opere del regista vengono considerate meno innovative del periodo degli anni '70 caratterizzato dalla presenza di Artemev.

Senza la determinazione, la fiducia e la guida costante del prof. Calabretto questo progetto non avrebbe mai visto la luce: in un'epoca in cui la prospettiva autoriale appare superata, egli ha creduto nella possibilità di continuare l'esplorazione del "pianeta Tarkovskij" grazie al reperimento e all'interpretazione di nuovi documenti e testimonianze, ritenendo superabili gli oggettivi ostacoli costituiti dalla lingua russa. Senza l'aiuto determinante della prof.ssa Salvestroni non sarebbe stato possibile intervistare Edward Artemev e tradurre le sue parole che hanno costantemente guidato l'interpretazione di *Solaris*. Per la musica di questo film sono stati essenziali Andrej Smirnov, docente del conservatorio di Mosca, e Natalija Kononenko: il primo ha contribuito a chiarire il background storico e culturale dell'avanguardia musicale in Russia a partire dagli inizi del Novecento e la seconda, contrariamente agli atteggiamenti diffusi tra gli studiosi della nostra Penisola, non ha esitato a cedermi i materiali di Artemev che lei stessa aveva consultato per il suo lavoro sul mondo sonoro di Andrej Tarkovskij. A lei debbo anche la versione digitale del radiodramma inedito *La virata*, che anticipa alcune delle future soluzioni sonore del regista. Per districare le annotazioni del musicista che ha contribuito in maniera determinante alla creazione delle inafferrabili e dense atmosfere tarkovskijane, è stato decisivo l'aiuto di un giovane musicologo, Lorenzo Graziani: egli è stato capace di leggere la filigrana bachiana al di sotto della trama delle procedure tipiche della musica sperimentale. Giovanni De Mezzo e Alessandro Altro mi hanno poi introdotto all'uso dei sonogrammi attraverso i quali è stato possibile verificare costantemente le asserzioni di Tatiana Yegorova in merito al lavoro di Artemev su *Solaris*, spesso non debitamente documentate.

Non sarebbe stato possibile portare prove documentarie capaci di mostrare il contesto nel quale Artemev si è formato, vale a dire lo Studio di musica elettronica di Mosca, senza la disponibilità degli eredi del M.^o Pietro Grossi che hanno concesso la riproduzione dei materiali sull'ANS e della relazione del suo responsabile, Evgenij Murzin, in occasione del XXXI Maggio fiorentino che ho trovato presso il conservatorio Cherubini di Firenze. Anche il contributo a distanza di Stan Kreichi ha permesso di chiarire molti aspetti che hanno caratterizzato l'esperienza musicale e audiovisiva intorno all'ANS, l'ultima macchina per la produzione di suoni ideata interamente in URSS.

Grazie a Jan Bielawski e Ute Spengler ho raggiunto i diari di lavorazione dello *Specchio*, ma senza l'aiuto fondamentale di Marina Serdoz non avrei mai potuto leggerli: la sua traduzione dei due quaderni mi ha dato accesso alle diverse fasi di progettazione del film reperendo note fondamentali sulla composizione audiovisiva tarkovskijana.

E, infine, non mi resta che ringraziare la coppia formata da Remo Ugolinelli e Corrado Volpicelli per la disponibilità e la pazienza con cui hanno risposto alle mie domande in merito alla costruzione del sonoro in *Nostalghia*.

INTRODUCTION

Mne kažetsja, čto odnim iz glavnejših obstojatel'stv èstetičeskoj dostovernosti fil'ma javljaetsja sejčas režissersko-operatorskoe čuvstvo faktury. Učepah zavisit ot umenja režissera zadumat' i najti konkretnuju sredu, ot umenja operatora «vpitat» ee. Mysl', peredannaja fakturno, pri naibol'šej otčetlivosti naimenee navjazčiva⁹

In my opinion film art never used all abilities of sound: old movies are the same as the modern. The sound in film is not used to bring a new dimension to the complication of the message. Furthermore: there are some old movies which are much more advanced in using sound than the modern movies¹⁰.

Les premiers essais critiques sur Tarkovskij avaient tendance à obtenir une cartographie complète de son «univers» et cela en faisant souvent converger sur l'analyse des œuvres du cinéaste sa réflexion théorique sur le cinéma, ses idées sur l'art et sur la mission de l'artiste et sa vision éthique. L'objectif était celui d'obtenir une image la plus cohérente possible de Tarkovskij et de ses activités et les monographies de Fabrizio Borin [1989 et 2004], Antoine De Baecque [1989], Guy Gauthier [1988], Andras Balint Kovacs Akos Szilagyi et [1987], Mark Le Fanu [1987], et Paolo Masoni Tullio Vecchi [1997 et 2007], T. Vida Johnson et Graham Petrie [1994] ne sont qu'une partie des titres les plus importants à regrouper dans la perspective décrite ci-dessus. On peut remarquer que la plupart de ces publications sont sorties après la mort du cinéaste russe, tandis que d'autres travaux ont été publiés dans les années quatre-vingt-dix. Dans certaines de ces œuvres on peut parfois constater un défaut particulier concernant la critique sur Tarkovskij. Dans l'urgence de fournir une vision la plus possible unifiée, parfois monolithique de production de cet artiste, les critiques renoncent à la variété des positions théoriques qu'il met constamment à l'épreuve et qu'il examine d'ailleurs dans sa production filmique. Dans cette approche critique on peut toutefois identifier quelques fils rouges de la poétique du cinéaste et on peut également retrouver quelques-uns de ses stéréotypes, souvent dus à des positions idéologiques fort rigides et dont le résultat est celui de "plagier" littéralement l'interprétation de séquences entières . Ces hypothèses critiques effacent l'effort continu de Tarkovskij de définir, film après

9 Andrei Tarkovskiy, *Miezhdu dvumya filmami*, "Iskusstvo Kino" 1962, no. 11. L'article a également été consulté lors de l'hiver 2012 dans la traduction anglaise complète faite par Robert Bird, qu'on peut trouver sur le site www.nostalghia.com, sous le titre *Entre deux films*.

10 Vadim Moroz, *Andrei Tarkovsky About His Film Art, In His Own Words*, Petersburg Virginia, Frost Publishing, 2008, p. 73-74.

film, une activité artistique en mesure de se renouveler sans cesse et d'examiner les problèmes de la représentation et de l'image.

Bien que de multiples aspects sémantiques, parfois même contradictoires, soient suggérés par l'analyse des séquences, le penchant qui se dégage depuis certains passages de ces travaux critiques est celui de vérifier la parfaite intégration entre le niveau idéologique tarkovskien et ses résultats cinématographiques. Les situations et les images qui se répètent de film en film (par exemple, la figure de la maison) ont donc tendance à se cristalliser en symboles certifiés par la critique tandis que les modalités de la composition filmique sont susceptibles de devenir moins importantes. C'est pour cette raison que le repérage de l'idée devient plus significatif que l'événement audiovisuel en tant que tel, ce qui implique activement le spectateur dans la production de sens. Dans cette perspective critique, tous les éléments essentiels de l'image tarkovskienne sont consacrés à exprimer une seule idée ou à disparaître, comme cela arrive souvent dans le cas du sonore, qui se refuse de suivre le sens déjà exprimé dans l'image ou à travers la voix des protagonistes.

Si on met au centre de l'attention la construction de l'image, il est possible de repérer les manques, les incohérences et les discontinuités qui la caractérisent, soit sur le plan visuel, soit au niveau sonore - sonore qui, selon les déclarations de la poétique du réalisateur lui-même, doit se placer en opposition dialectique avec le visuel. À partir de cela, on peut déduire qu'il est impossible de transférer l'œuvre de Tarkovskij à l'intérieur de motifs idéologiquement définis, et cette situation empêche définitivement la capacité de lire ses images dans un sens allégorique plein et entier.

Le pionnier de ce point de vue critique est sans aucun doute Deleuze. Dans son travail sur le cinéma, tout en traitant la filmographie de Tarkovskij de façon sporadique, il se mesure à sa présence théorique et à sa production cinématographique. Dans *Image temps*, il affirme que les aspects fondamentaux dans le développement du cinéma après la deuxième guerre mondiale ne correspondent pas à la volonté de rester dans le «cercle» ou aux besoins de la narration, mais plutôt à l'intention d'essayer de communiquer directement avec les dimensions virtuelles de la mémoire, de la fantaisie, du rêve. Et c'est en effet dans ces dimensions que les œuvres de Tarkovskij s'enfoncent systématiquement. *Le miroir* à lui seul suffit à le démontrer.

Cette lecture du philosophe français ouvre à nombre d'autres recherches autour de l'an deux mille, parmi lesquelles il faut rappeler les monographies de Jon Beasley - Murray [printemps 1997] et de Michel Chion [2008], bien que le travail, l'expérience et la perspicacité critique de ce dernier n'aient pas trouvé un plein épanouissement à cause de l'espace réduit accordé par l'éditeur; et encore les œuvres de James Macgillivray [Fin de l'année 2002], de

Slavoj Žižek [2009] et de Simonetta Salvestroni [2005] caractérisées par une redécouverte nécessaire des «continuités», c'est-à-dire des liens de Tarkovskij avec la tradition culturelle russe. Mais c'est surtout la monographie de Robert Bird [2008] qui révèle une profondeur et une rigueur théorique inconnues et qui dévoile de nouvelles sources et de nouveaux documents sur les films de Tarkovskij.

À l'occasion des conférences dédiées à l'auteur, les volumes multidisciplinaires se multiplient et il faut ajouter que dans le cinéma russe seulement Eisenstein a joui de cette richesse de points de vue critiques. Les recueils d'essais publiés par Gunnlaugur Jonson - Thorkell Á. Óttarson [2006], Borin [2004, *Su Tarkovskij*], Dagrada [2007], Nathan Dunne [2008] se distinguent parmi tant d'autres et dans cette attention renouvelée pour le cinéaste russe, la musicologie elle-même trouve son espace final.

Après de nombreuses années d'incubation obligatoire, même la musique destinée au cinéma affermit son système théorique et cela dans certaines œuvres-clés qui définissent les catégories à travers lesquelles pouvoir analyser et comprendre la relation qui s'établit entre le son et l'image. Chion [1990 et 2003], Sergio Miceli [2009] et la critique sémiotique anglo-saxonne sont les principaux «porteurs» de cette entreprise colossale.

On ne veut pas, dans ce travail, s'occuper de la structure et des résultats de ces derniers ouvrages, mais de nos jours il est encore nécessaire d'expliquer quelques-uns des problèmes qui se vérifient quand on va rigidement appliquer les catégories codifiées par Chion et Miceli au cinéma de Tarkovskij. Considérons par exemple le problème plutôt simple de l'attribution d'un sens à un son diégétique ou extra-diégétique, attribution qui est traditionnellement établie en relation à la scène. Sans traiter ici le polycentrisme caractéristique de l'image tarkovskijenne, il est notoire que le cinéaste considérait le tournage sur le set cinématographique seulement une piste pour le doublage des voix et qu'il se réservait la possibilité de reconstruire pleinement les paysages sonores dans le mix. Même si cette modalité peut paraître plutôt ordinaire, il faut immédiatement mettre en évidence que, fidèle à sa poétique du son, Tarkovskij se proposait constamment d'insérer des éléments (en particulier la musique, les sons, les bruits) capables d'interagir dialectiquement avec le matériel visuel pour obtenir la vraie "résonance", l'authentique.

Or, si on concentre l'attention sur les idées formulées par Chion dans *L'Audio-Vision*¹¹, on remarque tout de suite que ce Français fort érudit est forcé d'abandonner son idée relative au manque de contrepoint au cinéma pour en développer une autre, celle qui correspond à l'"écoute réduite". Sans anticiper ici l'analyse qui sera effectuée par la suite, concernant

¹¹ Michel Chion, *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Nathan, 2005.

Artemev et la création du son pour *Solaris*, on peut dire que dans les films tarkovskiens le bruit du train (*Stalker*), la sirène du navire (*Le miroir; Nostalgie*), la «voix» des éléments naturels et ainsi de suite, c'est-à-dire les sons et les effets sonores les plus reconnaissables, enrichissent le sens de l'image tandis que le spectateur ne trouve aucune explication de leur expression dans le visuel. Tarkovskij, de cette façon, ne crée pas seulement un paysage sonore autonome, mais aussi une intrigue parallèle à celle que le visuel a construite, comme une sorte de pièce radiophonique.

Le premier à deviner et à développer pleinement cet aspect de la poétique du réalisateur russe a été Andrea Truppin dans son essai *And Then There Was Sound: The films of Andrei Tarkovsky* [1992]. Truppin, à partir de quelques séquences tirées des trois derniers films du cinéaste, identifie en détail ses différentes façons d'utiliser le son, à travers l'application concrète de certaines «techniques» toute simples exposées dans *Le temps scellé*.

Il se concentre d'abord sur sa façon de révéler certaines sources de bruit. Après avoir constaté que les sons eux-mêmes mêlent leur présence à l'image à la conclusion de longues ouvertures et fermetures en fondu, il souligne combien de fois ces dernières trompent l'auditeur, qui cherche à repérer dans l'image la source du son. Manipulant les paramètres des sons, il est possible de mettre en évidence ces derniers sans les relier à des significations symboliques. Puis il traite en détail les modalités à travers lesquelles le son déforme les caractéristiques de l'espace de l'image: en raison de sa réverbération ou de son intensité, le son ne correspond pas souvent à ce que le visuel représente. Dans ce cas, l'existence d'un paysage sonore a une existence parallèle à son expression visuelle, en suggérant, à travers des sons virtuels, des directions différentes dans lesquelles cette dimension essentielle de l'image peut se développer. Et pour rendre encore plus complexe le cadrage tarkovskien, c'est la construction d'ensembles sonores (sons parallèles, sons-pont) qui conduit à la coexistence de différentes caractéristiques spatiales, souvent contradictoires. On pourrait donc conclure avec Truppin que «This use of ambiguous sound plunges the audience into a never fully resolved struggle to believe in the diegesis, much as the film's characters struggle with their own ability to have faith».¹²

En admettant l'analyse de Truppin, le chercheur canadien et sound designer Rob Bridgett concentre son attention sur les sons non-diégétiques et sur les sons asynchrones du

12 Andrea Truppin, *And Then There Was Sound, the Films of Andrei Tarkovsky*, in *Sound Theory/Sound Practise*, a cura di Rick Altman, London, Routledge, 1992, p. 235.

cinéma de Tarkovskij¹³. Au fait (=à ce sujet), il retrace dans ses films une évolution qui le conduit progressivement vers l'utilisation de sons qui semblent jaillir d'un point extérieur au monde représenté sur l'écran, sons que les spectateurs entendent mais qui ne semblent pas être entendus par les personnages.

La présence du son n'est pas justifiée et consolidée par l'image. Le spectateur, qui ne possède que les coordonnées fournies par l'écoute pour tenter de contextualiser le son, se rapproche ainsi de l'expérience de l'écoute réduite que Chion a appliquée à l'audio-vision aussi. Bridgett, sur la base de la définition du musicien et critique français, affirme que ces sons ne sont pas enregistrés et catalogués par la conscience du spectateur, mais qu'ils sont perçus inconsciemment, qu'ils sont entendus «viscéralement».

Cependant, à notre avis, il est tout de suite évident que seulement les images sonores que Artemev a conçues exprès pour *Solaris* correspondent rigoureusement à ce dernier critère de l'écoute réduite, comme on le verra dans le chapitre dédié à ce film, sur la base des annotations du musicien russe lui-même.

En ce qui concerne le bruit, l'écoute réduite, conditionnée uniquement par les paramètres du son lui-même, devient une condition-limite: à notre avis, plutôt que de purifier le son de n'importe quel référent externe à l'écoute, il est préférable d'essayer de l'interpréter d'une manière nouvelle, après avoir réalisé qu'on ne peut pas le faire sortir du contexte de l'audiovisuel dans lequel il a été conçu.

Sur cette dimension, l'exemple le plus important est représenté par le bruit de la voiture de chemin de fer qui, dans *Stalker*, mène les trois voyageurs dans la 'zone'. Lorsque les personnages quittent le garage abandonné, la voie ferrée et les roues du train ne sont plus encadrées et cela en faveur des visages des trois protagonistes. Les coups sur la voie ferrée forment un "*cantus firmus*" qui pousse à ignorer progressivement la voiture et, dès que la musique électronique change les paramètres sonores, on comprend qu'on est entrés dans une autre dimension.

En analysant les bandes sonores tarkovskiennes, le "sound designer" canadien conclut que Tarkovskij utilise principalement des sons de nature ambiguë, qui ne sont pas objectivement et facilement reconnaissables par le spectateur et qui ne sont donc pas capables de court-circuiter les processus par lesquels ces sons mêmes sont finalement identifiés et répertoriés dans le contexte culturel du spectateur. Si cette affirmation est vraie pour des

13 Rob Bridgett, *Non diegetic sound and aural imagery in the films of Andrei Tarkovsky*, <http://web.archive.org/web/20020201230323/http://www.sound-design.org.uk/tark.htm>. L'article a été publié en février 2002 (dernière consultation, décembre 2012).

films tels que *Solaris*, elle ne l'est pas pour autant pour l'avant-dernier film de Tarkovskij, *Nostalghia*, où il est évident que les sons difficiles à détecter sont très rares.

Le point crucial du débat théorique qui a grandi autour du sonore tarkovskien, revient ainsi à la relation entre le son et l'image (comme Truppin l'avait soutenu): les sons «fluctuants» deviennent très intéressants et l'auditeur se trouve face à un objet qui a besoin d'une interprétation continue.

Après avoir décrit les problèmes théoriques qui concernent le son tarkovskien du point de vue de l'audiovisuel, d'autres positions émergent, destinées à définir les caractéristiques des fluctuations de sens auxquelles, dans les films de Tarkovskij, les sons, la musique et les bruits sont indiscutablement soumis. En s'appuyant à la façon de composer la bande originale de *Solaris*, David Beer [2006] estime pouvoir identifier dans la nouvelle méthode de composition inaugurée par Artemev, le point de départ pour une interprétation plus approfondie de la musique et du sonore du film. Tout en surestimant l'utilisation du synthétiseur ANS dans la bande sonore, Beer a sans aucun doute le mérite d'attirer l'attention sur la structure complexe du paysage sonore dans lequel la musique du premier travail tarkovskien des années soixante-dix a été écrite.

Tous les procédés de la composition du son aident le spectateur à en définir la forme, la signification. La perspective critique de Calabretto [2010] considère la musique destinée au cinéma comme le résultat de nombreux procédés qui donnent naissance au sonore cinématographique, et sa monographie, suivie de *Tarkovskij e la musica*, est un point de référence fondamental pour ce travail.

De cette façon, la centralité du texte se renouvelle grâce à des outils critiques capables de fixer une "carte" du son qui permet une lecture rigoureuse de la combinaison audiovisuelle. La reconstruction des stades du processus productif de la bande à part recouvre alors une grande importance, malgré les nombreux et inévitables défauts de documentation.

Pour étudier le problème de la composition de la bande à part de *Solaris*, on a établi un contact fructueux avec Artemev (été 2010) et Tatiana Egorova. Artemev reconstruit la poétique musicale suivie au cours de la réalisation du film, alors que Tatiana Egorova a réalisé pour la première fois une étude intéressante et pionnière en anglais sur l'évolution de la musique destinée au cinéma en Union Soviétique [1998]. Cette musicologue a de plus écrit la première monographie richement documentée sur le musicien collaborateur de Tarkovskij [2007] et l'analyse du film, séquence après séquence, a prouvé ses conclusions. Pourtant ce sont les notes de travail du musicien de *Solaris* qui ont joué un rôle décisif dans la reconstitution des processus qui ont conduit à la composition du paysage sonore du film. Ces

notes ont constitué une étape importante de son travail, par ailleurs resté jusqu'à aujourd'hui uniquement enregistré sur la pellicule.

Les contacts avec Stan Kreichi, le premier ingénieur qui a accompagné l'inventeur de l'ANS au Scriabin Museum d'abord, (1961), au Centre de Musique électronique de Moscou ensuite, ont permis de comprendre les conditions qui ont rendu possible la création du synthétiseur, les attentes et les résultats le plus importants obtenus à la fois dans la musique de ces années et dans la cinématographie. Grâce à ces données, il a été possible de reconstituer la relation entre méthodes de composition et technologie qui soutient la bande à part du premier film tarkovskien de science-fiction qui date de 1972.

Dans ce contexte, il ne faut pas oublier les archives Grossi de Florence qui a permis à l'auteur de ce travail de récupérer une recherche de Yevgeny Murzin, directeur du Studio de Moscou et inventeur du synthétiseur. Ce rapport a été lu à la première rencontre concernant les études de musique électronique qui a eu lieu à Florence en juin 1968, au cours du "XXXI Maggio Fiorentino". Dans cette exposition, la seule par ailleurs, des principes qui animent le travail du groupe soviétique, le synthétiseur devient un «orgue universel», délivré des limites du tempérament constituées par l'échelle musicale composée de douze degrés; le synthétiseur peut réaliser toutes sortes de nuances, de combinaisons harmoniques et de timbres écoutés accessibles à l'ouïe d'un être humain. Et cette idée a pris corps dans une machine, qui peut être considérée comme l'expression ultime de tous les outils (et de tous les projets) qui, à partir de l'introduction du sonore en Russie, ont été conçus pour assurer la sonorisation des films en l'absence de machines appropriées. Cette conclusion peut être tirée du rapport d'Andrei Smirnov, directeur du Centre Theremin du Conservatoire d'Etat de Moscou, qui a conduit ses activités de recherche (d'ailleurs pas encore terminées à cause de la quantité de matière à analyser) sur la relation entre la musique et la technologie en Russie, dans la période entre la révolution et la déclaration décrétant la fin de la dictature de Stalin¹⁴.

En ce qui concerne *Le miroir*, les journaux de travail illustrés par Tarkovski au cours du tournage de ce film ont permis de retracer le chemin qui a mené à la composition de plusieurs séquences et d'identifier avec certitude certains critères qui ont conduit le cinéaste à utiliser la musique baroque. L'analyse des notes sur les sons, les bruits et le silence choisis pour la version finale du film a été non moins importante. Pour comprendre l'architecture globale d'une pellicule délibérément anti-narrative, l'étude approfondie des variantes du montage final, énumérées avec précision par Tarkovskij, s'est révélée cruciale: le cinéaste

14 Le rapport en anglais peut être écouté à l'adresse suivante: <http://old.thewire.co.uk/articles/8840/>

avait refusé les règles de la narration traditionnelle et choisi de recourir à la juxtaposition des séquences dans le but d'exécuter une construction musicale rappelant le "rondeau".

On n'a pas jugé opportun de s'arrêter sur *Stalker* et *Le sacrifice*, car aucun document n'a été retrouvé concernant la compréhension du paysage sonore des deux films¹⁵. Cela a naturellement conduit à *Nostalgie*: le témoignage des ingénieurs du son qui ont travaillé sur le set (Remo Ugolinelli et Corrado Volpicelli) a montré que les éléments les plus originaux du «testament» tarkovskien figuraient déjà dans le film tourné en Italie.

15 Pour les mêmes raisons et pour la formation de l'écrivain qui n'est pas musicologue, on n'a pas traité les deux films tarkovskiens des années soixante et le court-métrage décrétant la fin du cours au VGIK, les trois mis en musique en collaboration avec Ovčinnikov: *L'enfance d'Ivan*, *Andreï Roublev* et *Le rouleau compresseur et le violon*. Il convient de remarquer, toutefois, que dans la monographie russe la plus récente sur le sonore tarkovskijen (Natalia Kononenko, 2011), l'approche n'est pas différente. Même pour la musicologue russe, l'impossibilité s'est déclarée d'obtenir les documents et les partitions du premier musicien qui a travaillé avec Tarkovsky. De plus, les deux premières œuvres du cinéaste sont considérées moins novatrices si mises en rapport à la période des années soixante-dix, caractérisée par la présence de Artemev.

Un reperto sonoro tarkovskijano dimenticato: il radiodramma «La virata»

Al termine dell'introduzione al presente lavoro e prima di entrare nella trattazione serrata dei lungometraggi scelti all'interno della produzione tarkovskijana, abbiamo deciso di trattare quest'opera, ingiustamente misconosciuta dalla critica italiana, che risale al 1965, periodo in cui Tarkovskij stava preparando l' *Andrej Rublev* (1965-'66) dopo la realizzazione dell' *Infanzia di Ivan* (1962)¹⁶. In questa parentesi tra i due film egli accetta il lavoro offertogli dalla redazione per la drammatizzazione delle opere letterarie della radio di stato e cura la sceneggiatura, la regia e il montaggio di un radiodramma tratto dal racconto di Faulkner, *Turnabout*, che era stato tradotto da non molto tempo anche in Unione Sovietica (1960) e aveva incontrato il favore della giovane *intelligenza* artistica moscovita alla ricerca di nuovi modelli, anche Oltrecortina. Grazie alla preziosa guida dell'articolo di Alexandr Sherel', *Radiospektakl' po rasskazu Folknera (Un radiodramma da un racconto di Faulkner)*, è possibile ricostruire la genesi di questo lavoro e valutarne le scelte compositive che per la prima volta vedono il regista misurarsi con un mondo fatto esclusivamente di suoni¹⁷.

Tarkovskij è affiancato da Ovčinnikov per comporre e dirigere gli intermezzi musicali ed è assistito da Aleksandr Misharin che diventerà il futuro co-autore dello *Specchio*. Le voci dei protagonisti appartengono a Nikita Michalkov (fratello di Andron Konchalovskij), Alexandr Lasarev e Lev Durov, attori all'epoca principianti e appartenenti all'ambito del teatro drammatico amatoriale¹⁸.

Il racconto è imperniato sull'incontro tra il pilota d'aereo americano il capitano Bogard e il giovane tenente inglese Hope che fa parte dell'equipaggio di una motosilurante che attacca i porti occupati della marina tedesca durante la Prima Guerra mondiale. La voce narrante, che conduce e filtra la vicenda, appartiene all'americano che, contrariamente ai cliché, è più vecchio e prudente del giovanissimo gallese sventato quasi fino all'inconsapevolezza, ma insieme inaspettatamente coraggioso come il giovane fonditore di campane dell'ultimo episodio dell' *Andrej Rublëv*. E come nell' *Infanzia di Ivan*, l'esistenza del protagonista

16 Come è accaduto per le note di Artemev così anche nel caso di questo documento ancora inedito in Italia, la piena disponibilità dei musicologi russi ha consentito di avere una copia mp3 conforme all'originale licenziato, non senza 'correzioni', dalla censura sovietica che ne decretò comunque l'oblio durato almeno ventidue anni. La trasmissione oggi è conservata presso la Gosteleradiofond (Mosca) D-73741.

17 L'articolo citato è contenuto in *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo (Il mondo e i film di Andrei Tarkovskij)*, a cura di N. M. Zorkaya, E. G. Klimov, L. N. Nekhoroscev, M. S. Chugunova, Moskva, Iskusstvo, 1991, pp. 274-290. Lo stesso argomento è trattato in ID., *Audiokul'tura XX veka: istoriia, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vlianiia na auditoriu. Ocherki* (Mosca 2004) pp. 511-33.

18 Secondo Bird, Tarkovskij fu indirizzato verso la radio dall'esperienza del padre che realizzò nei primi anni '30 due radiodrammi. Si veda: Robert Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, London, Reaktion books, 2008, p. 157.

plasmata, risucchiata dalla guerra si compirà con il suo annientamento durante un'operazione bellica.

Benché l'asse portante sonoro del racconto costituito dal dialogo e dalle riflessioni della voce narrante non venga mai radicalmente sostituito dal suono, Tarkovskij sperimenta dal punto di vista acustico le future corrispondenti soluzioni visive fondate sul policentrismo del quadro e il continuo slittamento del punto di vista. La parola è accompagnata costantemente dal suono (rumori di strada, ma anche canzoni nel bar) e talvolta ciò che sta sullo sfondo acquista un deciso primo piano sonoro; in battaglia i rumori delle armi e delle macchine avvolgono i personaggi principali dando vita ad un mondo più ampio e decisamente incontrollabile.

Per quanto riguarda la ricerca sul suono condotta da Tarkovskij in quella breve parentesi alla radio di stato Sherel' ricorda la 'precoce' disposizione dell'autore dell'*Infanzia di Ivan* verso l'unicità di ogni evento sonoro che doveva, pur con tutti i limiti tecnologici dell'epoca, essere preservata dalla registrazione, dal suono fissato su nastro con il quale poi si doveva lavorare all'interno della dimensione drammaturgica del radiodramma.

Lo studioso russo ricorda la straordinaria accuratezza, insolita per le regie radiofoniche di quei tempi, per la registrazione delle tessiture sonore previste per lo spettacolo. A questo proposito riporta due aneddoti: il primo riguarda la settimana spesa per la registrazione dei gabbiani, delle sirene di piroscafi¹⁹ e del rumore del mare sulle spiagge di Riga con un *Reporter*, poiché non era soddisfatto dei suoni campionati reperibili negli studi radiofonici, cinematografici e nei teatri di Mosca. Il secondo coinvolge un dibattito sulla figura di Mejerchol'd e la sua messa in scena del *Don Giovanni* di Puškin: se tutti i convenuti ricordavano la straordinaria abilità del regista teatrale nella ricostruzione sonora dell'opera puskiniana, che al suo apice drammatico, il primo e fatale incontro tra Don Giovanni e Donna Anna, presentava esclusivamente una sequenza sonora fatta di rintocchi di campane, passi leggeri e lo stridere delle chiavi nelle serrature, Tarkovskij, benché fosse un attentissimo estimatore dello sperimentalismo di Mejerchol'd, avanzò un dubbio sulla fedeltà della ricostruzione letteraria, basandosi, come racconta Sherel', sulla sua esperienza diretta nel luogo dell'ambientazione puskiniana (il monastero di Donskoj poco lontano da Mosca). Per il futuro regista del *Rublev* mancava il fruscio delle foglie degli alberi secolari: al di là dell'obiezione, si può rilevare la fedeltà al paesaggio sonoro in tutte le sue componenti che

¹⁹ Può essere utile ricordare fin da subito che le grida dei gabbiani e le sirene dei piroscafi apparentemente sullo sfondo introducono *Sacrificio* dopo la cornice bachiana immergendo la vicenda nella casa di Aleksandr in uno spazio naturale più esteso e indicando un esterno popolato da uomini che, seppur lontano, avvolge i protagonisti e il loro isolamento.

deve essere preservato nelle sue molteplici manifestazioni attraverso le quali si deve districare l'ascoltatore. Nel caso del *Don Giovanni* si può poi rilevare inoltre l'esigenza di un suono conduttore che unifichi lo svolgimento della scena dal quale evidentemente dovevano emergere tutti gli altri, silenzio compreso.

Nella composizione dell'attacco con la motosilurante, che rappresenta il momento decisivo della rivelazione del coraggio e insieme dell'inevitabile fine a cui è votato il giovane inglese come autentica vittima della guerra, Shereĭ ricorda come Tarkovskij lavorasse simultaneamente con le diverse piste disponibili (otto) dove erano incisi musica e rumori. Il risultato acustico dell'attacco è un rumore pluristratificato: i colpi della mitragliatrice, il tintinnio dei bossoli sul ponte e un'atmosfera impregnata dal mare, dal rombo del motoscafo lanciato e dall'ululato della sirena. Il tintinnio dei proiettili può sembrare superfluo, eccessivo, ma se lo si rimuovesse andrebbe perduto un elemento importante della polifonia della guerra.

In questa ricognizione degli elementi fondamentali della tessitura sonora creata da Tarkovskij bisogna evidenziare che la mitragliatrice, nella prima versione del dramma, doveva sovrastare con il suo ritmo mortifero le parole dei protagonisti connotandone il destino insieme all'urlo infernale della sirena: si sarebbe così ottenuto un composto sonoro estremamente denso, fatto di numerosi strati accuratamente preparati a intensità ben distinte, ma la dinamica del pezzo che veniva ascoltato in studio non avrebbe mai potuto essere apprezzata nelle radio a transistor dell'epoca.

Appare evidente da questi esempi la ricerca di tradurre il testo letterario di Faulkner, strutturato sulle potenzialità semantiche delle forme narrative e della parola, in moduli e suoni capaci di assumere ed esprimere la stessa tensione del racconto. E in questo contesto si deve comprendere anche una delle rare sperimentazioni del silenzio 'assoluto' nelle opere tarkovskijane, reso possibile dal montaggio radiofonico, che doveva rappresentare la perdita di conoscenza del capitano Bogard al culmine dell'attacco con la motosilurante. Questo iato irreparabile comporta per la voce narrante la decisiva presa di coscienza della realtà che lo circonda e lo sovrasta, ma non fu accettata dai tecnici e dai revisori sovietici che, credutolo un errore di montaggio, invitarono il regista a porvi rimedio: Tarkovskij molto a malincuore ripiegò su una soluzione musicale costituita da alcune battute di timpano scritte da Ovčinnikov. La volontà di superare alcuni stereotipi dello spettacolo radiofonico porta inoltre il regista a ridurre fortemente il riverbero delle voci interiori, rendendolo quasi impercettibile: i differenti punti di vista da cui l'ascoltatore si trova a seguire le vicende devono essere ricostruiti facendo riferimento ad una loro specifica qualità sonora che non sia ridotta ai soli stilemi recitativi o espedienti convenzionali.

Ascoltando la cornice sonora di chiusura di questo radiodramma, che evita accuratamente di enunciare la morale e il significato dell'opera trasmessa come era abitudine a quel tempo, si possono già sentire alcuni dei suoni fondamentali di un possibile 'vocabolario' tarkovskijano, condensati in uno dei primi composti sonori che diventeranno punti di riferimento del suo stile. Come ogni chiusura dei suoi film, anche questa ci riporta ai suoni, all'atmosfera con cui siamo entrati nella rappresentazione: sulle grida 'disperate' dei gabbiani, nell'orizzonte costituito dal mare il cui respiro scandisce i tempi della cornice musicale firmata da Ovčinnikov, troviamo le sirene dei piroscafi, i fischi di treno e i rintocchi di campana che compariranno variamente declinati nello *Specchio*, in *Stalker* e in *Sacrificio*.

SOLARIS TRA ARTEMEV E TARKOVSKIJ

Come si vedrà nel capitolo dedicato al modo in cui le pratiche di composizione con l'ANS avessero permeato i componenti del gruppo di Mosca più stretti e fedeli al lavoro di Murzin, le varie testimonianze insisteranno sul problema dell'improvvisazione. Oltre all'elaborazione specifica sullo spettro, alla ricerca di nuovi timbri e di dimensioni armoniche modificando le componenti strutturali del suono, questo strumento offriva l'opportunità di un approccio empirico secondo alcune prassi della musica sperimentale.

Artemev stesso aveva chiaramente messo in luce come il dispositivo grafico, ideato da Murzin come interfaccia con la macchina generatrice di suoni, consentisse di avere di fronte un testo nella sua totalità sia in forma sonora, sia in una forma scritta, costituita da una serie di istruzioni.

Oltre alle procedure di scomposizione e di sintesi del suono caratteristiche delle tecniche sperimentali, l'ANS radicava quindi nel compositore la possibilità di instaurare un dialogo continuo con la propria opera testandone immediatamente la compiutezza e l'articolazione delle parti, ma di fatto cancellava tutti i passi fatti per giungere al risultato finale: a causa della costituzione stessa del dispositivo (un vetro su cui si disegnava con una spatola togliendo o aggiungendo della vernice opaca), ogni disegno, ogni serie di istruzioni ricopriva parzialmente o totalmente le precedenti e quindi, nel caso non fossero state almeno registrate su nastro, esse sparivano definitivamente e non potevano costituire una variante all'interno del processo creativo.

Per soddisfare le richieste di Tarkovskij lavorando alla colonna sonora di *Solaris*, Artemev, benché non consideri l'ANS come unico strumento di composizione, sembra rifarsi sistematicamente a tutte le procedure interiorizzate all'epoca, in verità non lontana e non ancora completamente terminata, dello studio di Mosca.

Di fronte quindi alla mancanza dei documenti che tradizionalmente possono sostenere nella maniera più solida un'analisi audiovisiva, non ci resta che organizzare la nostra ricognizione sul lavoro del musicista russo per *Solaris* partendo dalle sue stesse parole: dalla metà degli anni Novanta (indubbiamente l'apice della sua carriera in termini di riconoscimenti ufficiali) si sono diffusi nelle riviste di musica articoli ed interviste in cui illustra la sua lunga carriera nel cinema e naturalmente buona parte dei suoi ricordi è dedicata a snodare la complessa e articolata collaborazione con Tarkovskij.

Avendo avuto l'opportunità di potergli rivolgere delle domande mirate a completare le informazioni già presenti nei precedenti articoli, si partirà proprio dalle risposte fornitemi per iscritto nell'estate del 2010 per inquadrare almeno gli obiettivi generali che ne hanno guidato l'attività per soddisfare le richieste tarkovskijane. Il discorso sarà poi integrato dalle notizie

presenti nel lavoro monografico di Yegorova [2007], che ha avuto accesso a tutte le carte e le note del compositore.

Osservando il lavoro della musicologa russa ho notato infatti che la sua analisi di *Solaris* era fondata non solo sull'analisi delle sequenze del film, ma anche sulla consultazione di appunti e note del musicista redatte durante la lavorazione e sono riuscito a consultarne una buona parte: pur adottando quindi un metodo molto vicino all'improvvisazione, vale a dire la ricerca per prove ed errori delle sonorità richieste dal regista, egli aveva deciso comunque di fissare alcune fasi della costruzione della musica per il film non solo attraverso la registrazione, ma anche sotto forma di notazione tradizionale, di semplice nota procedurale (per esempio istruzioni da eseguire con i nastri) o di disegno, come doveva essere negli anni pionieristici a fianco a Murzin e a Kreichi.

Benché in tutte le interviste egli ricordi che la maggior parte delle soluzioni sia stata dettata dall'estemporaneità promossa attivamente dai mezzi legati al suono registrato e all'elettronica e solo il nastro magnetico abbia potuto fissare il risultato finale²⁰ poi ri-registrato sulla pellicola, la nostra analisi potrà avvalersi di alcuni di questi scritti che intendevano tradurre dettagliatamente in un linguaggio comprensibile i processi attraverso i quali era arrivato a costruire le complesse stratificazioni sonore di alcune sequenze del film, quantizzandone alcuni parametri con precisione (la dinamica, le velocità di registrazione su nastro e di riproduzione, l'agogica, la durata espressa sia attraverso la notazione tradizionale che secondo le esigenze cinematografiche).

Benché si tratti di una scrittura a posteriori e non si conosca il momento della lavorazione in cui è stata redatta, essa rappresenta comunque un punto di riferimento che può fornire dettagli e conferme molto significative nell'analisi nel complesso sonoro tarkovskijano: le sequenze di cui il compositore intendeva memorizzare le parti composte dopo la registrazione sono le apparizioni di Hari e la contemplazione del quadro di Brueghel da parte della protagonista femminile.

Se queste note ci consentiranno di scoprire almeno in parte il senso delle scelte musicali da combinare con il visivo, nulla potranno dirci con certezza delle procedure di missaggio, di cui purtroppo non rimane al momento alcuna traccia scritta e non è possibile recuperare nemmeno la testimonianza dal tecnico del suono, stretto collaboratore di Artemev, Semën Litvinov. Il passo obbligato successivo sarà l'analisi audiovisiva delle sequenze alla luce delle

²⁰ In alcune interviste emerge che Artemev conserverebbe ancora alcuni nastri della lavorazione di *Solaris*, ma egli li considera a tal punto lontani dalla versione finale da essere inutili, fuorvianti.

idee del compositore emerse dall'analisi delle note e dalle sue testimonianze per registrare nel modo più dettagliato possibile il loro contributo al senso dell'immagine.

La musica elettronica secondo Artemev e le richieste di Tarkovskij

Per inquadrare la prima collaborazione con Tarkovskij, il musicista, che considera *Solaris* come «il primo film nella mia biografia artistica nel quale la lingua dell'elettronica era alla base del linguaggio musicale dell'intera opera»²¹ espone il suo modo di intendere l'elettronica:

La musica elettronica [possiede un] suo gigantesco e forse non organico potenziale. Per me è un fenomeno globale, che comprende tutto il mondo dei suoni che ci circonda. La musica accademica e ogni altra musica è un aspetto particolare di questo mondo sonoro globale. La tecnologia e la tecnica, di cui dispone oggi la musica elettronica, ci dà un potere quasi assoluto sul suono e sullo spazio. La possibilità di usare lo spazio e di gestirlo (controllarlo) non era mai stata conosciuta prima dall'arte musicale. Questa è una colossale risorsa di sviluppo e di influenza della musica in generale²².

Artemev attribuisce all'elettronica la possibilità di far maturare nell'ascoltatore la consapevolezza che «non esiste nessun suono non musicale»: da qui forse discende la sua scarsa organicità, la sua incapacità di creare un sistema coerente, conchiuso, apparentemente autonomo e ben organizzato paragonabile a quello costruito dalla tradizione che l'ha preceduta. L'elettronica riconduce il mondo chiuso della musica che l'ha preceduta all'interno di un paesaggio sonoro più complesso che essa solo può riorganizzare interamente per l'ascoltatore. Questa condizione la spinge però a ricercare il senso del suo operare nell'indagine sulla materia della musica stessa (il suono) e nella possibilità, concessa dalle innovazioni tecnologiche, di esplorare la dimensione dello spazio e di ricrearlo come non era mai stato fatto in precedenza. Questi nuovi campi d'indagine rendono questo linguaggio musicale particolarmente adatto ad inserirsi dialetticamente nella tessitura dell'immagine tarkovskijana, sempre alla ricerca di suoni che ne dilatino la costruzione spazio-temporale.

La musica accademica diventa quindi un piccolo e ristretto ambito all'interno di un intero mondo sonoro messo a disposizione dall'elettronica: queste parole sembrano riecheggiare le affermazioni del regista, contenute in *Scolpire il tempo*, in merito alla rinuncia alla musica di repertorio a favore di suoni specificamente elaborati ed organizzati per l'inquadratura.

21 Intervista ad Artemev condotta da chi scrive nell'estate 2010 e tradotta da Simonetta Salvestroni.

22 *Ibidem*.

Date queste premesse, Tarkovskij non può che riservare all'elettronica un posto preminente nell'ambito della musica per film grazie alle caratteristiche essenziali che abbiamo ritrovato nelle parole di Artemev:

La musica strumentale è un'arte talmente autonoma che è assai più difficile far sì che essa si dissolva nel film e ne divenga una parte organica. Di conseguenza il suo impiego costituisce sempre un compromesso, poiché essa è sempre illustrativa. La musica elettronica possiede invece 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....²³

Ma la condizione affinché si verifichi la dissoluzione nell'atmosfera generale del film sembra chiedere all'elettronica la capacità di superare lo statuto che essa ha ottenuto nell'immaginario dell'ascoltatore/spettatore: la sua simbiosi con le novità messe a disposizione dalla tecnica e dalla tecnologia, che la staccano prepotentemente dalla tradizione, l'ha resa fin dal suo primo apparire anche in Unione Sovietica il genere più adatto a 'cantare' le imprese cosmiche, con l'evidente funzione di amalgamare l'effettistica tipica del cinema di fantascienza, denotando stabilmente la dimensione altra, ignota nella quale finiscono per rispecchiarsi e ritrovarsi in una rassicurante standardizzazione i desideri e le aspirazioni dell'uomo, della comunità, il loro rapporto reciproco e quello con il mondo.

La marca artificiale riservata al mondo altro impedirebbe il ricorso a questo genere di musica nei film tarkovskijani dove le dimensioni da esplorare sono molto più ambivalenti e le atmosfere create dal regista riescono a fondere lo spazio interiore dei protagonisti con l'esterno, qualsiasi esso sia, rendendoli indiscernibili: la musica deve garantire la costruzione di questo legame e l'elettronica, secondo il regista, possiede comunque i mezzi più adatti per raggiungere questo scopo.

Ma la condizione essenziale, dice ancora Tarkovskij a questo proposito, è che «essa deve venir depurata dalla sua origine chimica perché sia possibile percepirla, e sia percepita, come l'organico risuonare del mondo».²⁴

Il regista chiede quindi al suo compositore di spingere l'elettronica ad avvicinarsi a tutto il mondo dei suoni liberandosi delle pesanti ipoteche imposte soprattutto dal genere fantascientifico: egli domanda al suono prodotto dalla macchina di lasciarsi alle spalle il suo aspetto da laboratorio sempre evidente, la sua marca aliena per assumere una forma nuova che, imitando apparentemente quella naturale, mimetizzandosi nella natura si proponga invece come il simbolo di una possibile, ma sempre problematica unità che, desiderata e cercata

²³ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1995, p. 148.

²⁴ *Ibidem*.

spesso invano dai personaggi tarkovskijani, si pone però sempre all'attenzione dello spettatore attraverso il tessuto audiovisivo dell'immagine. Più che il ricorso allo strumento elettronico, Tarkovskij chiede quindi ad Artemev di utilizzare la concezione della musica nata con l'elettronica – e da noi enunciata proprio in apertura di capitolo attraverso le parole del musicista – per aderire alla costruzione dell'immagine e tenderla emotivamente nei punti non raggiungibili dal visivo.

Per esemplificare il senso di questa richiesta è possibile rivolgersi ancora alle parole del musicista:

La composizione dell'episodio dello stagno (Kris raccoglie in una scatola di metallo un pugno di terra dall'acqua del lago vicino a casa) iniziava col suono del mormorio dell'acqua. A questo molto delicatamente con un pianissimo ho aggiunto il suono di flauti e clarinetti sullo sfondo di una base di strumenti a corda. Il suono degli strumenti veniva aggiunto soltanto a brevi intervalli, con semplici accordi, affinché l'orecchio non facesse in tempo a identificare il "corpo" sonoro estraneo nei rumori naturali.²⁵

Benché questa parte sia stata espunta e nel film non si trovi che una vaghissima traccia di questa soluzione sonora, adoperiamo questo esempio per comprendere la strategia creativa di Artemev che in questo film, al di là dell'uso della strumentazione elettronica, ne traspone sistematicamente la prassi compositiva estendendola anche agli strumenti e agli organici che di norma appartengono alla tradizione classica. Egli coglie innanzitutto il momento cruciale della vicenda in cui Kelvin riempie lo sterilizzatore di terra: quando la tensione interiore del protagonista per l'imminente distacco dalle cose care si farà più acuta, questo oggetto comparirà nel quadro e nella stazione orbitante esso migrerà verso l'oblò stabilendosi quindi 'nell'area oculare' attraverso la quale l'oceano pensante alieno scruta nella coscienza dei terrestri (o almeno loro si rappresentano l'incomprensibile attività del pianeta come un vero e proprio essere guardati) facendone emergere creature (e anche oggetti) perturbanti perché dall'aspetto familiare ma dal significato incongruo, diverso da quello che l'esperienza o l'immaginario hanno loro attribuito²⁶.

²⁵ Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010.

²⁶ Anche Hari nella sua prima apparizione è circondata dall'aureola dell'oblò che proietta una luce giallo rossastra nella cabina in cui dorme Kelvin. Questo elemento delle stanze circolari della stazione orbitante non è una finestra che consente il raccordo tra due spazi dando la preminenza a quelli occupati dall'uomo il cui sguardo indagatore potrebbe attraversarli nel tentativo di appropriarsi dell'ignoto rappresentato dall'enigmatica superficie del pianeta, ma si tratta piuttosto di uno schermo dove si materializza la luce, che stacca i volti e i corpi dallo spazio circostante, quando i personaggi o gli oggetti stazionano nel suo perimetro. Oppure è una superficie nera impenetrabile all'occhio umano nella notte solariana: i casi che abbiamo ricordato sono particolarmente importanti perché a commento dell'impenetrabilità e della funzione evidente di superficie opaca in cui si materializzano le immagini ci sono significative soluzioni musicali elettroniche che considereremo nella nostra analisi.

Tornando all'episodio dello stagno, l'abilità di Artemev consiste nel partire dal mormorio dell'acqua tradotto dal tappeto degli strumenti a corda su cui si inseriscono i fiati, il cui soffio è rappresentazione della vita stessa della natura che Kris tenta di racchiudere nell'inconsueto 'vaso' che porterà con sé nel viaggio. Il resto è fatto dalla dinamica, dall'uso come vedremo molto frequente, del *piano* o del *pianissimo* che comportano una fusione pressoché totale dei suoni musicali con quelli d'ambiente in un unico piano di fondo. L'intreccio sonoro è poi completato dall'uso di semplici accordi, di sonorità dall'identità appena percettibile e sicuramente non strutturata musicalmente in un motivo o in una melodia riconoscibile (che li farebbero rientrare in un contesto del tutto umano): la fusione dei timbri strumentali tradizionali con i rumori doveva risultare quindi totale arrivando a creare un'impercettibile sottolineatura di un'azione estremamente significativa per il prosieguo della vicenda.

Non mancheranno gli episodi tratti da *Solaris* nei quali sarà proprio il suono elettronico a insinuarsi nella struttura di quello 'naturale', o sarebbe meglio dire concreto, per giungere ad una forma di nuova unità tra artificiale e naturale stabilita dalla metamorfosi, ma analizzando una sequenza di *Stalker* emergerà di nuovo il problema appena definito ma declinato con una soluzione ancora diversa. Anche in questo film Artemev è il musicista e ha il compito di «delineare il confine invisibile fra due mondi: il mondo della terra (del quotidiano dei tre protagonisti) e il mondo della Zona, ma senza usare la musica come tradizionalmente si intende»²⁷.

Quando i tre viaggiatori si incamminano nel prato dopo il tragitto sul carrello ferroviario, la macchina da presa li smarrisce dirigendosi verso un autoblindo incendiato dove giacciono ancora i soldati carbonizzati: inizialmente riteniamo che si tratti di una soggettiva di uno dei tre protagonisti, i rumori ci lasciano infatti intendere che almeno uno di loro stia attraversando l'erba in direzione del veicolo, ma dopo aver contemplato lo spettacolo di morte offerto dalla guerra, scopriamo che questo sguardo non apparteneva a nessuno di loro, perché entrano uno

²⁷ L'esempio trattato a testo non è ricordato da Artemev, ma ricavato dall'analisi audiovisiva della sequenza che trova comunque delle conferme indirette nelle parole del musicista. Nell'intervista dell'estate del 2010 la domanda verteva ancora una volta sul modo in cui, utilizzando la musica elettronica in *Stalker*, egli fosse riuscito ad oltrepassare il confine tra naturale e artificiale in entrambi i sensi procedendo sempre in modo impercettibile. La risposta del musicista ha preso ancora una volta in considerazione come esempio il tragitto sui binari con il carrello, già citato in numerose interviste: «Nell'episodio in cui vediamo il carrello, al rumore naturale delle ruote sui binari ho aggiunto suoni del sintetizzatore simili per timbro, allo sfondo sonoro ho aggiunto gradualmente la base di un coro. I suoni del sintetizzatore in modo inavvertito sostituivano quelli naturali. Lo spettatore sente appena che qualcosa è cambiato, ma nessuno può dire quando questo è accaduto e come i personaggi siano passati dal mondo quotidiano a quello della Zona». Nella nostra argomentazione – è bene ribadirlo – intendiamo dimostrare che la concezione della musica elaborata attraverso l'esperienza dell'elettronica dal musicista russo va ben oltre l'uso degli strumenti elettronici e consiste nella possibilità di cogliere sempre nuove consonanze all'interno di un mondo dove non esiste un suono non musicale. Questa potenzialità insita nell'elettronica e programmaticamente sfruttata da Artemev è ciò che Tarkovskij esige dalla musica cinematografica.

dopo l'altro nella sovrainquadratura del finestrino che designa così una soggettiva impossibile, uno spazio tracciato dal movimento di macchina nel quale i protagonisti non potevano avere accesso, una dimensione alternativa, ma coesistente ai loro passi nel prato²⁸. Per risolvere questo sguardo alieno Tarkovskij conclude questa sequenza attendendo che il quadro si svuoti dai tre viaggiatori che contemplan l'insensata crudeltà umana e si apra sul paesaggio in cui la natura sembra aver preso il completo dominio, poi fa levare il vento.

Dal punto di vista del sonoro questo effetto è ottenuto efficacemente filtrando il rumore bianco e regolandone l'intensità, ma impercettibilmente e senza poterne stabilire il momento dell'attacco l'aria emette un gemito appena percettibile: sul rumore colorato a intensità variabile che rappresenta il vento è stata inserita una base di coro (probabilmente gli alti o i soprani). Intonando una semplice nota musicale (un Do 4), il coro esalta il carattere epifanico di questo elemento naturale: la Zona acquista una presenza che si coglie solo con la necessaria disposizione contemplativa e il nuovo timbro per presentare il vento è arricchito dall'impronta di una voce umana riconducibile a coloro che la attraversano, come verrà spiegato in seguito dallo Stalker in una sequenza didascalica sulla natura della Zona accompagnata dal ritornello elettronico del film.

Dagli esempi trattati e dalle dichiarazioni di poetica di entrambi gli autori si ricava quindi che la ricerca timbrica, la costruzione delle sonorità più adatte a ciascuna sequenza costituisca l'obiettivo fondamentale da raggiungere e l'elettronica e più in generale la musica che manipola il suono registrato rappresentano il mezzo più adatto a conseguirlo. Come abbiamo notato già all'inizio di questa trattazione, Artemev la considera più che un genere musicale un vero e proprio modo di intendere e di dare senso all'intero mondo dei suoni che circondano l'ascoltatore o lo spettatore cinematografico ponendo in secondo piano le forme della tradizione accademica.

La composizione che pone in risalto particolare e quasi esclusivo il timbro del suono e che contraddistingue la produzione di Artemev fin dalle prime prove nello studio moscovita si adatta perfettamente alle richieste del regista e diventa la parte più significativa del lavoro alla colonna sonora di *Solaris*:

Per me era importante che nella creazione di un mondo sonoro 'altro' fossero assenti timbri chiari, assolo di strumenti o gruppi di timbri, perché il loro riconoscimento avrebbe distrutto la trama musicale e quella musico-sonora dell'episodio. Tutto questo è stato fatto per creare un mondo sonoro *sui generis*,

²⁸ L'analisi magistrale di questa sequenza è condotta da Truppin nel suo saggio sul sonoro degli ultimi tre film di Tarkovskij. Si veda a questo proposito: Truppin, *And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky*, cit., p. 239-240.

proprio soltanto della situazione concreta all'interno del film. Inoltre, mescolando timbri diversi per carattere, ho mimetizzato la loro natura.²⁹

Emerge continuamente la necessità di 'mascherare' l'evento riconoscibile nell'ambito strettamente musicale per ricondurlo il più vicino possibile alla sua natura, alla sua origine sonora riguadagnando così un nuovo senso che investe poi la combinazione audiovisiva. La ricerca delle sonorità più adatte a portare il visivo su un piano più alto sostituisce la musica nel senso tradizionale della parola che il regista non ritiene necessaria: non sono presenti temi, eccetto il *Preludio corale in Fa minore* di Bach, e tutta la colonna sonora è costituita dalla composizione di una serie di «quadri sonori», che la sequenza dedicata alla contemplazione della riproduzione dei *Cacciatori nella neve* di Brueghel da parte di Hari mette in scena quasi ad un livello metadiscorsivo.

Solo il *Preludio* è trattato come un brano che si ripete ben riconoscibile all'interno della vicenda scandendone i momenti essenziali, ma il suo ritornare è segnato da variazioni che lo rendono organicamente parte del tessuto sonoro elaborato da Artemev: esso deve entrare a pieno titolo come un brano esemplare del mondo dei suoni che la pratica compositiva dell'elettronica ha consentito di organizzare per il film.

Particolarmente utili sono ancora le parole del musicista che presenta l'inizio dell'ultima sequenza del film, chiamata da lui "Il ritorno del figliol prodigo" data l'evidente suggestione rembrandtiana:

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. Anche questa idea fu accettata da Tarkovskij. Nella mia interpretazione del *Preludio in Fa minore* non ho fatto uso di sintetizzatori, affinché la musica terrena (ma divina) di Bach fosse suonata soltanto da strumenti terrestri. Ho utilizzato il suono originale dell'organo, un'orchestra sinfonica (con un vibrafono eseguito a solo) e un coro.³⁰

Recuperando una forma musicale sepolta nella nostra memoria di ascoltatori, Artemev include tra le pieghe della sua ricerca timbrica anche Bach, considerato la manifestazione cosmica per eccellenza e insieme lo specchio dell'autentica disposizione del fedele all'ascolto, vale a dire la condizione interiore che il protagonista dovrebbe raggiungere.

In verità le modifiche al *Preludio* imposte da questa ritrovata e originale polifonia sono ben più numerose di quelle che ha ricordato: il brano così come si ascolta nella colonna sonora del film elude la contrapposizione, ancora viva nelle parole del compositore, tra la

²⁹ Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010.

³⁰ *Ibidem*.

terra e il mondo alieno di *Solaris*, riconfermando così l'assunto iniziale che indicava nella ricerca di timbri e di complesse sonorità dal senso ambivalente l'obiettivo principale da conseguire per l'immagine tarkovskijana.

Dopo aver trattato l'unico elemento a cui è concesso lo statuto di tema e aver notato come sullo sviluppo del brano ideato da Bach si sia sovrapposto il complesso tessuto sonoro di Artemev, trasformandolo in un corpo rivestito da elaborate pieghe timbriche, che finiscono però per prendere il sopravvento, è necessario tentare di definire l'idea di "quadro sonoro", che nel lavoro del musicista russo è la struttura che ha sostituito il tema allineandosi così alle elaborate panoramiche tarkovskijane in continuo mutamento di punto di vista e alla prospettiva brugheliana, volta a interrogare lo spettatore sulla forma del suo sguardo.

Ancora una volta le parole del musicista possono guidare il nostro percorso interpretativo:

Nella musica per il cinema lo sguardo dell'autore è il filo conduttore che permette allo spettatore di entrare nell'atmosfera dell'inquadratura. Parlare di "temi", che sonorizzano gli episodi più importanti sarebbe sbagliato, si tratta di "quadri sonori": lo stagno, il viaggio di Kelvin, il viaggio di Berton nella città, i corridoi della stazione spaziale di *Solaris*, il quadro di Brueghel e alcuni altri. In questo consiste la concezione musicale del film *Solaris*, che si è creata non subito ma durante il processo del lavoro attraverso tentativi ed errori. Ogni quadro veniva creato singolarmente, lavorando sui rumori della natura, che accompagnavano la scena concreta³¹.

Nel metodo di lavoro di Artemev è estremamente chiaro il punto di partenza costituito dall'individuazione della costruzione del visivo ideata dal regista: nel caso di Tarkovskij lo sguardo dell'autore si manifesta con un complesso policentrismo, già evidenziato anche dalla critica, che evidentemente si deve ritrovare anche alla base della composizione del musicista. Senza addentrarci per ora nel dettaglio analitico, che sarà sviluppato nei prossimi capitoli a partire dall'analisi degli appunti fino a giungere all'esito audiovisivo (ovviamente nei luoghi in cui sarà possibile discernere la complicata stratificazione realizzata dalla coppia Artemev-Litvinov), si noterà fin d'ora che il ricorso sistematico all'eco e al riverbero non restituisce suoni diretti che rinviano alla presenza della loro fonte, ma produce immagini del suono, suoni virtuali, risonanze che contengono informazioni sullo spazio in cui si diffondono tendendo così l'atmosfera dell'immagine e moltiplicando le connotazioni con cui deve essere interpretata. Nonostante tutti i film tarkovskijani siano stati costruiti per un sonoro monoaurale la concezione dello spazio sonoro si presenta decisamente più ampia nonostante debba poi misurarsi con un unico centro di emissione coincidente con quello intorno al quale si organizzano le immagini di *Solaris*³².

³¹ *Ibidem*.

³² Il tema del centro è ribadito da tutte le figure circolari (oblò, corridoi, specchi convessi, cabine, sedie che ruotano sui loro perni) che si ritrovano negli ambienti del film: qualsiasi tragitto rettilineo (anche dell'occhio) nell'architettura della stazione orbitante si incurva e non se ne intravedono gli estremi (oppure inizio e fine

La costruzione dello spazio attraverso la moltiplicazione dei suoni virtuali è un tratto distintivo della produzione di Artemev maturato soprattutto a partire dall'esperienza nello studio di Mosca, ma questo elemento stilistico, grazie al potenziamento continuo dei mezzi tecnici a disposizione dei compositori, possiede ancora un peso decisivo nella prassi dell'autore³³ come doveva essere al tempo della lavorazione dei film tarkovskijani, dove si richiedeva esplicitamente al suono di eludere la dimensione spazio temporale costruita dal visivo.

Ma proseguendo nella chiosa delle sue parole, che tentano di delineare il concetto di quadro sonoro, riemerge il carattere di improvvisazione che numerose soluzioni possiedono: qualsiasi struttura, o idea musicale preesistente alla soluzione sonora concreta pensata per la sequenza, viene accantonata per partire dagli effetti introdotti per risolvere la sequenza su un piano diverso da quello offerto dal visivo.

Dall'evento sonoro isolato e ben definito si passa quindi sistematicamente ad un'intensa manipolazione del suono le cui metamorfosi completano il quadro: ogni unità drammaturgica risulta quindi a se stante e rinunciando all'evoluzione tematica, riservata al solo *Preudio*, il film si presenta come una galleria, una serie di quadri sonori giustapposti dove si estingue qualsiasi tentativo di interpretare linearmente o circolarmente lo sviluppo della vicenda³⁴.

coincidono), ogni percorso sembra dover recuperare un propria ciclicità per scoprire il centro intorno al quale si svolge.

33 Scrive a questo proposito il musicista: «Approvo la traduzione dei film originali di Tarkovskij nel formato sonoro contemporaneo. Il problema è la conversione nelle nuove condizioni tecniche. È necessario fare questo passaggio sotto controllo, non basandosi soltanto su automatismi. Il sistema Dolby 5.1 dà alla musica e al suono una nuova dimensione –l'esistenza nello spazio –. È un importante mezzo di espressione che ci ha dato l'elettronica: la possibilità di gestire lo spazio acustico e anche di "comporlo". La storia della cultura musicale non conosceva niente di simile. La musica è trattata come uno degli elementi dello spazio, che può essere organizzato come si vuole. Tutto dipende dai compiti creativi che ci poniamo. In questo caso la funzione del regista del suono può essere superiore al ruolo degli esecutori e del direttore. Sono nelle sue mani il rapporto dei gruppi, la dinamica, la distribuzione delle "masse" sonore nello spazio e, in ultima analisi, la formazione dell'immagine musicale dell'opera. In un lontano futuro si delinea il problema di una evidente rivoluzione tecnica» (Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010). L'affermazione iniziale, che è decisamente inaccettabile nell'ottica del rispetto e della fedeltà filologica all'opera tarkovskijana, è dettata dal fatto che il musicista ha preso parte alla rimasterizzazione del film da parte degli editori russi (RUSCICO) come consulente della composizione della colonna sonora 5.1, spesso presentata come l'unica disponibile nei DVD dei film tarkovskijani. Per quanto puntualizzi che questo processo, che poi spesso è un vero e proprio ri-missaggio con materiali sonori estranei, debba essere affidato al controllo di esperti, egli prescinde dal fatto che l'autore non può più controllare e approvare questa trasformazione. Viene così completamente dimenticato lo sguardo dell'autore a cui si era sottomesso al momento della composizione di quadri sonori del film e così pure viene cancellata la precedente e strettissima collaborazione con Litvinov, che aveva contribuito in modo rilevante a crearne l'atmosfera. Di fronte alle sconcertanti affermazioni del musicista non resta che osservare la coerenza della sua evoluzione stilistica che intende continuare a sviluppare uno dei suoi tratti più originali – la spazializzazione del suono – ricordando che esso era germinato grazie alla musica elettronica fin dall'epoca dello studio di Mosca.

34 Nota a questo proposito Calabretto: «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 nel viaggio di Kelvin verso il pianeta». Roberto Calabretto, «*La musica cinematografica per me, in ogni*

Scrive a conclusione del tentativo di definire l'oggetto "quadro sonoro" Artemev:

Per me stesso in *Solaris* mi sono dato il compito di creare un mondo sonoro specifico del regno dell'ignoto. Tutti i metodi tecnici di cui ho parlato erano usati per raggiungere questo scopo. Tarkovskij diceva: "La musica nei miei film compare, quando io non arrivo con altri mezzi dove voglio arrivare". Andrej preferiva che ad avere un ruolo importante non fosse la musica come tale, ma le IMMAGINI sonore. Forse per questo si ha l'impressione che gli strati sonori di alcuni episodi si fondano e che sia difficile distinguerli.³⁵

Il perturbante ignoto tarkovskijano deve emergere nella sua forma sonora sempre inatteso, mai dando l'impressione di conoscere e di annunciare l'esito della vicenda e di commentarlo da una posizione estranea, esterna: alla pari delle continue semisoggettive tarkovskijane, esso deve sorgere dal paesaggio sonoro, tendere la sequenza emozionalmente e risolversi nel silenzio, come l'evoluzione dinamica di molti pezzi di Artemev starebbero ad indicare.

Le parti sonore che caratterizzano il film non intendono appellarsi a nessuna forma di continuità musicale che possa poi condizionare l'andamento del visivo offrendo una drammaturgia diversa da quella pensata per l'immagine: l'unica forma di unità, come si è già anticipato, è la giustapposizione dei quadri, ma questo andamento rafforza l'idea di un tempo fortemente spazializzato, indifferente alla regolazione del fluire consueto del divenire, ma disposto ad un processo di rimemorazione dove il passato e il lavoro deformante dell'immaginario diventano indiscernibili.

Dopo aver tentato di dirimere il significato di quadro sonoro e tratto almeno in parte alcune conclusioni di carattere generale sull'impostazione della musica nel film tarkovskijano, il nostro discorso si completerà con alcuni esempi che descriveranno il senso generale della costruzione di alcune pitture sonore, che a quarant'anni di distanza hanno lasciato nella memoria del compositore un ricordo vivido e utile alla nostra indagine.

Come è stato suggerito in precedenza, la composizione sul quadro di Brueghel rappresenta quasi una *mise en abîme* della pratica musicale artemeviana per il cinema e l'autore la ricorda con queste parole:

La scena dell'assenza di gravità (quella del quadro di Brueghel) cominciava col suono naturale del lampadario di cristallo prodotto come reazione all'inizio della mezz'ora di assenza di gravità. In questo suono in modo naturale si insinuavano i toni sinusoidali del sintetizzatore ANS. Si stabiliva così il rapporto acustico e successivamente si poteva lavorare sui suoni e i timbri suggeriti dal quadro di Bruegel: le voci lontane delle persone rappresentate nel quadro, i "gridi" degli uccelli, il latrato dei cani, frasi di un coro lontano, suoni di campane denaturalizzati, le pause del silenzio...Il compito che mi era

caso è una componente naturale del mondo dei suoni», contenuto in: *Andrej Tarkovskij e la musica*, a cura di R. Calabretto, Lucca, LIM, 2010, p. 34.

³⁵ Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010.

stato dato da Tarkovskij era rendere l'atmosfera di questo luogo della terra, così come esso lentamente si rivelava alla coscienza di Harey.³⁶

Anche se gli episodi del film sono invertiti e la sospensione della gravità si verifica dopo la contemplazione del quadro di Brueghel, il procedimento ricordato da Artemev è coerente con le premesse enunciate all'inizio della nostra trattazione: il punto di partenza è sempre un evento sonoro concreto, in questo caso il vibrare dei cristalli che, come nei campanelli rituali, annuncia la manifestazione del divino e per i due amanti significa l'estasi amorosa, che però finirà nel tentativo di suicidio della seconda Hari. I campanelli introducono Bach che connoterà il volo dei due amanti offrendosi per la prima volta come struttura per gli interventi contrappuntistici ideati da Artemev, ma il dettaglio ha poca importanza, è piuttosto da non trascurare come il tono sinusoidale prodotto dall'ANS si debba «insinuare» (ancora un sistema di pieghe!) nel suono acuto e liquido dei cristalli vibranti per l'assenza di gravità: è l'esempio più evidente che il processo di metamorfosi dei suoni, che avevamo enunciato inizialmente sulla scorta di considerazioni teoriche, ha trovato la sua piena realizzazione e il suono artificiale del sintetizzatore ha abbandonato la sua coloritura chimica, per avvicinarsi ad una vibrazione concreta e nascondersi dietro di essa destabilizzandone comunque la risonanza. Naturale e artificiale tendono a combinarsi nella nuova unità sonora richiesta dall'immagine: il punto di partenza è ancora lo sguardo del regista, che tenta di penetrare la superficie del quadro finendo per perdersi tra le pieghe del manto nevoso. Il paesaggio sonoro andrà formandosi con tutte le vibrazioni aeree sulla terra invernale addormentata e sull'acqua rappresa nel ghiaccio. Ma questa rappresentazione deve tener conto dell'osservatrice, che è la parte più nascosta della coscienza del protagonista Kris Kelvin: essa si inserisce in questo processo contemplativo e la sua presenza, determinante per la comprensione piena della sequenza, è enunciata dalla trasformazione dei timbri permessa dagli strumenti tecnologici («denaturalizzazione del suono delle campane») che producono una vera propria soggettiva acustica.

Torneremo con una maggiore capacità di dettaglio su questa sequenza partendo dalla ricognizione degli appunti del musicista e poi procedendo con una dettagliata segmentazione audiovisiva, ma la sua complessità (non abbiamo toccato, per esempio, il problema delle riverberazioni, degli echi o della dinamica dei timbri) non può non far emergere la presenza del tecnico del suono con cui Artemev ha collaborato pur tenendo per sé l'etichetta e il ruolo di *sound designer* del film. Scrive ancora il musicista a proposito di Litvinov:

³⁶ *Ibidem.*

Solaris naturalmente è molto importante per i compiti che Tarkovskij ci aveva dato, come la combinazione dei rumori. Ci eravamo messi d'accordo io e Litvinov sul carattere dei rumori. Avevo portato a Litvinov degli abbozzi di varianti di timbri, singoli suoni e qualcosa l'ho suonato al pianoforte, accompagnando l'esecuzione con gesti e commenti. Abbiamo discusso e scelto i rumori possibili. In questo modo lentamente si è formato l'abbozzo di una partitura sonoro-musicale. Tarkovskij alla fine non ha accettato questo lavoro. Tuttavia questo metodo ci ha aiutato a trovare un alto livello di comprensione reciproca³⁷.

Una partitura sonoro-musicale corre il rischio di ingabbiare gli eventi rappresentati dai suoni e rumori pensati per l'immagine in una sovrastruttura sempre evidente, ingombrante ed estranea alla costruzione dell'immagine da cui deve partire: il rifiuto di Tarkovskij era quindi scontato, ma questa pista abbandonata sottolinea una volta di più la consapevolezza da parte del musicista che la colonna sonora del film doveva nascere dal contributo di tutto il dipartimento del sonoro su cui purtroppo non possiamo avere ulteriori informazioni.

Nella galleria dei quadri sonori di Artemev si presenta inaspettatamente anche una citazione musicale tratta dal precedente film di Tarkovskij: quando Kris veglia Hari dopo aver cercato di offrirle inutilmente una memoria in cui riconoscersi attraverso la proiezione del filmato di famiglia portato come ricordo della terra, nella sequenza si diffonde il tema elaborato da Ovčinnikov per la contemplazione finale delle icone nell'*Andrej Rublev*. Si tratta della parte che risuona quando la macchina da presa con una carrellata verticale rilegge cinematograficamente la Trinità. L'apice musicale della sequenza a colori del film precedente spicca dal tessuto sonoro governato da Artemev e si pone come un microtesto autonomo che richiama i temi essenziali del *Rublev*, se non altro facendo ascoltare per la prima volta nel film la voce dei cori lontani, che richiamano timbricamente la presenza di una comunità.

Questa digressione apparentemente irrelata rispetto alla vicenda trova però nel visivo una corrispondenza che consolida la sua presenza: sulla mensola appoggiata allo schermo, dove avevano preso vita le immagini della terra e aveva risuonato il *Preludio* di Bach, appare una riproduzione proprio della più famosa icona del monaco pittore russo. Tarkovskij ha dunque deciso di inserire nel mosaico sonoro artemeviano una ricercata discontinuità ottenuta con una doppia citazione. Scrive a questo proposito il musicista russo:

³⁷ Scrive ancora su Litvinov il musicista russo: «Avevo una grande stima delle qualità umane e professionali di Litvinov. Abbiamo lavorato alcune volte in progetti comuni. In quel tempo i registi del suono dei film sovietici di solito usavano i rumori della fonoteca degli studi della Mosfilm o degli studi della televisione. Litvinov aveva la sua personale grande fonoteca, che aveva raccolto nel corso della sua vita. In particolare voglio ricordare il suo lavoro di regista del suono quando si facevano le incisioni di una grande orchestra sinfonica. Considero ancora un modello le sue incisioni della musica nei film *Solaris* e *Lo specchio*. Il CD "Solaris, Mirror, Stalker" ne è una conferma». (Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010). Pur non avendo prove documentarie al riguardo, buona parte del tentativo di costruire spazi virtuali che ritroviamo nella musica di Artemev e la sua articolazione dinamica continuamente cangiante devono essere rimasti nel film grazie al lavoro di Litvinov.

Nell'inquadratura vediamo Kelvin profondamente immerso nella contemplazione della *Trinità* di Rublev. La musica del film *Andrej Rublev* ha la funzione di stabilire un legame temporale. Per i russi e per la Russia il fenomeno della perdita della relazione temporale con il passato può essere il tema più importante. Molte volte abbiamo cominciato la nostra storia come partendo da un foglio bianco. Intere generazioni vivono come se dietro di loro non avessero nessuna storia. Le forze spirituali della nazione non sono infinite³⁸.

Dal punto di vista contenutistico il frammento pare potersi risolvere solo per lo spettatore sovietico che viene chiamato a riscoprire le sue radici spirituali russe, ma in verità ci troviamo all'interno di una sequenza il cui tema essenziale è rappresentato dall'interrogarsi della protagonista sulla propria identità: ella rifiuta davanti allo specchio della cabina la scorciatoia offerta dalla possibilità di oggettivarsi grazie al proprio doppio riflesso così come non accetta di essere la 'reincarnazione' della prima Hari (la 'seconda occasione' desiderata da Kris) e, come mostreranno le sequenze della levitazione e della contemplazione del quadro di Brueghel, ella tenderà di migrare, di essere compresa, di affondare nello sguardo paterno, carico delle generazioni del passato e ben più profondo di quello di Kelvin: molti quadri del paesaggio russo nel filmato portato dalla terra sono perfettamente consonanti con le panoramiche che esplorano i *Cacciatori* di Brueghel e la musica bachiana sembra così destinata a diventare il flusso musicale portante per ritrovare i suoni del mondo terrestre organizzati intorno al suo compassato procedere.

Mentre Kelvin vive della nostalgia della terra e per lui le immagini fissano i ricordi, Hari è priva di passato e deve continuamente ricostruire la propria propria identità: con l'inserzione del frammento dal *Rublev* e dell'icona che compare nella cabina inaspettatamente come molti altri oggetti rimemorati di volta in volta da Kris, dai suoi compagni di viaggio, da Hari (le immagini del cortometraggio dalla terra) o, infine, da Tarkovskij stesso, il regista si interroga su questa duplice condizione incarnata dalla coppia di protagonisti e soprattutto marca il proprio intervento diretto nella narrazione con una evidente autocitazione. I piani della rappresentazione si complicano con questo commento musicale extradiegetico: la redenzione, la manifestazione della grazia sembra potersi calare su due protagonisti, ma Kelvin è nostalgicamente imprigionato nel proprio passato e nelle sue rappresentazioni, oppure è destinato a vivere a fianco della nuova Hari, ma sciogliendo, dissolvendo la sua memoria nel nuovo presente³⁹.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Il passaggio dalla sequenza davanti allo specchio alla cabina avviene con un'inquadratura 'incongrua' dal carattere fortemente simbolico: Hari osserva che dal soffitto della cabina piove, si infila dell'acqua (come accadrà nel finale, ma nella casa paterna). L'elemento principe delle immagini tarkovskijane 'sorveglia' il fluire del nuovo presente in cui il protagonista deve superare la rappresentazione del proprio passato per raggiungere un più alto livello di consapevolezza: il frammento musicale di Ovcinnikov attacca proprio su questa visione ed è

Nella ‘galleria musicale’ di *Solaris* spiccano i quadri che rappresentano la ‘voce’ del pianeta e per comprendere la loro concezione è utile rifarsi nuovamente alle parole dell’autore:

Era un timbro armonico complesso formato da molti elementi. Era quasi sempre presente nelle scene nella stazione spaziale. Con questo suono cominciavano sempre gli episodi coi paesaggi dell’oceano. Lavorando sulla musica per questo quadro mi è venuta l’idea di una “statica viva”, di un accordo statico che risuonasse a lungo con una struttura interna che cambiava continuamente (come una colonna di luce, che pulsa da dentro lo spettro dei colori). Ho impiegato il metodo degli “anelli sonori”, accordi scritti separatamente – per l’orchestra, per il coro, per il sintetizzatore, (ognuno suona in una pista individuale) – come se fossero sospesi nello spazio, “girando” e ripetendosi continuamente, senza mai risuonare contemporaneamente, come un “plasma” musicale. Questo a Andrej è piaciuto. Mi chiedeva di creare simboli musicali, che dovevano svilupparsi dall’ambiente sonoro della natura e sparire dissolvendosi in esso.⁴⁰

Ancora una volta Artemev sottolinea la filiazione della soluzione musicale dall’immagine: la voce del pianeta è incollata alla superficie mobile, a spirali o a onde dell’oceano di cui il musicista vuole cogliere il continuo aspetto cangiante pur rimanendo sempre lo stesso. Da qui l’idea di un accordo, di una combinazione simultanea di più sonorità registrate separatamente: non può sfuggire che anche in questa pratica con gli anelli al magnetofono il musicista si affidi all’improvvisazione, predisponga i materiali e attenda il risultato propizio dalla combinazione dei diversi timbri.

La scrittura tradizionale forse si limita alle singole parti, ma il lavoro più importante è svolto al registratore multipista dove si possono variare le velocità e le direzioni dei nastri e dove nasce la combinazione verticale per il plasma sonoro. Questa musica volutamente priva di una direzione temporale identificabile viene letteralmente «sospesa nello spazio»: questa espressione, difficilmente riproducibile in italiano perché fortemente metaforica, si ritrova anche nella descrizione con cui Artemev illustra il carattere della spazialità del tema principale di *Stalker*. Per quanto l’ascolto cinematografico sia monofonico – e tale rimanga per tutti i film di Tarkovskij – essa denota la volontà fin dal ’72 di articolare uno spazio sonoro più ampio e diverso da quello vincolato dall’immagine nonostante l’unica fonte di emissione del suono rimanga l’altoparlante centrale dietro lo schermo. Artemev (e poi Litvinov in fase di missaggio) moltiplica le risonanze virtuali e disperde l’attenzione dello spettatore verso la ricerca delle fonti sonore con meticolosi procedimenti di eco e di riverbero: la profondità espressa dal sonoro non trova così dirette corrispondenze nel visivo ma si espande quasi autonomamente.

di nuovo lo sguardo della protagonista femminile ad offrirlo allo spettatore. Per avere un’interpretazione convincente di questa sequenza si veda: Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 161-62.

⁴⁰ Comunicazione personale di Artemev a chi scrive nell’estate 2010.

A questo primo carattere presente nelle apparizioni di *Solaris*, che lo rende metafora di tutto il cosmo, si aggiunge una regolazione della dinamica dei diversi strati sonori molto intensa e caratterizzata, come si vedrà anche in seguito, dalla successione di frequentissimi contrasti (*pp ff* e poi ancora *pp*, per esempio). Questo tratto sonoro produce continue dissolvenze, che impediscono all'ascoltatore di fissare l'origine o il termine delle diverse sonorità sospendendole nel tempo, e rappresenta il dinamismo incessante e vitale, visivamente fatto di una moltitudine di pieghe dalle più svariate forme, della superficie dell'oceano pensante.

La prospettiva del musicista russo, che prende così le distanze dal tentativo teorico di Murzin di rinvenire con gli strumenti della matematica e della psicoacustica la strada maestra verso nuove consonanze⁴¹, preferisce condurre il linguaggio musicale alla ricerca di corrispondenze e per questo egli rilegge e trasforma la funzione degli strumenti tradizionali, ma anche di interi organici, come l'orchestra sinfonica della Mosfilm o il coro dell'Accademia, in semplici generatori di suoni, considerandoli degli oscillatori e mettendoli alla pari dei nastri con i suoni della natura e della città. Tutto è infatti consapevolmente finalizzato alla creazione dello spazio sonoro dell'immagine, in cui intervengono poi il parlato e i restanti effetti sonori, che dovranno integrarsi nei quadri musicali pensati per le diverse sequenze.

Per questa ragione, pur potendo raggruppare tutto il lavoro di Artemev per *Solaris* in tre grandi insiemi costituiti il primo dai suoni terrestri, il secondo da Bach e dalle sue distorsioni e il terzo da tutti i quadri sonori che coinvolgono la presenza e l'azione del pianeta, muoveremo la nostra analisi seguendo l'intreccio audiovisivo ideato da Tarkovskij: in questo modo potremo puntualizzare con la dovuta attenzione i nessi tra tutti gli elementi della colonna sonora e i legami tra la struttura dell'immagine e la composizione del corrispondente quadro sonoro. Esponendo la materia in questo ordine sarà possibile far emergere il contributo delle note di lavorazione di Artemev: è opportuno puntualizzare fin d'ora che esse non sono la copia di un processo di missaggio realizzato poi sulla pellicola, ma testimoniano di una fase intermedia del processo creativo comunque vicina al missaggio finale. In ogni caso esse rappresentano la piena padronanza da parte del compositore dei metodi di lavoro tipicamente cinematografici: la scansione dei fogli in secondi, quindi articolata su una linea del tempo non propriamente musicale, l'uso di carta millimetrata, che dispone ogni intervento con il sistema

41 Di questo problema si parlerà in appendice al presente lavoro.

delle coordinate cartesiane sono solo gli aspetti più appariscenti della volontà di far aderire la musica alle esigenze dell'immagine in movimento⁴².

Solaris in alcune note introduttive di Artemev

Dopo aver ricavato le linee essenziali della poetica del musicista russo, chiamato a sostituire Ovčinnikov per la composizione della colonna sonora di *Solaris*⁴³, indagheremo le partiture e le note di lavorazione scritte dopo la realizzazione e la registrazione di alcuni brani: l'autore ha formalizzato l'esito finale della condotta da lui definita per prove ed errori, che noi abbiamo assimilato ad una sorta di improvvisazione riconducendola alle pratiche maturate intorno all'ANS allo studio di Mosca, attuata però a partire dalle immagini e dai suoni concreti che dovevano costituire la soluzione sonora delle diverse sequenze.

Per l'interpretazione di questi fogli, i testi che appaiono più documentati sono senza dubbio quelli di Yegorova [1997 e 2007] e Suslova; soprattutto la monografia dedicata dalla prima delle due musicologhe all'autore concede largo spazio all'analisi dei pezzi realizzati per il film senza rinunciare a mettere in luce alcune note come quelle che sintetizzano le diverse situazioni acustiche presenti in *Solaris*⁴⁴, che qui riportiamo per intero in traduzione.

1. Paesaggi (albe, acqua, nebbia)

2. Percezione individuale del "suono" (stato mentale) del personaggio

3. Suoni "reali" (di fatto suoni apparenti), il tema di *Solaris*. È, ovviamente, composto di suoni della vita terrestre come se fossero processati dall'Oceano. A parte questo, questi suoni sono sentiti dagli uomini

42 Purtroppo non possiamo completare la nostra ricerca con la consultazione dei diari di lavorazione del film di cui rimangono solo sparute tracce, benché molto interessanti, nel *Martirologio*. Contrariamente a quanto è accaduto per quelli dello *Specchio*, essi rimangono sepolti nell'archivio del regista. Non possiamo quindi studiare con la dovuta attenzione le richieste del regista, i suoi commenti al lavoro di Artemev, i ripensamenti e il piano generale con cui organizzare le combinazioni audiovisive più importanti. Benché nemmeno Tarkovskij appunti ogni passaggio, sarebbe stato comunque estremamente importante analizzare qualche sequenza disponendola esattamente tra il pensiero del musicista e quello del regista.

43 Molto si è scritto del cambio di musicista, ma le parole più significative sono senza dubbio quelle riportate da Bird: «By 1967 Tarkovskij had clearly tired of Viacheslav Ovchinnikov's luscious orchestral scores, complaining that "Ovchinnikov must be held in check or else he'll write not a soundtrack but a talented opera"». Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit. p. 158 e 236. Anche Artemev sottolinea la radicale diversità nella sua impostazione compositiva rispetto ad Ovčinnikov, che evidentemente era più utile a Tarkovskij come abbiamo cercato di evidenziare nel nostro percorso critico: «Nel film *Rublev* il compositore Ovčinnikov ha utilizzato soltanto un'orchestra sinfonica e i cori. Il compositore ha creato lo stupendo *sound* di questo film solo con questi mezzi, utilizzando soltanto l'ottima tecnica dell'orchestra e dei cori» (Comunicazione personale di Artemev a chi scrive nell'estate 2010).

44 Purtroppo, contrariamente ad altre partiture del musicista pubblicate dalla musicologa russa, delle note di *Solaris* non resta che una piccola foto accompagnata da una generica didascalia che non precisa nemmeno di quale pezzo si tratti. La complessità delle soluzioni adottate rende molto arduo isolare e riconoscere qualsiasi procedura. I sonogrammi possono contribuire a chiarire qualche passaggio, ma l'opera di de-missaggio senza tutte le note è destinata a rimanere incompleta.

con il loro udito limitato (essi non sentiranno certi suoni a causa delle naturali proprietà dell'orecchio umano che è limitato, alla pari delle cavallette non sentono il suono delle esplosioni, per loro sono infra-suoni). Nello stesso tempo, qualsiasi strano fenomeno è di solito percepito sulla base delle precedenti esperienze, e in questo caso specifico – questi sono i suoni dell'Oceano. I personaggi del film sentono (o provano ad ascoltare) i suoni sia simili a quelli terrestri, sia i suoni che sono come piccole cellule o isole rimaste dalla Terra, che essi provano ad identificare dalla massa di strani e ancora incomprensibili rumori. Questa è l'illusione che dovrebbe essere creata per lo spettatore.

4. Il tema di Bach con differenti interpretazioni (fino alle distorsioni)

5. Ricordi della Terra – (suoni, serie di suoni) che non sono sistemati in una melodia, ma organizzati rispetto a un principio dominante. Esso è di nuovo la percezione sonora individuale di una situazione. Questo può essere sia un singolo suono (qualsiasi) o anche un passaggio melodico (movimento)⁴⁵.

Benché Artemev non si sia attenuto strettamente a questo schema, è importante notare come si sia interrogato sulle diverse situazioni acustiche in cui vengono a trovarsi i personaggi, ma anche lo spettatore. Queste considerazioni certificano la ricerca di soggettive sonore e la volontà da parte del musicista (e del regista) di rendere il problema della percezione uno degli elementi fondamentali della costruzione dell'immagine ben identificabile anche da chi guarda e ascolta, che assume così una parte attiva e consapevole nella costruzione del senso dell'immagine.

Finora questo aspetto si poteva ricavare soltanto da alcune sequenze del film che esplicitamente traducevano in immagine un'esperienza sensoriale con l'intenzione evidente di riprodurla cinematograficamente per l'osservatore/ascoltatore: prima che Hari appaia per la seconda volta, Kelvin si addormenta, su consiglio di Snaut, ascoltando il suono delle vento che agita le foglie degli alberi. In realtà la sequenza mette in scena la creazione di questo effetto sonoro: il cibernetico ritaglia delle striscioline di carta e le attacca al condizionatore della cabina del protagonista perché il loro agitarsi ipnotico gli concili il sonno. Snaut riesce ad evocare nel compagno terrestre il motivo conduttore delle notti terrestri e si comporta letteralmente come il musicista ha annotato nei suoi appunti per impostare la drammaturgia musicale del film.

La costruzione di intere sequenze intende tradurre ed evidenziare con i mezzi del cinema il problema dell'ascolto (oltre che della visione, ma su questo aspetto non possiamo dilungarci dettagliatamente, se non per particolari sequenze): la contemplazione da parte della protagonista femminile del quadro di Brueghel, come già anticipato dalle parole di Artemev doveva musicalmente essere la trasposizione «dell'atmosfera di questo luogo della terra, così come esso lentamente si rivelava alla coscienza di Hari».

La narrazione quindi si interrompe e spesso letteralmente finisce per arrestarsi o compiere lunghe digressioni sulla messa in scena delle esperienze sensoriali dei personaggi che divengono così parte integrante della trama del film spesso generando delle situazioni

45 T. Yegorova, *Edward Artemiev's Musical Universe*, Moscow, Vagrius, 2007, cit. p. 69-70.

incongrue rispetto alla dimensione generata dalla parola, dal monologare dei protagonisti: quando nel finale Snaut e Kelvin si ritrovano in biblioteca dopo la scomparsa di Hari nell'annichilatore – un 'secondo' suicidio che la riscatterà definitivamente dall'essere sempre e solo una parte della memoria di Kris – e la guarigione del protagonista, essi si interrogano sul desiderio di conoscere, di ipotecare il futuro per esorcizzare la paura della morte. La coscienza individuale, conclude Kelvin, non riesce a prefigurare da se stessa la propria fine, la propria compiutezza (se non immaginandosi nei panni dell'Altro) ed è quindi destinata a non conoscere mai pienamente il senso della felicità, della morte e dell'amore conservandone così intimamente il segreto, che però rampolla continuamente sotto forma di desiderio di conoscere e di sapere.

I suoni e i movimenti di macchina che accompagnano questi discorsi divergono e sembrano volutamente scollarsi dalle parole dei due dialoganti: nella prima inquadratura dal campo totale iniziale sulla biblioteca, dove avevano assistito alla levitazione dei due amanti nella piccola abside trasformata in un microcosmo dalle riproduzioni dei paesaggi brugheliani, la macchina da presa vira lontano dai protagonisti e chiude con una zoomata in avanti rivelando la presenza dello scialle di Hari. Il primo quadro termina sulla consistenza materiale dell'unico segno rimasto della donna amata da Kris che non è sparito con lei, o che il pianeta gli ha restituito: egli sembra così condannato a restare per sempre in un luogo che puntualmente corrisponde al suo immaginario, circondato dagli oggetti "che abbiamo toccato insieme"⁴⁶.

Ma ancora più sorprendente è l'inquadratura seguente che accompagna le conclusioni di Kris: stavolta la macchina da presa da un piano medio del protagonista zooma fino all'ingresso del suo condotto uditivo. L'attenzione dello spettatore, violentemente dirottata su questo dettaglio, si sposta dal suo ripiegamento malinconico sull'azione pura e semplice del sentire espressa metaforicamente dalla macchina da presa come un penetrare attraverso l'orecchio, ma non possono essere le parole di Kris ad avere una tale 'forza visiva'. Si potrebbe trattare allora della rappresentazione visiva di un suono tattile, la cui frequenza è talmente bassa per l'udito umano che interferisce solo con le parti più interne del sistema (il vestibolo). Esso, insieme ad altre procedure tipiche dell'elettronica e del suono registrato,

46 La macchina da presa procede verso lo scialle dopo un falso raccordo: uno stacco di montaggio incongruo rispetto allo svolgersi dell'azione e della ripresa stessa che ci fa dubitare della consistenza di ciò che stiamo vedendo e ascoltando sul piano del racconto. Esso produce una marcata discontinuità visiva che sottolinea l'importanza dell'oggetto e del gesto visivo che lo rivela. Le parole che chiudono il paragrafo a testo appartengono al discorso conclusivo di Kris nella sequenza seguente che è accompagnato dalla visione delle nubi e della superficie del pianeta, come se si trattasse di un'inquietante quanto inspiegabile ripetizione del filmato iniziale di Berton.

mette in scena la presenza e l'inspiegabile azione del pianeta, il suo materializzare le immagini più segrete e inaccessibili dei tre scienziati della stazione orbitante, quelle sepolte nella coscienza (ed Hari era una di queste).

Grazie allo schema che abbiamo riportato in apertura, che s'interroga sulle caratteristiche dei suoni non percepibili dall'udito umano, assume un senso diverso l'apparizione sonora del pianeta nella notte solariana priva di stelle, trasformata in un abisso senza fondo, impenetrabile all'occhio di Kris appena giunto alla stazione e offerta dalle vibrazioni elettroniche più profonde dell'ANS compatibili con il sonoro cinematografico: pur non raggiungendo l'estremo inudibile, l'ammasso di frequenze con il livello più alto sta in un intervallo tra i 120 e i 50 Hz⁴⁷. E la stessa presenza sonora oscura e profonda si ripete poco prima di ascoltare Bach dalla colonna sonora del filmato di Kris: prima di assistere al ricordo per immagini in movimento della Terra, la superficie del pianeta disegna una spirale e su quest'immagine dalla suggestione cosmica si riascoltano gli stessi profondi *cluster* di frequenze vibranti che hanno impressionato Kris al suo arrivo con le loro quasi impercettibili modulazioni d'ampiezza che ne vivificano la manifestazione.

Il riverbero applicato alla 'voce del pianeta' trasforma una parte di questa emissione sonora già particolarmente grave in un riflesso, in un contenuto sonoro virtuale che suggerisce la profondità dello spazio attraversato e la distanza abissale della fonte: grazie a queste combinazioni audiovisive i paesaggi alieni si intrecciano con quelli della terra alla ricerca di un comune principio fino a giungere musicalmente ad una soluzione che si rifà al *cantus firmus*. E la missione di Kelvin, volta a chiudere l'inutile e improduttiva stazione orbitante, si trasforma in un ripiegamento interiore nel quale dovrà affrontare la parti più segrete e inaccessibili della sua coscienza.

Tra gli appunti di Artemev spicca una grande quantità di notazioni riferite alla velocità del nastro sia per l'incisione che per l'ascolto (è la ri-registrazione) che sistematicamente dimezzano quelle di partenza eseguite a 38 cm/s: spesso Artemev lascia indicate ulteriori riduzioni a un quarto e persino ad un ottavo delle velocità di base. Scendendo ad ogni passaggio di un'ottava, le scale cromatiche o gli accordi annotati alle frequenze consuete letteralmente sprofondano indicando forse musicalmente soprattutto la vitalità misteriosa,

⁴⁷ I rilievi quantitativi e qualitativi delle sequenze del film sono stati eseguiti sulla copia digitale prodotta dalla Criterion collection nel 2002 che presenta come unica colonna sonora la versione del 1972. Il programma con cui sono state studiate le diverse sonorità è iZotope RX 2 Advanced, i *settings* per l'analisi prevedono il type Regular STFT, la FFT size almeno da 32768, window Hann, la scala delle frequenze lineare e il grafico multicolor 1 per identificare soprattutto la maggior parte delle procedure di dissolvenza adottate per i suoni. Gli stessi valori sono stati adottati per le finestre per l'analisi spettrale di alcune sezioni spesso adoperando risoluzioni maggiori di quella indicata.

subconscia del pianeta pensante, che ai terrestri della stazione orbitante appare ostile, spregevole fino alla nausea.

La ricerca di sonorità che contengano un ampio spettro di basse frequenze è testimoniata anche dalla sequenza in cui Berton attraversa le autostrade della metropoli: il dinamismo incessante e ottundente di questo organismo creato dal progresso umano, a cui si contrappone la stasi pressoché assoluta del paesaggio campestre e idillico della dacia dove soggiorna Kelvin prima della partenza, trova il suo corrispondente sonoro prima in uno sfondo coerente con il visivo, con il caotico ambiente autostradale ma poi progressivamente si trasforma in una densa stratificazione di rumori incongrui troppo gravi, densi e fittamente intrecciati: si dovrebbe distinguere tra gli altri «una colonna di carro armati in transito»⁴⁸, ma il fattore decisamente più rilevante è il passaggio progressivo e inarrestabile da un'atmosfera sonnolenta ad una stordente e opprimente costituita ancora da rumori carichi di basse frequenze che, invadendo lo spazio alla pari degli infrasuoni senza che l'ascoltatore possa orientarsi rispetto alla loro provenienza, generano un senso di fastidio, di ansia e quindi connotano lo stato di tensione in cui si trova immerso Berton. Dallo spazio esterno della metropoli tentacolare e in movimento senza fine si passa quindi senza soluzione di continuità alla condizione interiore di uno dei protagonisti con una serie di trasformazioni del tessuto sonoro percepibili anche dallo spettatore.

Le parole di Artemev con cui abbiamo aperto questo capitolo denotano l'interesse specifico del musicista per i limiti dell'udito umano: dagli infrasuoni le sue riflessioni schematiche si spostano al problema più generale della percezione nel quale deve essere considerato in prima istanza il percepente, il personaggio che nella narrazione o nella sequenza fa da necessario intermediario agli eventi sonori a cui lo spettatore dovrà attribuire senso nel proprio immaginario.

Nel caso estremo, ma per questo ancor più significativo, di un suono che fisicamente non può essere sentito come nell'esperienza comune, il visivo si accolla buona parte del compito di rappresentarlo anticipando l'ascolto attraverso immagini tattili: Tarkovskij evidenzierà così alcuni snodi cruciali di *Stalker* non solo quando la guida si sdraia poggiando a terra l'orecchio

⁴⁸ Yegorova, *Edward Artemiev's musical universe*, cit. p. 71. La musicologa russa considera la traversata della città di Berton all'interno della più ampia sequenza in cui Kris si congeda dalla terra e la spiegazione di una scena così lunga spesso non risulta chiara soprattutto quando si elencano timbri, suoni campionati e altre sonorità. A nostro parere, ma non sembra così chiaro dalla monografia su Artemev, si condensano solo nel viaggio del vecchio pilota e non in quello di Kelvin verso la stazione orbitante altri rumori che esprimono il corpo 'tecnologico' della metropoli: sono il rombo di una turbina d'aereo, un'esplosione di ammonal, l'eruzione di un vulcano, campane a martello e così via. A questi vanno integrati il rumore bianco, le cui irruzioni nel tessuto sonoro saranno prese in considerazione a tempo debito, le registrazioni di altri strumenti musicali (ben poco riconoscibili, forse si tratta di percussioni), il rinforzo del coro e il grido disperato del soprano (opportunamente distorto tanto da essere reso evidentemente incomprensibile).

per ‘comunicare’ con la Zona, ma anche quando Martiska nel finale adagia l’orecchio sul tavolo per sentire le vibrazioni prodotte dal passaggio del treno prima che si senta il suo frastuono.

Il senso di paura e di timore, dipinto sui volti dei familiari di Gorčakov nel sogno che in *Nostalghia* prefigura la sua morte e insieme il suo ritorno, si può associare alla cupa vibrazione di fondo che imbeve il paesaggio e circonda i personaggi, che non possono stabilirne la provenienza. Poi il paesaggio sonoro, arricchendosi del riverbero di un motivetto tipicamente italiano suonato in una piazza vociante e risonante di traffico, non è meno indeterminato, carico di riflessi sonori che non possono che rimandare vagamente a una fonte di provenienza, ma non stabilire precise direzioni, orientare lo spazio in cui si trovano immersi i familiari finché la sirena dell’alba (altro suono cupo e profondo), per quanto incongrua, risolve la tensione dell’intera scena scuotendo e accordando i movimenti e la presenza delle comparse del quadro. Solo dopo questo apice sonoro l’acqua mormorante avvia il racconto del percorso penitenziale del protagonista.

Da questa breve rassegna sull’importanza della percezione dei suoni nelle opere tarkovskijane, messa in luce dai tentativi di ascolto delle onde inudibili dall’orecchio umano, non possono essere esclusi gli aerei da guerra che in *Sacrificio* alludono alla catastrofe bellica planetaria. Il loro passaggio sconvolgerà la famiglia ingabbiata nella casa sull’isola e avvierà il tortuoso percorso di dissoluzione individuale del protagonista, ma per noi è ora decisivo segnalare come il rombo dei reattori che rompe la barriera che separa il reale dal sogno, dalla prefigurazione complessa ed enigmatica di una realtà più alta, è introdotto dalle vibrazioni non percepibili dall’orecchio che anticipano ai protagonisti il terribile evento.

Svensson, ricordando che in questa sequenza il particolare del soffitto e dei bicchieri tremanti è stato voluto proprio dal regista che vi dedica almeno due inquadrature (proprio perché non c’è altro modo di rappresentare questi momenti che precedono la catastrofe e tendono l’atmosfera allo spasimo), sottolinea indirettamente come a Tarkovskij stia a cuore la riproduzione dell’esperienza dell’ascolto in tutte le sue fasi, in tutti i suoi dettagli che consentono così allo spettatore di riviverla interamente attraverso la combinazione audiovisiva, piuttosto che evidenziare soltanto il valore metaforico che il suono viene spesso ad assumere nelle immagini dei suoi film.

Prima di ascoltare e di entrare nell’armonia delle sfere dettata dalla musica di Bach, o di prendere parte alla comunità che s’interroga sul divino, o sull’esistente chiamandolo Creato, come stanno ad indicare i frammenti della *Nona* in *Stalker*, o, infine, prima di immergersi nella contemplazione della voce della natura, come lo Stalker nella Zona, lo spettatore deve

ricostruire tutto il processo con cui avviene l'interiorizzazione di questi eventi sonori. Egli deve quindi 'leggere' tutto l'intreccio di suoni, rumori, parole e pause di silenzio che corredano la fruizione dell'evento ed essere consapevole che ne orienteranno il giudizio persino in misura maggiore del frammento musicale stesso, che solitamente è la parte del complesso sonoro più riconoscibile e didascalica.

Lo schema di Artemev trova quindi nel cinema di Tarkovskij una pressoché perfetta corrispondenza e il musicista, dopo essersi interrogato sugli infrasuoni per trovare del materiale sonoro che potesse oggettivamente orientare la rappresentazione dell'assoluta alterità del pianeta pensante, che farà da specchio all'interiorità dei protagonisti rovesciando i loro desideri e la loro domanda di conoscenza in un'esplorazione tutta interiore, si sofferma sulle reazioni che i protagonisti dovranno manifestare all'ascolto delle risonanze che attraversano la densa atmosfera solariana per giungere fino alla stazione orbitante che ne scruta i continui e incomprensibili mutamenti.

L'ignoto non può essere che commisurato con il noto, quindi non solo il tema di Solaris («la voce del pianeta») dovrà essere composto di suoni terrestri («l'idea era che ci sarebbero stati soltanto fruscii e rombi»⁴⁹) come se fossero processati dal pianeta, che diventa così un gigantesco sintetizzatore, ma all'interno della massa sonora incomprensibile agli orecchi dei personaggi si formeranno delle 'isole' riconoscibili verso le quali rivolgeranno la loro attenzione (non sfugga la suggestione isomorfa suggerita dall'immagine dell'oceano solariano al musicista): il sonoro deve avviare nei protagonisti e poi soprattutto nello spettatore, un processo di reminescenza dove l'attività dell'immaginario sia ridotta a favore dell'emersione incontrollabile di brani di realtà. Ancora una volta non si può non rinviare alla sequenza di Hari davanti a Brueghel, ma stavolta soprattutto dal punto di vista delle soluzioni sonore adottate e combinate con le pieghe bianche di neve esplorate dalla macchina da presa.

49 Comunicazione personale di Artemev a chi scrive nell'estate 2010.

La drammaturgia sonora di Solaris: un percorso tra le note di Artemev e l'intreccio visivo tarkovskijano

La fono-sfera di *Solaris* si può considerare articolata in almeno tre dimensioni ben riconoscibili: la prima è costituita dai suoni della natura terrestre, la seconda è rappresentata da Bach e la terza è composta dalla fitta tessitura musicale che, grazie alle procedure dell'elettronica e delle tecniche sperimentali, consente nella stazione orbitante, posta di fronte all'ignoto e all'inconoscibile, di oggettivare un paesaggio sonoro fatto di ricordi dalla terra, reminescenze, della presenza considerata ostile del pianeta che scruta l'inconscio degli scienziati che ne indagano l'attività ottenendo in cambio la materializzazione dello specchio scuro della loro interiorità.

Le tre dimensioni non sono separate, anzi, come abbiamo visto anche dal promemoria di Artemev, Bach, il simbolo più alto della creazione artistica, la musica delle sfere che per Kris diventa parte integrante dello spazio illusorio della memoria, deve essere avviluppato dalle distorsioni elettroniche e dai contrappunti timbrici, che lo calano nel misterioso ambito solariano traducendolo in una salda impalcatura che sostiene e dà forma a quelle che possono apparire come delle sperimentazioni sonore del pianeta pensante. Nemmeno il paesaggio terrestre è immune dalla contaminazione dell'elettronica che «nascondendosi dietro i suoni della natura» produce la soggettiva sonora di Hari che osserva il quadro dei *Cacciatori nella neve* di Brueghel.

All'elettronica e alle tecniche sperimentali, alle sue forme di composizione basate sull'improvvisazione, su metodi aleatori e sulla manipolazione dei rumori spetta non solo il compito di interpretare la vita degli strumenti tecnologici, delle macchine o degli ambienti creati dall'uomo per vivere nel cosmo lontano dalla terra, ma dissolve anche il confine tra il naturale e l'artificiale spesso attraverso la mediazione percettiva dei protagonisti.

La costruzione di quadri più che dei temi musicali, da realizzarsi lavorando a partire dal principio sonoro dominante di una sequenza (che può essere anche un unico suono) sia che appartenga all'interiorità dei protagonisti, sia che si possa rinvenire nei paesaggi cosmici, o nella stazione orbitante carica di senso la tessitura audiovisiva oltrepassando le denotazioni tipiche del genere fantascientifico per avviarsi nel lungo e tormentato viaggio di Kelvin verso l'ignoto spazio interiore.

La voce della terra, che nel filmato di Kris (ma girato per lo più dal padre) cederà il passo alla solennità liturgica del *Preludio* di Bach, apre la vicenda con i suoi silenzi e le sue lunghe pause. Nell'ultimo giorno prima della partenza il protagonista esplora per l'ultima volta il suo

giardino alla ricerca delle immagini e dei suoni da conservare nella sua memoria durante il viaggio: questa intenzione è però puntualmente elusa dalla macchina da presa che fugge le soggettive e finisce per assegnare alla natura il compito di circondare e avvolgere il malinconico psicologo, che in fondo intende riempire e ordinare la propria memoria di segni come il proprio sacco da viaggio o svuotare la propria camera dai documenti che non servono, bruciandoli in un rogo tra cui compare anche la foto di Hari, la donna amata e morta tempo prima per causa sua che il pianeta rimetterà al suo fianco nella stazione orbitante.

L'acqua è l'elemento che in forma audiovisiva rappresenta il filo conduttore del prologo: apre la prima soggettiva apparente di Kris subito dopo Bach inaugurando con il suo mormorio dal silenzio, con questo suono primigenio il dinamismo generativo della natura a cui il protagonista tenta di prendere parte e si prolunga poi visivamente nello scorrere lento e silenzioso della nebbia bianca del mattino per raccogliersi nel lago che sorveglia la casa.

Quando il padre di Kris sulla soglia esprime a Berton il proprio attaccamento viscerale alla tradizione segnata dagli avi contro la modernità e i suoi cambiamenti il tuono sottolinea e approva la sua affermazione: il temporale crea un muro d'acqua che materializza uno schermo, bagna i bambini che giocano e imbeve il terrestre in procinto di partire. Tre quadri sonori diversi della pioggia, corrispondenti ai tre soggetti di questo quadro idillico tutto al maschile (i bambini, il padre, Kelvin e lo spettatore dalla città, il pilota Berton) rappresentano l'evolversi dell'acquazzone. Come osserviamo pazientemente lo scorrere dell'acqua su Kelvin e sugli oggetti della tavola, così ci viene restituita la loro voce dalla pioggia che li riempie e li fa risuonare prima che un secondo tuono chiuda la sequenza e il tentativo di immersione nella natura da parte del protagonista, che però evita il problematico incontro con Berton, l'ex-astronauta che con la sua testimonianza vorrebbe farlo desistere dalla missione di liquidare la stazione orbitante su Solaris.

Il gocciolare che segue, proiettato sull'immagine delle placide acque del lago, è il rumore tipicamente tarkovskijano che si può ascoltare soltanto in profondo silenzio, in una condizione che spesso esclude la presenza umana dal paesaggio o la pone a margine immobile a contemplare: questo suono emerge grazie all'esclusione di tutti gli altri e il suo livello non è superiore ai precedenti suoni d'acqua, ma il suo riverbero è più sensibile e non corrisponde a quello che abbiamo sentito in precedenza, quando Kris ha immerso le mani nella acqua per lavarle (e forse con la terra del fondo ha riempito lo sterilizzatore).

Secondo Yegorova tutti i suoni naturali sarebbero stati rielaborati al sintetizzatore (ANS) per produrre dei cambiamenti nei loro elementi costitutivi e rafforzarne così il valore metaforico di polifonia dei rumori della vita reale. Dalle testimonianze di Artemev non risulta

che ci sia stata una richiesta di manipolazione timbrica degli elementi naturali in questa parte del film, anzi, Tarkovskij era decisamente orientato a mantenere dei suoni-evento rinunciando alle potenzialità dell'elettronica riservandola all'ambiente della metropoli e alla stazione sospesa sulla superficie del pianeta pensante. La testimonianza di Norman Mozzato, in una breve comunicazione personale con chi scrive del 2011, ricorda inoltre come Tarkovskij avesse speso molto tempo per la registrazione dei suoni d'acqua e di pioggia proprio per questa sequenza.

La soluzione della sequenza è affidata all'acqua nelle sue caratteristiche trasposizioni audiovisive e il canto degli uccelli o il volo della mosca punteggiano questo fluire audiovisivo di cui lo spettatore registra tutte le alterazioni. L'accentuazione del riverbero legato al gocciolio dell'acqua sembra volere raccogliere in un luogo diverso, tutto interiore come sembra voler suggerire l'evidenza della superficie-specchio del lago, l'immagine sonora di ciò che resta della pioggia, di una delle manifestazioni più evidenti della vita della natura.

Dall'involucro audiovisivo del giardino si passa stabilmente all'interno della casa di campagna: le ampie finestre la mettono in comunicazione diretta con l'esterno, con lo spazio della natura mediato dall'uomo che vive in armonia con la sua presenza, ma gli oggetti che la popolano sono i simboli del pensiero umano (i busti dei filosofi greci), della letteratura (ogni stanza trabocca di libri), delle scienze e tra questi figurano anche le prime rappresentazioni del volo aerostatico: il primo levarsi da terra si era ottenuto controllando il riscaldamento del fluido elemento aria contenuto in un pallone, o in un sacco (le conseguenze di questo atto sono adombrate già nel *Rublev*).

Berton proietta nel soggiorno per Kris e la zia (che ha evidentemente sostituito la madre di Kris in casa) il filmato dell'inchiesta sul suo volo sulla superficie di Solaris. Il film nel film è dominato dal dibattito: un continuo botta e risposta tra gli scienziati ritmato dal montaggio e dal bip elettronico ad ogni cambio di opinione (come se ogni personaggio chiedesse il permesso di parlare con il cicalino) non sembra voler lasciare spazio a nient'altro che lo scontro ideologico sul progresso orientato a disfarsi con ogni possibile mezzo dell'ignoto e dell'inconoscibile.

L'immagine tarkovskijana che si fa testimone di questo contenuto esibisce in questo 'documentario' il suo farsi: nel quadro, dietro ai parlanti si muovono delle comparse che fissano sistematicamente e insistentemente la macchina da presa rinviando così allo spettatore l'atto di un occhio che registra e che riesce a cogliere l'inatteso come il posarsi di un uccello sul davanzale della finestra senza che nessuno dei presenti lo noti perché intenti a osservare il filmato, il secondo film nel film con cui si dovrebbero dimostrare vere le parole di Berton.

Nonostante le immagini riprese dal pilota siano a colori e rappresentino quindi una copia in apparenza sufficientemente fedele degli eventi e del reale raccontato dal pilota, l'interruzione della continuità del bianco e nero del documentario rinvia lo spettatore alla consistenza opaca dell'immagine il cui contenuto si rivela per altro irrilevante. Solo le parole di Berton possono testimoniare la sua esperienza ed esse creano subito dei rimandi con quanto abbiamo già visto nel prologo: la nebbia, l'acqua, gli alberi, la natura raccolta in un giardino ma plastificata e molle come in un quadro surrealista di Dalí dove le forme si distinguono quando sono sul punto di disgregarsi in una materia liquida e gelatinosa. I rimandi, gli echi nella narrazione tarkovskijana sono continui e 'verticali': non riguardano solo il sonoro ma coinvolgono tutta la vicenda: Kelvin si troverà proprio nel giardino quando nel finale annuncerà di voler tornare sulla terra e le fluide forme dell'oceano salariano, pronte a soddisfare il suo immaginario, avranno l'aspetto dell'ultima esposizione del tema, o del quadro sonoro dedicato alla presenza del pianeta.

Il documentario registra il turbamento e l'instabilità del personaggio che non ha superato lo shock del volo sulla superficie di Solaris: un segno di questo sconvolgimento interiore è rappresentato dal tremito che lo scuote nell'ascoltare il rintocco di una tazzina posata sul piattino alle sue spalle. Lungi dall'interrompere la tensione del racconto di questo personaggio questo rumore la esaspera indicando allo spettatore la sua instabile condizione psichica.

La lite tra Berton e Kelvin chiarisce perfettamente il punto di vista dello psicologo e lo allinea agli scienziati che hanno imposto le loro ragioni nel dibattito: interrogarsi sull'ignoto, sui limiti della conoscenza umana è una perdita di tempo e di energie ed esiste pur sempre la scorciatoia di poterlo togliere di mezzo. A queste parole, lo sfondo sonoro dell'idillio in cui Kris vive gli istanti prima della partenza si incupisce, Berton rinuncia a discutere con il suo interlocutore, pur non avendo svelato la parte più importante del suo racconto: lo farà soprattutto al padre, mentre rientra in città, di nuovo attraverso la mediazione di uno schermo, dalla sua automobile che sembra perfettamente insonorizzata, isolata dal caotico ambiente esterno che scivola via dietro le sue spalle.

Facendo valere le ragioni della narrazione, che esige il completamento dell'episodio di Berton per disporre di una microstoria che prepari lo spettatore a quello che succederà nella stazione orbitante, il pilota trasmette la propria comunicazione senza interferenze, come si dialogasse ancora nel soggiorno della dacia da cui è partito. Le ultime parole di Berton sono importanti non solo perché chiariscono come l'episodio dell'inchiesta non potesse essere il frutto di un'allucinazione, una rielaborazione dell'immaginario del pilota, ma raccontassero invece ciò che era apparso sulla superficie, nonostante le riprese dall'elicottero fossero state

giudicate insignificanti, ma anche perché consolidano il passaggio al bianco e nero dell'immagine quando la comunicazione termina e il personaggio si chiude in se stesso. Nel visivo rimane infatti questa impronta e difficilmente lo spettatore nota che l'intera realtà attorno all'abitacolo, dove si trova il vecchio pilota, è diventata in bianco e nero come nell'ultima video telefonata alla casa di campagna. Finora questa particolare 'coloritura' della pellicola era stata associata alla rievocazione dell'episodio solariano, ma ben presto si osserva che la scelta di rinunciare al colore non ha ragioni di carattere narrativo.

È ben nota l'avversione di Tarkovskij per la pellicola a colori e ne è testimone innanzitutto il suo uso estremamente parco da parte del regista che, prima di *Solaris* (1972), gira a colori soltanto il suo saggio d'esame (*Il rullo compressore e il violino*) e il 'documentario' sulle icone che chiude il *Rublev* (1966). Per quanto riguarda il finale di questo film le ragioni della scelta sono evidenti: il passaggio al colore è giustificato dalla mutata dimensione del racconto cinematografico che dalla vita del pittore, immersa nella tormentata storia del popolo russo e tratteggiata con una raffinata gamma di grigi, era passata alla rappresentazione della sua opera, che per essere offerta allo spettatore in modo convincente doveva essere a colori. Questo passaggio era quindi 'logico' nell'economia del racconto ed era per di più necessario per comprendere appieno nell'epilogo del film i codici e le convenzioni della pittura d'icone rivisitati dalla macchina da presa che ne esplora per frammenti la superficie.

Ma nel film seguente queste ragioni vengono a mancare e il colore rivela subito agli occhi di Tarkovskij un carattere artificiale dovuto soprattutto alla sua 'invadenza' nel visivo difficilmente arginabile se non ricorrendo a composizioni di carattere pittorico (o teatrale), che il regista intende evitare ad ogni costo. Alla difficoltà di gestire questo elemento dell'immagine in modo originale si aggiunge l'abitudine ormai consolidata nello spettatore di assistere allo spettacolo cinematografico a colori: la realtà rappresentata per gamme tonali in bianco e nero ha assunto una serie di denotazioni che la legano soprattutto al racconto del passato e impediscono a chi guarda di percepirla altrimenti.

Per ovviare al carattere artificiale del colore rispettando l'abitudine ormai stabilmente diffusa di vedere sullo schermo un mondo colorato, Tarkovskij non si limita alla produzione di semplici 'shock' contrapponendo in modo netto la ricerca sulle tonalità a quella sui timbri, ma riesce a condurre il colore verso il bianco e nero con un sapiente lavoro di 'missaggio', impone un controllo rigidissimo sulle gamme cromatiche e sulla saturazione, rende manifesti i grigi ed opera un continuo allontanamento dell'attenzione dello spettatore dalla presenza del colore nell'immagine. Il regista russo si oppone alla chiassosità del colore e non gli consente mai di occupare il primo piano nella fruizione dell'immagine.

Così i passaggi dal colore al bianco e nero quasi non si notano nella sequenza che stiamo analizzando: come spesso accade per i suoni, la cui presenza nell'immagine si nota solo molto tempo dopo la loro comparsa e sorge spontanea nello spettatore la domanda su quando ciò che sente sia iniziato, così il passaggio dai colori, per esempio dal blu che avvolge le pareti della dacia di Kelvin, alla gamma di grigi dell'auto di Berton risulta quasi inosservato e quando lo spettatore percepisce che la realtà in cui è immerso dalle lunghe *camera car* sulla metropoli tentacolare è in bianco e nero essa trascorre senza alcuna ragione contenutistica ad una gamma cromatica controllata e ribassata, dove sembra ancora dominare il grigio prima che la notte delimiti la lunghezza del viaggio e trasformi le autostrade in arterie di un gigantesco organismo, che ha ingoiato il vecchio pilota e che lancerà nello spazio l'epigono della solaristica, lo psicologo Kris Kelvin.

Le raffinate strategie per il controllo del colore si fondano sulla volontà del regista di attivare la riflessione dello spettatore innanzitutto verso la sua stessa attività percettiva, che non si può eludere e soprattutto precede qualsiasi forma di interpretazione: i mutamenti timbrici e tonali dell'immagine che abbiamo registrato in questa sequenza non hanno alcun riferimento al procedere della narrazione, che rischierebbe di congelarli in significati convenzionali, ma scandiscono il divenire esclusivamente cinematografico del tempo nell'immagine con le sottili, quasi impercettibili alternanze della sua tessitura. Questa impostazione sembra intuita e trasposta musicalmente dal pezzo che Artemev ha realizzato per il ritorno di Berton.

La città del futuro secondo Artemev

Il brano che analizzeremo si estende dalla fine del racconto di Berton fino alla visione serale, quasi notturna della città: non c'è termine al viaggio di ritorno del vecchio pilota, egli appare ingoiato dall'organismo smisurato e gigantesco della metropoli. Allo stesso modo il pezzo non presenta conclusione e, caso piuttosto raro nel sonoro tarkovskijano, è completamente privo di un finale che ne estingua inavvertitamente la presenza, di solito ricorrendo a lunghe dissolvenze: la colonna sonora, che descrive la circolazione sanguigna nelle arterie della città illimitata e che ha fatto del movimento il suo carattere distintivo

opposto alla stasi idillica con cui era iniziato questo prologo, è troncata improvvisamente per tornare proprio al silenzio assoluto del lago in vista della dacia della famiglia Kelvin⁵⁰.

Il contrasto con l'inizio della vicenda non può essere più netto dato che la struttura portante del pezzo, costituita da un'elaborata stratificazione di dissonanze e di rumori, tra cui spiccano quelli dei motori di mezzi di trasporto militari (carri armati), raggiunge un livello difficilmente sopportabile. Contrariamente allo stacco finale che non riesce ad arginare la controllata e calcolata cacofonia e ne sancisce così la condizione di forma aperta, dove gioca un ruolo determinante il montaggio, l'incipit del brano è caratterizzato invece da una lunga dissolvenza che progressivamente si libera del silenzio dell'ultima comunicazione con Kelvin e poi si concentra musicalmente sulla realtà circostante, sugli effetti sonori del movimento delle automobili sulle strade sospese.

L'impianto generale del brano è articolato sul percorso del mezzo che accompagna Kelvin e il figlio lungo i viadotti della metropoli: lo scorrere monotono sull'asfalto dei pneumatici, gli ingressi nelle gallerie, i passaggi a fianco alle serie di pilastri che sostengono i cavalcavia, le uscite sui viadotti sono rappresentati da suoni corrispondenti ai tipici spostamenti d'aria che si generano in queste situazioni e costituiscono il punto di contatto audiovisivo (i sincroni) che compattano il pezzo. Ma fin dal primo ascolto i suoni caratteristici di questo attraversamento, che appare interminabile, vengono progressivamente sostituiti da rumori carichi di basse frequenze, profondamente dissonanti, che costituiscono una massa sempre più densa e instabile fino al termine del pezzo⁵¹.

Questi cambiamenti timbrici avvengono durante tutto il pezzo in modo impercettibile finché la massa non ha raggiunto una consistenza critica che lo spettatore non può ignorare. Questo procedimento di sostituzione dei 'colori' del brano si ripeterà in *Stalker*, quando i tre viaggiatori sul carrello raggiungono la Zona dall'avamposto: il cambio dei timbri 'reali' (dei

50 Il brano si isola quindi facilmente dal resto della colonna sonora e la sua contrapposizione alla perfezione assoluta rappresentata da Bach non potrebbe apparire più netta: è il punto più lontano dall'armonia del *Preludio*, posto persino prima di ogni immagine, anche di quelle che illustrano la contemplazione della natura, come una forma esemplare anche dal punto di vista artistico. Miceli suggerisce la giustapposizione di due visioni dell'uomo espressa in forma musicale dal brano di Bach e da quello di Artemev per la traversata della metropoli; si veda: S. Miceli, *Musica per film, storia, estetica – analisi, tipologie*, Lucca, LIM, 2009, pp. 693-694.

51 Non è difficile credere che per la composizione di questo strato stordente Artemev abbia usato rumori provenienti dall'ambito della meccanica pesante o dei fenomeni della natura più violenti e incontrollabili. Più difficile è invece riconoscere le percussioni da musica rock i cui tracciati ritmici sarebbero stati ripetutamente sovrapposti. La prima informazione si trova in Yegorova, *Edward Artemev's musical universe*, cit. p. 71, la seconda invece si può leggere in ID., *Soviet film music, an historical survey*, Harwood, Amsterdam, 1997, p. 231. Nella comunicazione personale con chi scrive dell'estate 2010 Artemev conferma la presenza di strumenti della musica rock (percussioni comprese), ma nei suoi appunti si trovano segnati solo due tipi di bong. Nella monografia sul musicista la musicologa russa non ripete l'informazione sicuramente significativa relativa ai tracciati delle percussioni, mentre l'uso di rumori relativi al mondo delle macchine, della guerra e della tecnica (del volo) viene esteso alla sequenza successiva del viaggio di Kelvin verso il pianeta.

colpi sulle rotaie, del rumore dello scorrimento delle ruote metalliche sui binari) con quelli artificiali, che deve restare egualmente inavvertibile, avviene però attraverso procedure elettroniche legate all'alterazione delle armoniche rese possibili dal Synti-100 e dall'uso oculato dell'eco.

A questa progressiva trasmutazione timbrica si deve aggiungere un sensibile incremento di livello dell'intensità del pezzo che aumenta dalla dissolvenza iniziale verso il finale troncato: questa progressione che appare continua presenta delle tappe significative, degli scarti di livello registrabili in coincidenza delle inquadrature che riprendono l'abitacolo dell'auto in cui si trovano Berton e il figlio. Non si tratta di sincroni in senso stretto, ma ogni volta che la macchina da presa torna prima davanti e poi all'interno dell'involucro che dovrebbe isolare i due protagonisti in una sorta di cellula scorrente nell'organismo della metropoli, il livello della massa sonora instabile aumenta, come se il guscio trasparente non isolasse i due viaggiatori dai suoni e dai rumori che da cupi diventano sempre più stordenti.

Artemev prima asseconda e poi elude le abitudini percettive dello spettatore: struttura il pezzo rispettando inizialmente la verosimiglianza del paesaggio sonoro ascoltato dall'interno dell'auto, ma in seguito si libera dei vincoli dettati dalla posizione degli ascoltatori/spettatori presenti nella messa in scena e tratteggia uno spazio in cui la differenza tra esterno e interno dell'auto non esiste. La musica costituisce un unico spazio sonoro in cui i due protagonisti man mano si calano, nonostante il visivo conservi tutti i tratti della retroproiezione, che sistema in due luoghi diversi i viaggiatori e il mondo circostante in continuo e incessante mutamento, fino a raggiungere talvolta una dimensione astratta (soprattutto nel buio dei tunnel, con le luci al neon).

Il contatto tra l'abitacolo dell'auto e l'esterno è assicurato visivamente in due modi: o con quadri che mostrano Berton letteralmente immerso nella corrente del movimento che gli scorre intorno, o con delle soggettive che sfruttano la sua posizione per poi vagare liberamente negli spazi della brulicante metropoli. Quando questi sguardi, che finiscono per diventare comunque policentrici, coincidono con gli incrementi dei livelli della massa sonora instabile del pezzo, si assiste all'introyettamento dello sconfinato e misterioso, nonché opprimente spazio circostante da parte del protagonista della sequenza e lo spettatore non può fare a meno di procedere allo stesso modo, calandosi nei tortuosi e scuri tunnel autostradali che anticipano il volo cosmico di Kelvin.

A conclusione di questa digressione sulla costruzione audiovisiva della sequenza è necessario osservare che Berton e il figlio si isolano dal mondo circostante: il primo resta chiuso in se stesso dopo l'umiliazione subita da Kelvin, che ha ribadito le conclusioni

dell'inchiesta subita diversi anni prima, il secondo si posa invece sulle spalle del padre confidando nella sua presenza. Nessuno di loro fa da filtro emozionale all'atmosfera creata esclusivamente dal brano musicale ideato da Artemev e dalle riprese realizzate a Tokio da Tarkovskij. Lo spettatore è chiamato quindi ad ascoltare il brano così come ad osservare lo spazio costruito dalla civilizzazione senza congelarlo su un unico piano interpretativo, o fissandone la lettura da un punto di vista privilegiato, ma rifacendosi costantemente alla sua struttura, al suo andamento consolidato dai caratteri audiovisivi che abbiamo appena delineato.

Dopo aver individuato la sonorità portante della sequenza e aver chiarito il suo sviluppo per 'sostituzione' timbrica a partire dai rumori della rappresentazione, si tratta ora di osservare come da questo magma in continuo movimento fuoriescano dei segnali qualitativamente diversi, dei tentativi di emersione dal caos rombante che tratteggia lo statuto sonoro della metropoli. Rispetto alla formazione del precedente strato mobile più grave, le punteggiature sonore che ne incidono l'andamento sono generalmente più acute, ma seguono sostanzialmente lo stesso andamento dei livelli di intensità dell'intera composizione.

Rispetto al visivo queste alterazioni prima assecondano gli eventi della rappresentazione, prevalentemente i sorpassi tra le auto, assumendone addirittura il disegno, interpretandone la variazione di velocità, e poi finiscono per relazionarsi esclusivamente alla massa sonora da cui fuoriescono e in cui poi si perdono: non si tratta però di una composizione aleatoria quanto piuttosto di un brano in cui l'opera del montaggio garantisce l'espansione del flusso sonoro e il continuo succedersi delle improvvise emersioni che si può chiudere solo con un troncamento netto. La giustapposizione dei pezzi può talvolta produrre delle ripetizioni, come pure alcune aggregazioni, ma queste sono del tutto insufficienti a delineare un'eventuale forma di compiutezza.

Non presentando rilevanti differenze d'intensità, questi inserti spiccano dal magma sonoro soprattutto per il timbro marcatamente artificiale dei toni sinusoidali, per la gamma di frequenze sensibilmente più acuta dell'instabile massa sonora sottostante e per le loro evoluzioni ben più definite del boato continuo da cui emergono: nel caso di un sorpasso ad opera di un taxi, per esempio, il suono di sintesi creato dalla mistura di frequenze sinusoidali compresa all'incirca tra i 550 Hz e i 5500 Hz prima resta stabile per meno di mezzo secondo, poi esita e glissa verso il grave per un tempo equivalente, determinando un abbassamento dei toni e poi accelera per quasi quattro secondi invertendo la tendenza precedente e arrivando ad innalzare le frequenze di partenza di quasi due volte e mezzo. L'intensità delle vibrazioni più acute va perduta, ma il disegno allucinato del sorpasso è stato reso dallo sviluppo del timbro

sinusoidale che si tronca improvvisamente riconsegnando alla materia più grave il compito di condurre musicalmente il quadro sonoro.

Per sorprendere le abitudini dell'ascolto tradizionale, ormai abituato ad associare ai glissandi verso l'acuto dei toni sintetici corrispondenti accelerazioni degli elementi del visivo, Artemev inserisce nella terza parte dello sviluppo di questo suono di sorpasso 'un'esplosione' di rumore bianco della durata di due secondi che intercetta le frequenze che stanno salendo interrompendone percettivamente il corso proprio nel mezzo per poi riconsegnarle all'orecchio dello spettatore quando sono sul punto di interrompersi.

Il collage del musicista russo è quindi attento anche alle convenzioni musicali elettroniche, ormai invalse nel cinema proprio grazie al genere fantascientifico, evitando di riproporle ma nello stesso tempo approfittando fin dall'inizio di questa sequenza per introdurre i timbri tradizionalmente 'alieni' su immagini della terra, per quanto siano la rappresentazione di una metropoli, di una città del futuro che si è sostituita interamente alla dimensione naturale.

Non mancano gli armonici fatti di brevissimi glissandi ravvicinati disposti a frequenze piuttosto alte, che si ripetono con regolarità per lunghi tratti e sembrano il verso di uccelli lontani: il loro livello di intensità non supera il cupo fluire in cui ci troviamo immersi e alla lunga esso li maschera insieme al rumore bianco, che imita efficacemente l'ingresso dell'auto nei tunnel. Brevi segmenti sinusoidali accompagnano queste flebili grida e anche essi si ripetono a distanze regolari come a formare un codice nel caos montante senza riuscire nell'impresa.

Grazie al sintetizzatore talvolta sembrano apparire dei suoni di durata consistente con una fondamentale e delle armoniche, ma non sono riconoscibili come note musicali tradizionali: la principale è stata infatti ribassata utilizzando molto probabilmente come unità di misura la chroma⁵², come spesso riportano le note di Artemev in riferimento anche ad altri strumenti, e le sue armoniche principali la assecondano con buona approssimazione di fatto creando un suono del tutto nuovo.

Così viene inquadrato per la prima volta l'abitacolo dove si trova Berton e notiamo anche il primo significativo cambio di livello di intensità della composizione che accompagna l'attraversamento-immersione del vecchio pilota meditabondo nella città tentacolare. In corrispondenza della prima inquadratura a colori dei viadotti Artemev crea un collage sonoro che, approfittando di un ulteriore cambio di intensità maggiore del precedente, presenta un

⁵² Ricordiamo che con il termine chroma/chrome intendiamo il micronintervallo che divide l'ottava secondo il sistema pensato dalla coppia Jankovskij-Murzin ideatrice dell'ANS. Esso corrisponde a 1/6 di semitono temperato tradizionale, quindi in un'ottava si trovano 72 chrome. Per una trattazione di questo problema si vedano i primi due capitoli dell'Appendice.

montaggio meno episodico dei precedenti e completamente affrancato da sincroni con il visivo.

I suoni adoperati sono ancora misture di suoni sinusoidali fitti di frequenze la cui regolarità potrebbe renderli quasi armonici, ma che all'analisi risultano caratterizzati dalla scelta di rapporti dalle frequenze diverse da quelle prescritte (multipli interi della fondamentale) ed abituali. Più che la ricerca del tono o della sonorità particolare che abbiamo già tentato di analizzare, è importante cogliere complessivamente la dinamica del pezzo costruita per contrasti e giacente sul magma sonoro portante dell'intera sequenza: il primo tono cala senza interruzione verso il grave (tre secondi), l'abbassamento non è ripido ma si nota anche perché è contrappuntato da un successivo tono montato in 'contro-pendenza', che utilizza una parte delle frequenze del suono precedente (cinque secondi).

Il tutto si spezza in un terzo suono di quattro secondi che disegna un doppio glissando: il primo procede verso il grave in due secondi ed è più ricco di brevissime frequenze ravvicinate rispetto al primo suono 'calante' che ha iniziato il pezzo, il secondo inverte la tendenza del precedente e dal grave passa all'acuto ripercorrendo all'inverso la stessa strada nello stesso tempo. Il tutto è molto più riverberato rispetto ai due suoni precedenti: questa soluzione carica di suggestione questo terzo suono facendolo assomigliare ad un grido in un'atmosfera 'liquida', diversa da quella finora attraversata⁵³. Seguono altri tentativi di singole sonorità sintetiche di emergere di nuovo dal fondo scuro rombante della sequenza, ma finiscono per sfrangiarsi in singoli, isolati e brevissimi interventi acuti che punteggiano la materia sonora particolarmente densa, persistente e ininterrotta fino alla visione notturna della città dove Berton è ormai scomparso.

Dal silenzio della terra alle vibrazioni del vuoto cosmico fino al primo quadro sonoro del pianeta

Con una lunga e significativa pausa di silenzio Kris si congeda definitivamente dalla terra. La sequenza che anticipa il viaggio nello spazio per raggiungere la stazione orbitante si svolge nel giardino e nel soggiorno che rappresenta la parte della casa a diretto contatto con l'ambiente che la circonda. Nel giardino Kelvin brucia in un falò tutte le cose inutili raccolte,

⁵³ Forse in questo punto Yegorova colloca «a beautiful female vocaliste which sounds both like a wail and like a cry of loneliness in this stream of continuous crazy movement». Si veda: Egorova, *Soviet film music, an historical survey*, cit. p. 231.

vecchie e inservibili nella sua stanza: questo gesto, previsto e voluto da Tarkovskij come una riproposizione dei riti di passaggio al nuovo anno, al nuovo ciclo che comporta la distruzione degli oggetti della vita precedente, è associato al fuoco come la figura del protagonista. La partenza per Solaris diventa così un significativo momento di morte-rinascita, un tentativo di dare forma alla propria identità che però si dovrà misurare con l'immagine più segreta della sua coscienza, riportata in vita dal pianeta nella stazione orbitante e rappresentata dalla donna amata e morta suicida a causa sua.

Il fuoco da pretesto narrativo che chiude la lunga sequenza dell'addio alla terra diventerà un motivo visuale sempre legato alla figura del protagonista come testimonia il filmato che Kris porterà con sé come ricordo della terra: un cortometraggio amatoriale realizzato dal padre dove le figure dei familiari si succedono intimamente legate all'universo di segni naturali di volta in volta ordinati nel quadro. In questa pellicola la madre (evidentemente scomparsa, anche se questo non viene specificato nella vicenda) è l'elemento stabile e ordinatore degli elementi di questo mondo idillico, invariante rispetto al tempo, invece Kris, che è stato costretto a lasciarlo, è presentato in tre tappe della sua vita e sempre legato al fuoco tanto che egli stesso ricorda al padre l'esistenza di questo breve film chiamandolo proprio il "film del falò"⁵⁴.

In questa sequenza che pone fine al prologo, le panoramiche staccano alcuni oggetti dal contesto narrativo e li isolano per farli diventare emblemi agli occhi dello spettatore: la foto di Hari, destinata al fuoco dal protagonista, ma 'recuperata' prontamente dal pianeta come uno degli oggetti di cui Kelvin non può assolutamente disfarsi, avvierà il complicato processo di autocoscienza della seconda Hari, che comporterà per il protagonista lo sprofondamento nel senso di colpa.

Lo sterilizzatore campeggia invece sul tavolo ed è l'oggetto delle attenzioni di Kris che porterà con sé questa reliquia del luogo (santuario) in cui scoprirà di essere radicato o per lo meno lo sarà il suo immaginario: nella vicenda esso diventerà uno vero e proprio *Leitmotiv* visivo sull'oblò della cabina per segnare le tappe della sua immersione nell'abisso della conoscenza di sé⁵⁵. La foto di Hari e soprattutto lo sterilizzatore sono dei veri e propri

54 Utile ricordare in questo contesto che la musica che accompagna la rappresentazione è il *Preludio* di Bach: esso trasforma le tappe della crescita del protagonista e la presenza e la funzione della madre in una liturgia. Lo sguardo che pazientemente ricostruisce e rivela l'universo naturale intorno a membri del terzetto familiare è quello del padre, proclamatosi fin dall'incipit del film erede della tradizione tramandata dagli avi a partire dall'atto stesso di ricostruzione della casa identica a quanto loro avevano fatto. E la casa è posta in particolare rilievo essendo lo sfondo dell'immagine conclusiva dove compare anche Hari.

55 Questo oggetto può costituire anche uno dei tanti sintomi dell'emersione dell'ignoto spazio profondo della coscienza in cui si avventurano i protagonisti dei film tarkovskijani. In *Solaris* lo sterilizzatore costruisce una vera e propria serie di apparizioni all'interno della vicenda che purtroppo non possiamo seguire, ma che

ritornelli visivi che compiono nella vicenda per la prima volta nel lungo prologo terrestre: in seguito lo spettatore dovrà recuperare il senso della loro presenza, delle loro apparizioni rifacendosi a queste sequenze iniziali.

L'immagine del buio cosmico, del vuoto abisso che la luce delle stelle non può rischiarare, è accompagnata da un quadro sonoro che riconosceremo puntualmente anche nella stazione orbitante, quando il protagonista sarà arrivato a destinazione e tenterà di osservare la misteriosa ed inquietante presenza del pianeta la cui attività è rimasta ai terrestri sostanzialmente inspiegabile, ignota, rappresentando così un autentico confine a cui sono finalmente giunti per interrogarsi sui fondamenti del loro desiderio di conoscere.

Dovendo essere più precisi, questo quadro sonoro si diffonderà nello spazio della stazione non solo quando il protagonista si affaccerà ripetutamente dagli oblò per guardare prima il buio assoluto all'esterno dell'avamposto terrestre e poi la superficie ribollente del pianeta illuminato da due soli, ma anche durante i suoi percorsi nei corridoi, le sue prime esplorazioni della stazione creando un caratteristico fondo spazio temporale che i personaggi, Kelvin compreso, percepiscono come tale, come segno della presenza costante del pianeta, ma a cui finiscono per non prestare attenzione, cosa che invece non può fare lo spettatore, chiamato continuamente a dipanare la trama audiovisiva dell'immagine.

Su questo primo strato si collocano i cambi d'atmosfera e primo fra tutti in questa categoria è l'emergere del silenzio, che mette in risalto i dialoghi, il parlato e i rumori isolati, distinti dal magma sonoro, che scandiscono la risoluzione delle sequenze; poi seguono la rappresentazione delle condizioni mentali dei personaggi, alle prese con le immagini che

Tarkovskij ha provveduto ad evidenziare con particolare cura eliminando dal montaggio finale le sequenze che lo legavano direttamente ai gesti del protagonista. Per questo aspetto si veda il secondo DVD del cofanetto esemplare prodotto dalla Criterion Collection nel 2002. Tra gli oggetti che ricorrono nella stazione destabilizzando continuamente l'unità delle sequenze perché determineranno uno sfondo visivamente sempre cangiante, sempre mutevole per i suoi motivi plastico pittorici e non solo narrativi, c'è anche il testo del Don Chiscotte di cui la critica ha spesso evidenziato il legame con la tradizione russa, ma che Snaut fa leggere a Kelvin durante la sua confessione nel giorno del suo compleanno per sottolineare la fragilità dei sogni e delle loro interpretazioni e il potere del sonno di rovesciare come la morte le gerarchie e le categorie abituali. Questo volteggerà durante l'estasi dei due amanti nella biblioteca: il piccolo universo interamente umano dove i terrestri si credono al sicuro dallo sguardo del pianeta che li scruta. Approfittando della presenza nel racconto di un pianeta che materializza tutto ciò che rinvia nella coscienza dei terrestri, desiderosi di instaurare o meglio di imporre un contatto con questo irriducibile e misterioso elemento che sta per il cosmo intero, destinatario da sempre degli sforzi conoscitivi dell'uomo, Tarkovskij inserisce nel quadro i più disparati elementi figurativi che non hanno alcuna relazione diretta con i personaggi e la vicenda, ma che si intrecciano alla loro azione esclusivamente sul piano della visione come voci chiaramente distinte su un motivo conduttore principale: questa evidente eterofonia visiva interroga continuamente l'attenzione e l'elaborazione di senso da parte dello spettatore. La loro incongrua mobilità nella scena, i loro spostamenti inspiegabili da un punto di vista narrativo rafforzano l'intenzione del regista di frammentare l'unità del quadro o della sequenza per creare dei nodi significativi da leggere esclusivamente attraverso la composizione audiovisiva. L'esempio più evidente di questo atteggiamento volto alla mobilitazione continua dello sguardo, ma anche dell'ascolto dello spettatore è rappresentato dalla contemplazione del quadro di Brueghel da parte di Hari e dalla lunga sequenza del compleanno di Snaut festeggiato in biblioteca.

pullulano dalla loro coscienza, e infine viene l'attività continua del pianeta pensante i cui esiti più evidenti sono naturalmente gli "ospiti", ma che per tutto il tempo in cui gli umani hanno tentato di scrutarla, è rimasta indecifrabile.

Artemev utilizza timbri inconsueti e colloca questo 'tema' stabilmente in un registro basso, grave: l'effetto ottenuto è un'intima vibrazione dello spazio stesso, che è sul punto di risolversi in una sensazione tattile più che uditiva. Infatti le basse frequenze sono segnali che non consentono alcun orientamento dello spazio, ma ne indicano la presenza. Sfruttando le risorse e i limiti percettivi dell'orecchio umano, come aveva suggerito fin dal suo schema iniziale, Artemev tenta di ampliare attraverso il sonoro lo spazio organizzato dal visivo: benché l'ascolto monofonico sia centrato sullo schermo, che per *Solaris* è un cinemascope, il musicista russo ricorrendo alla regione più bassa dello spettro, all'uso sistematico dell'eco e del riverbero, propone fin da subito l'idea di una profondità irriducibile alle coordinate che l'uomo stabilisce per organizzare i suoi spostamenti e il controllo degli spazi in cui si insedia. Grazie al lavoro in questi ambiti della morfologia del suono il viaggio di Kelvin appare come lo sprofondamento in un'allucinazione e il tema che accompagna il nero vuoto cosmico e poi la notte solariana anticipa il viaggio nell'abisso della conoscenza di sé che il protagonista affronterà non appena avrà messo piede nella stazione apparentemente deserta.

Per completare le caratteristiche del quadro sonoro di *Solaris* e del cosmo bisogna puntualizzare fin da subito il ricorso da parte di Artemev a forme di composizione aperte, come la lunga sequenza dell'attraversamento della metropoli da parte di Berton: non ci sono forme melodiche o armoniche consuete e ogni composizione può iniziare o finire con qualsiasi sonorità. Il materiale sonoro non presenta quindi gli sviluppi consueti e le sue mutazioni sono dovute tutte a procedure desunte dall'elettronica (dal suono disegnato, o di sintesi additiva all'ANS) o della musica sperimentale (montaggio, riduzione della velocità di scorrimento, eco prodotto con la registrazione e così via). La stratificazione dei materiali sonori insieme alla loro giustapposizione sono le procedure che completano le variazioni di densità nel tappeto sonoro ideato dal musicista russo per la vicenda che si svolge nella stazione orbitante: la sua variabilità timbrica e il mutare della sua tessitura dispiegano la sua ricchezza.

Dal buio cosmico all'esplorazione dei corridoi della stazione: le prime immagini sonore di Solaris

Il primo quadro sonoro dopo che la vicenda ha abbandonato la terra accompagna la visione del cielo stellato ma buio, un vuoto dal cui centro comparirà un tenue riflesso circolare, come di una lente, a rappresentare il volo sotto forma di caduta inarrestabile del protagonista. Fedele al principio di mostrare lo stretto necessario dell'arsenale fantascientifico fatto di modellini e retroproiezioni, Tarkovskij trasforma lo spostamento di Kelvin in una sorta di lungo sonno allucinato al cui risveglio il protagonista si ritroverà presso la piattaforma di lancio deserta della stazione. E concentrandosi sulla messa in scena del viaggio interiore volto a districare il complesso rapporto tra il passato e la sua trasformazione ad opera della memoria e dell'immaginario, il regista lascerà ad Artemev il compito di creare musicalmente la presenza e l'attività del co-protagonista del film, il pianeta 'pensante' che sonda la coscienza dei terrestri sulla stazione reincarnandone i grumi di desiderio e i ricordi più segreti, quelli creduti sepolti: per ora esso corrisponde visivamente al buio assoluto che Kelvin non può sondare dagli oblò del nuovo interno dove è appena giunto.

Il paesaggio cosmico e *Solaris* presentano quindi delle corrispondenze che ritroviamo innanzitutto espresse musicalmente dalla scelta del registro delle frequenze gravi, dal ricorso a micro-intervalli e alle manipolazioni aleatorie di accordi complessi. Nel caso della rappresentazione sonora del cosmo, della vibrazione del nero che precede le ultime parole scambiate dal protagonista con la terra così riverberate da parere lontanissime nonostante il loro volume, Artemev utilizza del rumore colorato, quasi certamente prodotto con l'ANS, che progressivamente converge sulla tonalità artificiale del Do 3 e che rimarrà l'asse sonoro delle sequenze fino all'arrivo nella stazione. In un decina di secondi la banda di frequenze compresa all'incirca tra 50 e 600 Hz si assottiglia assumendo la forma di un triangolo per giungere al vertice da cui fuoriesce il tono sinusoidale che regge questa prima trasposizione sonora di ciò che non è terrestre e nemmeno può appartenere alla memoria dei personaggi⁵⁶.

⁵⁶ Le note di lavorazione confermano l'attenzione del musicista russo verso l'uso di rumore colorato ottenuto all'ANS per rappresentare l'azione del pianeta e la comparsa delle sue creature estrapolate dalla coscienza dei terrestri. In particolare si trova un triangolo piuttosto simile a quello che accompagna l'immagine del vuoto cosmico: esso è tracciato all'interno di un grafico frequenza-tempo e si sviluppa partendo da un intervallo di frequenze piuttosto ampio (30 Hz – 10 kHz) per convergere in circa quaranta secondi intorno al tono sinusoidale di 400 Hz (una sonorità compresa tra un Sol e un Sol#, se si accoglie il sistema di temperamento stabilito per l'ANS si tratta esattamente di un SOL 'alzato' di due chrome vale a dire un terzo di semitono tradizionale). Nelle note è poi segnata anche la modulazione da operare probabilmente con la frequenza di 14,2 Hz. Secondo Yegorova uno dei modi per alterare queste sonorità estremamente artificiali e adattarle alla situazione di irresoluta incertezza e di timore che si impadronisce di Kelvin consisteva nel montare sfalsati il rumore bianco e il rumore colorato nel tempo (almeno quattro secondi) e nell'intervallo (una quarta più alta per

Per accentuare lo stato di abbandono in cui versa l'ultimo avamposto del sapere umano il tema del cosmo lascia spazio ai rumori della piattaforma di lancio: i bocchettoni non solo aspirano il fumo, ma anche il suono dell'esterno lasciando nel più assoluto silenzio il nuovo arrivato. Pur essendo un'astronauta, il primo gesto di Kelvin all'interno del nuovo ambiente è inciampare sui propri lacci: la caduta si incontra spesso nel cinema di Tarkovskij e rappresenta un cambio di prospettiva necessario per comprendere appieno la nuova situazione. È una forma di rovesciamento della visione generale delle cose enunciato non solo per il protagonista, ma anche per lo spettatore che troverà la sua più evidente manifestazione fin dal primo giro nei corridoi deserti da parte di Kelvin.

Non appena varca la soglia di questo luogo attacca il tema sonoro di fondo le cui caratteristiche essenziali, a partire dal registro grave adoperato, riconducono lo spettatore ad una presenza misteriosa, non identificabile nello spazio: il suono cupo si diffonde in ogni direzione e pervade l'ambiente. Su questo strato, di cui analizzeremo la composizione, si inseriscono i rumori d'ambiente che caratterizzano tutta la fantascienza e sono essenziali per renderla oggettivamente credibile: si tratta del rumore dei circuiti della macchine, o dei ventilatori, o dei segnali sonori per le spie luminose che indicano l'attività segreta e 'autistica' delle macchine. In questa parte del sonoro si colloca il primo suono che rappresenta la condizione in cui versa l'ambiente in cui Kelvin ha appena messo piede: nei pannelli i cavi sfrigolano facendo corto circuito e lo psicologo li allontana restituendo quella parte della stazione alla vibrazione di fondo che lo accompagna.

Anziché trovare un luogo improntato sul necessario ordine funzionale che garantisca l'efficienza del sistema messo in piedi per la ricerca scientifica, Kelvin e lo spettatore in semiogettiva con lui notano che tutto versa in un disordine inquietante, come se al progetto di indagine sul pianeta, su cui la scienza ha investito tutte le sue risorse, si fosse sostituita una precaria forma di adattamento alle condizioni di vita di un avamposto dimenticato e inutile e la ricerca scientifica stessa sia diventata un'attività trascurabile.

Sullo strato in cui si sovrappongono l'accordo cupo di fondo e gli effetti dell'ambiente artificiale in cui vivono i terrestri, si nota 'in lontananza' un suono di timbro metallico dotato

il primo e un semitono più basso per il secondo) con i rispettivi materiali di partenza. Si veda: Yegorova, *Edward Artemev's musical universe*, cit. p. 73. Per quanto riguarda la nota su cui converge l'universo sonoro essa differisce da sequenza a sequenza: all'inizio del viaggio è un Do 3, ma nei corridoi essa diventerà Sol 3 il cui rapporto armonico con la 'tonica' del buio cosmico è evidente. In ogni caso ciascuna di queste due note 'sostiene' gli sviluppi del materiale sonoro costituito essenzialmente dalle microtonalità rese disponibili dall'ANS: nella sequenza del viaggio questi toni sinusoidali frantumano dei costrutti apparentemente armonici che segnano la progressione verso la stazione orbitante del protagonista; nel percorso lungo i corridoi esse costituiscono invece una massa sonora che varia in modo del tutto aleatorio proiettando questa forma di sviluppo imprevedibile sull'ascolto dello spettatore (e del protagonista) fino all'arrivo nella cabina di Snaut.

di maggiore identità, meno indeterminato e impercettibilmente variabile del fondo scuro che sostiene musicalmente i passi del protagonista: questa sonorità, somigliante ad una corda che vibra o di una lamella pizzicata, attira l'attenzione del nuovo arrivato e punteggia il suo percorso nel labirinto sonoro della stazione finché non trova la cabina di Snaut. Inizialmente potrebbe sembrare l'ennesima voce incomprensibile delle macchine, ma progressivamente essa sottolinea e guida il percorso di Kelvin nella stazione fino a raggiungere il suo apice d'intensità proprio in corrispondenza della porta della 'stanza' del cibernetico.

Qui il suono letteralmente accompagna e ritma i primi versi di una filastrocca per insegnare ai bambini i numeri, recitata da Snaut in tedesco: la stazione non è deserta, ma i suoi abitanti sono dediti ad altro rispetto alle loro mansioni operative di carattere scientifico e il suono prima ascoltato in lontananza diventa l'accompagnamento di un numero poetico e musicale che dura una decina di secondi. Grazie alla posizione semisogettiva della macchina da presa, lo spettatore osserva Snaut gesticolare nel fuori campo creato dalla soglia: potrebbe notare qualcosa che Kelvin non può vedere, occupato a raccogliere una palla rimbalzata fino a lui, ma in realtà non viene svelato nulla, chi guarda e ascolta dall'esterno non ha una posizione privilegiata per capire cosa stia suggerendo la combinazione audiovisiva e cosa si nasconde nella cabina del cibernetico.

L'ambiente in cui vive Snaut è la stanza delle trasmissioni trasformata in cabina con abiti appesi agli strumenti (ormai inutili e decorativi, disposti dietro bacheche di vetro come se ci si trovasse in un museo della tecnica) e improvvisate forme di decorazione (stampe di vario tipo) di un locale completamente sottratto alle sue normali funzioni: nello spazio circolare campeggia un'amaca azzurra da cui penzola un lenzuolo bianco ed è subito evidente che quel giaciglio da ambiente tropicale, residuo tipico di una simbolica età dell'oro, nasconde una presenza rivelata solo dagli scricchiolii delle molle che la sospendono alle pareti.

Nelle stanze le maglie del sonoro si allargano lasciando al silenzio lo spazio necessario per accompagnare il dialogo che prende il sopravvento anche sulla 'radiazione' sonora di fondo: essa, comparsa per la prima volta a connotare l'immagine del buio vuoto cosmico, si è adattata ad indicare la presenza e l'attività oscure e segrete del pianeta quando il protagonista è giunto alla meta.

Questo primo incontro è costruito sui movimenti per allontanare Kelvin dal telo azzurro sospeso e maggiori sono gli sforzi del cibernetico più il sonoro rende evidente la presenza da nascondere: la vibrazione che ha condotto fino a questa stanza Kelvin è idealmente sostituita dal cigolio delle molle che fa da interpunzione al dialogo tra i due e colma il silenzio delle risposte che Snaut non può dare alle domande di Kelvin.

Il respiro affannato del cibernetico tradisce gli sforzi per mascherare una condizione che non è drammatica (nonostante la notizia del suicidio di Gibarian turbi profondamente Kelvin), ma piuttosto è divenuta progressivamente sempre più penosa: quando finalmente il nuovo arrivato è messo alla porta è ancora un intervento musicale a far tornare l'attenzione sul letto sospeso e mentre risuona di nuovo, stavolta con la massima intensità, la nota che ha condotto lo psicologo attraverso i corridoi della stazione fino alla stanza di Snaut, notiamo insieme al protagonista sporgere dall'amaca il dettaglio dell'orecchio di un bambino. In chiusura della sequenza ci viene indicato e ripetuto che dovevamo seguire il suono.

Dopo aver illustrato interamente lo sviluppo narrativo di questa sequenza è evidente che *Solaris* rappresenta il primo film di Tarkovskij in cui il sonoro è concepito come un'unità di elementi strutturalmente disposti su piani distinti che istituiscono fitti intrecci di legami di senso capaci di articolare la durata della sequenza: la musica e i suoni diegetici, il parlato (sempre post-sincronizzato), il silenzio e gli effetti de-sincronizzati rispetto al visivo formano un paesaggio sonoro di crescente complessità dove vengono coinvolti non solo i protagonisti, ma anche lo spettatore.

Pur essendo pienamente consapevoli dell'importanza cruciale del parlato, ma anche dei rumori legati alla presenza delle macchine che consentono la vita artificiale nella stazione, ci concentreremo ora nell'analisi del complesso accordo di basse frequenze in cui Kelvin è immerso durante il suo primo giro nei corridoi e nello studio della composizione del suono che ne ha pilotato il cammino fino alla scoperta tutta aurale della presenza che Snaut nasconde nella sua cabina: l'ospite del cibernetico non ha un posto rilevante nel visivo o nel racconto, ma la sua presenza assume invece un'importanza decisiva attraverso il sonoro e per il modo in cui viene offerto alla percezione dello spettatore. La sua identità e la sua funzione sono racchiuse interamente nel blocco costituito dalla fondamentale e dalle sue armoniche di una nota suonata al *temir komuz*⁵⁷, che fuoriescono dallo strato 'nero' e profondo del vuoto cosmico o della notte solariana, pilotando Kelvin fino alla cabina di Snaut.

L'accordo del primo quadro sonoro che si può associare almeno alla presenza oscura del pianeta e che fa da tappeto all'evoluzione della sequenza fino a quando Kelvin non incontra il cibernetico è basato sul temperamento a 72 chrome per ottava ideato per l'ANS. Esso si può dividere in 'blocchi' ben distinguibili anche all'ascolto, ma imprevedibili nella loro formazione così come nel loro sviluppo. Noi prenderemo in considerazione solo il principale

⁵⁷ Il *temir komuz* è uno strumento proveniente dalla Yakuzia, nell'estremo nord orientale della Siberia, e poi diffuso in tutta l'Asia centrale.

evidenziando poi i modi in cui questa sonorità si condensa per poi procedere a rarefarsi in un continuo movimento di organizzazione/disgregazione del materiale sonoro.

Il tono sinusoidale che dovrebbe fare da base per ordinare tutte le altre armoniche del blocco è un Sol 2, ma non si presenta nella frequenza consueta perché ribassato almeno di una chroma⁵⁸. A partire da questo suono vengono comunque organizzati i sovratoni distinguibili a grandi linee in due insiemi: i primari che corrispondono all'incirca ai primi due multipli interi del tono fondamentale e i secondari, che formano invece dei rapporti inconsueti se si considera il Sol 2 come base.

Le frequenze delle parziali scelte da Artemev mostrano però anche un ordine ulteriore, almeno nella configurazione più leggibile con i sonogrammi al termine della sequenza, quando Kelvin vede Snaut per la prima volta dopo aver afferrato la palla in corridoio: ciascuna di loro presenta il proprio doppio tendendo così a formare delle misture sinusoidali che si avvicinano alla configurazione di un suono armonico tradizionale. Il tutto diventa così un accordo cangiante nel tempo dove le diverse frequenze emergono e si dissolvono senza un ordine precostituito.

Gli ultimi due toni in ordine crescente rispetto a quello di partenza sono modulati e rappresentano il limite superiore di sviluppo del suono di fondo: tutti gli altri sovratoni, primari o secondari restano entro i confini segnati dalle loro frequenze. La coppia di frequenze sottostante ha invece un andamento discontinuo ben osservabile nel periodo di 'emersione' che fornisce al suono un impulso ritmico. Nel complesso della sequenza i sovratoni secondari si diversificano ad ogni affioramento dell'accordo in questione secondo principi aleatori contribuendo così all'evoluzione continua ma senza regolarità (o ripetizioni) del timbro del fondo della sequenza.

Per completare questa struttura bisogna aggiungere che ogni vibrazione sembra dotata di una vita propria manifestandosi e poi scomparendo attraverso lunghe dissolvenze d'intensità che sospendono il suono nel tempo impedendo di distinguerne con precisione l'inizio e la fine: Kelvin vaga disorientato nei corridoi e questa condizione si riflette in vero e proprio intricato labirinto sonoro.

Quando l'inconsueto timbro metallico del *temir komuz* interviene ad un livello di intensità tale da farlo fuoriuscire dal fondo sonoro oscuro, dalla lontananza in cui sembrava relegato, ma dalla quale aveva attirato l'attenzione del protagonista guidandolo attraverso i corridoi

⁵⁸ Dalle note di Artemev si ricava facilmente, come già suggerito in precedenza, che il suono Sol riveste un ruolo non secondario nell'impostazione dei toni sinusoidali e delle parti elettroniche della colonna sonora. Altrettanto numerose sono le segnalazioni di alterazione, anche delle note prodotte da strumenti tradizionali, ricorrendo all'abbassamento di una o due chrome (o di un quarto di tono temperato tradizionale che corrisponde a tre chrome).

della stazione fino alla stanza di Snaut, il tessuto elaborato da Artemev si produce in una evidente piega vibrante che si ripeterà allo stesso livello di intensità a chiusura della sequenza sull'orecchio della misteriosa creatura che riposa nell'amaca.

La frequenza principale designa ancora un Sol, un suono che già appartiene allo strato dai forti caratteri mutanti che ha accompagnato fino a questo punto il cammino di Kelvin, ma a due ottave più in alto: si riparte infatti da una frequenza di Sol 4 aumentata di un quarto di tono, ma si delinea una lunga serie di formanti che distano l'una dall'altra con ottima approssimazione all'incirca 100 Hz. Non si tratta quindi di una semplice nota musicale incamerata nella sequenza, ma di un suono tradizionale, anzi di un timbro appartenente al contesto della musica popolare dai tratti etnici ben definiti agli orecchi di un russo ricostruito in laboratorio riorganizzandone gli armonici⁵⁹.

Le frequenze ottenute con la lamella pizzicata e poi trasformate dall'ANS, che introduce parziali di ordine 7 e 13, sono poi passate in camera d'eco che le riconsegna ad uno spazio ben diverso da quello della stazione, nonostante accompagnino adeguatamente la filastrocca dei numeri passo dopo passo per una decina di secondi⁶⁰. Così si chiude la prima esplorazione di un mondo che ha cominciato a funzionare alla rovescia, che ha dissolto il proprio ordine funzionale e necessario al progresso per abbandonarsi ad altre attività (dei giochi?) che non possono essere mostrate perché evidentemente susciterebbero vergogna e riprovazione e sarebbero razionalmente poco giustificabili, almeno agli occhi del mondo ufficiale che Kelvin ancora rappresenta nelle vesti di liquidatore della "Solaristica", la scienza messa in piedi per

59 Suslova riporta nel suo saggio intervista ad Artemev queste parole del musicista: «I was attracted by the timbre of the temir-komuz, because it has a large number of components and make it possible to treat freely any combinations of the overtones». E poi continua commentando uno dei brani elettronici di Artemev successivi a *Mosaic*, ma naturalmente precedente a *Solaris*: «In a large composition *Twelve Glimpses on the World of Sound* the timbre of Yakutian instrument named *temir-komuz* plays the role of theme; after careful analysis, its overtone row undergoes various modifications on the ANS, as a result of which there appear various kinds of the "overtone blocks" (an arbitrary combination of the overtones), "acoustic versions", "undertone versions", "distortions of the overtones", micropolyphonic and microrhythmical processes on a intersound level (variation of the motion and rhythms, horizontal and vertical polyphony). The composer realizes all the possible variants of work with sound, synthesizing from its spectrum both non-traditional timbres with pure electronic properties, and natural, living ones (for example in the form of imitation), and, at last, he switches on a direct record of concrete sounds, absorbing "the voice" of temir-komuz». (L. Suslova, *Edward Artemiev: A breakthrough to the new worlds of sounds*, intervista presente nel sito del musicista consultata nell'estate 2012, pubblicata in precedenza in «Musical academy», 2, 1995.

60 Nel punto in cui si apre la parte più complessa della vicenda Artemev sembra seguire almeno in parte il suggerimento espresso da Murzin nella sua relazione al convegno di Firenze: «Nel caso del temperamento consentito dalla musica elettronica, che si avvicina a livelli (microtonali) molto vicini alle possibilità selettive dell'udito, spariscono molte difficoltà legate alla corretta intonazione degli armonici superiori. Allora la musica elettronica, conservando le ampie possibilità che ci offre Bach nel senso delle illimitate modulazioni, arriva a sfruttare non soltanto la funzione del 5 armonico (terza naturale), ma si propone di effettuare una terza riforma alla base stessa dell'acustica musicale, cioè conquistare per l'orecchio la possibilità di percepire e distinguere le affinità musicali e acustiche per le parziali ad alta frequenza al di là del settimo e perfino dell'undicesimo armonico». E. Murzin, *Risorse dell'orecchio musicale e possibilità di sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo*, p. 7.

appropriarsi o liberarsi dell'ignoto nel processo continuo e inarrestabile della conoscenza umana.

La lunga perlustrazione iniziale della stazione da parte del protagonista presenta altri due episodi musicali significativi e saldamente intrecciati al resto del percorso audiovisivo che andiamo delineando: quando entra nella cabina di Gibarian, prima di recarsi nel laboratorio di Sartorius, Kelvin, oltre a scoprire un altro tipico spazio della fantascienza dei viaggi e delle colonizzazioni spaziali messo a soqquadro e trasformato in una sorta di tenda armena, come se il suo abitatore avesse voluto portare con sé nel suo viaggio ai confini del noto più segni possibili del luogo terrestre di provenienza (tappeti, stampe, calchi alessandrini, cataloghi di monasteri dell'Armenia), deve affrontare anche l'oscuro scrutare dell'oblò da cui non filtra nulla e dove il suo sguardo non si può spingere. Questa presenza minacciosa, rafforzata dalle parole dell'ex-collega inspiegabilmente morto suicida presenta anche un duplice volto sonoro: da una parte troviamo infatti i rintocchi aerei e acuti di campanelli vaganti per la stazione che contrappuntano le parole registrate di Gibarian e dall'altra ritorna la vibrazione scura dal fondo del cosmo vuoto, ma in una forma sonora definita da un'altra modalità di composizione del materiale sinusoidale.

Cluster di frequenze modulate, di spessore crescente in frequenza ed intensità, si sovrappongono addensando così il fondo sonoro 'nero' che ha accompagnato finora il protagonista. In particolare, l'ultimo di questi 'monoliti sonori', compreso all'incirca tra i 100 e i 300 Hz (si intende solo l'intervallo di livello più elevato) e opportunamente riverberato, fa rimbombare l'oblò impenetrabile allo sguardo di Kris con frequenze ben più gravi di quelle del campanello vagante senza sosta per la stazione che ha sostituito il compatto accordo basato sul Sol dell'incontro con Snaut e il suo ospite. Ora la creatura fantasmatica, che guida Kris in un luogo rivoltato nella sua funzione fino ad assumere l'aspetto sempre più paradossale di un posto carico di memorie terrestri, è la vibrazione di campanelli che spesso si sovrappone alla serie dei quadri sonori con cui si familiarizza progressivamente con la presenza del pianeta.

Il dialogo nel silenzio con Sartorius è solo un intermezzo alle manifestazioni audiovisive degli ospiti che turbano i terrestri costringendoli a situazioni umilianti e imbarazzanti: lo scienziato, barricato nel laboratorio di cui ha coperto tutti gli oblò e la porta che dà sul corridoio, si trincerava nello statuto ufficiale della sua missione per biasimare il suicidio di Gibarian finché la sua perorazione retorica non è interrotta dall'irruenza del nano che esce dal suo laboratorio e che lui riesce a bloccare a fatica. Solo l'alba e il passaggio della creatura il cui suono ispira l'accesso ad una dimensione fantastica o meravigliosa distolgono Kelvin per

fissare in un accordo improbabile il rapporto tra il pianeta e le creature che popolano la stazione.

I fitti intrecci di cluster si moltiplicano o si alternano alle soluzioni realizzate a partire dal primo quadro del vuoto cosmico, ma sono i campanelli al polso della giovane che ci guidano nella cella frigorifera dove è conservato Gibarian: l'inquietudine che suscita la sequenza nasce dal fatto che abbiamo finalmente visto al polso della ragazza le fonti sonore che designavano la sua presenza e ora che ci troviamo insieme a Kelvin nella piccolissima cella frigorifera non vediamo più nulla, non riusciamo a localizzarla, l'abbiamo perduta di nuovo. La creatura giace insieme alla sua matrice, ma la sua presenza è diventata esclusivamente sonora, proprio nel momento in cui credevamo di poterla scrutare da più vicino si è dissolta nell'aria come una figura dell'immaginario.

La prima apparizione di Hari

Non c'è elemento dell'immagine che non metta in rilievo la sua tessitura e catturi così l'attenzione dello spettatore costretto ad interrogarsi su variazioni del colore, sulle alterazioni delle diverse sonorità, sul succedersi dei punti di vista con cui si articolano le sequenze del film, anche quella che potrebbe apparire di transizione come la seconda visita a Snaut, che è riuscito momentaneamente a liberarsi del suo ospite (l'amaca non è più infatti stesa di traverso nella cabina).

Kelvin vorrebbe ricavare subito informazioni utili alla sua missione di liquidatore della stazione, ma Snaut non parla: la sua attesa come il suo desiderio di sapere e di giudicare quanto visto e sentito non vengono soddisfatti e questo è sottolineato dalla rottura della continuità spaziale e narrativa della sequenza determinata dall'incongruenza delle posizioni dei due protagonisti rispetto all'evolversi dei movimenti di macchina. La comparsa di oggetti di vita quotidiana sovrappone al tempo della vicenda la continua irruzione di oggetti ricordo della terra e questa dimensione alterata, troppo densa di tempo è ulteriormente allargata dal riverbero con cui le pinze da medicazione cadono sul pavimento: il loro urto è troppo fragoroso e il rumore si espande in uno spazio che non corrisponde ai limiti del visivo.

Nulla è lasciato alla 'trasparenza' delle abitudini percettive: il bianco e nero si alterna al colore quando Kelvin rientra nella sua cabina per visionare l'ultima parte del filmato di Gibarian ottenendo la riprova sonora che i campanelli sentiti e visti al polso della ragazza non

erano un'allucinazione⁶¹. L'immagine progredisce nel tempo per i mutamenti inerenti alla forma cinematografica che incorpora il racconto e non viceversa: per differenziare la realtà registrata e quella in cui si trova Kelvin, Tarkovskij vira in blu il filmato in bianco e nero.

Quando il protagonista si addormenta il suo sonno appare subito pesante, simile ad una anestesia: sembra che concentri tutto il peso del corpo in uno stato paragonabile alla morte ritratto da una prospettiva che lo racchiude nello scorcio della profondità del letto come il *Cristo Morto* di Mantegna⁶². E a vegliare sul protagonista ben presto si presenterà la figura di una donna che gli ricorderà Hari, la donna da lui amata e morta suicida a causa sua. Ma prima di porre il problema dell'identità degli "ospiti" dei terrestri sulla stazione, Tarkovskij opta per la loro incarnazione cinematografica: la prima inquadratura di questo nuovo personaggio è un dettaglio del volto, della guancia. Il largo cinemascope estende l'immagine fino all'oblò trasformato per l'occasione in aureola opaca e luminosa che fornisce la luce necessaria per percepire la peluria bionda sulla pelle del viso.

La presenza di questa donna, come prima quella del bambino sull'amaca nella cabina di Snaut o della ragazza dei campanelli di Gibarian passa esplicitamente attraverso l'esperienza dei sensi trasposta audiovisivamente: anche il resto del visivo partecipa attivamente alla scoperta dell'ospite passando nuovamente dal bianco e nero al colore, ad un giallo rosso che ritmerà più volte il giorno solariano ma estraneo al ciclo terrestre. Si notano quindi la presenza del colore e il dettaglio tattile prima dell'identità della protagonista che non viene 'filtrata' dalla presenza di Kelvin se non in un secondo momento: Tarkovskij pone l'accento sull'incarnazione cinematografica della realtà rappresentata piuttosto che sulla vicenda da raccontare, che si trova così frammentata in una serie di digressioni che stabiliscono le variazioni essenziali del tempo nell'immagine.

Dopo il ricorso al primissimo piano oltre che al ritorno del colore, sono gli oggetti e il problema destato dalle immagini ad articolare il procedere della sequenza: la seconda Hari, che mostra certamente agli occhi di Kelvin tutti i tratti della donna morta sulla terra (compreso il foro dell'iniezione letale del suo suicidio, evento di cui lo sterilizzatore è simbolo per la coscienza del protagonista, nonostante l'uso apparentemente straniante di

61 Il filmato è così vivido e impressionante nel sonoro che egli confonde le voci registrate di Sartorius e Snaut per vere e guarda verso la porta credendo che siano venuti in suo soccorso.

62 Sulle citazioni pittoriche evidenti in *Solaris* e sulle ragioni compositive del ricorso ai modelli pittorici rinascimentali ben riconoscibili in tutto il film per produrre un senso di isolamento delle figure e di non-comunicazione sia tra di loro che tra loro e lo sfondo, si veda: M. Romadin, *Film and Painting*, in *About Andrei Tarkovskij: Memories and Biographies*, a cura di M. Tarkovskaja, Moscow, Progress Publishers 1990, p. 145-149. L'effetto straniante di questa scelta sostanzialmente anti-narrativa è visibile anche nel filmato familiare che Kris ha portato dalla terra: per ricomporre l'unità del quadro o dell'inquadratura cinematografica lo spettatore deve ricorrere soltanto ad elementi plastici o figurativi, oppure audiovisivi.

questo contenitore), si interroga immediatamente sulla propria identità osservando la foto, che è ricomparsa dal sacco da viaggio di Kelvin, e il suo riflesso sullo specchio.

L'inquadratura tiene insieme la foto, l'immagine su cui si è fissato il passato, e l'effimero riflesso del presente in cui sembra riuscito lo 'scongelamento' della memoria: la presenza di Solaris offre l'occasione ai terrestri di abbandonarsi ad un fluire continuo del tempo, potenzialmente senza limiti nel quale le immagini della memoria, l'esperienza accumulata e ordinata del passato nella coscienza si sciolgono. E Artemev sembra seguire proprio questa traccia suggerita dal visivo piuttosto che addentrarsi nella problematica rappresentazione della penetrazione del pianeta nella coscienza dei terrestri.

Il lungo commento musicale che accompagna la prima apparizione di Hari è caratterizzato immediatamente dalla 'voce del pianeta', dalla traccia sonora della sua presenza che abbiamo già analizzato quando abbiamo trattato il primo quadro del cosmo profondo e buio di cui il pianeta è idealmente un'emanazione: il rumore colorato prodotto all'ANS e opportunamente riverberato rappresenta la prima sonorità che introduce la comparsa della seconda Hari. Esso riemergerà più volte nel pezzo, ma costituirà soprattutto lo spazio entro il quale si verificheranno altri eventi sonori che caratterizzano musicalmente questa sequenza.

In questo caso le note di Artemev riescono a indirizzare l'analisi verso la corretta individuazione delle procedure compositive seguite dal musicista: in esse sono presenti sia la modulazione del rumore colorato, sia i cluster di pianoforte che caratterizzano il pezzo per tutta la sua estensione. Gli appunti prevedono che il timbro del pianoforte sia «denaturalizzato»: questa dicitura, se considerata insieme ad altre che mirano a conseguire lo stesso obiettivo, intende soprattutto indicare la necessità di alterare lo spettro delle parziali mantenendo quindi riconoscibile lo strumento d'origine, ma facendolo risuonare in modo diverso. I cluster sono una dozzina, ma all'interno della sequenza si ripetono senza comunque dare origine a forme di regolarità: i ritorni, già piuttosto complicati da percepire distintamente, non riescono a chiudere la figura sonora elaborata da Artemev in una successione di senso compiuto, il pezzo fornisce piuttosto l'idea di un continuum fluente in cui si riformano delle 'isole', delle unità di suono per poi disgregarsi così come si sono manifestate. Senza ordinare intorno a loro tutte le altre sonorità, esse piuttosto costituiscono una serie che scorre in parallelo allo sviluppo della sequenza.

Questi 'grappoli' sonori sono ottenuti con uno *sforzando* intenso, che incrementa l'idea di una comparsa improvvisa, inattesa del suono stesso, e sono stati registrati su nastro fino al

loro pieno esaurimento⁶³. In seguito, quando sono stati riprodotti, il registrato è passato al riverberatore, con un ritorno del suono piuttosto lungo, ma poi l'intero movimento così ottenuto è stato rovesciato⁶⁴. Stando alla Yegorova, grazie a queste manipolazioni l'ascoltatore attento dovrebbe avere l'impressione di un suono 'invertito' rispetto alla successione degli armonici poiché i sovratoni più alti potrebbero essere notati proprio all'inizio, nel momento della comparsa del suono, quando invece sono attesi normalmente alla fine dell'evento sonoro. E nello stesso tempo gli attacchi di ogni cluster vengono a trovarsi alla fine, ma sono stati espunti dal mixer con il risultato che il suono muta ancora la propria identità verso una condizione sempre più indeterminata dal punto di vista timbrico⁶⁵. La registrazione, già sottoposta a queste trasformazioni, viene poi ripetuta con almeno tre differenti velocità: 76; 19; 9,5 cm/s. Questo comporta un notevole incremento dell'estensione dell'intervallo di frequenze disponibili sulla tastiera del pianoforte sia nel registro acuto, ma soprattutto in quello grave e la metrica del pezzo subisce delle sensibili distorsioni.

Al termine di questa trattazione del materiale sonoro più evidente dopo gli interventi elettronici, ormai 'memorizzati' dallo spettatore, è necessario prendere in considerazione l'evoluzione della sua intensità all'interno di tutto il pezzo ponendola a confronto con lo sviluppo della sequenza. Ogni cluster presenta una dinamica caratterizzata da una significativa dissolvenza in ingresso ed una corrispondente in uscita che ne sfrangano sistematicamente l'origine e l'estinzione sospendendo così ogni denso grappolo sonoro all'interno della combinazione audiovisiva.

Il loro volume non supera mai il resto del tappeto sonoro previsto per la sequenza e controllato sistematicamente dalla tessitura all'ANS e tanto meno può rivaleggiare con il livello delle voci a cui spesso fa da sfondo accompagnando alcune delle domande che Kelvin pone a se stesso più che alla sua nuova interlocutrice. Per capire ancora meglio la struttura della tela ideata da Artemev e voluta da Tarkovskij si può dire che non superino il livello degli iniziali respiri profondi 'anestetizzati', completamente incoscienti del protagonista creando così l'effetto di un movimento di fondo continuo, irregolare, asimmetrico e imprevedibile, disposto in un altrove indeterminato rispetto alla cabina e increspato da esplosioni di grumi

63 Nelle note questo è rappresentato da una linea curva che graficamente riproduce la massa sonora che si forma all'attacco del cluster e che progressivamente si affievolisce. La freccia e la dicitura *simile* evidentemente estendono questa dinamica anche ai successivi accordi.

64 Le operazioni che stiamo descrivendo si possono seguire nelle note di lavorazione del musicista: ogni cluster è racchiuso in un riquadro che ne stabilisce la lunghezza o la durata compreso il riverbero, generalmente piuttosto esteso, ma la notazione più singolare è sicuramente la freccia colorata che sopra ciascun rettangolo stabilisce l'inversione dello sviluppo del suono scritto sul pentagramma.

65 Si veda: Yegorova, *Edward Artemev's musical universe*, cit. p. 73-74.

sonori lontani e indefinibili, che accompagnano il suo sonno e il suo calarsi in una dimensione onirica dai tratti musicali, che si incarna però nelle immagini tattili della seconda Hari.

In un'opera di montaggio e di elaborazione sonori così complessa è possibile ritenere che la disposizione di queste sonorità così particolari cerchi dei sincroni con alcune situazioni del visivo e si combini al resto del sonoro misurandosi non solo con gli altri eventi dello sfondo di cui fa parte, ma anche con il parlato. Quando Hari esce dall'aureola, scomponendo la posa ieratica con cui si era manifestata nella cabina di Kelvin, come se fosse una diretta emanazione della luce materializzata sull'oblò, e si avvicina al suo amante mettendosi prima a sedere sul letto e poi calandosi su di lui, si ascoltano distintamente i densi grappoli sonori del pianoforte 'denaturalizzato': queste esplosioni tonali apparentemente 'lontane', ma ben udibili sottolineano la ricerca di un contatto tattile che si chiude con il primo bacio tra i due amanti.

Queste formazioni sonore accompagnano i movimenti dei corpi che caratterizzano il loro incontro: quando la donna cerca ancora l'abbraccio dell'uomo da cui non può staccarsi, egli si alza a sedere sul letto, si desta allarmato liberandosi dall'incredulità iniziale e questa reazione è evidenziata non solo dagli accordi fitti di toni al pianoforte, ma anche da un suono impulsivo ad un ritmo di circa 1/32 di secondo. Grazie a questa soluzione a cui è concessa un'intensità rilevante rispetto al resto del tessuto di fondo della sequenza siamo in grado di stabilire un'interpunzione: essa isola una cellula di cluster che si ripeterà quando la donna partorita dalla coscienza profonda di Kelvin come immagine del suo passato ritornata in vita tenterà di affidarsi alla vicinanza, alla presenza fisica, all'abbraccio del suo amante per capire la sua condizione, incapace di districarsi tra la foto della prima Hari e la sua immagine allo specchio.

Ogni tentativo metterà però in allarme la 'matrice': all'ultima richiesta di slacciarle il vestito, non priva di una certa sensualità anche se deve mettersi la tuta spaziale, Kris si renderà conto che i suoi stessi sensi lo ingannano perché la seconda Hari è coperta di un abito senza cuciture, un vestito finto ma con il foro dell'iniezione letale bene in vista. E ancora riascolteremo la successione di impulsi che destabilizzano l'atmosfera della sequenza avvolta nelle sonorità elettroniche prodotte dall'ANS con le modalità che abbiamo già analizzato nelle precedenti descrizioni della presenza e dell'azione del pianeta pensante.

Per completare l'eterofonia orizzontale del pezzo dedicato alla prima apparizione di Hari bisogna segnalare il ritorno del timbro del *temir komuz* (uno strumento del tutto simile allo scacciapensieri o al marranzano, o all'arpa ebraica): nonostante sia stato elaborato attraverso filtri passa-alto e poi in camera d'eco la sua sonorità risulta inconfondibile e richiama decisamente quella che ha guidato Kelvin appena giunto sulla stazione presso la cabina di

Snaut. Questo richiamo, previsto anche negli appunti di Artemev, doveva essere un Lab o un Sol # come abbiamo prontamente verificato con l'analisi spettrale (eco compreso): esso costituisce un ritornello sonoro con il quale i temi riferiti all'apparizione delle creature si richiamano l'un l'altro.

Nonostante sia appena udibile e richieda notevole attenzione per essere rinvenuto lo si può ascoltare quando Kris apre gli occhi dal sonno e scopre nella penombra della stanza la figura della sua amante morta seduta sulla poltrona della cabina. Questo nota alterata in laboratorio fa da ponte alla soggettiva con cui si scopre la creatura partorita dalla coscienza profonda di Kelvin e ritorna quando la seconda Hari, ritrovando la foto di quella terrestre egualmente materializzata dal pianeta, inizia a interrogarsi sulla propria identità: questi interventi all'interno del pezzo che ha introdotto la figura della protagonista del film presentano un posizionamento che difficilmente può definirsi aleatorio.

Tuttavia il pezzo nel suo complesso dà l'idea di un caleidoscopio sonoro dove ai timbri che abbiamo già riconosciuto si devono aggiungere anche il corno, i legni e molto probabilmente anche le trombe con sordina. Questi strumenti sono adoperati come generatori di suoni da elaborare poi con i metodi dell'elettronica e del nastro registrato perché non siano riconoscibili direttamente dall'ascoltatore, ma risultino essere piuttosto delle reminescenze sonore⁶⁶.

L'apparizione di Hari dalle note di lavorazione: altri aspetti del metodo compositivo di Artemev

I documenti a nostra disposizione, rappresentati da alcune note di lavorazione del musicista scritte dopo la composizione di tre sequenze fondamentali del film una delle quali sicuramente è la prima apparizione di Hari, consentono di verificare la correttezza dell'impianto appena descritto, ma presentano anche alcune differenze: evidenziando le distinzioni che si possono registrare tra una fase progettuale e la sequenza finita è possibile arricchire e delineare con maggior precisione l'insieme delle soluzioni ideate da Artemev e i modi con cui intendeva realizzarle.

⁶⁶ Nell'illustrazione della composizione del brano che rappresenta la prima apparizione di Hari, la prima intrusione del pianeta nella coscienza di Kelvin per visualizzare i suoi ricordi più profondi e inaspettati, abbiamo fatto riferimento all'ascolto, alla consultazione delle note di Artemev e alle spiegazioni dettagliate della Yegorova, si veda a questo proposito: Yegorova, *Edward Artemev's musical universe*, cit. p. 73-74.

Una prima differenza riguarda la durata della sequenza: negli appunti essa non supera i 4' e 20" mentre nel film dura quasi il doppio, 7' e 57", considerando solo la parte 'musicale' prima del lungo silenzio in cui Kris si rende pienamente conto che nessuno ha violato la sua cabina dall'esterno.

È impossibile capire le ragioni di questa discrepanza, probabilmente la scena è andata in contro a rimaneggiamenti che hanno seguito le note prese da Artemev, così esse rappresentano una fase precedente all'esito finale. E per giustificare la durata doppia della sequenza non è possibile nemmeno rinvenire macroscopiche ripetizioni di parti che potrebbero ricondurlo ad una qualche forma di simmetria e di ideale compiutezza. Questa condizione impedisce al lettore delle note di considerare attendibili gli inserimenti delle diverse parti (ANS, cluster di pianoforte, cori, *temir komuz* ecc.), ma non esclude naturalmente la possibilità che siano state comunque adoperate nel brano collocandole in punti diversi da quelli previsti.

Nell'organizzazione delle note è infatti evidente la volontà generale di comporre con la linea del tempo scandita in secondi e posta proprio nella cornice più alta del foglio di carta millimetrata seguendo evidentemente l'evoluzione della sequenza stabilita al montaggio. L'impianto di alcune parti mantiene sostanzialmente inalterata la propria identità sia nei fogli che nell'esito finale: la serie dei cluster di pianoforte è elaborata e organizzata proprio come riportano chiaramente le indicazioni iniziali. Essi attraversano tutta la scena assicurando la continua formazione di concentrazioni sonore sotto forma di onda e forse non a caso sulla carta millimetrata occupano la parte fondamentale del fondo, dello strato che con il suo movimento sorregge tutti gli altri interventi e anima la composizione.

La presenza dell'ANS, che all'ascolto risulta altrettanto evidente e strutturalmente determinante come quella del pianoforte «denaturalizzato», è invece limitata a parti ben precise: la sua evidenza iniziale nella sequenza è contrassegnata graficamente da un suggestivo triangolo che indica il rumore colorato e modulato intorno più o meno ad un Sol (400 Hz, Sol 4 più due chrome per l'esattezza) e che si rifà alla prima apparizione del vuoto cosmico nel film e ora corrisponde allo sguardo alieno che si posa su Kelvin addormentato. La frequenza da 14,2 Hz che lo accompagna e da prodursi sempre con il sintetizzatore è irraggiungibile al cinema (almeno nelle sale di allora), ma è un'indicazione utile probabilmente per capire come doveva essere eseguita la modulazione di questa parte introduttiva. Le altre parti previste per l'ANS presentano due compiti distinti: fare da ponte per l'inserimento o la conclusione e quindi l'estinzione di alcuni interventi sonori, oppure costituire un accordo continuo che attraversa tutto il brano fuoriuscendo dal magma di rumore modulato e riverberato iniziale.

Nel primo caso sono previsti tre interventi di un solo tono sinusoidale, due di Fa 4 e uno di Fa 3, modulati a 2 Hz i primi e a 1 Hz il secondo. Nel secondo caso, invece, si tratta di una combinazione di toni di sintesi (Fa 3, Lab 3, Do 4, Mi 4, Fa 4) da intonare simultaneamente e da variare sottoponendo le frequenze a modulazione di una croma sotto e sopra il tono fondamentale. Per rendere il suono ancora più vivo e pulsante il tutto doveva essere sottoposto anche a modulazione di ampiezza.

Il valore simbolico del FA e della scala minore impostata su questa nota nel contesto del film è evidente: si tratta della base e della struttura su cui è costruito il *Preludio* che vengono così richiamati in più punti e in varie forme nell'ideazione dell'intera colonna sonora. Ma questo accordo iniziale al sintetizzatore presenta una caratteristica ancora più interessante: sono le note della prima battuta del brano di Bach riunite in un intervallo armonico anziché melodico (e naturalmente prodotte grazie a toni sinusoidali): questo attesta ancora una volta l'intenzione da parte del compositore russo di disseminare nel tessuto musicale dei rinvii al nucleo fondante del film. In sede di registrazione molte di queste suggestioni, soprattutto quelle che potevano apparire più esplicite sono state espunte.

I toni sinusoidali disposti a ponte tra le diverse parti sono di breve durata, ma godono di un livello di intensità particolarmente alto e sono caratterizzati da una dinamica molto vivace che in pochi secondi li porta, per esempio, dallo zero al 70% del volume per poi ricondurli di nuovo a zero. L'accordo di matrice bachiana è caratterizzato invece una lunga durata continua senza flessioni, ma appena udibile.

Rispetto alle parti per il sintetizzatore previste dalle note la sequenza si presenta però piuttosto diversa: non vengono adottate le soluzioni che prevedono l'uso del Fa modulato per raccordare i vari interventi, almeno non al livello previsto e quindi difficilmente individuabile; per quanto riguarda l'accordo, invece, esso si estende per tutta la durata del brano con significative pause durante i dialoghi dei due personaggi per favorire la comprensione del parlato, che spiega il legame intimo e indissolubile che la creatura stabilisce con la propria matrice. Ma l'aspetto più significativo di questa sovrapposizione di toni sinusoidali consiste nel fatto che essi non rispettano le fondamentali previste sul pentagramma, ma se ne discostano sfruttando la segmentazione tonale offerta dall'ANS. Come in altri luoghi delle annotazioni del musicista russo, si variano le note prodotte non solo dal sintetizzatore, ma anche dagli strumenti tradizionali di una, due o tre crome, oppure di più o meno uno o due quarti di tono rispetto ai suoni previsti nell'accordo originario: la sonorità così ottenuta si approssima per eccesso o per difetto a quella originaria senza mai riuscire ad intonarsi come la tradizione vorrebbe.

Questa caratteristica rientra all'interno delle considerazioni generali iniziali di Artemev a riguardo della necessità di timbri e toni non riconoscibili rispetto alle abitudini d'ascolto dello spettatore «per creare un mondo sonoro *sui generis*»: la loro mescolanza inusuale o il tentativo di mimetizzarli sono due momenti essenziali della prassi compositiva del musicista russo che può così rappresentare l'alienità del pianeta e la sua continua attività che tende a riprodurre, a ricomporre nel tempo i frammenti di memoria dei terrestri della stazione come se ne dovesse apprendere i linguaggi.

Non solo il lungo accordo all'ANS che regge inesausto l'intera sequenza si deve quindi avvicinare alle caratteristiche del corrispondente tradizionale, rimemorandolo all'ascolto dello spettatore, ma anche gli interventi previsti per gli altri strumenti, che non rientrano nella sfera dell'elettronica, dovevano essere a tal punto elaborati da risultare affrancati dalle sovrastrutture che condizionano l'ascolto dello spettatore.

Questa tendenza si riscontra sistematicamente nelle note che riguardano la comparsa degli ospiti, Hari compresa. Lasciando quindi da parte la serie dei cluster e la presenza dell'ANS che formano saldamente stratificati lo spazio acustico per tutte le altre parti, noteremo innanzitutto che uno spazio piuttosto significativo è concesso alle tecniche aleatorie: nelle parti per coro che non si limitano a produrre accordi, all'interno di un *pattern* ben preciso stabilito da una scala di DO minore con il settimo grado naturale ed elevato di un semitono, Artemev concede massima libertà a ciascun corista nella scelta delle sillabe o delle note da intonare al ritmo che preferisce senza tener conto degli altri o dell'ordine nella partitura.

A questa forma di improvvisazione si aggiunge la pratica della *Schprechstimme* (è Artemev ad usare così il vocabolo) che porta la parola verso l'intonazione musicale con effetti stranianti⁶⁷. A queste parti definite da un andamento decisamente imprevedibile, con livelli di intensità appena percettibili, e dilatate nel *range* abituale delle tonalità grazie ai cambi di velocità del nastro, si devono integrare quelle previste per i violini, le percussioni, i legni e gli ottoni. Al centro delle note figurano proprio gli accordi per questi ultimi due gruppi di

67 Tra le pratiche aleatorie devono rientrare anche le brevi melodie incise ad anello (testa e coda congiunte) da suonare all'organo Hammond: la presenza di questo strumento non può non richiamare quella del suo 'avo', che domina il *Preludio in Fa minore* di Bach. Le due figurazioni a quattro sedicesimi che compongono ciascun anello sono le prime due battute del *Preludio* del secondo pentagramma: benché non sia segnato il punto d'inizio e il verso di esecuzione sembra ovvio dover partire da Lab. Nell'anello gli estremi sono cancellati dalla figura circolare e le trasformazioni passano ancora una volta all'ambito del suono registrato. La presenza di tre anelli identici sembra pleonastica, ma forse il loro attacco deve essere differente. Questi nastri chiusi dovrebbero accompagnare l'accordo di fondo all'ANS, che abbiamo già studiato dettagliatamente, fino alla fine della sequenza. Purtroppo dall'ascolto non è possibile confermare la loro presenza e molto probabilmente Artemev ha rinunciato a questo strato dai caratteri aleatori per il più stabile accordo 'quasi armonico' al sintetizzatore e agli interventi di rumore colorato che definiscono i quadri sonori che vedono come protagonista il pianeta.

strumenti che raggiungono tutta l'intensità disponibile per poi sparire, ricadere nel magma pulsante da cui erano venuti.

Al corno, la cui valenza simbolica è ripetutamente messa in evidenza nel visivo, è riservata molta attenzione per la resa timbrica: non solo la traccia grafica colorata indica come tutta la piccola parentesi orchestrale dei fiati debba convergere sulle sonorità di questo strumento, ma le parole annotate a fianco segnalano anche la volontà di modificare lo spettro delle formanti e di accentuarne il vibrato.

Nonostante le registrazioni eseguite da Artemev su carta non possano essere lo specchio fedele di ciò che si ascolta nella sequenza, è infine evidente la ricerca di nuove e spesso stravaganti sovrapposizioni timbriche che in alcuni punti di questo elaborata partitura raggiungono una densità decisamente elevata: nel cuore della sequenza registrata con tanta cura dal musicista, per esempio, la parti già elencate del coro, dei fiati, dell'organo Hammond, dell'ANS e i cluster di pianoforte formano un vero e proprio blocco stratificato di energia sottoforma sonora e le continue e particolarmente accentuate variazioni di livello ne testimoniano la vitalità, l'attività e l'evoluzione imprevedibile⁶⁸.

La seconda apparizione di Hari: dalla carta millimetrata all'ascolto

Le note che rappresentano musicalmente la ricomparsa di Hari, dopo il tentativo maldestro di Kris di disfarsi della propria allucinazione, si mostrano graficamente raccolte in una serie di cerchi concentrici che esalta visivamente l'idea della simultaneità nello sviluppo delle diverse voci che devono comporre il caleidoscopio di timbri necessario all'atmosfera del film. Ogni parte di questa singolare polifonia possiede dei caratteri propri che vengono specificati in brevi note introduttive, ma è possibile riscontrare fin da subito il ricorso a procedure comuni come per esempio la registrazione su un nastro magnetico separato di ogni 'voce' poi chiuso ad anello: in vista della resa finale del pezzo, questa procedura sposta l'attenzione dalla creazione del suono secondo le istruzioni annotate a tutte le modifiche che si possono apportare al suono stesso in termini di velocità e direzione della riproduzione intervenendo esclusivamente in base all'ascolto di tutte le piste combinate insieme.

⁶⁸ Attraverso l'analisi siano tornati alla metafora visiva con cui Artemev descriveva le proprie intenzioni compositive in merito alla creazione dei quadri sonori che dovevano rappresentare il pianeta e la sua attività, compresa la comparsa degli 'ospiti': «Lavorando sulla musica per questo quadro mi è venuta l'idea di una "statica viva", di un accordo statico che risuonasse a lungo con una struttura interna che cambiava continuamente (come una colonna di luce, che pulsa da dentro lo spettro dei colori)». (Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010).

Si prepara quindi una forma aleatoria governata dalle procedure di registrazione e riproduzione su nastro: questa modalità compositiva per anelli sonori che si possono ricombinare continuamente dando origine a composti sempre diversi crea un blocco dove ogni parte della materia sonora possiede ancora una volta una propria fase, una vita propria distinta dalle altre, ma ad esse saldamente intrecciata.

In questo progetto Artemev concede uno spazio significativo alle scelte degli esecutori nella creazione delle singole sonorità: si tratta ancora una volta di margini di improvvisazione legati alla scelta del ritmo e delle note da suonare in contesti comunque definiti che vanno dalla generica scala cromatica per i bicchieri di cristallo con acqua alle note raccolte nell'ottava più alta a partire dal Sol e dal Do per i due ordini di violini (queste scritture somigliano a quelle dei cluster di pianoforte della sequenza precedentemente analizzata, l'assenza della traccia nera probabilmente indica l'esecuzione delle note prive di alterazioni). E come nella sequenza precedente dedicata alla prima apparizione di Hari, le variazioni di velocità del nastro dalla registrazione alla riproduzione consentono di amplificare le gamme tonali degli strumenti mimetizzandone la presenza.

Nella seconda comparsa della creatura del pianeta estratta dalla coscienza del protagonista compare per la prima volta un nutrito gruppo di timbri diafani, cristallini, particolarmente 'aerei' e consoni a rappresentare le creature extraterrestri, connotandole però di un'aura legata alla leggerezza, alla fragilità e alla fanciullezza dove tutto è puro e assoluto: su undici parti quattro sono rappresentate da barre di cristallo, bicchieri di cristallo riempiti con acqua, campanelli e da ultimo viene il vibrafono, che nel film si noterà soprattutto per il suo contrappunto a Bach⁶⁹.

A questa categoria timbrica, ben circoscrivibile all'interno della musica progettata per la sequenza, si aggiunge la presenza costante del sintetizzatore ANS e la prima menzione della nuova macchina produttrice di suoni di fabbricazione inglese, il Sinthy-100, che sarà usato però per la colonna sonora di *Stalker*. Al sintetizzatore russo spetta il compito di interpretare, rielaborare e importare nella sequenza il *Preludio* suonato all'organo: esso deve riprodurre la gamma di suoni di Fa minore naturale su cui si basa il pezzo di repertorio con toni sinusoidali e all'unisono. Ma questo processo si presenta ancora più ricco di trasformazioni che rendono

69 Campanelli e vibrafono eseguono le stesse note ordinate però in modo diverso: i primi secondo una melodia il secondo invece le colloca in una scala sostanzialmente discendente. In questi due pentagrammi alcune note appartengono alla scala in Fa minore su cui è costruito il *Preludio*, altre però si discostano di un semitono rispetto agli intervalli tonali prescritti come se il pezzo non riuscisse a tenere l'ordine impresso da Bach e lo alterasse, o provasse a mutarlo più che semplicemente a riprodurlo. Anche l'organo Hammond, che apre la lista degli strumenti e dei timbri per la sequenza, deve eseguire figure simili a quelle del brano di Bach (tra cui un trillo) adoperando la scala in Fa minore, ma all'esecuzione prettamente musicale si affianca sempre la sistematica elaborazione che prevede il nastro ad anello, ripetizioni e variazioni di velocità.

il suono sempre meno ‘trasparente’ all’orecchio dello spettatore: ogni nota deve essere registrata singolarmente su un anello di nastro magnetico, riverberata, modulata in ampiezza e in frequenza prima di procedere alla composizione dell’unisono.

Tutta questa procedura, che cancella pressoché totalmente l’impronta bachiana, vuole restaurare nel suono il primato della sua forma materiale che resiste ad ogni interpretazione o decifrazione minando le forme e i significati tradizionali fin nella morfologia: questa prospettiva rientra a pieno titolo nella poetica tarkovskijana del sonoro che naturalmente la completa e la inserisce nel complesso della combinazione audiovisiva.

Il risultato finale di queste operazioni volte a mettere in luce l’opacità e la resistenza quasi materiale del suono doveva essere «un timbro simile al canto di uccelli lontani»⁷⁰: nella sequenza scomparirà la complessità e la ricchezza di questa riflessione fatta in ambito progettuale, ma la ricerca dell’effetto finale citato, che dovrebbe indurre la rimemorazione di uno dei caratteri essenziali del sonoro delle atmosfere tarkovskijane verrà realizzato ricorrendo all’elaborazione delle note del vibrafono.

Non bisogna dimenticare che la sequenza inizia da una suggestione molto significativa, perché rappresenta un gesto che adombra la costruzione di un effetto sonoro: Snaut, dopo aver discusso con Kelvin sulla natura degli ospiti, appende al ventilatore della cabina dello psicologo, che fatica ad adattarsi al giorno salariano, delle strisce di carta che simulino il tremolio delle foglie al vento notturno sulla terra.

A questo gesto del personaggio, che inizia la costruzione dell’atmosfera della sequenza, risponde la composizione di Artemev che al tremolio aggiunge, come vedremo, proprio il canto di uccelli lontani, ma ancora una volta più che sul referente ‘reale’, sull’origine del suono lo spettatore sarà costretto a interrogarsi sulla forma del materiale che sta ascoltando.

Così non sorprende che le istruzioni per il Sinthy-100, molto probabilmente non adoperato poi nella realizzazione del film soprattutto perché appena giunto nello studio di musica elettronica di Mosca, puntino alla generazione di un crepitio, un suono che ricorda il fuoco, elemento intimamente legato alla figura di Kelvin, che d’ora in poi porterà i segni evidenti, le bruciature della partenza del razzo con cui molto maldestramente ha tentato di liberarsi per la prima volta della seconda Hari. Questo elemento ci riporta non solo ad uno degli aspetti più significativi dell’esperienza del mutamento, del tempo che implica la consumazione, la dissoluzione continua delle forme e quindi la loro impermanenza, ma anche al cortometraggio ricordo della terra, che Kris stesso ha chiamato “filmato del falò”.

⁷⁰ Traduzione letterale di quanto è scritto nelle note sul foglio corrispondente alla seconda apparizione di Hari. Purtroppo non è possibile mostrare lo schema non avendo ottenuto il permesso di pubblicarlo dall’autore.

E il fuoco è il motivo conduttore visivo che unisce questo film nel film contrappuntato dal *Preludio* di Bach: non può essere quindi un caso che Artemev prescriva, almeno in termini progettuali, la formazione di un anello di nastro magnetico su cui il «crepitio» sia costituito dalle note della scala in Fa minore naturale, fortemente riverberate. Ancora una volta, la modalità di generazione delle note e la loro disposizione su una pista separata rappresentano ulteriori presupposti per integrare una composizione dai caratteri aleatori. E le annotazioni riguardanti la registrazione e la riproduzione intendono far risuonare le note fondanti del *Preludio* in una gamma di registri molto ampia, soprattutto verso quelli più gravi: la velocità di riproduzione deve essere ridotta fino ad un terzo dei previsti 76 cm/s della registrazione.

A completare l'idea di un poema per suoni elettronici o concreti comunque trasformati, metamorfizzati in una materia sonora propria solo dell'atmosfera del film o della singola sequenza che chiami lo spettatore ad un'esperienza percettiva nuova e immediata, non poteva mancare il simbolo dell'acqua: dalla registrazione del ruscello attraverso elaborazioni che comprendono l'espansione del suono e la sua riverberazione si doveva ottenere «l'illusione di un insolito strumento musicale del tipo della celesta»⁷¹.

Si ritorna così, attraverso la trasformazione dei suoni concreti, al gruppo di timbri con cui abbiamo iniziato questa trattazione: la loro capacità di restare sospesi nell'ovattato silenzio notturno e di materializzarsi come dal nulla li rende particolarmente utili alla definizione musicale degli ospiti e dell'atmosfera idillica, ma artificiale, che si è ormai diffusa nella stazione e alla quale i terrestri, come sospesi nel tempo, non riescono ad adattarsi⁷².

Ogni sonorità elencata nel riquadro posto all'estrema sinistra del grafico possiede un numero e un colore: questi due contrassegni consentono di individuare la sua collocazione nel 'cerchio polifonico' ideato da Artemev per compattare tutto lo sviluppo della sequenza in un disegno che esalta indubbiamente la simultaneità delle voci e quindi la loro sovrapposizione/combinazione nel tempo. Tutte le circonferenze concentriche sono poi divise in archetti di tre secondi ciascuno per una durata molto vicina a quella della prima apparizione di Hari (4'18").

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² La trasformazione dei suoni concreti in musicali e il percorso inverso di creazione di nuove sonorità dagli strumenti e dai timbri tradizionali è completata dalle prescrizioni per il coro di voci femminili che deve sussurrare i suoni consonantici tipici della lingua russa: questa indicazione è presente anche nelle note per la musica della prima apparizione di Hari, ma in entrambe le sequenze non sarà riportata. Questa parte si potrà ascoltare proprio all'inizio della sequenza in cui Hari contempla i *Cacciatori nella neve* di Brueghel diventando così l'eco, il suono virtuale di voci umane lontane. Il tamburo militare deve invece ricreare un fruscio dalle sfumature metalliche proprie di questo strumento completando quindi il quadro sonoro iniziato dal gesto di Snaut con le sue foglie 'artificiali' al ventilatore.

Il disegno ribadisce dunque la volontà di controllare la combinazione ‘verticale’ delle parti, quindi l’evoluzione timbrica complessiva in ogni istante della sequenza, lasciando nella creazione del materiale di partenza ampia libertà di improvvisazione e imprimendovi un’intensa attività manipolatoria (registrazioni e riproduzioni e a velocità differenti, anelli, riverberazione sistematica e molto accentuata, tagli degli attacchi e così via). Seguendo le tracce colorate e i rispettivi numeri, il grafico disegnato a cerchi concentrici si trasforma in una sorta di labirinto sonoro: l’attacco della sequenza spetta al fruscio da produrre con le percussioni e le spazzole su cui si innesta il sussurro delle voci femminili che pronunciando consonanti estendono questo suono come se l’atmosfera si popolasse di presenze fantasmatiche e quasi umane di cui si scorgono tracce appena udibili.

In questo incipit si inserisce ben presto la fascia sonora prodotta dall’ANS che rimemora il *Preludio* e stabilisce così il tentativo di dare almeno un’impronta della forma perfetta che esso rappresenta. Alle creature alate portate dal sintetizzatore russo (si ricordi che il timbro dei suoni da produrre doveva somigliare proprio al verso di uccelli lontani) risponde il Sinthy-100, che col il suo crepitio opera musicalmente sullo stesso livello simbolico (la scala di Fa minore), ma introduce un altro elemento: il fuoco, ma disposto quasi sullo sfondo, appena udibile per il suo livello di intensità bassissimo. Ben presto il pezzo viene dominato dalle parti per violino con le loro note intense, acutissime, tremolanti e vive, ricche delle armoniche più alte perché da suonarsi sul ponticello: questa esplosione sonora interviene solo nella prima lunga comparsa di questi strumenti che poi finiranno sullo sfondo che è tutto un turbinio di suoni cristallini diafani e lontani ordinati in scale e melodie (campanelli, bicchieri di cristallo, vibrafono, organo Hammond). A contendere il primato d’intensità al violino e a sostituirlo nei vuoti in cui scompare provvede il ruscello trasformato in celesta: il paesaggio sonoro è quindi completo in tutti i suoi elementi e a questa parte concede il potente attacco a piena intensità dello *sforzato*. Questa eterofonia cristallina, guidata dalla presenza dello scorrere dell’acqua, della fluidità che diventa protagonista del pezzo rispetto allo sfondo dotato di leggerezza e insieme di fragilità, si esaurisce tornando alle sonorità da cui era venuta chiudendosi circolarmente sul fruscio vibrante del tamburo militare e sul fantasmatico mormorio femminile: Hari è di nuovo tra le braccia di Kelvin.

Abbiamo tentato di interpretare in poche righe un brano musicale che è rimasto nella vicenda compositiva della musica di *Solaris* soltanto virtuale. L’esercizio era comunque necessario per arricchire il bagaglio di forme e di soluzioni compositive a cui il musicista pensava di ricorrere durante la lavorazione del film ed ha indicato un’attenzione costante ai motivi conduttori che ritroviamo anche nelle immagini tarkovskijane a partire naturalmente

dalla presenza degli elementi naturali, che circolano nell'opera costituendo punti nodali nella formazione del senso delle immagini e quindi anche delle composizioni audiovisive.

Ora è necessario addentrarsi nella soluzione adottata al termine della lavorazione e in linea generale possiamo dire che per la seconda apparizione di Hari, Artemev ha ripreso l'impostazione generale della sequenza in cui per la prima volta è stata messa a fianco a Kelvin. In particolare ritorna il tema del pianeta ricavato dalla sovrapposizione di rumore bianco e rumore colorato, così come ritornano i cluster di pianoforte e l'accordo all'ANS a dare consistenza ad uno spazio acustico, ad uno sfondo sempre cangiante come la superficie del pianeta.

Cambia invece l'introduzione all'evento poiché si parte dalla creazione dell'effetto sonoro del vento da parte di Snaut a cui Artemev risponde generando sui movimenti della materia sonora solariana una punteggiatura di «note di cristallo» fortemente riverberate che finiscono per assumere l'aspetto del richiamo di uccelli lontani: secondo Yegorova «Le note del vibrafono prodotte liberamente dall'esecutore in termini di altezza e di ritmo vengono separate dai loro armonici più alti» producendo così l'effetto vibrazioni fatate e sospese su Kelvin pronto a partorire nuovamente l'immagine più profonda della sua coscienza⁷³. Il momento dell'abbraccio è nuovamente sottolineato dal suono impulsivo, che genera allarme e tensione a 1/30 di secondo anche se questa seconda volta è arricchito di basse frequenze molto intense che danno l'idea dell'ennesimo sprofondamento.

Il lungo ritorno dal cosmo alla terra: il quadro sonoro di Artemev per i cacciatori nella neve di Brueghel

Il drammatico contrappasso, che lega gli ospiti alla presenza dei terrestri da cui sono stati generati e che per gli scienziati nella stazione corrisponde alla presenza inamovibile e viva della parte più profonda della loro coscienza con cui sono chiamati a confrontarsi e a misurare ogni loro azione, ogni loro idea o principio, è sperimentato da Kelvin con lo sfondamento della porta della cabina da parte di Hari: il suo corpo sfigurato orribilmente dal metallo è rappresentato musicalmente con la deformazione del suo grido disperato e i colpi fortemente echeggiati della materia che sotto la pressione perde la sua forma originaria e la sua funzione.

⁷³ Si veda: Yegorova, *Edward Artemev's Musical Universe*, cit. p.73. L'effetto, compatibilmente con il riverbero in cui questi richiami si trovano immersi che li proietta in una lontananza o in una profondità inattuabile, tutta sonora, può ricordare quello dei gabbiani usati dal Tarkovskij per l'incipit del radiodramma *La virata*.

I rumori nella stazione, come ad esempio quelli seguenti alla caduta dei contenitori di vetro nel bagno della cabina, che per altro rappresentano momenti di vita quotidiana tutto altro che fantascientifica, non si presentano mai realisticamente inseriti nel contesto spaziale tracciato dal visivo, ma lo eccedono sia in volume che in riverbero, giungendo fino all'eco che stabilisce una dimensione ben più ampia e vuota di quella visibile oppure differenzia i locali della stazione: la zona in cui vivono il protagonista e la seconda Hari è insonorizzata (come potrebbero suggerire i rivestimenti alle pareti) ma gli altri locali ricordano invece spazi tipici di una casa sulla terra e comunque ogni evento sonoro che avvenga in essi è un piccolo shock.

Nel silenzio assoluto ovattato e impenetrabile avvengono le discussioni tra gli scienziati sui fenomeni a cui assistono e sulla loro interpretazione condizionata dalla concezione della scienza e della ricerca conoscitiva che ciascuno di loro rappresenta. Anche le confessioni e le ricostruzioni del passato fatte da Kelvin alla seconda Hari possiedono lo stesso isolamento dal contesto sonoro circostante costruito da Artemev: solo ai rumori di scena è concesso interferire durante il parlato o l'azione suggerendo le alterazioni dimensionali di cui abbiamo parlato.

Fanno eccezione a questa regola nell'organizzazione del paesaggio sonoro della stazione i corridoi: spazi comunicanti di vibrazioni raccolte sia dai rumori della stazione (lo 'scintillio' sonoro onnipresente dei condizionatori), sia dall'esterno poiché spesso vi risuonano a diverse intensità i motivi elettronici che rappresentano il pianeta. Si può affermare in linea generale che Tarkovskij crei dal punto di vista audiovisivo dei luoghi di 'transizione' che non corrispondono necessariamente ad ambienti della messa in scena, ma a delle condizioni di passaggio e quindi di trasformazione, spesso tormentata, in cui si trovano i personaggi: in questo contesto rientrano le sequenze dedicate alla caduta nel sonno profondo da parte di Kelvin e la conseguente comparsa di Hari⁷⁴.

Anche la sequenza in cui i due protagonisti assistono alla proiezione del filmato ricordo della terra, che innescherà in Hari un processo di memoria che accelererà e acuirà il suo bisogno di identità affrancato dal senso di appartenenza a Kelvin, è caratterizzata da uno spazio sonoro non isolato, non assoluto come lo può essere il silenzio da studio di registrazione che consente alle coscienze di espandersi liberamente nelle loro confessioni all'interno delle cabine: prima che Bach risuoni accompagnando liturgicamente la Terra, i suoi elementi e la vita di Kelvin immersa nell'idillico giardino materno si ascolta nel modo

⁷⁴ La nostra osservazione estende l'intuizione di David Beer a proposito degli interventi di musica elettronica. Si veda: D. Beer, *Solaris and the ANS Synthesizer: on the Relations between Tarkovskij, Artemev, and Music Technology*, in T. A. Óttarsson, G. A. Jónsson, *Through the mirror*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 109-110.

più chiaro ed evidente il quadro sonoro che rappresenta il pianeta utilizzando masse di rumore bianco e di rumore colorato prodotte all'ANS e sovrapposte sfasate a diverse intensità e intervalli di frequenza. Da queste si origina la sonorità altrettanto densa, ma certamente ben riconoscibile dell'organo che d'ora in poi verrà 'interiorizzato' nel tema che rappresenta il pianeta indicando così che gli snodi della vicenda vengono trasposti anche sul piano della ricerca timbrica.

La biblioteca è lo spazio di interiorizzazione per tutti i convenuti alla festa di compleanno di Snaut: quando arriva il festeggiato vi importa alcune vibrazioni dal corridoio, ma queste servono soprattutto per far risaltare il silenzio ovattato che vi domina. Gli interventi dei personaggi volti ad affermare l'esperienza della conoscenza come un vero e proprio rovesciamento dei modelli stabiliti, un'apertura autentica all'ignoto, o come una missione da compiere ad ogni costo sotto il segno dell'affermazione del proprio pensiero, sono contrappuntati visivamente da cambiamenti continui della messa in scena del fondo dell'immagine: la congerie di libri, soprammobili, maschere, erme, souvenir, candelieri cambia o muta posizione ad ogni quadro sfaldando lo spazio che il progredire della sequenza ci fa credere unitario.

Tutti questi piccoli cambiamenti interferiscono con le argomentazioni dei presenti sancite nei loro punti chiave da rumori di scena che funzionano da interpunzioni⁷⁵: la lente di vetro che si stacca dall'occhiale di Sartorius, dopo il suo pungo sul tavolo, suggerisce la foga disperata nell'affermare il proprio ruolo e il proprio compito nel contesto della scienza ufficiale, il frastuono del candelabro in ottone rovesciato da Hari dovrebbe sancire la sua altrettanto disperata e dichiarata umanizzazione, che si compirà però soltanto con la prima esperienza di rimemorazione di fronte al quadro di Brueghel. A chiudere la festa di compleanno di Snaut provvede l'invisibile pendolo a parete che ritornerà nel finale per indicare la fine della malattia di Kelvin.

Il motivo fondante della contemplazione del quadro di Brueghel da parte della protagonista femminile del film è la rimemorazione. Il paesaggio innevato è sepolto sotto una coltre bianca e spetta all'immaginario dello spettatore ricostruirlo utilizzando i pochi segni

⁷⁵ Impossibile passare in rassegna analiticamente i cambiamenti nel visivo ma la loro importanza è evidenziata fin dall'inizio della sequenza con la comparsa sulla parete della biblioteca della maschera funeraria di Puškin: Tarkovskij interviene direttamente sul fondo dell'immagine portando alla luce di volta in volta gli oggetti simbolo di ciò che ha segnato la storia dell'umanità, non solo della Russia, per farli dialogare con le argomentazioni dei suoi personaggi, anch'esse non prive di citazioni, come quella suggerita da Snaut a Kelvin e letta dal *Don Chisciotte*. Restando nel campo della gestualità dei personaggi si noterà come Kelvin si inginocchi prima ai piedi di Hari che all'immagine di suo padre: l'atto di umiltà e di riconoscimento della propria debolezza, il piegarsi e farsi deboli, il disporsi in ascolto rinunciando a se stessi ritorna anche sulla parete della biblioteca dove campeggia un tondo da vetrata medievale che rappresenta la Maddalena penitente piegata davanti al Cristo. E questo tema attraversa il film mimetizzato nel *Preludio* di Bach.

emergenti dal bianco nulla: la soggettiva di Hari mette in scena non solo la realtà percepita dall'occhio, spinto tra le pieghe del paesaggio come se lo vedesse per la prima volta, ma anche la predisposizione di questo personaggio all'ascolto, che si dispiega in corrispondenti panoramiche sonore ponendo al centro dell'attenzione non tanto l'individuazione delle figure che possono produrre suoni o animarsi grazie ad essi, quanto piuttosto l'emergere di suoni familiari della vita nascosta e sospesa nel tempo dalla neve, da una tessitura più elaborata e complessa.

Osservando le note preparatorie appare ancora molto evidente la volontà di ricorrere alle sonorità acute e cristalline, fragili e sospese di un gruppo di strumenti come i bicchieri di cristallo, la barre di cristallo o di vetro e i bicchieri pieni d'acqua intonati su scale cromatiche: essi dovrebbero creare uno spazio sonoro iniziale strutturato su *pattern* di improvvisazione per lo più casuale o inizialmente orientata dalla presenza di alcuni note della scala in fa minore discendente, ma non strettamente vincolanti e ad accentuare il libero volo dello sguardo sopravvengono ripetuti glissandi prevalentemente ascendenti.

Senza più considerare i cambiamenti di velocità del nastro scritti intorno ai pentagrammi, che arricchiscono le tonalità rese disponibili da questi strumenti, e le alterazioni di più o meno un quarto di tono o più o meno una chroma, che le allontanano dalle tradizionali altezze rendendole spurie, imprecise, alla ricerca di una corretta intonazione all'orecchio dell'ascoltatore, dobbiamo osservare che questi timbri dalle sonorità comunque chiare e nitide formano uno sfondo che procede con una melodia per note di lunga durata.

Appena udibili in questo spazio di richiami aerei sono ancora gli interventi al sintetizzatore ANS che con i suoi toni sinusoidali dovrebbe richiamare, sempre in un impianto caratterizzato dalla aleatorietà, la presenza del *Preludio in Fa minore* di Bach usando gli armonici più alti. Quasi ad eseguire le istruzioni contenute nel foglio dedicato alla seconda apparizione di Hari, compare per la prima volta tra le registrazioni su carta di Artemev un pezzo da suonare all'ANS: considerando che le partiture disegnate su vetro andavano cancellate dopo la registrazione, il disegno poteva essere una forma di memorizzazione del gesto musicale compiuto.

La partitura per il sintetizzatore russo appare come un grafico frequenza-tempo, ma la scarsa abitudine dei musicisti a comporre con le altezze specificate da numeri aveva obbligato Murzin ad affiancare all'asse delle frequenze una tastiera di pianoforte riprodotta anche nel disegno di Artemev: dopo le indicazioni generiche della parte, sul lato sinistro dell'annotazione, l'alternanza di spazi bianchi e neri corrisponde ad un'ottava di pianoforte.

Considerando che ogni semitono del pianoforte era diviso dal sistema ideato da Murzin in 72 chrome, il disegno appare come la creazione di un fitto strato di toni sinusoidali, scelti casualmente all'interno dell'ottava. Non è tangibile alcuna forma di regolarità e questo fa pensare che il disegno rappresenti un ritorno appena udibile del tema di *Solaris*, che inizialmente aveva mostrato queste forme per toni sinusoidali regolari e sovrapposti insieme ai quadri per il rumore bianco e colorato e alle soluzioni risolte con un unico accordo che abbiamo già analizzato.

L'intervento previsto in fase progettuale per il coro appare subito più articolato rispetto agli accordi previsti nelle precedenti sequenze: la combinazione delle voci questa volta crea delle brevi strutture polifoniche in cui però manca il timbro dei bassi, ma questa modifica è certamente coerente con le caratteristiche delle altre sonorità scelte per questa sequenza. Dagli interventi che si stratificano per la loro durata e articolazione si passa poi agli eventi sonori di carattere musicale che dovevano costellare la sequenza della contemplazione del quadro di Brueghel: ritornano i cluster di pianoforte a richiamare l'apparizione della protagonista con lo stesso carattere energico ed improvviso rispetto all'evolversi dello spazio sonoro costruito dai cristalli vibranti e dai lunghi interventi del coro. In una battuta si esaurisce l'innesto di un coro popolare le cui voci evidentemente dovevano essere distinte dal coro dell'accademia per timbro e l'intervento quasi in chiusura dell'ANS, che doveva produrre un Si 4 modulato con uno o due armoniche e fortemente riverberato.

Le note prese durante la lavorazione evidenziano poi l'intenzione di adoperare suoni concreti da fondere con l'impianto musicale: il primo doveva essere la registrazione di un bosco primaverile, il secondo un grido e il terzo invece il richiamo della campana di Rostov. Le scelte sonore per questo collage sono motivabili a partire dal visivo, che però presenta un bosco invernale, irrigidito dal freddo: il richiamo sonoro alla primavera, al mormorio delle foglie stabilisce un legame con la sequenza del film in cui Kris si addormenta ascoltando il loro mormorio notturno realizzato da Snaut appendendo striscioline di carta al ventilatore della cabina. Ricordiamo poi che da questo effetto sonoro riapparirà per la seconda volta Hari, che ora contempla il quadro di Brueghel.

Anche la presenza della campana si ancora al visivo poiché i campanili dei villaggi sepolti tra le pieghe di neve brugheliane costituiscono dei punti di riferimento emergenti dal bianco e il suo timbro avrebbe potuto facilmente fondersi proprio con quelli cristallini che fanno da sfondo alla sequenza⁷⁶.

⁷⁶ Poco comprensibile è invece la brevissima nota che porta il titolo «Grido – A». Sicuramente si tratta di un suono concreto perché annotato come il rumore delle foglie nel bosco primaverile che sta in cima allo stesso

Confrontando i fogli con le annotazioni originali prodotte durante la lavorazione del film e l'esito finale sulla pellicola si riscontrano delle differenze sicuramente significative: in generale si può dire che la musica sia stata sottoposta ad aggiustamenti e cambiamenti che l'hanno resa nel complesso più compatta e concisa. Non bisognerà sorprendersi allora se l'analisi audiovisiva della sequenza non corrisponderà all'impostazione che abbiamo rilevato dalle note: le nostre digressioni in ambito progettuale hanno però esteso il campo delle soluzioni compositive ideate dal musicista confermando la sua attenzione verso l'elaborazione timbrica considerata uno degli obiettivi fondamentali della musica elettronica. Attraverso l'analisi di questi appunti si è poi confermato il tentativo da parte del musicista di fondere organicamente in una nuova unità tutti gli elementi costituenti la parte musicale della colonna sonora, che vede congiunte con effetto sicuramente straniante le forme antiche del barocco musicale del *Preludio* con i nuovi esiti della ricerca nel campo della musica elettronica: questo atteggiamento, che tende a dissolvere i confini, le distinzioni tra le forme, complica il percorso interpretativo aumentando l'indeterminatezza della composizione (quindi la sua riconoscibilità) e sposta costantemente l'intreccio dal piano della narrazione a quello dell'audiovisione. È necessario quindi ripercorrere nuovamente la sequenza, considerando questa volta da una parte la tessitura del sonoro effettivamente realizzata dal musicista russo e dall'altra il visivo combinato al montaggio da Tarkovskij.

Per la prima volta è possibile ascoltare a introduzione del brano le sillabe o le consonanti dell'alfabeto russo pronunciate liberamente dalle componenti del coro femminile, come era previsto nelle note della prima e della seconda apparizione di Hari. L'effetto di voci lontane portate dal vento, riconoscibili, ma non comprensibili, è accentuato dal riverbero (anch'esso previsto già nelle note): con questa modifica dello spazio in cui risuonano si stabilisce immediatamente dal punto di vista dell'ascolto una netta separazione tra la biblioteca, ambiente quasi anecoico in cui si trova Kelvin, e il quadro-finestra rappresentato dalla riproduzione di Brueghel in cui si immerge lo sguardo di Hari attirata proprio dalle voci, dalle vestigia della presenza umana.

Rispetto all'impostazione generale del visivo, dove tutti gli elementi tendono a disporsi sulla superficie del quadro, si affianca il sonoro che lavora fin dai primi effetti con la possibilità di creare un suono ampio, carico non solo delle vibrazioni che provengono

foglio, o come il suono della campana di Rostov nel successivo, ma il contesto è sicuramente poco chiaro. Una possibile interpretazione letterale potrebbe indicare la produzione del grido nel pianoforte con cofano aperto e con il pedale abbassato. L'effetto dovrebbe essere una suggestiva eco carica delle risonanze armoniche delle corde libere e fatte vibrare per simpatia dalla voce. Non meno rilevante è il livello d'intensità accordato a questo grido (100%) che lo doveva porre in assoluto rilievo rispetto allo sfondo sonoro della sequenza: un vero e proprio shock sonoro.

direttamente dalle fonti più diverse, ma anche delle loro ben più suggestive immagini virtuali. Nonostante l'ascolto monofonico, quindi, Artemev dilata la profondità e l'estensione del visivo assecondando la tipica prospettiva a volo d'uccello del quadro, che invita l'osservatore a muoversi verso l'orizzonte prendendo parte al microcosmo rappresentato e ricostruendo per suoni ciò che la neve ha cancellato.

Questo è il primo strato della composizione su cui se ne stenderanno altri, ma per ora è ancora un tracciato di tipo aleatorio, affidato ad una forma di libera improvvisazione che sostiene uno dei frammenti più famosi della colonna sonora del film accentuandone il carattere così indeterminato e aperto. Su questo sfondo si sovrappone una serie di rintocchi che il visivo indicherebbe di campana ma i cui timbri, invece, si rifanno alla categoria dei suoni cristallini, eterei e sospesi che abbiamo elencato partendo dalla lettura delle note di lavorazione per questa sequenza.

Nonostante i suoni che guadagnano il primo piano sonoro si facciano via via più gravi e gli involuppi siano modificati soprattutto con i tagli degli attacchi, si tratta o delle barre di vetro, o dei bicchieri di cristallo riempiti d'acqua a formare delle scale cromatiche o, infine, più probabilmente del vibrafono o della celesta di cui Artemev voleva ricavare il timbro attraverso la complicata deformazione di un nastro con la registrazione di un ruscello.

Gli addensamenti tonali verso l'acuto o il grave si possono ottenere alterando la velocità del nastro, ma in generale si può affermare che ancora una volta il musicista russo si affida alla libera improvvisazione dell'esecutore per ottenere il materiale sonoro con cui lavorare in fase di registrazione o di riproduzione come indicano le diciture sulle parti per questi strumenti⁷⁷. Ad uno ascolto più attento il primo rintocco non si sviluppa dal silenzio con il transitorio tipico di questo strumento, ma da una coda sonora montata prima del transitorio stesso.

La principale e le armoniche di questo suono introduttivo sono ancora un 'quasi Fa 4' diminuito di 1/6 con il primo armonico giusto all'ottava superiore e un Sol intorno ai 400 Hz, come nelle note di lavorazione alla prima apparizione di Hari. Queste frequenze, che potrebbero appartenere all'ANS ed essere usate per congiungere l'intera serie dei rintocchi opportunamente arricchite da nuove tracce sintetiche, preesistono al primo rintocco come se l'ambiente sonoro stesso lo generasse: le vibrazioni che ascoltiamo sono anche la testimonianza di un processo di interiorizzazione e rimemorazione di Hari e questo è testimoniato dal lavoro di trasformazione a cui è sottoposta la materia sonora stessa.

⁷⁷ Secondo Yegorova, che riporta le parole di Artemev, questa soluzione doveva ricordare all'ascoltatore «il richiamo di uccelli lontani». Per questa suggestiva connotazione della serie di timbri tintinnati si veda: Yegorova, *Edward Artemev's Musical Universe*, cit., p. 75.

L'inviluppo e la distribuzione delle frequenze del primo suono cristallino sono sostanzialmente rispettate anche se non è possibile escludere un processo di denaturalizzazione con la sottrazione o la modifica di alcune armoniche più evidente nel rintocco successivo, che finalmente sfocia in un cluster che richiama da vicino le sonorità dell'organo, ma che non può escludere dalla sua composizione anche il timbro dell'ANS.

Sullo strato delle voci fantasmatiche con cui si è aperta la sequenza Artemev articola una serie di timbri denaturalizzati ma che possiamo ricondurre da uno strumento come la celesta o il vibrafono entro cui inserisce delle 'chiazze' costituite da cluster ancora con timbri denaturalizzati (tra cui l'organo mutuato dal *Preludio*) o del tutto artificiali. Questi blocchi vengono ispessiti soprattutto nelle frequenze più gravi (si ricordino le frequenti segnalazioni di modifica della velocità dei nastri nelle note) così che la loro successione appaia uno sprofondamento rispetto al senso di elevazione prodotto dalle sonorità aeree degli idiofoni.

La materia sonora si fa sempre più irricognoscibile: i rintocchi principali che guadagnano il primo piano sonoro diventano semplicemente attacchi di frequenze basse e modulate, ciò che resta dei suoni che potevano ricondurre per dinamica e intonazione per esempio ad una celesta è immerso e appena udibile nelle fasce sonore opache prodotte per lo più dal sintetizzatore. Attraverso questa densa stratificazione emerge talvolta con estrema fatica qualche evento sonoro familiare: oltre alle campane di Rostov, ricordate anche nelle note, il canto di un coro, i richiami di uccelli, l'abbaiare dei cani⁷⁸.

La continua variazione dei livelli di intensità che attraversa il pezzo mettendolo in movimento come se fosse un'onda attraverso forti escursioni di volume, le tecniche di costruzione per addensamenti e rarefazioni della materia sonora, il montaggio di strati dalle sonorità 'naturali' che si innestano in quelli dai più marcati tratti artificiali completano l'insieme dei procedimenti compositivi che rendono il pezzo una vera e propria immersione dell'osservatrice e ascoltatrice all'interno di un microcosmo e insieme identificano questo processo audiovisivo messo in scena dalla sequenza come un atto di memoria.

Le metamorfosi del Preludio in Fa minore di Bach

Hari ha appena il tempo di riprendersi, di tornare in sé dalla forma di 'incantamento' ipnotico nella quale è caduta per merito della composizione della coppia Brueghel-Artemev

⁷⁸Yegorova cita anche la presenza del *Dies Irae* di Celano come segno del giorno del giudizio, dell'Apocalisse per chi sta osservando il quadro risonante, vale a dire la seconda Hari, che però è anche la parte più profonda di Kelvin.

che inizia il breve periodo di sospensione della gravità nel quale i due amanti letteralmente volano abbracciati, sospesi all'interno della ricostruzione tutta umana della Natura ottenuta con le riproduzioni di Brueghel nella parte di biblioteca circolare come un'abside: il volo, simbolo di una raggiunta e perfetta fusione cosmica, è però consentito dal pianeta, dalla sua impenetrabile e ineludibile presenza, che fluidifica la memoria restituendola ad un'impossibile, benché allettante, vita artificiale.

Al levarsi silenzioso del candelabro, del fuoco che ancora una volta si trova tra le mani di Kris⁷⁹, risponde il tintinnio del lampadario di cristallo: da una pausa necessaria dopo la contemplazione audiovisiva di Brueghel, dove il tempo è stato dettato dal giustapporsi delle sonorità ideate da Artemev e l'ascolto ha 'brucato' timbro dopo timbro la composizione montata dal musicista russo, si passa all'attacco di Bach, della terza riproposizione del *Preludio* nella vicenda. Prendiamo in considerazione il brano di repertorio senza rispettare l'ordine delle sue apparizioni perché nel suo svolgimento saranno ben presto evidenti per la prima volta gli apporti e le trasformazioni operate da Artemev che si ripeteranno e si intensificheranno anche nella ripresa finale⁸⁰.

Non si intende sottovalutare l'apporto dell'insostituibile pezzo bachiano nella vicenda, ma esso è già stato ripetutamente messo in luce dalla critica e si ritiene quindi più importante analizzare la sua inclusione nella tessitura dell'intera colonna sonora e il legame che esso stabilisce con il visivo. Il ruolo del *Preludio* diventa infatti inevitabilmente più complesso quando deve rapportarsi alla presenza della musica di Artemev, che manifesta un intento estetico completamente diverso rispetto a quello che fonda la musica barocca: la tradizione incarnata da Bach e la sua familiarità agli orecchi dello spettatore si deve misurare con la sistematica distorsione o con la metamorfosi della materia sonora, che abbiamo visto all'opera sia all'interno dei progetti del musicista russo sia nelle sequenze; il modello del passato, degno di massima venerazione, sembra quasi intaccato, contaminato nel suo fluire melodico e nell'architettura armonica dalla stridente novità dell'elettronica e più in generale della ricerca timbrica. Il *Preludio* trasfigura il visivo, consentendo ai due amanti di essere immersi nella musica delle sfere, e accompagna la liturgia del loro volo nel cosmo, ma gli inserti di Artemev

79 Sorprende l'assoluto silenzio prodotto dalla sospensione di questo oggetto che Hari, nel bel mezzo della disputa sull'essenza dell'essere umano con Sartorius, aveva lasciato cadere fragorosamente a terra al culmine della disperazione. Ora l'oggetto è senza peso, si leva verso l'alto come la fiamma, sembra aver perduto la sua consistenza materiale segnalata dal frastuono metallico, persino eccessivo, della sua caduta che ha suggellato le parole di Hari.

80 La quarta ed ultima ripresa del pezzo di Bach prevista da Tarkovskij riguarda il finale, quando Kris dopo aver deciso di porre termine alla propria missione, si interroga sul senso del suo ritorno sulla terra. Come in ogni suo film, anche in questo finale il regista intende condensare l'esperienza del protagonista e il senso dell'intera opera sospendendo la narrazione e sottomettendo la parola al dipanarsi dell'intreccio audiovisivo.

impegnano di nuovo lo spettatore nella ricostruzione di un tessuto sonoro denso e opaco che importa nuove connotazioni nella sequenza e ne sposta la prospettiva interpretativa.

L'intreccio audiovisivo prevede quindi uno iato di silenzio come pausa di stacco dalla contemplazione del microcosmo secondo Brueghel a cui segue il sussulto del lampadario che vibra come i campanelli dell'elevazione dell'ostia cattolica, per indicare l'inizio di una temporalità sospesa, assoluta, quella della levitazione. Anche le coordinate spaziali, già messe alla prova con l'esplorazione del quadro di Brueghel, subiscono un momentaneo cambiamento radicale: gli oggetti sospesi nella biblioteca, non essendo più vincolati alla gravità, instaurano nuove relazioni e legami, si ricombinano come in precedenza aveva operato Tarkovskij con il fondo dell'immagine dove i soprammobili, i libri, le maschere, le sculture e tutte le forme che saturavano il quadro, mutavano posizione ad ogni inquadratura, che apparentemente seguiva la continuità dei dialoghi tra i quattro convenuti per il compleanno di Snaut. Lo sfondo veniva così strappato dalla sua passività e presentato come il luogo della memoria, dell'esibizione del passato che, lungi dall'essere immutabile, subisce continue riorganizzazioni quasi impercettibili.

Le dimensioni, che dipendono dalle relazioni che gli oggetti intrattengono nello spazio, divengono mobili e tutte percorribili contemporaneamente dallo sguardo dei due amanti che in quello spazio si librano, abbracciati per l'ultima volta. Negli istanti della sospensione regalata dal pianeta, la memoria si libera del passato, dell'ordine acquisito dall'esperienza e in questa dimensione dominata dall'indeterminatezza e dalla libertà dell'immaginario galleggiano i protagonisti.

La sintassi della musica di Bach così chiara, geometrica, accolta e fissata come simbolo della tradizione resta l'unico asse capace di riorganizzare l'impianto audiovisivo: essa sembra attrarre i suoni di Artemev e instaurare con loro una dinamica di contrappunti. Dalle parole del musicista abbiamo ricavato l'intenzione di creare proprio un andamento del tutto simile al *cantus firmus* medievale, dove il *Preludio* costituisce la forma intorno alla quale si dispone un intreccio di interventi, di voci diverse che possiamo distinguere in due insiemi: uno è costituito da 'isole' di suoni riconducibili alla terra, l'altro conta invece gli interventi marcatamente elettronici che hanno contraddistinto la vita nella stazione orbitante e la presenza e l'azione del pianeta pensante.

Restando alla sequenza del volo dei due amanti, nel primo insieme si riconosce immediatamente il vibrafono che nel *Preludio* risonante nella biblioteca costituisce una voce che sottolinea le tensioni armoniche intorno al Fa e, rispetto ai rintocchi sul quadro di Brueghel identici per timbro, tenta di salire, di tracciare una strada ascensionale che

corrisponda alla levitazione mentre le dense sonorità a bassa intensità del rumore bianco e del rumore colorato variamente sovrapposti si fanno strada dal fondo della composizione musicale elaborata da Artemev. Le sonorità elettroniche prima punteggiano qua e là il testo poi diventano massa sonora che raccoglie e assorbe tutto nell'immagine sonora dell'oceano.

Nel visivo assistiamo ad un processo complementare: dopo l'abbraccio cosmico dei due amanti la sequenza di montaggio torna a rappresentare quel che può apparire ancora come un processo di memoria di Hari con i pezzi della riproduzione di Brueghel e le inquadrature del filmato di Kelvin. Questa volta però non si tratta di una soggettiva, non viene enunciata l'origine dello sguardo che si esercita su di esse, ma le immagini guadagnano tutto lo schermo senza più indicare i confini e le posizioni dei protagonisti che prima ci avevano permesso di stabilire il film nel film o la soggettiva della protagonista davanti alla riproduzione del dipinto fiammingo olandese. Questa generazione dell'immagine nella completa indifferenza dell'esperienza, del processo di osservazione che l'ha creata è la rappresentazione dell'azione del pianeta e infatti la serie che stiamo analizzando converge sulla superficie mobile e bianca dell'oceano come la musica sprofonda nel tema che lo identifica.

La sospensione temporale dell'elevazione si interrompe con un colpo d'arma da fuoco deformato fino a diventare il tonfo del vaso di ossigeno liquido con cui la seconda Hari tenta il suicidio: la progressiva umanizzazione degli ospiti insieme all'impossibilità psicologica di avere una seconda occasione disintegreranno definitivamente la coscienza di Kelvin deciso a vivere immerso nel presente della stazione orbitante dove la memoria fluisce liberata dall'ordine del passato.

L'analisi dei rapporti tra il *Preludio* e la partitura timbrica elaborata da Artemev ci impone ora un salto nella trattazione, finora lineare e parallela allo svolgimento della vicenda, al finale del film, quando Kelvin, guarito da una profonda crisi nervosa e ormai rassegnato alla perdita definitiva anche della seconda Hari, vive immerso consapevolmente nella temporalità indeterminata dell'attesa che ha assunto la forma della rinuncia. In questa forma di sospensione si può finalmente realizzare il compimento del viaggio che appare come il ritorno sulla terra.

L'epilogo della vicenda è introdotto proprio dal *Preludio*, che attacca subito dopo la domanda carica di compassione espressa da Snaut a Kelvin: la musica inizia un istante prima che lo psicologo risponda con lo sguardo alla sollecitudine del compagno segnando così il percorso di un'articolata semisoggettiva che supererà i due terrestri per fissarsi sull'oblò bianco, luminoso, ma opaco, impenetrabile che con la sua luce crea l'atmosfera della sequenza oramai inondata da Bach.

La mobilità della macchina da presa, che intreccia almeno tre sguardi differenti focalizzandosi da ultimo proprio sulla finestra, sull'occhio scrutante del pianeta nell'immaginario dei terrestri, e la musica che appare sospesa nell'atmosfera della sequenza senza assumere una collocazione ben precisa nell'immagine e nello sviluppo della vicenda aumentano l'indeterminatezza di questo finale sempre sul punto di diventare didascalico, di fissare le proprie immagini ad un significato inamovibile a cui lo spettatore si deve adeguare⁸¹.

L'opacità dell'oblò, determinante per stabilire un'interruzione dello sguardo dei protagonisti che non può così rinviare alla superficie del pianeta, e lo stacco netto successivo, che presenta Kelvin immerso nel giardino a contemplare le alghe danzanti alla melodia del *Preludio*, spezzano la continuità narrativa della sequenza e impediscono alle inquadrature di concatenarsi per legare il finale ad un'interpretazione univoca: i quadri di Kris nel giardino rinviano al prologo e ad alcuni sfondi del filmato di famiglia proiettato nella stazione e contrappuntato proprio dalla musica di Bach piuttosto che rappresentare sia il suo ritorno sulla terra, sia il suo sbarco sul pianeta. L'immagine fa appello ad altre immagini più che illustrare un'azione del protagonista legata alla successione dei fatti e i suoni intessuti nel brano di repertorio assecondano dal versante musicale questa tendenza a produrre delle corrispondenze interne al film che rendono più complesso il finale.

Come in precedenza, nel terzo ritornello bachiano con l'abbraccio volante tra i due amanti, le inserzioni di Artemev si presentano come eventi sonori riconducibili per lo più a suoni familiari, a timbri riconoscibili che si aggregano alla melodia secondo la pratica del *cantus firmus*; i suoni elettronici, invece, si mimetizzano nel registro del *Preludio* guadagnando il primo piano nel finale con il compito di risolvere musicalmente il ritorno del 'figliol prodigo'.

Dopo lo stacco dalla cabina di Kelvin nella stazione orbitante siamo ricondotti alle immagini del prologo sulla terra grazie alla visione delle alghe danzanti: su questo canto sono ora ben distinguibili le note del vibrafono, che inizialmente ripetono gli interventi del terzo ritornello impostato su Bach. Così si stabilisce un collegamento tra l'abbraccio e il volo dei

81 Bird riporta la versione del finale che precede quella su pellicola: non solo Bach veniva fatto suonare da Snaut con un disco suggerendo subito a Kelvin immagini della terra, ma soprattutto il protagonista assisteva all'incontro del proprio doppio con il padre sul modello del figlio prodigo rembrandtiano. Kris restava a meditare con Snaut accompagnato esplicitamente da Bach nella stazione e insieme osservava il proprio incontro con il padre, atterrito dal giudizio che avrebbe potuto pronunciare il fantasma paterno. Nella versione finale non solo si dissolve la rassicurante possibilità di interpretare tutto ciò che si vede e si ascolta dalla posizione ben definita, separata del protagonista, sempre ben individuabile nello svolgersi della sequenza, ma quando Tarkovskij decide di staccarsi da 'terra', osserviamo il tentativo di rappresentare un luogo dove le esperienze passate, condensate nei desideri più segreti e profondi della coscienza (l'idillio della casa paterna), si sono unite, fuse inestricabilmente ad una dimensione cosmica che si misura apertamente con l'ignoto. E questa trasformazione che vede come protagonista lo spazio struttura anche l'evoluzione della colonna sonora.

due amanti e il fluttuare delle alghe: entrambi si svolgono ‘ascoltando’ la corrente che attraversa l’atmosfera della sequenza impostata sulle note di *Ich ruf zu dir*⁸².

Sulle note chiare e cristalline del vibrafono, talvolta inserite a rovescio, si innesta o si sovrappone il brusio quasi inudibile di voci incomprensibili; appena più distinguibili sono gli interventi del coro e in rilievo particolare si trovano le parti dei soprani, le voci femminili che tentano di innalzare, di allentare il carattere di lamentazione della musica di Bach. Poi si inseriscono anche gli archi, che animano il Sol 4 con la loro energia e le campane, che chiudono il pezzo accompagnandone il finale con i loro rintocchi. Tutti questi interventi ideati da Artemev creano un timbro fortemente eterogeneo, ma anche una corrente dai tratti marcatamente polifonici (una polifonia timbrica), che restituisce alla sequenza un’immagine musicale dell’Universo nel quale molteplici voci dal carattere fortemente distinto si dispongono però nei giusti intervalli per risuonare in modo unitario.

Rispetto alle riprese precedenti di Bach anche lo sfondo cambia: se nel terzo ritornello legato alle figure degli amanti il ricorso all’elettronica era progressivamente sempre più evidente facendo emergere il quadro sonoro del pianeta, nella quarta ed ultima ripresa del *Preludio* le manipolazioni elettroniche si individuano a fatica essendo rappresentate soprattutto dall’inserzione di rumore bianco o colorato a bassa intensità e non privo di riverbero. Su questo fondo ‘scuro’ il registro più alto dell’organo viene alterato e reso meno comprensibile come se l’innalzamento complessivo dell’intensità del brano di repertorio, portato ad un livello sicuramente maggiore rispetto all’inizio, quando ancora risuonava nella cabina della stazione orbitante, le copra almeno in parte.

Le note del vibrafono insieme a quelle del coro o dei violini, disposte tutte nel registro medio alto contribuiscono in maniera determinante a dirottare l’attenzione su queste sonorità brillanti, eteree e cariche di energia a scapito della presenza continua e incessante dell’organo, che però conserva e in qualche modo rafforza per contrasto proprio il suo registro grave, quasi a preannunciare con le sue sonorità dense l’ultima apparizione del pianeta.

82 Il fluido che muove le alghe seguendo l’andamento del brano di Bach è naturalmente l’acqua: questo è il primo elemento che insieme alla terra, al fuoco e all’aria costituirà la rete di rimandi visivi che strutturano il finale.

I quadri sonori del suicidio di Hari, della malattia di Kelvin e dell'epilogo

Il termine del volo dei due amanti è perentoriamente segnato da un violento rumore che tronca la musica delle sfere da cui era già affiorato il tema di *Solaris*: la gioiosa immersione nella memoria da parte di Hari e l'illusione di Kris di poter vivere nella fluida temporalità idillica della stazione orbitante sono dissolte da questo colpo improvviso, che assomiglia allo sparo di un'arma da fuoco prolungato da un lungo riverbero come tutte le sonorità che abbiamo finora incontrato. Nella stazione orbitante l'uso degli effetti sonori è caratterizzato da un'estrema parsimonia che limita e attenua il più possibile i rumori tipici della fantascienza come la voce della macchine della stazione, per altro quasi del tutto fuori uso, e lascia attivi solo i condizionatori per garantire la sopravvivenza dei tre umani. I suoni stereotipati della fantascienza lasciano spazio ai rumori che costellano il quotidiano di qualsiasi casa: i colpi di pendolo, il taglio delle forbici, l'acqua che scorre, che bolle e così via. Ma in questo insieme assumono un rilievo particolare le cadute degli oggetti che rilevano e spesso sottolineano in modo inequivocabile la costante presenza della gravità, anche nel luogo più lontano dalla terra che si possa immaginare.

Spesso Tarkovskij attraverso questi effetti dà vita agli oggetti, opera delle digressioni per poter ascoltare la loro presenza nell'inquadratura e anche in *Solaris* non svolgono soltanto un mero compito di *decor*, ma incidono sullo svolgimento delle sequenze diventando gli eventi che scandiscono lo scorrere del tempo. Come in altri casi, il riverbero esagerato rispetto allo spazio in cui si sono verificate le cadute contribuisce a sottolineare il valore metaforico dell'evento sonoro in quanto tale, il suo costituirsi come cesura nella vicenda o nello svolgimento del quadro.

Nel caso che stiamo analizzando il colpo annuncia il traumatico e doloroso passaggio dall'estasi dei due amanti alla realtà che non può soddisfare i loro desideri: il tonfo, che assomiglia decisamente a uno sparo di arma da fuoco, preannuncia la morte, il tentativo di suicidio della seconda Hari, azione a cui non assisteremo poiché Tarkovskij, dopo avere seguito i due amanti e costruito una sequenza di montaggio sul motivo del bianco, concentrerà la sua attenzione su ciò che viene dopo l'azione del personaggio, sulla sua sconcertante resurrezione.

Il visivo chiarisce l'accaduto partendo dall'oggetto: il contenitore metallico del liquido refrigerante è in pezzi sul pavimento e il tintinnio ricorda e prolunga la caduta. Poi la panoramica in continuità passa sul corpo della seconda Hari congelato, irrigidito in un involucro di ghiaccio: come sostiene giustamente Chion, il crepitio dell'abito che potrebbe

sfaldarsi tra le mani dell'amante è un suono che denuncia insieme la fragilità e il carattere artificiale dell'essere che Kris contempla incapace di reagire⁸³. E questa evanescenza è sottolineata anche alla fine del movimento di macchina che si ferma sul riflesso deformato della donna creatosi sulla superficie concava di una vetrina: l'inquadratura si allontana dal contenuto della vicenda, per fissarsi su un'altra immagine che possa dilatarne il senso con il motivo del riflesso, del doppio che non coincide con l'elemento che si specchia, ma è il suo rovescio, quasi mostruoso, deforme che interroga il protagonista attonito e insieme lo spettatore.⁸⁴

Il terribile crepitio del sudario di Hari coincide con l'attacco quasi impercettibile della musica elettronica che caratterizza tutti gli spazi di transizione, i luoghi di passaggio: i toni sinusoidali dell'ANS sono opportunamente modulati e disegnati per affiorare appena e dissolversi e ripetere per tutta la durata della sequenza questo loro passaggio sullo sfondo della traumatica resurrezione della seconda Hari.

Il parlato e i rumori di scena come il tintinnio dei cocci del contenitore andato in frantumi mostrano sempre una netta prevalenza e una certa autonomia rispetto al resto della colonna sonora, ma le frequenti pause tra Snaut e Kelvin o l'attesa del protagonista per il ritorno in vita della sua amata concedono spazio sonoro anche alla musica elettronica: i toni sinusoidali attraversano la sequenza immutati, ma la loro linea regolare, continua, vibrata per apparire viva come abbiamo notato fin dalla prima apparizione di Hari, si interrompe e si rigenera frequentemente, quasi con regolarità sullo sfondo dello scintillio sonoro dal carattere del tutto aleatorio che possiamo associare all'attività dei condizionatori.

Questa atmosfera, segnata dall'impossibilità della seconda Hari di trovare un'identità nella coscienza di Kelvin e dall'apparizione incongrua di Snaut con la sua folle corsa nel corridoio quasi a voler sfuggire, inutilmente, alla presenza del proprio ospite, sfocia musicalmente nel quadro sonoro di Solaris che invade la sequenza imponendo la propria presenza ad un livello di intensità e densità mai raggiunta prima: i cluster di toni sinusoidali sono fitti, impenetrabili e sovrapposti al rumore bianco o colorato; il loro riverbero apre lo spazio ad una profondità che i corridoi visivamente non conoscono. Questa cesura sonora sul volto di Hari oramai

83 Dopo aver riflettuto sul contrappunto audiovisivo, il musicista e critico francese elabora la categoria del contrappunto libero ed esemplifica le sue argomentazioni proprio con la sequenza che stiamo analizzando. Si veda: Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit., 2001, p. 44.

84 Nelle inquadrature dei corridoi, oltre alla curvatura dello spazio della stazione, che richiama costantemente la figura del cerchio, della rotazione e dei movimenti che ritornano su se stessi, entrano sistematicamente le superfici concave di specchi e di vetrine dietro cui fanno mostra di sé le macchine come in un museo. Spesso il quadro, nel suo continuo slittare tra gli spazi della stazione, colloca questi oggetti della messa in scena al centro dello spazio della visione dirottando così lo sguardo dello spettatore su aspetti diversi dallo scorrere della vicenda.

‘risorta’ annuncia l’imminente sprofondamento di Kelvin e chiude circolarmente la sequenza apertasi con il tonfo del vaso contenitore dell’ossigeno liquido.

Dall’estasi dei due amanti fino al termine del film la tessitura audiovisiva è estremamente densa: i monologhi dei personaggi, soprattutto del protagonista, affiorano come ‘isole’ di parlato sulla superficie musicale dai tratti continui e senza cesure. La collocazione spaziale della scena impone la presenza della musica: il monologo di Kris durante la malattia si svolge per lo più nel corridoio e viene quindi accompagnato da sonorità ambientali e da musica elettronica finché viene trasposto in allucinazione (con l’efficace tentativo di rovesciamento delle coordinate spaziali grazie agli specchi...) per terminare poi in un sogno dove la parola regredisce ad un’emissione vocale infantile rincontrando il fantasma della madre morta con la voce di Hari.

Ogni condizione che getti le basi per una trasformazione, un mutamento che annunci il rovesciamento di categorie prestabilite e prepari il tentativo di fusione di esperienze distinte è accompagnata dalla musica elettronica, che si impossessa anche del *Preludio* di Bach, del simbolo apparentemente immutabile della tradizione, della perfezione artistica, come dimostra l’articolato finale del film⁸⁵.

La malattia di Kris è contraddistinta almeno da due momenti: il primo è un monologo che estrinseca la sua condizione interiore, il secondo è il sogno dell’incontro con la propria madre al cui risveglio scoprirà la morte, il suicidio della seconda Hari. La prima parte di questa macrosequenza si svolge nei corridoi della stazione, che assumono l’aspetto di bracci di una spirale in cui staziona o vaga delirante il personaggio, tormentandosi sulla propria statutaria incompiutezza interiore messa in luce della presenza della seconda Hari; la seconda avviene invece nello spazio ibrido del sogno con l’incontro con la madre che anticipa il finale presso il giardino e l’idillica casa paterna.

Come è desumibile dall’impianto generale ormai chiaro del film, gli spazi intermedi, embricati, i luoghi delle trasformazioni, ma anche soltanto i più elementari spazi deputati allo spostamento che fin dall’arrivo alla stazione di Kelvin sono diventati, grazie soprattutto all’intervento della musica e dei suoni, labirintici, carichi di suggestioni e di percorsi alternativi fino ad ingabbiare e a disorientare il protagonista e le sue intenzioni quanto quelle

85 Solo i due ultimi monologhi di Kris, il primo che filosofeggia sul fatto che l’individuo non possa prefigurare da se stesso la propria compiutezza interiore, e il secondo che dà forma alla sua tensione senza intenzione, alla sua decisione di attendere e di non poter tornare alla normalità, hanno come sfondo il silenzio assoluto. Da ricordare che il primo dei monologhi elencati è caratterizzato dall’inquadratura di un suono ‘inudibile’ con il restringimento del quadro fino al dettaglio dell’orecchio di Kelvin a cui non si accompagna alcuna alterazione dello spazio acustico. Il primo monologo è invece caratterizzato dal ritorno delle immagini al bianco e nero come era accaduto durante l’inchiesta di Berton o la confessione di Gibarian, come se ora Kelvin comprendesse appieno tutte le loro esitazioni.

dello spettatore interprete, sono caratterizzati dalla ricerca timbrica che rappresenta l'elemento più evidente della poetica di Artemev.

Ad un'analisi attenta il sonoro ripropone alcuni motivi che richiamano la prima apparizione di Hari e la presenza degli ospiti: il ricorso alla microtonalità ottenuta con l'ANS e i cluster di pianoforte, che si succedono in un blocco serrato ad accompagnare la perdita della stabilità interiore del protagonista, costituiscono i primi elementi riconoscibili del tessuto elaborato da Artemev e punteggiato dal tintinnio dei campanelli, che hanno accolto il protagonista fin dal suo arrivo nella stazione, ora trasformata in uno spazio aderente ai desideri dell'immaginario, alla condizione ideale ed edenica a cui i terrestri si sono abbandonati, condannandosi all'inazione e all'ascolto di ciò che emerge dalla profondità inaccessibile della loro coscienza.

Il loro tintinnio metallico e aereo, inconsistente, previsto anche nelle note del musicista come componente essenziale della musica per la comparsa delle creature, per disegnare la loro immaterialità contrapposta alla pesantezza dei corpi dei terrestri, ma anche per costituire il loro primo abbozzo di memoria, come è accaduto ad Hari davanti al quadro di Brueghel, si risolve nel clangore di un oggetto metallico che nel disordine della stazione ridotta ad una sorta di stanza di giochi per bambini rotola invisibile in uno spazio deserto dalla profondità incongrua: ancora una volta un effetto sonoro eccede la sua funzione narrativa per tentare di risolvere l'introduzione musicale prevista da Artemev.

Visivamente la sequenza propone il letterale 'rivoltarsi' su se stesso del protagonista: con una dissolvenza incrociata la fronte e il retro di Kelvin si sovrappongono senza che il personaggio si sia mosso dalla sua posizione incorniciata dal corridoio circolare, un giro su se stesso senza alcuno spostamento nello spazio, un lento avvatarsi interiore pronto a partorire un monologo. A questo evento tradotto dalla costruzione dell'immagine segue la prima parte del percorso del braccio curvo di un corridoio di cui non si scorge la fine e che si può così assimilare ad una spirale. Questa traccia termina presso l'oblò bianco da cui si può vedere l'oceano di Solaris: ai campanelli si sostituiscono i cluster ottenuti all'ANS che, come già si era notato nelle sequenze introduttive, aprivano delle significative digressioni audiovisive durante la perlustrazione della stazione da parte dello psicologo appena giunto dalla terra.

I cluster si diradano in lunghi accordi di frequenze sinusoidali dalla caratteristica microtonalità e le più intense richiamano i toni di una scala di Do minore, pur non rispettando l'ordine tradizionale della serie: questo tipo di organizzazione era previsto anche nelle note di lavorazione al film ed apparteneva ancora alle sequenze caratterizzate dall'apparizione degli ospiti anche se era una parte assegnata al coro. Ma in questo contesto è sicuramente più

sensibile la presenza a macchia di leopardo di rumore bianco o colorato che addensa l'atmosfera di materiale sonoro allontanandola dal silenzio: non sono quindi soltanto i nastri di frequenze sinusoidali a cambiare disposizione, ma è proprio lo sfondo che ora si dissolve e ora si addensa interferendo con le linee tonali e con il discorso di Kelvin o di Snaut.

I cluster con l'ANS annunciano la presenza di Solaris man mano che il protagonista si avvicina all'oblò e da questa sonorità si dipartono le linee sinusoidali che accompagnano le osservazioni del cibernetico sulla nuova attività del pianeta collegata all'invio dell'encefalogramma di Kris. Ma quando il protagonista, incurante della parole del compagno, annuncia il suo discorso denunciando l'inutilità della compassione, non solo l'accordo cambia con sconcertante puntualità calando rispetto a quanto si era ascoltato prima, ma anche lo sfondo si arricchisce di materia sonora informe e densa che costituisce una nuova massa attraversata dalle nuove linee sinusoidali.

A questa evidente costruzione per linee, masse o piani sovrapposti nella quale lo sfondo esercita una funzione decisiva per l'ascolto e la sottolineatura delle parole di Kelvin, si deve integrare una rarefazione: il livello di intensità dei toni sinusoidali lascia in netta evidenza soltanto la frequenza più alta che corrisponde a un Si 4. Questo suono si sfilava letteralmente dagli altri, che lo sostengono nell'accordo, per la dolorosa intensità con cui nuovamente si inserisce nel discorso di Kelvin e marca l'emergere dello spinosissimo problema della sofferenza individuale, del doloroso sentimento di inadeguatezza interiore denunciato dal protagonista. Poi le argomentazioni dello psicologo, che cita Tolstoj presso la finestra rivolta al mare ribollente a spirale, sono di nuovo accompagnate dall'alternanza delle fasce sinusoidali che stiamo descrivendo con la consueta dinamica caratterizzata da lunghe dissolvenze che rendono appena percettibili i cambi di tono.

Il rumore bianco modulato torna significativamente a caratterizzare anche lo spostamento nei corridoi creando un'aspra quanto sotterranea forma di disturbo, di interferenza che impone alla sequenza di sfaldarsi nel delirio e poi nel sogno. Visivamente la dissoluzione di Kris si compie nei corridoi ormai divenuti i luoghi della più completa dispersione: ad operare la disintegrazione del protagonista provvede nell'immagine il ricorso a fonti di luce artificiali puntate direttamente contro il protagonista e lo spettatore che lo segue alle sue spalle in un deambulare apparentemente senza fine. Nella biblioteca le luci prodotte dalla stazione erano state sostituite dalle candele, dal fuoco vivo attraverso il quale, letteralmente, Kris aveva citato il potere sovvertitore e insieme rivelatore del sonno dal *Don Quixote* di Cervantes: ora le luci bianche fisse e impenetrabili, prive della vitalità vibrante del fuoco accecano

l'osservatore e il protagonista facendolo scendere direttamente nella più completa perdita di sé.

Il percorso nel corridoio è segmentabile in due parti: la prima è ancora dominata dal parlato, dall'esaurirsi del discorso del protagonista che arriva a definire la vergogna di sé come un sentimento salvifico, la seconda è invece caratterizzata dal silenzio della parola e dal completo dominio della musica che guadagna livelli di intensità prima mai raggiunti, letteralmente esplodendo in un cluster di pianoforte che apre con un ricercato sincronismo il delirio al sogno.

Musicalmente si impongono per ancora una volta i densi blocchi di materia musicale vibrante che si risolvono nell'esplosione del pianoforte, che si differenzia dall'emersione della altre sonorità proprio per il volume del suo ingresso nell'immagine: si tratta ancora una volta di un fittissimo grappolo di suoni ottenuti con uno *sforzando* su tutte le ottave dello strumento che nella riproduzione è stato invertito con il taglio dell'attacco e questo, secondo Artemev, dovrebbe produrre l'effetto di un'onda da associare alla presenza e all'attività del pianeta.

Nel visivo, in corrispondenza proprio di quest'ultima sonorità, si produce lo stacco netto che dai corridoi della stazione conduce alla panoramica del soggiorno della casa paterna prima della partenza: si ritorna nell'inquadratura offertaci da Tarkovskij durante l'attesa della partenza senza la mediazione del protagonista, del suo immaginario, o delle sue parole come se il regista volesse invitare lo spettatore a rafforzare l'interpretazione a partire prima di tutto dalla tessitura dell'immagine.

La riflessione deve prendere avvio dalla considerazione del ripetersi dell'immagine e non soltanto dal prodursi del ricordo nel personaggio principale: la tinta rosso arancio che caratterizza questo interno familiare denuncia infatti la propria appartenenza alle atmosfere delle notti solariane che hanno dato vita per ben due volte alla seconda Hari.

La vita del vibrante e denso cluster di pianoforte è prolungata dal riverbero in una dimensione che non è certo la terra e nemmeno la stazione e il progressivo emergere del quadro eterofonico che ha contraddistinto la presenza di Solaris fin dalle sue prime apparizioni conduce ad una nuova liquefazione della memoria dove le sonorità riconoscibili (archi, per esempio, ma anche il *temir komuz*) emergono dall'indistinto pulsare delle frequenze elettroniche secondo una procedura del tutto aleatoria.

Si adattano perfettamente a questa sequenza le osservazioni di Artemev a proposito dell'intenzione di creare un «plasma» mescolando diverse sonorità ricavate dalle fonti più disparate per ottenere un movimento musicale totalmente privo dei connotati tradizionali e deciso dalle elaborazioni consentite dai registratori multipista, dai controlli della velocità e in

ultima istanza dal montaggio, dalla giustapposizione e dalla sovrapposizione dei blocchi così ottenuti. I movimenti corrispondono così a mutamenti di densità della materia sonora, ad improvvise emersioni e sprofondamenti nell'indistinto vivo e pulsante, benché caotico e informe.

Dopo la prima rielaborazione della terra vista da Solaris ottenuta con il viraggio rossastro arancio, l'immagine rappresenta lo sprofondamento di Kelvin, letteralmente il suo rovesciamento interiore quando coglie il suo riflesso sul pavimento di specchi che inevitabilmente rinvia all'altro presente sul soffitto della cabina: la disseminazione, la dispersione dell'immagine del personaggio significa la perdita di senso di ogni rassicurante e preconstituita integrità che talvolta lo specchio stesso illusoriamente rimanda. Nello stesso tempo gli oggetti diventano i segnali di un inarrestabile processo di emersione di ricordi, di porzioni sempre più ampie e complesse di memoria: la madre e Hari si fondono in un'unica apparizione ordita ancora una volta dal pianeta, che sta al centro del piano sequenza, rappresentato di nuovo dall'oblò bianco.

In questa inquadratura le due donne cambiano continuamente la loro posizione in modo del tutto incongruo, senza rispettare la direzione degli ingressi e delle uscite dai margini del quadro esse sfondano così la dimensione del ricordo e aprono la sua rielaborazione ad opera dell'immaginario, del sogno. Il punto di vista da cui si coglie il processo di commistione delle due donne è il letto in cui giace Kelvin, ma nell'evolversi del piano sequenza una zoomata in avanti cattura la presenza della finestra-aureola opaca e bianca nel cui cerchio le figure femminili vengono attratte anche solo per un istante: queste figure mobilissime, per nulla vincolate dallo spazio della cabina creano una dimensione aerea e sospesa alla pari di quella del volo dei due amanti e in questa atmosfera si assiste alla progressiva perdita di identità dei due fantasmi che volgono insistentemente le spalle all'osservatore. Lo sguardo, che si è mosso attraverso la cabina e che potrebbe essere quello del protagonista, cerca di dominare le presenze di afferrare gli spostamenti per compiere la desiderata fusione, ma si scopre che ad assisterlo nel punto terminale del piano sequenza è ancora la presenza della seconda Hari.

L'inviluppo di punti di vista, che comprende e intreccia il delirio del protagonista, la presenza di Solaris, come un fanale bianco intorno a cui si agitano delle falene, e lo sguardo in macchina finale di Hari, nel quale quello di Kelvin (ma anche semplicemente della macchina da presa) finisce per rispecchiarsi e rimanere avvinto, è complesso quanto il gioco dell'identità e delle posizioni delle apparizioni femminili che dilatano lo spazio del racconto. E tutto questo accade durante gli sviluppi del quadro sonoro di Solaris introdotto dal cluster di pianoforte che si esaurisce quando il protagonista si risveglia nell'atmosfera in bianco e nero

del ritorno presso la madre morta: una dimensione ancora una volta intermedia nella quale sperimenterà l'impossibilità di raggiungere di nuovo la desiderata innocenza dell'infanzia, lasciando così il proprio viaggio interiore privo di meta.

La sequenza si presenta come una parentesi dalla pervasiva presenza della musica che caratterizza il progredire del film a partire dal volo dei due amanti imperniato sul *Preludio*. Nella trama frammentaria del parlato, tipica della dimensione onirica, si inseriscono però i rumori a ispessire l'intreccio audiovisivo che determina il senso della sequenza. L'effetto sonoro del ticchettare di un tappo di vetro sul tavolo restituisce consistenza materiale all'apparizione: in presenza dell'ennesimo fantasma Kris tenta di verificarne la consistenza non nell'abbraccio, ma cercando tracce materiali di carattere sonoro.

La semisoggettiva del protagonista ci accompagna sul movimento dell'oggetto sul tavolo e anticipa il finale mostrando lo sterilizzatore aperto da cui è nata una piantina, come se il segreto più profondo del protagonista fosse nascosto proprio nella terra conservata al suo interno ed germinasse prima nel sogno, poi nella realtà del viaggio e infine nell'immaginario di Kelvin, che mette in scena l'incontro con il padre imitando il figliol prodigo rembrantiano.

La voce della madre è quella di Hari: le due donne hanno dato origine ad una perfetta simbiosi audiovisiva, la madre imita perfettamente la figura del filmato portato dalla terra ma parla al figlio con la voce dell'amata. Su uno sfondo di silenzio assoluto, che assume un'evidenza spettrale rispetto alla materia sonora sempre cangiante che ha scandito i tempi sulla stazione, il trillo di un canarino sembra certificare l'aria di casa, ma il discorso con la figura femminile pende verso il tempo destinato ad un inguaribile ritardo: il pendolo batte le ore e diventa udibile proprio quando il suo moto sembra destinato ad arrestarsi, quasi per desiderio del protagonista che ha appena dichiarato di aver compiuto il suo viaggio.

Gli oggetti acquistano un parvenza sonora quando sono evocati dalle parole dei personaggi: entrano nei loro discorsi ma anche nel percorso dei loro sguardi come il corno da caccia sulla parete che invita per analogia la figura femminile ad accostarsi di nuovo alla riproduzione del quadro di Brueghel. L'importanza musicale di questo strumento è stata sottolineata a tempo debito nell'analisi della prima apparizione di Hari e questo oggetto rinvia ora, attraverso il visivo, all'esperienza di immersione nell'universo del dipinto rappresentata nel modo più efficace dalle soluzioni sonore ideate da Artemev e dai percorsi dell'occhio della macchina da presa tarkovskijana tra le pieghe bianche della rappresentazione che hanno disegnato un processo di rimemorazione che ora non si ripete.

Per quanto la figura femminile sembri un tutt'uno con il quadro, in questa parte della sequenza che ricorda l'incanto di Hari si ascolta lo scricchiolare incongruo del telo di nailon

che ricopre una parte della riproduzione e gran parte del luogo come a volerlo sottrarre alla polvere del tempo, ai segni del suo passaggio e, appeso alle finestre, lo separi drasticamente da qualsiasi esterno: è un suono del tutto simile a quello scelto per rappresentare la fragilità e la consistenza artificiale del sudario ghiacciato che avvolgeva il corpo di Hari nel suo tentativo di suicidio con l'ossigeno liquido, che si è completato con la sua resurrezione.

In questa atmosfera di sospensione temporale, di stasi amplificata dall'immagine densa di grigi perché passata dal colore al bianco e nero, si assiste alla messa in scena del tentativo di purificazione del protagonista per mezzo del gesto della madre e della voce di Hari, che lasciano il posto al mormorio dell'acqua e alla parola regredita a una sillabazione infantile emessa da Kelvin, che riconosce così l'impossibilità di raggiungere, ma anche solo di desiderare l'innocenza infantile come tappa simbolica di una rinascita interiore.

Se il fantasma femminile è evocato per rimettere ordine nell'universo maschile del protagonista segnando la fine del tormentoso processo di auscultazione interiore, l'acqua è l'elemento simbolico necessario per compiere questo rito e il suo mormorio da ruscello le restituisce una dimensione autonoma rispetto a quanto si vede nell'immagine dominata dal catino e dalla brocca: questo suono, alla pari degli altri effetti che costellano il film, supera ancora una volta le esigenze di verosimiglianza del racconto e, ponendosi come ponte tra il sogno e il ritorno alla realtà della stazione orbitante, identifica la sorgente, la causa di questa articolata e per certi versi allegorica visione nel gorgogliare dei bollitori nella cabina di Kelvin. Seguendo la pista del sonoro il racconto del sogno è avanzato risalendo verso la propria origine, verso la voce dell'acqua che l'avrebbe indotto come il fruscio delle 'foglie' ritagliate da Snaut ha consentito la seconda emersione di Hari dalla coscienza del protagonista.

Al risveglio l'invocazione del nome Hari significa la scoperta del suo sacrificio, che restituisce definitivamente alla dimensione del ricordo il vissuto che Kris illusoriamente aveva tentato di ripristinare sulla stazione dando vita alle immagini della propria interiorità, assecondandone il fluire e la sistematica riproposizione offerta dal pianeta. Apparentemente reso più saggio da questo viaggio interiore, il protagonista domina con due monologhi il finale il primo sulla statuaria incompiutezza interiore dell'individuo e il secondo sul senso dell'attesa privata però di ogni *telos* o intenzione e caratterizzata quindi dalla rinuncia all'azione a favore di una disposizione contemplativa.

Nella prima di queste sequenze la macchina da presa cerca ancora lo scialle di Hari, l'unica traccia rimasta della sua presenza e chiudendosi poi sul dettaglio dell'orecchio di Kelvin rilancia l'idea di una disposizione all'ascolto pura, di una tensione che non si risolve in

oggetto, una meta, un obiettivo o un desiderio. Nella seconda ricompaiono le immagini dell'atmosfera e della superficie del pianeta del tutto simili a quelle proiettate durante l'inchiesta di Berton da cui tutti si aspettavano la verità: ora chiudono la missione di Kelvin e preparano il finale ancora una volta sul tema del bianco e sulla visione dall'alto, che si stacca dalla superficie popolata di figure.

Sulla scorta delle annotazioni di Bird, tratte dalla consultazione delle sceneggiature del film, è possibile affermare che la sua gravidanza è stata ottenuta annientando un impianto inizialmente ben più didascalico e semplice: non solo la musica di Bach veniva diffusa nella cabina del protagonista da Snaut con un disco di metallo, ma l'emersione del nuovo scenario suggerito dalla musica e costituito dal giardino della casa paterna era chiaramente attribuito prima all'immaginario del protagonista e poi veniva spostato sulla superficie del pianeta, dove Kelvin assisteva all'incontro tra il proprio doppio e il fantasma del padre, temendone il severo giudizio.

Come sappiamo la musica di Bach emerge nel film da un complesso audiovisivo ben più articolato e il suo essere compresa nella vicenda non dipende strettamente dall'agire dei personaggi, sempre vincolati al piano del racconto, ma dal quello della composizione dei materiali, non ultimi proprio quelli sonori. Grazie agli inserti di Artemev, infatti, il *Preludio* è reso l'immagine sonora di un universo dai caratteri musicalmente 'medievali', dove dalla melodia di Bach, trasformata in asse portante di una composizione ispirata al *cantus firmus*, germinano una molteplicità di figure sonore.

La ricomposizione di materiali sonori culturalmente così eterogenei non può passare inosservata e non solo il rigore della costruzione barocca fornisce un ordine al proliferare di nuovi timbri ottenuti all'interno di una prospettiva del tutto presente, contemporanea dove non esiste un suono non musicale, ma anche i rintocchi di vibrafono o gli inserti di archi o di cori, o di campane mutano il registro dolente e lamentoso del pezzo classico aprendolo ad una nuova prospettiva interpretativa.

Visivamente il finale deve la sua efficacia al volo della macchina da presa che, prolungandosi in una levitazione, termina soltanto quando è pienamente visibile la superficie bianca dell'oceano: questa sta per l'intero cosmo e il mondo interiore di Kelvin non è nient'altro che un'isola persa sulla sua superficie fluida. Entrambi questi elementi formano un instabile e utopico spazio di coesistenza tra un'inaccessibile realtà (il pianeta) caratterizzata dal continuo scioglimento o dalla fluidificazione di qualsiasi forma e l'interiorità del protagonista, alla ricerca di un impossibile radicamento nelle immagini della casa paterna, che appartengono al ricordo, ma sono state riprodotte dal fluido bianco.

Prima affianchiamo il protagonista nel ritorno, in cui siamo invitati a contemplare il giardino seguendo le sue tracce, ma progressivamente dobbiamo prendere le distanze dal personaggio per leggere l'intreccio degli elementi che nel quadro compongono il senso fino al distacco da terra: osserviamo il 'ritorno' di Kelvin attraverso una finestra cosparsa di vapore, che visualizza l'aria, mentre il personaggio scavalca gli ultimi resti del focolare con in primo piano, vero centro dell'immagine, lo sterilizzatore ormai chiuso, che ha contenuto la terra, ma anche la parte più segreta della coscienza del protagonista come dimostra la sua ricorrenza anche nei sogni e nelle rappresentazioni tratte dal suo immaginario ad opera del pianeta.

Il ricongiungimento con il padre avviene sotto il segno della combinazione più semplice e tipica del cinema narrativo: il campo controcampo dovrebbe contribuire a cristallizzare le immagini della memoria, il loro valore simbolico, ma è la presenza incongrua dell'acqua, elemento tarkovskijano per eccellenza, di un rivolo che percola silenzioso sulle spalle del padre e che inizia a sfaldare il senso di questo epilogo: le immagini della memoria hanno tutte un loro significato ben costruito e leggibile, una loro pregnanza, ma il tentativo di riportarle in vita, di riconsegnarle alla realtà le condanna ad una temporalità che ne dissolverà la forma e insieme il significato.

L'acqua che inumidisce le spalle del padre sollevando polvere ricorda i dettagli, le connotazioni più perturbanti e insopportabili del racconto della visione da parte di Berton; essa introduce proprio nel momento del riconoscimento la fluidificazione, lo scioglimento delle opere stesse dell'immaginario inquadrato nella memoria. E allo stesso modo, le costruzioni timbriche di Artemev nell'ultimo terzo della ripresa del pezzo di Bach sembrano sul punto di disperdere il senso della corrente prodotta dalla sua melodia, creando una tensione tra l'asse portante barocco, radicato nella tradizione, e la novità assoluta costituita dalle 'isole' di nuove sonorità moderne.

Il finale dal primo sguardo di Kelvin gettato sulla casa paterna al volo della macchina da presa, che rivela un più generale atto di rimemorazione, di rinascita dell'immagine nella coscienza dello spettatore, come se la dacia apparisse da una piega del paesaggio innevato bruegheliano contemplato da Hari, è accompagnato dall'ultima ripresa del quadro sonoro di Solaris. Questo brano si dispone subito 'simmetricamente' al *Preludio* dopo uno iato di silenzio indicato dall'arrivo del cane festante presso l'astronauta 'prodigo'.

Il fascio di frequenze sinusoidali si presenta subito continuo e regolare e del tutto simile a quello che ha accompagnato la sequenza della malattia di Kris: in alcuni punti si ripetono identici nella disposizione interi pezzi con la differenza che in questo finale il tema musicale

occupa tutta la banda sonora senza dividerla con il parlato a cui Tarkovskij ha assegnato sempre la preminenza in diverse sequenze di questo film.

E come nei precedenti quadri sonori i cluster di pianoforte o di suoni di sintesi intervengono per produrre addensamenti della materia sonora sempre irricognoscibile rispetto alle forme tradizionali; grazie alle procedure di montaggio e di stratificazione il brano presenta un andamento regolare e continuo, come quello del *Preludio*, ma su questa corrente si innestano degli interventi sonori che ne alterano il procedere come i timbri degli archi non privi di un certo effetto patetico, che dà vita a un crescendo finale sull'immagine della superficie dell'oceano e poi dello schermo bianco, due quadri che riportano l'attenzione sulla consistenza dell'immagine e sul suo statuto. Quindi, piuttosto che procedere con l'analisi della composizione del pezzo, è opportuno osservare come il musicista l'abbia adattato al nuovo contesto, al finale dove il quadro sonoro di *Solaris* assume la massima evidenza.

I cluster segnano ogni tappa del ritorno: il passaggio dall'inquadratura in campo lungo nella quale Kelvin si ferma presso il focolare quasi spento, fumigante per osservare la casa che ormai domina l'immagine, ma soprattutto il successivo riconoscimento del padre una volta raggiunta la finestra su cui campeggia lo sterilizzatore sono solo due esempi del montaggio audiovisivo che governa l'andamento della musica.

La distorsione subita dal fascio di toni sinusoidali, che assumono per pochi istanti l'aspetto di onde triangolari, corrisponde al cambio di messa a fuoco dal protagonista all'oggetto che sta al centro dell'immagine, dove finalmente giunge anche Kelvin: con questa doppia sottolineatura visiva e musicale si indica lo spostamento dell'articolazione del senso dall'agire del personaggio e dalla sua dimensione interiore agli oggetti che costellano il suo immaginario, all'atmosfera della sequenza nella quale si insinuano la presenza e l'attività del pianeta.

Il primo piano di Kelvin presso la finestra è letteralmente invaso dal fumo denso, che cancella il giardino alle sue spalle, dal vapore addensato a gocce sul vetro, dalla presenza enigmatica della terra, conservata come all'inizio del viaggio nello sterilizzatore che ora, chiuso, interroga lo spettatore sulla sua funzione, e dall'acqua, che spiove e imbeve i libri e gli altri oggetti familiari sul davanzale senza produrre alcun suono e per questo straniante come alla fine della sequenza della proiezione del filmato familiare dove concludeva il 'circuitto dello sguardo' costituito dallo schermo della cabina e dall'ampio specchio del suo bagno di fronte al quale si era interrogata sulla sua identità.

I quadri dell'immaginario di Kelvin, per quanto siano la parte più profonda della sua coscienza, sono sottoposti alla disgregazione imposta dalla natura e operata dai suoi elementi

(aria, acqua, terra, fuoco) che sono sempre sul punto di sfaldare l'impianto dell'immagine e dirottarne il senso dal patetico ricongiungimento padre-figlio sotto il segno del perdono (ancora una volta il tema del figliol prodigo riconoscibile nell'impianto conclusivo del visivo) alle trasformazioni della sua tessitura.

L'acqua che cade nella casa, estranea all'azione del personaggio fantasmatico del padre, esibisce lo stesso intervento del regista che abbiamo osservato nello svolgimento completo della sequenza legata alla visione del filmato portato dalla terra: Kelvin desidera insediarsi, tornare nell'idillica casa paterna, ma questa è conservata soltanto nella sua memoria, nel luogo in cui è germinata e la sua realizzazione nel tempo scandito dalla comparsa degli elementi naturali comporta anche il suo sfaldamento.

Musicalmente un cluster (difficile dire se si tratta di pianoforte denaturalizzato o ANS, o entrambi) circondato dalla vitalità dell'intervento degli archi (violini) sottolinea il primo controcampo sullo sguardo del protagonista che osserva il padre intento a riordinare i libri sul tavolo. Non può sfuggire appeso alla parete il corno da caccia: torna ancora una volta uno strumento silenzioso, un suono inascoltabile ma suggestivo che appartiene alle atmosfere del mondo bruegheliano e insieme ha un posto di assoluta rilevanza nelle note di Artemev.

Le parti per ANS che all'inizio della sequenza della malattia di Kelvin sottolineavano l'inizio della confessione del personaggio, che si interrogava sull'inutilità della compassione, ora tornano con lo stesso andamento e con gli stessi mutamenti tonali e di densità della materia sonora per segnare il riconoscimento da parte del padre e chiudere la sua semisoggettiva, che ancora una volta evidenzia il protagonista contornato dal tempo della natura, che scioglie il suo immaginario impedendone la cristallizzazione nel quadro sul filo del racconto.

E come nel delirio di Kelvin lo spinosissimo problema del doloroso sentimento di inadeguatezza interiore denunciato dal protagonista tendeva a trasformarsi nella sonorità acuta e penetrante di un unico tono sinusoidale, un Si 4, che si sfilava dagli altri per fondersi con la parola, così ora il ricongiungimento con il padre è sottolineato dallo stesso commento sonoro, reso ancor più evidente nel silenzio della parola nello spazio totalmente musicale accordato all'epilogo. E a spezzare proprio nel mezzo questa linea acuta e dolente provvede un cluster, che corrisponde al gesto del protagonista di prostrarsi e afferrare le ginocchia del padre: se il divenire della materia sonora è stato affidato da Artemev per lo più all'improvvisazione o all'aleatorietà dei procedimenti legati alla creatività degli esecutori, ma soprattutto alla manipolazione dei nastri, ora è palese anche l'attività di montaggio, che ha disposto le diverse cellule musicali caratteristiche della sua scrittura secondo il procedere della sequenza

assecondando sia il racconto cinematografico che l'atmosfera dell'immagine, le trasformazioni della sua tessitura.

Alla prima dissolvenza in bianco prodotta dal passaggio di una nuvola mentre la macchina da presa si solleva definitivamente dall'orizzonte dello sguardo del protagonista ascoltiamo nuovamente un grappolo di suoni di pianoforte entro una tessitura d'archi destinata a farsi sempre più acuta, a levarsi e chiudersi solo nel finale: Artemev segue ora l'evolversi dell'immagine, scandisce il formarsi dell'isola nell'oceano con le sonorità che abbiamo ascoltato attraverso il film, ma con una rinnovata intensità.

Quando la macchina da presa assume il punto di vista di un volo ad uccello, una dimensione universale evocata dai paesaggi fiamminghi, ascoltiamo distintamente le note di un corno emergere dall'atmosfera sonora prodotta dai suoni di sintesi e dal movimento sempre più energico e patetico della materia sonora prodotta dai violini. Quest'ultimi conducono prima alla trasformazione del giardino in isola e poi, nel crescendo esplosivo finale in cui sono coinvolte anche altre parti dell'orchestra, al bianco: mentre Kelvin sprofonda nel tempo degli avi, letteralmente ripiegato sulle ginocchia paterne, il quadro ricopre l'immaginario nel quale sembrava invischiato e, allontanandosi per tappe scandite musicalmente dai composti di Artemev, torna al colore della neve, alla condizione limite dell'attesa che una forma si palesi.

UN FILM RIFLESSO NEI DIARI DI LAVORAZIONE: *LO SPECCHIO*

Nel capitolo che seguirà, all'analisi puntuale dello *Specchio* sia per quanto riguarda il visivo, sia per quanto concerne il sonoro si affiancherà l'indagine dettagliata delle varianti di numerose sequenze che sono state prodotte durante la lavorazione del film fino ad ottenere il risultato finale, la pellicola proiettata in sala per la prima volta a Mosca il 20 dicembre 1974. Lo studio di queste note redatte da Tarkovskij consente di tratteggiare il percorso compositivo seguito dal regista soprattutto per le sequenze più complesse e articolate, che necessitavano della registrazione puntuale sia del lavoro compiuto, sia delle diverse ipotesi di sviluppo per giungere ad esprimere l'idea generale elaborata nella sceneggiatura di lavoro.

Riordinando le annotazioni seguendo la successione delle sequenze della versione conclusiva è stato possibile evidenziare le modalità con cui il regista ha messo in pratica i principi di poetica del sonoro enunciati in *Scolpire il tempo* nel capitolo intitolato *Della musica e dei rumori*⁸⁶. Lo studio dei diari di lavorazione è riuscito a gettare una luce sull'intricato e persino contorto percorso che ha portato alla scelta dei numerosi brani di repertorio del film: questo ha consentito di comprendere in modo più approfondito il contributo che essi dovevano fornire all'articolazione del senso delle sequenze in cui risuonano. Dalle pagine di questi quaderni punteggiate di riferimenti alla musica barocca è inevitabilmente emerso il ridimensionamento del lavoro di Artemev, già più volte evidenziato dalla critica. Nonostante sia stato coinvolto nella produzione dall'inizio del secondo anno di lavorazione e nella revisione complessiva dell'impianto musicale del film Tarkovskij avesse deciso di affidarsi ripetutamente alle qualità della musica elettronica che aveva elaborato per *Solaris*, gli interventi del musicista russo si concentrano nel cuore del film, nella sequenza dedicata ai conflitti del XX secolo. Altri frammenti del compositore, che era ricercato dal regista proprio per la sua capacità di mimetizzare il proprio lavoro nel resto della colonna sonora fatta di suoni e di rumori appositamente rielaborati per le immagini, sono posizionati nelle svolte decisive del racconto per produrre la necessaria tensione emozionale anche su inquadrature che possono apparire in prima istanza delle digressioni lontane dal contenuto delle diverse sequenze.

Un buon numero di note è stato dedicato da Tarkovskij alla selezione dei rumori e dei suoni in vista del messaggio: combinando queste informazioni con l'analisi del testo audiovisivo è stato possibile rinvenire fin dallo *Specchio* il tentativo di raggiungere la musica cinematografica, «i rumori ripensati dal cinema» che il regista indica come l'approdo ideale della sua poetica sul sonoro⁸⁷. Anche in quest'ambito risultano particolarmente utili tutte le

⁸⁶ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 145-148.

⁸⁷ Ivi, p. 146.

soluzioni ideate dal regista, anche quelle definitivamente scartate e mai realizzate perché rappresentano comunque dei termini di confronto per definire, per differenza rispetto alla soluzione finale, il contributo semantico di un suono, di un rumore, o di un composto sonoro. Le note sono poi servite a fondare su basi solide l'analisi audiovisiva del commento sonoro affidato ai testi poetici di Arsenij Tarkovskij: esse consentono di chiarire le modalità con cui il figlio regista intendeva inserirle nelle sequenze individuando sicuramente dei punti di raccordo, ma soprattutto generando una traccia sonora parallela, capace di rielaborare autonomamente il tema o i motivi principali offerti dal visivo.

Poco o nulla è invece trapelato sulle voci, sulla recitazione delle poesie prevalentemente scandita secondo il metro di composizione da parte del loro autore e senza dubbio diversa rispetto al resto del parlato. E come negli altri film di Tarkovskij, se la parola non è poetica, essa rimane nell'inquadratura soltanto il tempo necessario per notare la sua scomparsa, per seguire il suo affievolirsi.

Poiché lo scopo del presente lavoro è indagare le problematiche inerenti alla composizione del sonoro delle opere tarkovskijane, abbiamo evidenziato per primi i contributi forniti dai diari di lavorazione a questa componente del film, ma indubbiamente le note risultano altrettanto importanti e numerose anche per quanto riguarda lo studio delle modalità di composizione dell'immagine. È risaputo che nella prima fase della lavorazione di un film Tarkovskij si dedica esclusivamente al visivo procurandosi solo i materiali sonori in seguito necessari per completare l'opera al tavolo di missaggio⁸⁸. Le note risultano quindi decisive per comprendere le fasi di sviluppo delle diverse sequenze in funzione di tutti gli elementi che determinano la tessitura dell'immagine: si incontrano ripetutamente indicazioni precise sulla dimensione dei piani, sui movimenti di macchina, sulla disposizione del punto di vista, sull'illuminazione degli esterni e degli interni, sull'uso del colore e del bianco e nero e sulla loro alternanza che connota il visivo con significative variazioni tonali⁸⁹.

In un film che intenzionalmente si libera dai lacci della narrazione cinematografica comunemente intesa per assecondare idealmente lo svolgimento di un flusso di coscienza che si spande tra ricordi, sogni e poche parentesi del presente l'unità dell'opera, le modalità con cui si tengono assieme i diversi frammenti data la 'fragilità' della voce narrante, è determinata dalle sistematiche ripetizioni nel visivo, ma anche nel sonoro, di alcuni elementi dalle evidenti valenze simboliche come per esempio l'acqua, la terra, il fuoco, il latte, il vento: nelle note si

⁸⁸Le testimonianze di Owe Svensson e di Remo Ugolinelli, fonici rispettivamente di *Sacrificio* e *Nostalghia*, confermano questa prassi.

⁸⁹ Ovviamente il contenuto delle diverse inquadrature è registrato insieme a questi dettagli, ma Tarkovskij non si sofferma su di esso in modo particolareggiato poiché è attento soprattutto alla sua resa nell'immagine.

può osservare direttamente come prende corpo questa costruzione, che Tarkovskij chiama poetica, ma che si può avvicinare anche ad una sorta di musica per immagini divenuta materia della nostra analisi⁹⁰.

Per inquadrare meglio l'influenza esercitata dalla musica nei diversi livelli di cui si compone questo film è opportuno riportare le parole di Tarkovskij stesso, tratte dalle lezioni di regia in merito all'impostazione generale data allo *Specchio*:

Per creare una drammaturgia cinematografica veramente valida è indispensabile conoscere da vicino la forma delle opere musicali: quella della fuga, della sonata, della sinfonia...perchè il film, come forma, è molto vicino alla struttura musicale. Qui non è importante la logica dello scorrere degli eventi, ma la forma del loro scorrere, la forma del loro esistere dentro il materiale cinematografico. Sono cose distinte. Il tempo è già forma. Nella forma complessiva di un'opera cinematografica è molto importante il finale, allo stesso modo in cui in un'opera musicale è importante la coda. In base a questa interpretazione delle forme, la sequenza degli episodi, dei personaggi, degli eventi non significa nulla, ciò che è importante è la logica delle leggi musicali: il tema, l'anti-tema, l'elaborazione...Nel film *Lo specchio* questo principio di organizzazione del materiale è stato impiegato spesso.⁹¹

In queste parole ritorna il motivo portante della poetica tarkovskijana costituito dalla tessitura dell'immagine («la forma con cui gli eventi esistono nella materia cinematografica») nella quale rientra anche la composizione del paesaggio sonoro, e la necessità di articolare le diverse sequenze e l'intera opera ordinando i mutamenti testurali e non l'intreccio degli eventi in quanto tali, che costituiscono solo il contenuto dell'immagine. Il film assume quindi una forma dichiaratamente musicale simile a quella di un rondò e lo studio delle note di lavorazione, in particolare delle sedici o diciotto versioni del montaggio complessivo dello *Specchio* ha consentito di far emergere i modi con cui il regista ha applicato il principio cardine della sua poetica non solo nella composizione dell'inquadratura o della sequenza, ma anche all'intero film.

L'esistenza di diari di lavorazione dei film di Tarkovskij è testimoniata dalle parole dello autore stesso nel *Martirologio* in poche righe del 30 maggio 1974: «Anche per lo *Specchio* le cose vanno male. I superiori non lo accettano. Tutte le peripezie del film sono da me puntualmente riportate sul mio diario di lavoro» e ancora «di come vanno le cose per lo *Specchio* scriverò nel diario di lavorazione, non qui»⁹². E per ribadire l'importanza di queste annotazioni, che il regista ha redatto anche per gli altri film il 21 gennaio '79 si legge: «Il film [*Stalker*] va finito seguendo lo schema dell'ultimo colloquio a proposito della musica e dei

90 Può essere opportuno notare fin d'ora che il suono dell'acqua nella sue multiformi manifestazioni costituisca per Tarkovskij il principio unitario, il suono di fondo che deve unire tutte le parti dello *Specchio*.

91 Andrej Tarkovskij, *La forma dell'anima, il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2012, pp. 90-91. Il medesimo brano si trova citato anche in Yegorova, *Edward Artemiev's Musical Universe*, cit., p. 78 e 199.

92 Id., *Diari Martirologio 1970-1986*, Firenze, Edizione della Meridiana, 2002, p. 147

effetti sonori. Che Ljusja provi a togliere la scena del bar alla fine. Inserire nella scena della “Stanza” il nuovo testo scritto sul quaderno (sulla figlia malata), più il vecchio dialogo scritto per la scena dopo quella del “Sogno”»⁹³.

Dopo aver constatato l’esistenza dei diari di lavorazione e aver saggiato ancora una volta la loro importanza per la comprensione del processo compositivo dell’immagine tarkovskijana, è opportuno soffermarsi brevemente sulle vicende della pubblicazione dei quaderni dello *Specchio*. Il progetto editoriale prende corpo in Germania e poi in Giappone tra il 1993 e il 1994 con due edizioni diverse: in estremo oriente viene prodotta una ‘copia anastatica’ riproducendo in bianco e nero tutte le pagine dei quaderni e le foto in essi contenute. Il testo viene tradotto in giapponese e vengono aggiunte le due redazioni del racconto da cui il film è tratto (*Bianco, bianco giorno e Bianco giorno*), una sceneggiatura desunta del film molto dettagliata e una serie di foto di famiglia. L’editore giapponese (Hironobu Baba) ha poi fatto eseguire foto a colori in 35 mm di tutte le pagine degli originali.

L’edizione tedesca risulta nel complesso più povera, ma i contenuti essenziali sono identici. Essa consta della novella *Bianco, bianco giorno*, dei due diari di lavorazione e in appendice riporta i verbali delle discussioni presso il comitato artistico sul film, chiude il lavoro un saggio sul film di Hans-Joachim Schlegel. L’apparato fotografico si presenta molto ridotto, le foto riportate sono poche rispetto all’originale e si presentano più piccole e in bianco e nero. Il testo dei documenti sopra elencati è stato ovviamente tradotto in tedesco e fino ad oggi (febbraio 2013) non risulta essere stata redatta alcuna versione in inglese, ma soprattutto nemmeno in russo⁹⁴.

L’originale è formato da due agende con copertine rigida formato B6, le note sono manoscritte e il loro autore ha usato quattro colori: nero, rosso, blue e verde. Un quaderno contiene le registrazioni del 1973, un altro quelle del 1974, il primo è intitolato *Taccuino di lavoro*, il secondo *Diario di lavoro*. Entrambi contengono documenti ufficiali, lettere e promemoria inseriti dal regista e sono conservati presso l’Archivio Tarkovskij di Firenze.

Chi scrive ha consultato la versione tedesca, vista l’impossibilità di accedere alla copia giapponese e ovviamente di riprodurre in alcun modo l’originale. Trattandosi di un elaborato prodotto da Tarkovskij con finalità prevalentemente operative e non di una riflessione sui capisaldi della sua poetica cinematografica, il testo non presenta particolari difficoltà di comprensione, le note sono brevi e semplici, spesso molto schematiche; per le parti il cui significato è parso incerto e per avere una quadro più completo della storia dell’edizione sono

⁹³ *Ivi*, p. 239.

⁹⁴ Ad eccezione della novella da cui è stato tratto il film, pubblicata anche in italiano da Garzanti (1994) e in varie altre lingue.

stati contattati i traduttori Ute Spengler e Kurt Baudisch e dei due solo la prima ha fornito risposte interessanti per la nostra ricerca.

Lei ha realizzato la traduzione dal russo a partire da un dattiloscritto fornito dalla casa editrice (LIMES) e non ha avuto l'opportunità di incontrare gli eredi, né di consultare gli originali, tuttavia non ricorda particolari problemi nella resa in tedesco delle parole del regista e così pure nella riproduzione fedele del gergo tecnico del cinema. Purtroppo non è riuscita a reperire il dattiloscritto su cui ha lavorato e quindi il nostro studio si è basato sul contenuto della note tradotte in tedesco⁹⁵.

Tuttavia l'analisi, più che risentire della mancanza dell'originale, può apparire incompiuta per la mancanza della sceneggiatura tecnica, un passaggio che Tarkovskij considera essenziale per avviare la traduzione in immagini di un testo in prosa per il cinema. Dalle note si deduce che essa fu più volte riscritta durante le fasi di lavorazione del film, ma per il momento se ne sono perse completamente le tracce.

“In principio era il suono”: il prologo dello Specchio

Se in senso generale la costruzione dello *Specchio* è stata paragonata dall'autore stesso a quella di un testo musicale la cui architettura è definita dall'organizzazione del materiale per temi e variazioni, relegando così i contenuti ad un ruolo di secondaria importanza rispetto alle modalità della loro rappresentazione, allora l'analisi audiovisiva, volta a identificare la drammaturgia della forma cinematografica con particolare attenzione al sonoro, appare come la strada obbligata per comprendere la circolazione del senso nella tessitura dell'opera. E per dare maggiore consistenza a questo processo di indagine, essa sarà sostenuta, ove possibile, dallo studio delle varianti di lavorazione, delle tappe intermedie prima del risultato poi approvato dal regista al montaggio e al missaggio definitivi.

Nel nostro studio prenderemo in considerazione sia gli schemi che progettano gli interventi musicali nelle diverse sequenze, sia le riflessioni generali sulla combinazione degli effetti sonori e della musica (brani dal repertorio barocco, sonorità 'solariane' o brani d'orchestra come per la traversata del lago Sivaš di Artemev) che nelle intenzioni del regista doveva costituire un fluido scorrere continuo rispetto al visivo dominato dal frammento e dalla visibilità dell'incastro nel mosaico dell'opera.

⁹⁵ Comunicazione personale della traduttrice a chi scrive del marzo 2010.

L'attacco dello *Specchio* sfrutta un'inversione rispetto alla forma tradizionale degli *incipit* aperti dallo spazio tempo di transizione nella diegesi stabilito dai titoli di testa e normalmente accompagnato dalla musica: dal buio della sala lo spettatore è messo di fronte prima all'episodio della logopedista e poi ai *credits* che presentano il film. In questo modo il racconto cinematografico, fin dalla sua prima tappa introduttiva, non appare lineare e il primo frammento è messo in particolare evidenza, staccato dal resto del testo proprio dall'inserzione del *Preludio corale BWV 614* di Bach che accompagna i titoli di testa.

Divenuta così inevitabilmente emblematica, la sequenza documenta la guarigione di un giovane balbuziente grazie ad una seduta di ipnosi. In verità la prima inquadratura è riservata a Ignat, figlio del protagonista del film, che adombra lo stesso Tarkovskij e svolge la funzione di voce narrante. Il ragazzo accende e poi spegne deluso un televisore nel soggiorno di un appartamento (solo in seguito capiremo che si tratta della casa del padre a Mosca): lo schermo rimane fosco, attraversato da righe bianche e incapace di produrre immagini contrariamente alla macchina da presa. Il quadro cinematografico si confronta con una superficie che non è in grado di generare nemmeno un pallido riflesso del reale (solo un brusio incomprensibile), ma questo primo abbozzo del problema della visione trattato attraverso i suoi dispositivi⁹⁶ viene interrotto e la macchina da presa si concentra nel documentare la seduta nello studio della logopedista: la pellicola muta e dai colori, usati prevalentemente per i ricordi e i sogni di Aleksej, diviene ocrea come nei filmati d'archivio, che nel film rappresentano il passato di un'intera collettività. Il controcampo, che dovrebbe completare la visione di Ignat, finisce quindi per essere letto come una discontinuità. A congiungere le due inquadrature provvede però il sonoro: le prime parole della seduta sconfinano nel soggiorno del ragazzo protagonista unificando comunque la sequenza incentrata sulla pratica dell'ipnosi.

Con questa procedura dal giovane paziente, totalmente svuotato della sua volontà, viene misteriosamente rimosso ogni ostacolo che impedisca la parola. Il piano sequenza, che assume un aspetto documentaristico, rappresenta il ripristino del flusso sonoro che chiamiamo sbrigativamente parola, spesso riducendo la sua funzione esclusivamente all'interno del sistema linguistico comunicativo: in verità il giovane, attraverso i gesti quasi rituali della dottoressa, ritorna ad essere corretta 'cassa di risonanza' per la parola, strumento della parola che, grazie al suo ineludibile, ma spesso trascurato corpo sonoro diventa emanazione del mondo nel parlante.

⁹⁶ Ad essere precisi Ignat tiene in mano un libro, ma questo oggetto non diventa protagonista dell'inquadratura: il problema della parola scritta è decisamente rinviato alla prima sequenza del film dopo il prologo.

Tarkovskij si propone di catturare con gli strumenti audiovisivi a sua disposizione questa rinnovata apertura: l'ombra di un microfono compare nell'inquadratura e il giovane protagonista della singolare terapia viene esplicitamente invitato a guardare l'obiettivo sottolineando e rafforzando la presenza della macchina da presa che registra l'evento senza alcuna interruzione. Dal punto di vista del sonoro abbiamo così almeno la rappresentazione di una presa diretta (a parte la parentesi produttiva rappresentata da *Tempo di viaggio*, nessun film di Tarkovskij ha adoperato questa tecnica), ma a questa liberazione del suono catturata nel suo manifestarsi risponde il *Preludio* di Bach: l'immediatezza dell'attacco musicale e l'assenza di qualsiasi dissolvenza in ingresso che sospenda o separi le due sequenze suggellano la nuova tensione interiore del giovane e la parola, grazie alla rappresentazione del recupero della sua valenza sonora, si deve misurare direttamente con la melanconica ed elevata armonia della costruzione del *Kantor* scelta dal regista come complessa 'replica' alle rinnovate potenzialità espressive testimoniate dalla guarigione⁹⁷.

Eguale compassato, ma meno strutturato sull'idea della disperata invocazione a Dio del fedele rispetto a quello che introduce *Solaris*, il *Preludio corale BWV 614 Das alte Jahr vergangen ist* (L'anno vecchio è passato) conserva un andamento lamentoso e i suoi motivi discendenti o ascendenti disposti per intervalli cromatici rappresentano uno dei tratti stilistici più rilevanti. All'interno della retorica del *Kantor* essi possono essere associati al dolore, nel caso in questione per gli errori commessi nel tempo di vita trascorso: Tarkovskij, pur rifiutando le interpretazioni simboliche dei testi bachiani, avrebbe comunque usato un preludio le cui figure musicali prevalenti si adattano perfettamente ad uno dei tratti fondanti del film costituito dalla confessione, dal chiedere perdono per le proprie colpe al termine della propria esistenza, condizione in cui, come vedremo, si trova la voce narrante⁹⁸.

Nel giro di tre inquadrature si sviluppa un percorso 'verticale' del suono che procede dall'interruzione della sua dimensione più bassa, quotidiana e triviale rappresentata dallo spegnimento dell'apparecchio televisivo per raggiungere la musica alta offerta da Bach passando attraverso la liberazione del suono, del corpo della parola. Questa prima parte del film, che serve da prologo, esprime quindi un'idea generale facilmente isolabile dal resto della vicenda in cui si verrà introdotti dalla voce narrante. La scelta di un'introduzione così

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

98 Anche Calabretto nota, sulla scorta dell'opera di Basso, «un trattamento cromatico addirittura stupefacente». Si veda: Calabretto, «*La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni*», contenuto in: *Tarkovskij e la musica*, cit., p. 9.

emblematica non si è però configurata immediatamente al termine delle riprese e il piano sequenza della guarigione del balbuziente non era stato girato e quindi connesso all'inquadratura della televisione che appartenevano a due scene diverse. Nonostante più della metà delle varianti presenti il prologo definitivo, o quasi, con i titoli di testa dopo la sequenza della logopedista il percorso per arrivare a questa collocazione si presenta piuttosto tortuoso.

Osservando infatti le elaborazioni disponibili è possibile affermare sulla scorta delle prime riflessioni di Tarkovskij che l'episodio principale del prologo, la logopedista, «appartiene alla fine della scena delle apparizioni»⁹⁹ vale adire alla sequenza in cui Ignat lasciato solo in casa dalla madre legge, invitato da una misteriosa presenza femminile, la lettera di Puškin a Berdiaev sulla condizione e il ruolo della Russia considerata il baluardo della cristianità occidentale. Già fin dalla terza versione del montato del film troviamo particolarmente sviluppata la scena delle fantasmatiche presenze femminili che abitano l'appartamento in cui si trova Ignat solo: la guarigione del balbuziente è anticipata dalla sequenza della televisione e chiude l'episodio per lasciare poi spazio alla sequenza del poligono di tiro (suggerita dalla telefonata paterna, una presenza esclusivamente vocale). Tarkovskij condensa quindi verso il centro del film non solo la questione della missione culturale e storica della Russia, che il giovane lettore fatica a comprendere, ma a queste parole trascritte a mano e in questo modo interiorizzate è associato, dopo lo spegnimento dell'apparecchio televisivo, anche il recupero della parola.

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

Eguale l'episodio della fattoria (l'incontro della madre interpretata dall'attrice Margarita Terekhova con lo sconosciuto impersonato da Anatolij Solonitsyn), che nella versione finale inizia l'esplorazione della memoria, o le sequenze nell'appartamento che vedono protagonista Natalija, la donna da cui Aleksej si è separato, pur possedendo lo statuto di ricordi, non costituiscono una messa in forma cinematografica del tema più importante del film.

⁹⁹ A. Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, traduzione dal russo a cura di Kurt Baudisch e Ute Spengler, Berlin, Limes, 1993, p. 216-217. Nota 19/03/1974.

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

Per quanto riguarda il sonoro, oltre ai consueti problemi di post-sincronizzazione delle voci e dei rumori, l'attenzione delle note si concentra sulla selezione dei brani musicali. È evidente che Tarkovskij si affida al modello rappresentato da *Solaris*: nelle prime riflessioni emergono i punti chiave del film associati a tipologie musicali, ad autori o persino a semplici timbri. Il regista associa subito il prologo a un *Preludio* corale di Bach, benché sia ben lontano dall'aver deciso quale sequenza aprirà il film; il finale dovrebbe essere contraddistinto dalla presenza di Albinoni e i clavicembali bachiani del *Concerto in La minore (BWV 1065)* dovrebbero costituire le sonorità tintinnanti dei sogni, chiude ancora Bach con la *Passione di Giovanni* già orientata a commentare il ritorno del padre dopo la guerra¹⁰⁰. Si fissano quindi gli episodi chiave e si costruisce progressivamente un'atmosfera musicale dall'equilibrio e dalla compostezza decisamente classiche che orienti subito l'interpretazione dello spettatore.

Desti interesse la nota successiva¹⁰¹ che suggerisce una procedura cara a Tarkovskij: il preludio da usare nel prologo (chiamato anche *Ouverture* restando così nella terminologia musicale) potrebbe tornare anche nei sogni configurandosi così come un *refrain* capace di riportare lo spettatore sull'idea d'apertura: il recupero della parola come liberazione del suono del mondo attraverso il parlante, armonizzato al più alto dei livelli raggiungibili grazie a Bach.

Nella lunga nota sulla successione dei rumori e della musica da inserire nel film¹⁰² benché, ripetiamolo, la versione definitiva sia ben lontana dall'essere configurata, si determinano alcuni accoppiamenti audiovisivi che resteranno stabili: il *Kantor* rimarrà d'ora in poi fisso sul prologo, ma emerge il confronto tra due delle sonorità più caratteristiche del maestro: l'organo e il coro.

Nelle note successive appare evidente come la selezione della musiche per il film parta dall'ascolto del disco, anche di opere che non entreranno nello *Specchio*, e dalla registrazione di arie, voci (timbri) e parti (anche piuttosto ridotte), che possono essere utili per la pellicola. In questo contesto sono rare, ma utili per il nostro studio, le combinazioni audiovisive:

100 *Ivi*, p. 202. Nota 19/02/1974. Per completezza può essere utile riportare come, a commento del ritorno del padre, Tarkovskij avesse pensato ancora al *Concerto in La minore BWV 1065* per 4 clavicembali, violino e orchestra (ETERNA 820 681). La notazione dell'edizione farebbe pensare ad una particolare attenzione verso questo brano eppure sarà scartato nel prosieguo del messaggio.

101 *Ivi*, p. 204. Nota 3/03/1974.

102 *Ivi*, p. 211. Nota 8/03/1974.

Tarkovskij, progettando di utilizzare la *Messa in Si minore* di Bach, elenca i brani più significativi contrassegnandoli con lettere e i numeri delle parti, e al termine o a fianco di queste scelte è riportata la sequenza da intonare con la musica.

Focalizzando di nuovo la nostra attenzione sul prologo, si fa strada nel regista l'ipotesi di associarlo subito con il coro che introduce la *Passione secondo Giovanni*, da utilizzare almeno fino alla prima evidente cesura in modo da sfruttarne il «contenuto fortemente emozionale»¹⁰³: come è noto questa pagina è presente nel film ma apre il finale quando, al compimento dell'esistenza del protagonista di cui abbiamo osservato i frammenti, assistiamo al momento del suo concepimento, al sacrificio della madre, alla sua sottomissione in nome dell'amore e alla pienezza raggiunta in questo istante messa in scena da tutti gli elementi del sonoro che ripercorrono, come vedremo, i temi introdotti dal prologo.

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

In questa prospettiva di indagine è illuminante la nota che elenca sequenze e parti musicali redatta al termine del montaggio quasi definitivo dei frammenti che dalla metà di marzo alla metà di aprile 1974 sembravano non potersi ricomporre organicamente¹⁰⁴: essa sancisce la definitiva collocazione del *Preludio in Re minore* per organo di Bach sui titoli di testa, ma soprattutto rispecchia in maniera evidente il mosaico sonoro voluto da Tarkovskij le cui tessere vanno dal luminoso barocco agli inquietanti timbri elettronici inauditi di Artemev, che si nascondono dietro ai rumori e alla misteriosa voce della natura nonostante debbano ricordare le sonorità di *Solaris*.

103 *Ivi*, p. 224. Nota 24/03/1974.

104 *Ivi*, p. 237-238. Nota 13/04/1974.

La fattoria (il fuoco): dal reame della voce al suono luminoso di Artemev

La vicenda inizia visivamente penetrando in un quadro dove sono evidenti i due elementi cardine dell'universo tarkovskijano già rilevati anche in *Solaris*: la madre e la terra russa rappresentata dalla campagna fatta di ampie radure coltivate, nel cui centro spiccano elementi verticali, circoscritte da scuri boschi misti di latifoglie, che entreranno da protagonisti nei sogni intrecciati ai ricordi del protagonista. La macchina da presa disegna un vero e proprio ritratto della madre seduta sulla staccionata con una panoramica che ruota intorno al soggetto isolandolo dal resto dello spazio circostante e così prepara l'incontro casuale con un passante, un medico, che ha imboccato la via sbagliata per Tomšino.

A sottolineare l'istanza narrante ben distinta dal soggetto osservatore presente nel quadro provvede la voce maschile fuori campo che introduce il racconto suggerendo il tema del mancato ritorno a casa del padre, della separazione, un evento che completava il quadro dei punti di riferimento nel paesaggio familiare, ma che è destinato a non ripetersi nonostante lo spettatore possa distinguere la figura maschile in mezzo al campo presso il cespuglio. La voce narrante integra nell'immagine un punto di vista distinto da quello della donna sullo steccato e introduce nel racconto cinematografico il passato.

Può essere interessante ricordare come Tarkovskij consideri questa sequenza esemplare per il modo in cui l'attrice è stata diretta perché la costruzione dell'interpretazione del personaggio incide sul modo di intendere la temporalità della scena: Margarita Terechova non conosceva l'intero svolgimento della sequenza e soprattutto non ha mai saputo se la vicenda raccontata da Tarkovskij sarebbe approdata al ritorno della figura del marito di Marija Ivanovna, il personaggio che incarnava sullo schermo.

Questa decisione del regista consentì di riprodurre la condizione in cui si trovava la madre di Tarkovskij completamente inconsapevole del suo destino, totalmente immersa in un presente di cui viveva l'unicità istante per istante senza poterne ricavare alcun significato: contrariamente al teatro, dove secondo Tarkovskij l'attore deve conoscere l'intero contesto, la cornice in cui si deve inserire ogni scena e tutta la catena degli eventi per decidere come orientare organicamente in ogni momento la propria recitazione arricchendola dei segni necessari che la legano al mondo unitario, conchiuso e compiuto da rappresentare, nel cinema il regista dello *Specchio* intende restituire esemplarmente, attraverso la recitazione dell'attore, la vita colta nel suo accadere, l'esemplarità dell'incontro completamente aperto a un futuro ancora tutto da determinare. È la voce narrante, che per il momento può apparire come un narratore onnisciente ma che ben presto troveremo pienamente immersa nelle metamorfosi

della memoria, a incidere nell'interpretazione del presente alludendo alla separazione già avvenuta tra le figure del padre e quella della madre immersa nella solitudine del paesaggio russo.

Il medico sopraggiunto lungo il sentiero prova a trasformare il quadro carico di nostalgia in un cosmo: la caduta dallo steccato consente di rovesciare i due osservatori e finalmente metterli in ascolto della natura e il suo intervento sembra appositamente costruito per evidenziare questa condizione. L'incontro si chiude con una folata di vento che regola, più della volontà dei due protagonisti, l'ultimo sguardo tra il medico e la donna sullo steccato.

Il sonoro presenta subito una soluzione piuttosto tipica del cinema di Tarkovskij: la dissolvenza con cui il *Preludio* di Bach scompare e si fonde con il vento che agita le foglie della radura e incornicia la protagonista. Al vento segue il fischio del treno che introduce la voce del narratore: questa è stata annunciata nei titoli di testa come «voce dell'autore» e il compito che assolve inclina decisamente verso la composizione dell'atmosfera della sequenza, piuttosto che staccarsene rimarcando una posizione esterna da cui commentare le vicende.

La voce di Smoktunovskij, attore molto famoso alla metà degli anni settanta in URSS, lega le inquadrature che tratteggiano il ritratto rinascimentale, si potrebbe dire leonardesco, della madre prima di lasciare spazio al medico e al suo monologo: questo intervento è punteggiato da un paesaggio sonoro pienamente tarkovskijano dove l'abbaiare lontano dei cani è la traccia sonora della nostalgia e gli insetti che si scoprono tra i cespugli i primi segni elementari della vita della natura misteriosamente parlante come allo psicologo Kelvin nella sequenza iniziale di *Solaris*.

Il fruscio del vento in due folate chiude l'incontro sollevandolo dal piano delle implicazioni psicologiche che hanno coinvolto i due convenuti e prepara l'ingresso della lettura della poesia di Arsenij Tarkovskij *Primi incontri*: è evidente come l'episodio ambientato nella fattoria proponga ora una ripresa del tema con cui si è aperto calandolo però in un passato che precede quello suggerito dal narratore, poiché la lirica ricorda gli incontri tra i due amanti e solo nell'ultima strofa, nel loro mondo idillico «dall'altra parte dello specchio», appare il destino chiamato a dividerli.

La voce del padre del regista, che recita le proprie liriche, imprime nell'immagine il ritmo del verso russo sollevando la parola dal piano del discorso quotidiano e occasionale in cui era caduta, nonostante o proprio a causa dell'esibizione del medico cinico, che comunque è riuscito a destare la memoria della madre. Attraverso la recita dei versi, grazie ad un sensibile mutamento del ritmo discorso, della grana della voce e della sua sostanziale estraneità

all'immagine – si tratta infatti di una voce *over* – si mette in scena l'assenza paterna agendo prima di tutto sulla materialità della parola che appartiene al dominio del sonoro.

L'effetto ottenuto dall'inserzione del testo poetico nella sequenza è prima di tutto la sospensione della narrazione, del presente del ricordo di Aleksej, la voce narrante, per immergere lo spettatore nel microcosmo della poesia governato dalla figura della madre-amante e dato nella sua molteplice e vitale unità tutto in una volta.

In questa digressione Mar'ja si aggira nella casa di campagna come se fosse circondata «dalle cose semplici»¹⁰⁵ il cui potere evocativo è liberato solo dalla parola poetica, che li nomina rivelando poi l'universo che essi hanno composto e ancora tornano a comporre grazie ai versi e soprattutto alla voce del poeta. Ben presto, però, ci si accorge facilmente che la parola, la voce non comunica nulla dell'immagine, che il visivo e il sonoro non si suturano vicendevolmente, ma moltiplicano gli oggetti e le situazioni che lo spettatore deve padroneggiare.

La donna, guardando in macchina con insistenza, sembra voler saldare all'istanza narrante il fluire ininterrotto del discorso, ella piange e incarna il dolore per il mondo ormai perduto rappresentato nella lirica, ma quando Arsenij legge il verso, variamente tradotto, che si può intendere come «E la parola riempì la mia gola a piena voce», oppure «E il linguaggio, qual forza vibrante, riempì la gola», ella controlla il quaderno posato sulla finestra.

E quando, sempre parafrasando il testo recitato dal padre del regista, l'acqua fa da «sentinella» alle metamorfosi prodotte dalla parola nel mondo carico di figure e situazioni mitiche al di là dello specchio, il mormorio della pioggia sulle foglie è l'unico suono che si unisce alla voce recitante: il liquido, tutto altro che inerte e duro come immaginano i versi, delinea con il suo canto lo sfondo naturale dinamico, sonoro e dotato di un proprio ritmo al discorso di Arsenij, tentando così di farlo aderire alla durata dell'immagine come il precedente sincrono con il visivo, che proprio in corrispondenza del verso chiave inerente al carattere sonoro della parola e alla sua liberazione, aveva spostato l'attenzione sui quaderni, sulle pagine manoscritte.

L'assenza del padre è così rappresentata da un luogo audiovisivo in cui convergono la sua voce sradicata e sospesa, risonante nel presente rappresentato nell'immagine, lo sguardo e la memoria della madre che pilota la macchina da presa (lo sguardo di Aleksej, presenza rimemorante del film, come si scoprirà in seguito) nella penombra della casa di campagna, sui

105 Queste e le altre parole tra virgolette di questo paragrafo sono tratte dalla lirica *Pervye svidanija* (Primi incontri).

quaderni e poi fuori nella natura, che attraverso il semplice mormorio della pioggia vincola il discorso poetico al ritmo di uno dei suoni originari del microcosmo dipinto nella lirica¹⁰⁶.

Nonostante la complessità audiovisiva dell'inquadratura appena analizzata, il testo poetico appare in particolare rilievo grazie alla voce *over* per la maggior parte del suo svolgimento e non è possibile trascurare il suo contenuto che, come è già stato anticipato, non decifra l'immagine, né comunica o anticipa nulla di essa allo spettatore, che deve così necessariamente collocarsi tra i due mondi rappresentati.

L'incontro tra i due amanti è un'epifania, un evento che mostra l'ordine divino e invisibile del mondo e questa rivelazione si ottiene solo attraverso il rito presieduto dai due amanti, dalla loro unione estatica. Il dispositivo necessario per compierlo è lo specchio: esso è insieme il confine che separa il mondo finalmente ricondotto alla sua originaria dimensione cosmica dal reale e il «cristallo» che può contenerla.

In questa visione, dove ogni elemento è espresso dall'energia che lo muove o lo fa risplendere, si delinea una condizione temporale di carattere mitico in cui l'intera creazione si dispiega nuovamente secondo l'ordine sonno («E tu in trono dormivi») – sogno («E nel cristallo pulsavano i fiumi/fumavano le montagne,/lucava il mare/E tu tenevi in mano la sfera di cristallo») – veglia («poi ti destasti [...]») della donna regina che trasfigura «il quotidiano vocabolario umano»: proprio nel cuore di una lirica tutta concentrata sulla contemplazione, solo la rivelazione della radice più intima della parola, che passa attraverso la liberazione del suono, il farsi cassa di risonanza del parlante alla sua incontenibile potenza primigenia – «E il linguaggio, qual forza vibrante, riempi la gola» – consente all'immaginario del poeta di dare esperienza del reale cogliendo i ritmi più segreti del suo continuo mutamento e svelandone «il vero suo significato».

Torna così il motivo iniziale rappresentato dalla guarigione del balbuziente e questo ci consente di osservare l'attenzione che Tarkovskij pone sui modi con cui la parola viene mediata: il ritorno alla fluidità del discorso da parte del giovane nel prologo, confermato ma nello stesso tempo sospeso ed elevato in una dimensione difficilmente attingibile dal *Preludio* di Bach, è stato ribadito dalla voce *over* narrante di Smoktunovskij, che in prima persona ha fatto rifluire il passato nelle prime immagini della campagna russa. Calato nella realtà evenemenziale dell'incontro dal dialogo tra il medico e Marija, lo spettatore è stato nuovamente sbalzato in una dimensione 'quasi cosmica' al ritmo dei versi russi di Arsenij Tarkovskij: la parola oscilla tra l'impossibilità di essere emessa, la lotta per controllarla, e il

106 Sulla complessità di questo incipit narrativo si veda Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 103

livello più alto di eloquenza (Bach e le liriche di Tarkovskij padre). Tra questi due estremi si materializza il problema della liberazione del suono raccontata come atto creativo per eccellenza. E questi particolari nella composizione delle sequenze finora analizzate sottolineano come nel cinema di Tarkovskij la parola sia un medium tutt'altro che trasparente.

La sequenza non termina con i versi del padre sul ritratto della madre piangente, ma con l'incendio del fienile: è interessante notare fin d'ora come esso sia annunciato dalla protagonista che lo intravede nel fuori campo e alle sue parole tutti (anche il piccolo Aleksej, la voce narrante apparentemente padrona del ricordo) escono a contemplare lo spettacolo. Resta solo la macchina da presa negli interni della casa di campagna ed essa si attarda interessata ad esplorare la vita degli oggetti nel tempo: lo sviluppo del visivo eccede la memoria individuale, soggettiva enunciando la presenza dell'autore quasi in una dichiarazione di poetica. L'occhio tarkovskijano coglie la caduta di un oggetto e registra il suo urto sul pavimento di legno: questo evento, anche dal punto di vista del sonoro, è insignificante per la narrazione e non sviluppa significati metaforici, ma prepara la visione 'indiretta', mediata dell'incendio su una superficie riflettente, su uno specchio.

Prima che la macchina da presa si volti finalmente in semisoggettiva verso la luce viva del fuoco nella quale sono immersi gli abitanti della casa come osservatori, il visivo intende registrare il suo riflesso materializzato su di una superficie che renda meno trasparente il cammino della visione e, come in un quadro fiammingo olandese, inviti lo spettatore ad entrare consapevolmente all'interno di un intero mondo esplicitamente messo in quadro, trasfigurato dalla memoria (stavolta del regista e non del piccolo Aleksej, che lo rappresenta nel film) e solo attraverso questo percorso ne possa intuire pienamente il senso.

E come lo specchio, introdotto dalla lirica ed ora rinvenuto nella casa di campagna con le stesse caratteristiche di 'contenitore' di un microcosmo, mostra di essere uno dei *Leitmotiv* visivi nel film, così anche l'acqua ritorna in questa sequenza dopo aver dialogato con la sua rappresentazione nella lirica di Arsenij Tarkovskij svolgendo la funzione decisiva di cornice della visione, presiedendo ed enunciando le trasformazioni operanti dallo sguardo sul reale e contribuendo alla sua materializzazione.

Analizzando il sonoro si noterà che l'abbaiare insistente e allarmato del cane invisibile tiene viva l'attenzione sull'incendio soltanto annunciato da Marija ai figli durante il vagabondaggio della macchina da presa nella stanza e nell'uscita verso lo specchio: le grida del padrone della fattoria si perdono nel fuori campo e quando la macchina da presa finalmente si volta verso l'evento incrociando gli sguardi degli osservatori in semisoggettiva

udiamo finalmente il suono proveniente dalla luce intensa (e non più riflessa) mediata dal gocciolare dell'acqua dalla grondaia.

Non appena il fuoco compare come parte integrante e insieme decisiva, originaria del ricordo, ascoltiamo il primo suono elettronico elaborato da Artemev che lavora sul cupo mormorio delle fiamme appena divampate che stanno divorando il fienile. Il lavoro di mediazione dal visivo si estende al sonoro: è pienamente evidente che non si tratta di un effetto diegetico come il gocciolio dell'acqua, ma di un intervento che opera con una massa sonora di basse frequenze, opportunamente riverberate e rese dinamiche come era accaduto in *Solaris* nei quadri riservati al pianeta.

Come nel visivo così anche nel sonoro, al termine del piano sequenza che ha esplorato lo spazio della casa di campagna, si fondono in un unico fluido movimento i due opposti elementi, fuoco e acqua, tra cui vengono a trovarsi le comparse di questo primo episodio: l'elaborazione elettronica accentua il carattere sonoro dell'elemento, tradizionalmente riconosciuto come sinonimo di luce e di maschile, e il suo cupo ma continuo moto che si ricongiunge al suono dell'acqua, del femminile le cui forme visive nel cinema di Tarkovskij hanno altrettante, se non maggiori, corrispondenti puramente sonore, basti ricordare soltanto *Nostalghia*.

Questi due elementi primi sono quindi usati per portare a compimento la visione, per rappresentare la prima incarnazione del suono, per rigenerare la creazione dalla vibrazione primigenia di cui siano testimoni e ascoltatori alle spalle dei protagonisti del ricordo al termine di una elaborata inquadratura sicuramente 'digressiva' rispetto alla narrazione, ma strettamente interconnessa al senso profondo della lirica di Arsenij Tarkovskij, che ha messo in scena attraverso le sue immagini di carattere mitico anche il problema della creazione artistica.

L'aura elettronica si estende oltre la visione dell'incendio del fienile che abbiamo analizzato: essa circonda il personaggio di Mar'ja alterando la sua intensità rispetto agli altri rumori diegetici, ma persistendo nel quadro che mostra la contemplazione del fuoco da parte della donna. Il suono primigenio scaturito da questo elemento si trasforma quindi anche in risonanza interiore nella protagonista e le parole di Tarkovskij a proposito del lavoro del suo musicista con gli strumenti elettronici ribadiscono questo principio:

Nello *Specchio*, il compositore Artemev e io abbiamo impiegato della musica elettronica. Ritengo che le possibilità di questo tipo di musica applicata al cinema siano molto grandi. Volevamo che il suo suono si avvicinasse ad 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. [...] Inoltre 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...¹⁰⁷.

Tarkovskij fissa per l'elettronica il principio di una composizione musicale che si muove su basi imitative 'realistiche': abbandonando le forme musicali tradizionali e tutti i suoi parametri (ritmo, timbro, armonia, melodia e così via), essa si mimetizza con la natura che notoriamente invade il quadro tarkovskijano spesso complicandone la costruzione e tendendone quindi l'articolazione del senso. Lavorando con il suono l'elettronica può calarsi nella realtà riprodotta interpretandone l'essenza, portando alla luce, per esempio, i suoi continui e spesso impercettibili mutamenti non organizzabili in forme di carattere tradizionale, che facilmente potrebbero assumere un aspetto simbolico perennemente soggetto a decifrazione.

Questa attività di intonazione alla vita della natura, grazie all'atteggiamento contemplativo dei protagonisti, che volontariamente si immergono e si abbandonano alle manifestazioni misteriose della natura sottoposta al dinamismo incontrollabile degli elementi primi (fuoco, acqua, ma anche aria, come si vedrà nel successivo sogno), può diventare quindi la rappresentazione ideale dell'ascolto, la vibrazione dell'interiorità dei personaggi, inespriabile a parole, che cerca, seppur per brevi istanti, piena consonanza con il mondo circostante.

Quando la mistura sinusoidale lascia il posto a timbri che ricordano le voci di un coro, la composizione di Artemev stabilisce un ponte che lega la manifestazione del fuoco alla visione onirica del piccolo Aleksej: la musica elettronica 'imitativa' voluta da Tarkovskij dichiara così la propria appartenenza alla dimensione intermedia del sogno anche in questo film dopo che in *Solaris* era stata adoperata per delineare egualmente gli spazi di transizione, i corridoi percorsi dal protagonista disorientato e le fasi di trapasso dallo stato di coscienza al delirio, al sogno, fino a svelare la consistenza del suo 'ritorno' sulla terra.

La preparazione audiovisiva degli elementi primi nella sequenza della casa di campagna

Passando ora ad analizzare il lavoro preparatorio della sequenza, noteremo che i cardini intorno ai quali deve muoversi il senso della composizione audiovisiva sono fin da subito evidenti: nelle note di lavorazione del girato compare immediatamente la triade fuoco –

¹⁰⁷ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit. p. 148.

specchio – acqua per la parte che inizia dall’esplorazione dell’interno della casa di campagna e termina nel cortile con l’incendio.

Gli elementi primi cari a Tarkovskij costituiscono quindi dei motivi guida per compattare le riprese e comparire in esse come elementi liberi di infiltrarsi nella costruzione del visivo. Nel titolare la sequenza per stabilire la sua posizione nell’estenuante ricerca della versione finale del film viene costantemente ribadita la centralità del luogo con cui si è aperto *Lo specchio* – la fattoria – o casa di campagna e il suo legame con il fuoco, elemento chiave per una serie di *refrain* visivi che contribuiranno a legare tra loro ‘verticalmente’ diversi macrosequenze soprattutto nella prima parte dell’opera. E non meno significativo è il tentativo di legare il fuoco allo specchio, nella nota del 1 aprile 1974 si legge infatti: «La fattoria – la brace che si spegne, lo specchio»¹⁰⁸. In questo momento della lavorazione del film la sequenza ha ormai assunto la sua veste definitiva nella quale la superficie riflettente è diventata il luogo ideale per la manifestazione del suo elemento caratterizzante, anticipando e quindi superando gerarchicamente la sua comparsa nel racconto. La preminenza di questo cristallo in cui si evidenzia l’azione trasfigurante della memoria viene ribadita dalla criptica immagine della lastra immersa tra le braci, ma questo raddoppiamento del dispositivo che accoglie e ricontestualizza ciò che si pone davanti ad esso verrà scartato nelle successive versioni del montaggio definitivo.

Ciononostante può essere utile tentare di interpretare fin d’ora l’immagine formata dalla «brace che si spegne, lo specchio», anticipando la sua comparsa nel film che avverrà all’interno dell’episodio della vendita degli orecchini. Si tratta della lastra (e non più solo della sua superficie) immersa nel fuoco che si sta esaurendo e per questo ha perduto completamente la sua capacità riflettente diventando opaca per il vapore che vi si è condensato sopra: il riflesso viene cancellato, estinto dall’elemento che prima conteneva (il fuoco) e insieme ad esso le immagini vengono sottoposte a questo processo di dissipazione, di ‘opacizzazione’ necessario affinché chi le ha osservate le faccia rivivere, le ricostruisca interiormente¹⁰⁹.

108 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 230-231.

109 A sottolineatura di questi aspetti riguardanti il contenuto della sequenza che Tarkovskij considera come materiale da elaborare ‘musicalmente’, si può leggere la seguente versione dell’incendio ipotizzata fin dalle prime riprese (22/03/1973):

Il fuoco (variante)

1. Primitivo piano. Il giovane sta a guardare
2. Il fuoco – si sviluppa un riflesso
3. L’incendio – acqua – vetro – fumo
4. Dunja spaventa il giovane.

Nell'ultima versione la sequenza della fattoria sarà legata al primo sogno di Aleksej dallo sviluppo del tema del vento preparato dall'intervento elettronico di Artemev. In questa dimensione intermedia Tarkovskij intendeva affrontare esplicitamente il motivo del mutamento, della metamorfosi utilizzando come 'bordone' prima la forza sonora (e plastica) dell'aria e poi i ritmi sempre cangianti dell'acqua.

A completare la riflessione sul visivo, sul materiale dell'immagine sottoposto a trattamento «musicale» attenuando così il suo carattere di contenuto, può essere utile ricordare il tentativo, poi non portato a termine in questa sequenza, di alternare bianco e nero a colore seguendo criteri plastici o pittorici lineari suggeriti dal visivo: la prima visione di nuca della madre, che fa slittare l'attenzione sul disegno delle trecce e dei suoi capelli raccolti come in quadro rinascimentale, doveva essere valorizzato dalla sottrazione dei colori così come l'immagine del fuoco doveva essere resa diversa, inusuale dal punto di vista percettivo con lo stesso procedimento senza che vi si potesse leggere un sovrasenso simbolico. L'ipotesi è stata poi abbandonata, ma proprio nella sequenza seguente la sottrazione dei colori contribuisce a determinare l'atmosfera ambigua del sogno e della penombra in cui assisteremo alle trasmutazioni della figura della madre.

Per quanto riguarda il sonoro, le note sottolineano l'importanza cruciale del testo poetico e della sua collocazione all'interno della sequenza. Lo scopo che si prefigge l'autore con l'inserimento di questi tipi di testo è la condensazione del sentimento della nostalgia evidente fin dal titolo della lirica scelta inizialmente per la sequenza (*Il Bosco di Ignatevo*), ma che, con l'inserimento di *Primi incontri* quasi al termine del montaggio del film, si sposta decisamente sul motivo dell'incontro amoroso che fa da contro-tema a quello con l'estraneo con cui si apre la vicenda.

Nonostante ci si avvicini alla dimensione psicologica della protagonista, la madre, e a un suo ricordo, l'uso della voce *over* del padre del regista, voluta fin dall'inizio delle riprese, tiene costantemente l'attenzione sul problema della parola, della sua potenza generativa e sulla sua capacità di creare dimensioni ideali verso cui rivolgere lo sguardo. Al sentimento

Per la nostra ottica decisa a delineare le forme e le funzioni di questo dispositivo sono particolarmente interessanti queste altre parole riconducibili alla stessa epoca di elaborazione del film:

Ricordi alla fattoria:

[...]

- e forse inserire nel fuoco *Totale* del timore dell'incendio con l'aiuto di uno specchio dall'acqua. In parte ricordo, in parte visione. Racconto della madre di un fuoco nel territorio orientale del Volga.

Le nostre affermazioni sulle valenze mistiche del fuoco nei quadri tarkovskijani, che alludono ad una realtà non visibile, ma che attraverso l'elemento si manifesta appaiono giustificate così come la funzione mediatrice dello specchio dove si addensano le tensioni interiori dei personaggi che però vengono proiettate e ricontestualizzate in una dimensione altra rispetto alla realtà fenomenica.

della perdita di questa dimensione idillica che determina l'atmosfera della seconda parte della macrosequenza nella casa di campagna, si affianca la necessità di collocare il testo in rapporto alle immagini.

Nonostante sia ancora il *Bosco di Ignatevo*, Tarkovskij annota fin dall'inizio della lavorazione la necessità di trovare delle corrispondenze tra lo svolgersi ritmato del parlato e il visivo: «Mettere sotto lo zoom i versi ritmici esatti...che bruci di più, quasi sugli occhi...!»¹¹⁰. Benché non si possa chiarire in quale punto della sequenza dovesse essere posizionata questa piccola parte della lirica, essa testimonia la volontà di riprendere il tema del fuoco legandolo strettamente al processo della visione che consuma interiormente l'osservatore e quest'idea viene rafforzata dall'andamento del verso.

In altri punti del diario si registra l'intenzione di dilatare il tempo dell'inquadratura per restare al passo con il testo della poesia, benché non si intenda creare delle corrispondenze evidenti rispetto al suo contenuto: «Per la prima sequenza dell'“incendio”: la ripetizione di una panoramica nel cortile prima della chiusura (per la poesia)»¹¹¹. In altre note appare invece la necessità di spostare e delimitare l'intero blocco di versi per coprire solo una parte della sequenza: «I primi versi del *Bosco di Ignatevo* all'interno del cortile invece di tutto fino all'incendio»¹¹². Tarkovskij cerca una sovrapposizione sonora che, restando marcatamente lontana dalla diegesi, possa presentare comunque dei punti di contatto, dei sincroni che lo spettatore può costruire durante lo svolgimento dell'intera sequenza.

Quasi al termine del montaggio definitivo il regista decide per il cambiamento di lirica: si passa a *Primi incontri* con un evidente spostamento dell'accento prodotto dalla lettura dei versi sul tema dell'incontro amoroso. Il posizionamento non è però ancora quello della versione finale: Tarkovskij divide la lirica in due parti e la prima viene usata come introduzione all'episodio, la seconda, invece, finisce per essere il suo commento¹¹³. La comprensione unitaria del brano è compromessa e la funzione introduttiva, svolta dalla prima parte, si inserisce sull'arrivo dell'estraneo: i due 'incontri' si sovrappongono generando una corrispondenza difficile da interpretare.

La sovrapposizione audiovisiva è quindi troppo densa e contraddittoria, come se il tema e il contro tema tentassero di sostenersi a vicenda anziché succedersi nello svolgimento del 'pezzo': quasi obbligata è quindi la soluzione finale che sposta l'attacco della lirica a commento dell'incontro con lo sconosciuto e rievoca il luogo ideale dell'incontro dei due

110 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 96. Nota 22/03/1973.

111 *Ivi*, p. 173. Nota 15/12/1973.

112 *Ivi*, p. 204. Nota 3/03/1974.

113 *Ivi*, p. 226. Nota 28/03/1974.

amanti, trasformato in un rito di creazione, dove la parola si volge al suono e recupera la propria forza e funzione originarie grazie alla contemplazione.

Accompagnati dai versi di Arsenij Tarkovskij migriamo dallo spazio esterno dominato dalla natura, all'interno della casa di campagna immersa nella penombra: un luogo popolato dagli oggetti, come i quaderni di versi scritti a mano, in cui la memoria si raccoglie e si rinnova. La lirica vorrebbe trasfigurare, trascinare tutto il reale presentato dalla macchina da presa con le sue prolungate panoramiche «dall'altra parte dello specchio»: l'effetto ottenuto è un'intersezione di 'prospettive' offerta dalla presenza della voce *over*, dagli sguardi in macchina della protagonista, dall'evidenza della presenza autoriale concentrata nello svolgimento del piano sequenza, dalle corrispondenze audiovisive che cercano di ancorare la parola alla sua traccia scritta¹¹⁴.

Il mutamento inerente al testo della lirica libera il fuoco dalla parola lasciandolo alle soluzioni elettroniche di Artemev, ma vincola al proprio potere evocativo l'acqua, che grazie alla pioggia che penetra nel tempo sospeso della lirica e poi con il suo gocciolio influenza la contemplazione dell'elemento chiave della sequenza.

Questa ricerca di intersezioni e corrispondenze, ben lontane dal procedere parallelo di immagine e suono a rinforzo reciproco, rappresentano per Tarkovskij la modalità di composizione ideale:

Parole, parole, parole – nella vita reale il più delle volte esse sono solo acqua, e solo di rado e per breve tempo si può osservare una piena coincidenza della parola e del gesto, della parola e del fatto, della parola e del senso. Di solito, invece, la parola, la condizione interiore e l'azione fisica dell'uomo si sviluppano su piani differenti. Questi elementi interagiscono tra loro, talvolta si ricalcano lievemente, sovente si contraddicono e si smascherano a vicenda. E solo se si conosce esattamente che cosa e perché avviene su ciascuno di questi piani, solo se si possiede una totale conoscenza di questo si possono raggiungere quella irripetibilità, quella verità, quella forza del fatto di cui ho già parlato. E, se prendiamo la messa in scena, è dall'esatta correlazione e interazione tra questa e la parola che viene pronunciata, è dalle loro differenti tendenze, che nasce l'immagine vera e propria, l'immagine-osservazione. Cioè l'immagine assolutamente concreta¹¹⁵.

Il contributo degli effetti sonori a questa calcolata asincronia di tutti gli elementi che compongono l'immagine si può leggere in quest'altra annotazione che ribadisce la cura con cui il regista costruisce nei dettagli di montaggio l'atmosfera del primo ricordo del film: «2. I versi – nel 2. interno della “Fattoria”. 3. All'inizio dell'ultimo quadro “L'incendio” tagliare

114 Può essere utile rilevare che la lirica non appartiene all'epoca della ricostruzione operata dal film (1935), ma è stata scritta almeno trent'anni dopo, negli anni sessanta. E Tarkovskij la dispone nel suo film con la voce e l'interpretazione del padre affidata completamente alla recita dei versi a metà degli anni settanta. L'ultimo, ma non meno importante, 'strato' temporale che condiziona la sua interpretazione è quello occupato dallo spettatore odierno e viene attivato dalla combinazione audiovisiva decisa dal regista.

115 Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 171-172.

molto poco. 4. Eco dell'incendio nel riflesso sullo specchio»¹¹⁶. Lo specchio ribadisce così il suo carattere fondamentale di mediatore essenziale per l'elaborazione dell'immagine, come accade nella memoria che si sta svolgendo sotto i nostri occhi, grazie ad una commistione dimensionale. L'immagini di cui notiamo facilmente il loro essere racchiuse in una superficie sono infatti completate dal sonoro che, lungi dal poter essere catturato nel piccolo riflesso che svela il cortile con il falò, dona alla visione una spazialità più ampia, pervasa dal suono delle fiamme ardenti.

Al voltarsi della macchina da presa (l'istanza rimemorante) verso la messa in scena del fuoco esso diventa un elemento dalla forza primigenia proprio grazie all'intervento elettronico di Artemev che ne 'assorbe' l'eco tramutandolo in una mistura elettronica dal misterioso e cupo dinamismo: questa ulteriore articolazione del sonoro diventa il segno del processo contemplativo attraverso il quale i convenuti (soprattutto Mar'ja) interiorizzano lo spettacolo e insieme la sua rielaborazione da parte della memoria dell'io lirico del film.

Tra i promemoria iniziali del regista gli effetti sonori avevano il compito di differenziare le epoche rappresentate nelle diverse sequenze: i ricordi dovevano essere immersi nell'atmosfera dell'epoca grazie ai rumori così come il passaggio al presente doveva essere marcato dal cambio del paesaggio sonoro. Questa attenzione verso una sottolineatura della distanza temporale rispetto al passato nasce in un momento dell'elaborazione del film in cui si intende coinvolgere direttamente la figura del regista che discute la propria poetica, in particolare lo statuto e la funzione del sogno e del ricordo, all'interno dell'opera: queste prese di posizione scompariranno nella versione finale lasciando spazio soltanto alle complesse e per nulla lineari ricostruzioni «del modo in cui pensa e di quello che pensa»¹¹⁷ l'io lirico del film senza rappresentarlo direttamente sullo schermo.

Nell'elenco dei titoli che Tarkovskij aveva considerato per il film troviamo: «Il ritorno al luogo dell'incendio...»¹¹⁸. L'importanza della seconda parte della sequenza nella fattoria, legata alla manifestazione del fuoco, sottolinea ulteriormente il ruolo chiave di questo ricordo che negli schemi per il montaggio definitivo finisce per occupare una posizione preminente, talvolta persino in apertura di film, benché il regista sperimenti senza successo altre varianti.

In alcune versioni, come quella presentata inizialmente al capo del comitato artistico, il regista non resiste 'all'attrazione' che su questo episodio esercita la lunga telefonata con la madre in cui il protagonista rievoca proprio l'incendio del fienile per fissare l'epoca della

116 Id., *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 213. Nota 8/03/1974.

117 Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 30.

118 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 98-99. Nota 22/03/1973.

separazione¹¹⁹: le due macrosequenze sono concatenate in modo che alle parole segua la visione dell'episodio che in questo modo assume i caratteri di una semplice ricostruzione perdendo la tensione che lo caratterizza e che abbiamo rinvenuto studiandone l'impianto audiovisivo. Nella versione finale la telefonata tra la voce narrante e la madre servirà da introduzione alla vicenda nella tipografia, che sarà chiusa, non a caso, da una nuova apparizione del fuoco.

L'attrazione esercitata da questo elemento è tuttavia molto forte e influenza le successive rielaborazioni del film al tavolo di montaggio¹²⁰ dove i due momenti della vita di Mar'ja Ivanovna – la tipografia e la fattoria – sono consecutivi o comunque molto vicini: le note suggeriscono un'impostazione leitmotivica basata sull'incendio benché la sequenza della tipografia sia prevalentemente basata sull'acqua e sulla drammatica inconsistenza della parola stampata da cui dipendono le sorti dell'intero ufficio di revisori durante la dittatura staliniana.

Per il momento si intende sottolineare come Tarkovskij tenti di condensare nella prima parte del film la sofferenza della madre nello svolgimento dei due episodi introdotti per lo più dalle sequenze in cui gli autori spiegano la poetica che ha governato la composizione della loro opera. In una di queste soluzioni il dolore della madre è anticipato dall'ascensione dei palloni aerostatici che assume così un significato simbolico piuttosto evidente.

Provando a spostare l'episodio nel finale Tarkovskij ottiene un effetto di semplice giustapposizione e l'incendio finisce per essere disgiunto da tutto il resto: collocando la sequenza dopo il ritorno del ex-marito dalla guerra l'accento viene posto sull'incontro con lo sconosciuto¹²¹, ma in modo molto meno efficace rispetto alla soluzione finale che con l'introduzione della lirica *Primi incontri* stabilirà in un'unica sequenza la corrispondenza tra un tema e il suo il contro-tema.

La fattoria e il sogno seguente risultano dunque fuori posto, ma sono sequenze irrinunciabili: le rielaborazioni successive provano a ripetere il legame con la telefonata, che introduce l'episodio del rogo alla fattoria estendendo indebitamente il controllo del racconto

119 *Ivi*, p. 214-215. Nota 16/03/1974.

120 Per comprendere meglio quanto si sta dicendo nel testo riportiamo la nota fino alla sequenza in analisi:

17. MARZO [1974], domenica.

Lavorato con Sascha e deciso di tagliare il film come segue:

L'autore – parlato di Smoktunovskij

I. Prologo – girare (scrivere)?

II. I palloni aerostatici (accorciare)

III. La tipografia (passaggio, incendio)

IV. La fattoria (lo sconosciuto, incendio) [...].

V.

121 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 216-217. Nota 19/03/1974.

da parte della voce narrante (una soluzione che non asseconda le discontinuità e le mancate corrispondenze che fondano la poetica tarkovskijana).

In queste versioni alla sequenza della casa di campagna seguono o “Natalija allo specchio”, oppure le “Apparizioni” a Ignat nell’appartamento in città. Queste combinazioni consentono di separare nettamente i due personaggi interpretati dalla stessa attrice con un’operazione di condensazione riconosciuta poi dalla stessa voce narrante: Mar’ja Ivanovna, madre di Aleksej la voce narrante, e Natal’ja, la donna da cui Aleksej si è separato, sono incarnate entrambe da Margarita Terechova¹²².

Il comitato artistico insisterà più volte sulla difficoltà di riconoscere i due distinti personaggi fino a giungere alla proposta di sottotitoli che indicassero le due diverse identità volta per volta, o almeno nei punti più ambigui del film irriducibile ad una logica narrativa tradizionale e attento invece a riprodurre con i mezzi cinematografici il flusso del pensiero, in modo particolare le sue associazioni, i suoi salti, il suo rapporto con la realtà percepita e il lavoro deformante della memoria.

Al termine dei diversi tentativi di assemblaggio del film, il ricordo più vivo del narratore occuperà il primo posto dopo i titoli di testa e sarà seguito dal primo sogno nel quale si prefigura l’intero arco dell’esistenza della madre in una sequenza che vedrà come protagonista proprio lo specchio e che nel diario di lavorazione del film Tarkovskij indicherà frequentemente con il titolo di “Metamorfosi”.

Il primo sogno e la trasfigurazione della madre

Il visivo è inizialmente scandito dal doppio risveglio nella penombra del piccolo Aleksej: il cambio dai colori al bianco e nero differenzia le ricostruzioni della memoria dal sogno, ma a parte questo indicatore di un salto dimensionale del racconto è indubbio che il protagonista segua degli stimoli sonori che lo condurranno dinnanzi al rito presenziato dalle figure del padre e della madre.

Come già suggerito al termine dell’analisi della sequenza nella fattoria, è la composizione elettronica di Artemev a introdurre il tema sonoro (e poi visivo) del vento trascinando il rumore interiorizzato del fuoco dall’incendio all’atmosfera notturna: dalla mistura di toni sinusoidali a frequenza piuttosto bassa e cupa, modulati in ampiezza e riverberati, molto somigliante a quella che avevamo ascoltato nei quadri di *Solaris*, si passa con una dissolvenza

122 *Ivi*, p. 220-221. Nota 23/03/1974

a un breve motivo di corale che scandisce solo note: anche quest'ultima soluzione era presente nella sequenza della contemplazione del quadro di Brueghel, ma questa volta fa da sfondo ai fischi di uno zufolo (che nessuno suona ma che finiscono per funzionare come richiami).

Questo suono, prodotto senza alcuna cura musicale ma semplicemente con l'intento di emetterlo, anima lo spazio intorno al bambino per preparare una nuova manifestazione della natura, questa volta compresa nella dimensione ambigua del sogno: il fischietto imita e tenta di evocare il rumore del vento che si dispiega nella prima immagine in bianco e nero della sequenza con le fronde plasticamente animate dalla sua forza.

Il primo fischio segna il risveglio notturno del bambino, il secondo è prodotto sulle fronde decolorate e come pronta risposta ottiene un rombo 'realistico' (si tratta comunque di rumore colorato e riverberato adeguatamente) che sostituisce la soluzione musicale elettronica di Artemev: al rinnovato respiro della natura rispondono piegandosi le punte degli alberi. Il terzo sibilo cade nel tipico risveglio del sognatore nel sogno, reso evidente dalla rinuncia ai colori, che rappresentano così non solo l'atmosfera notturna priva di luce e carica di penombra, ma anche l'ambivalenza del sogno. Il quarto risuona per introdurre l'imminente incontro celebrato dal padre e dalla madre¹²³.

Seguendo la ripetizione delle note del fischietto, lo spettatore, come il bambino osservatore protagonista della sequenza (il piccolo Aleksej), è calato in una dimensione onirica dove la natura, rappresentata dai suoi elementi primi trova, come nella ricostruzione della memoria, uno spazio egualmente ideale per manifestare vividamente il senso di un continuo e segreto mutamento. Scrive a proposito di queste sonorità Artemev:

Per l'episodio dello *Specchio* in cui il bambino vede che al soffio del vento gli alberi si piegano, scricchiolano e che le foglie tremano sui rami ho scritto una composizione con lo zufolo da bambini, che si inseriva bene nel complesso del suono del rumore delle foglie, del vento e dell'atmosfera generale, ma Andrej non ha accettato questo brano. Ha detto che era "un eccesso" di mezzi e che qui bisognava trovare qualcosa di molto semplice, perché si trattava delle paure di un bambino molto piccolo. Dopo breve tempo Tarkovskij ha preso una decisione per questo episodio e ha suonato lui stesso lo zufolo. Effettivamente il risultato è stato ingenuo e toccante. E' stata una decisione che mi ha fatto molto piacere, perché nella pratica veniva confermata la mia idea, che non esistono suoni *non musicali*¹²⁴.

Queste parole confermano il mutamento di intenzioni riguardo alla musica maturato nel regista rispetto alla precedente esperienza di *Solaris*: alle composizioni, che includono suoni e rumori tradizionalmente considerati non musicali e che creano dei veri e propri quadri sonori

123 Nel ricostruire la stanza dove dorme il bambino Tarkovskij ha adoperato dei campanelli (invisibili nel quadro), che accompagnano ogni spostamento del piccolo osservatore sul letto: l'atmosfera trepida di timore ed ogni suono prova a rincuorare il protagonista che sogna il ritorno del padre.

124 Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nell'estate 2010.

dotati di una loro evidente autonomia rispetto al visivo, Tarkovskij preferisce sostituire gli interventi di poche o persino singole sonorità che delineano gli eventi rappresentati sullo schermo raggiungendo una tensione emozionale non meno significativa in virtù della loro calcolata non corrispondenza rispetto alle immagini. Il paesaggio sonoro, rinunciando al piano interpretativo offerto dalla composizione di un brano, sia essa eseguita con le forme tradizionali o con quelle maturate durante l'esperienza nello studio di musica elettronica da Artemev, risulta complessivamente più semplice e scandito da pause e silenzi significativi, che interagiscono con la 'partitura visiva' decisa dal regista.

In linea con queste scelte sul piano della musica da comporre per il film anche i brani di repertorio, pur presenti nell'opera, vengono circoscritti e si attenua gradualmente l'intenzione di ricorrere al ritornello come in *Solaris*: inizialmente Tarkovskij riflette nelle note sulla possibilità di vincolare i sogni al prologo e quindi al *Preludio*, a Bach¹²⁵, ma successivamente ripiega su combinazioni di sonorità appositamente create per le immagini e quindi si rivolge ad Artemev¹²⁶. Consapevole delle potenzialità espressive della musica elettronica e soprattutto delle sue qualità 'mimetiche' di cui abbiamo discusso sopra, il regista russo opera intorno all'elaborazione del suono come elemento fondamentale della tessitura dell'immagine e intende sfruttare le possibilità che esso offre come *refrain* in grado di compattare l'insieme di frammenti e di macrosequenze di cui si compone il film.

Risulta quindi evidente che nella lunga nota per progettare la composizione di musica e suoni dello *Specchio*¹²⁷, anche se il film non è ancora giunto alla sua versione di montaggio definitiva, la folata di vento che nel sogno risveglia il protagonista, conducendolo nella dimensione primigenia rappresentata dal sogno, è la stessa che deve caratterizzare l'incontro tra la madre e lo sconosciuto, ma questa volta ci troviamo evidentemente «dall'altra parte dello specchio» dove l'evento assume i tratti dell'incontro amoroso delineati dalla prima lirica che è risuonata nel film.

Dalla stessa nota è evidente il tentativo, poi non portato a termine perché le sequenze hanno raggiunto un altro ordine, di far migrare il suono dell'organo, ma «più profondo», dai titoli di testa con il *Preludio* di Bach: si cercava una continuità di carattere timbrico per arrivare poi alla sequenza della telefonata tra madre e figlio e inseguito all'incendio alla fattoria secondo un ordine certamente più lineare e narrativo di quello della redazione finale.

125 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 205. Nota 3/03/1974

126 *Ivi*, p. 237-238. Nota 13/04/1974

127 *Ivi*, p. 211. Nota 8/03/1974

Non mancano di essere segnalati gli interventi con il fischiello legati proprio al vento, che non hanno una collocazione precisa in rapporto ai quadri, ma che però sono inclusi nelle sequenze dell'infanzia di Aleksej accompagnando così la comprensione dello suo stato interiore, senza ricorrere alla recitazione del piccolo attore non professionista. Essi scandiscono anche i tempi degli spettacoli a cui assiste: nel regno dell'immaginario per eccellenza, il sogno, l'assenza paterna è sostituita da una serie di immagini che vedono come protagonista la madre e la potenza distruttiva/generativa della natura espressa dagli elementi primi più dinamici dallo spiccato carattere sonoro (acqua e aria su tutti e poi naturalmente fuoco). Ma un ruolo decisivo è svolto anche dalla serie di rifrazioni dell'immagine, di immagini dallo specchio che in questa sequenza procede verso la rivelazione della consistenza, della materialità della sua superficie.

Sfruttando le caratteristiche del suono cinematografico, più generalmente del suono registrato, gli elementi si possono dissolvere l'uno nell'altro garantendo passaggi 'segreti' tra le sequenze che implicherebbero invece salti temporali inaccettabili sul piano narrativo; anche Bach, pur sempre strutturato e solenne, subisce in questa lunga nota la presenza avvolgente delle sonorità che, lungi dal cristallizzarsi in un significato simbolico, rappresentano sempre più l'incarnazione primigenia del suono, quale principio generativo che invade le costruzioni dell'immaginario tarkovskijano.

Come suggerisce la visione a cui assistiamo, condotti fin sulla soglia della camera dal piccolo Aleksej, l'immersione nella natura non è un'armonica e pacificante fusione tra il soggetto protagonista del quadro (magari osservatore) e il mondo circostante: la madre in primo piano con la testa e i capelli immersi nel catino riempito dalla fuggevole figura paterna è a tal punto modellata dall'acqua che il suo volto, quando si solleva coperto dai capelli, appare come una testa di medusa.

Il rallenty ancora una volta si attarda ed esalta il disegno assunto dai lunghi capelli bagnati che ricordano delle alghe e rende la protagonista della sequenza una creatura acquatica, sospesa o galleggiante nell'atmosfera umida, liquida quando lo zoom si ritrae e consente la visione dello spazio circostante, del cuore della casa che scopriremo essere l'appartamento in cui vive Aleksej, la voce narrante di cui stiamo seguendo i percorsi della memoria e dell'immaginario. Al di là delle associazioni suggerite dalla soluzione tarkovskijana¹²⁸,

128 In *Solaris*, quando Hari ha ingerito l'ossigeno liquido e Kelvin attende la sua resurrezione, la macchina da presa in semisoggettiva si attarda sui capelli sciolti della donna che appaiono come le alghe nel ruscello con cui si era aperto (e si chiuderà) il film con l'accompagnamento dal *Preludio* bachiano. La cristallizzazione, sinonimo di morte, non impedisce al loro disegno di richiamare la fluidità, il dinamismo che caratterizza questo elemento. La trasformazione a cui è sottoposta la donna del primo sogno nello *Specchio* ricorda soluzioni surrealiste o metafisiche che richiamano lo stesso tema del volto e della visione velati.

l'acqua nel catino, anziché svolgere la funzione di specchio narcisistico per l'osservatore che contempla la propria immagine riflessa, presiede alla sua radicale metamorfosi catturata dalla macchina da presa.

Non appena il quadro retrocedendo inserisce la figura della madre nel luogo che potrebbe essere l'appartamento della voce narrante, essa sparisce lasciando in campo totale il palcoscenico della sua trasformazione: alla pari del personaggio 'svoltificato' anche l'appartamento viene liquefatto dall'acqua che percola, filtra dalle pareti e gonfia il soffitto fino a farlo crollare. In questo luogo in cui l'acqua agisce come il fuoco dissolvendo il contenuto delle immagini, non si può non notare la presenza di un armadio con uno specchio che, raddoppiando l'esile fiamma resistente di una stufa, suggerisce un principio di simmetria. La decostruzione dello spazio è invece evidente nella panoramica seguente dove ricompare Mar'ja, interpretata dall'attrice Terechova: la macchina da presa prima si attarda sul suo sguardo in macchina, diventando così superficie speculare rispetto all'autore (e allo spettatore), poi segue i riflessi della donna catturati dallo specchio dell'armadio fino ad oltrepassarne la cornice per osservare le pareti della camera umide e nere, percorse da ruscelli d'acqua.

In questo spazio unitario il movimento del personaggio crea una discontinuità non suturabile muovendosi nel fuori campo dove risiede stabilmente la macchina da presa e ricomparendo trepidante in una nicchia luminosa: la camera indugia ancora in un suo ritratto prima che il montaggio risolva il suo sguardo sul quadro che finalmente mostra la superficie dello specchio con un'immagine tattile. L'inquadratura appare come una sovrimpressione composta da una parte dell'appartamento in penombra, con le finestre chiuse e la fiammella che occupa il centro dell'immagine, e da un *trompe l'oil* dai toni surrealisti che riproduce un paesaggio visto attraverso una finestra ad arco difficilmente combinabile con il davanzale che la apre sul paesaggio stesso. Dal cuore dell'immagine emerge una vecchia donna: il gesto con cui si tiene lo scialle la identifica come la giovane Mar'ja, la madre di Aleksej, osservata nell'inquadratura precedente, ma quest'ultima porta nel viso e nel corpo i segni del tempo trascorso. Questa figura allunga una mano e tocca la superficie umida del vetro che ricopre il quadro: l'inquadratura si concentra così sulla materialità della superficie dove è impressa l'immagine.

La sovrimpressione non è un trucco cinematografico, ma una parte fondamentale della messa in scena. Il quadro compreso nell'inquadratura non è semplicemente una finestra sul mondo, ma una cornice che mette esplicitamente in discussione le regole della visione: il vaso trasparente con i fiori secchi sembra staccarsi dal piano della rappresentazione per prendere

parte alla realtà rappresentata nell'inquadratura. Il paesaggio, che ricorda le composizioni di Magritte, si prende gioco del tentativo inesausto di decifrazione del reale operata dalla parola che pretende di sostituirsi all'esperienza: nel centro della rappresentazione non è il cielo a specchiarsi nel lago, come vuole il cliché, ma è il lago che si riflette perfettamente in uno squarcio tra le nubi che ha la stessa forma. In quest'ultima inquadratura si addensano i dispositivi mediante i quali si riesce a mettere in immagine la realtà e nello stesso tempo si compie, attraverso il gesto della madre che tocca la superficie umida del vetro, il tentativo di infrangere il piano che le tiene separate.

L'importanza della tattilità e soprattutto della mano, la cui capacità di produrre segni rasenta quella di un alfabeto di ideogrammi, viene immediatamente ripresa nel quadro a colori seguente dove è interposta al fuoco: questa immagine tornerà nella visione di Aleksej nella seconda parte del film, durante la visita alla moglie del medico, non a caso dopo che il ragazzo avrà osservato titubante la propria immagine nel largo specchio della sala in cui è stato lasciato solo.

All'indubbia ripresa del tema del fuoco dopo una sequenza onirica fondata sulle proprietà audiovisive dell'acqua, si integra ora il motivo rappresentato dall'interposizione della mano alla visione: la mano fa da schermo, superficie interposta tra la messa in scena e l'occhio, come se non fosse possibile acquisire esperienza del reale o dell'immagine senza combinare l'apporto dei due sensi (almeno tre, se si considera la soluzione sonora che analizzeremo in seguito).

Nel prosieguo del film Aleksej, sfogliando il libro su Leonardo, si soffermerà con particolare attenzione sulla riproduzione di studi di mani e nella sequenza che rappresenta la morte del narratore Tarkovskij, rinunciando a svelare se stesso, si concentra sulla mano che come un'ala libera in volo un uccellino: il gesto compiuto ripristina così il passaggio dalla morte alla vita, l'ordine della creazione dal sacrificio della voce narrante esauritasi in un ultimo esile respiro.

Le soluzioni sonore adottate in questo primo sogno assegnano all'acqua un ruolo preminente nella creazione di un tappeto sonoro che la rende unitaria: nel silenzio assoluto i gesti impercettibilmente rallentati tendono ad assumere una particolare compostezza, anche il semplice versare acqua da una brocca eseguito dalla sfuggente figura paterna invocata dal piccolo sognatore.

La madre, sollevando i capelli dal catino, inizia lo sgocciolio d'acqua che si trasforma in un autentico scroscio di pioggia: esso rigonfia gli intonaci e letteralmente scioglie il soffitto che si rovescia sul pavimento. L'elemento naturale primigenio conquista tutta l'immagine e

decompone i simboli dell'universo tarkovskijano (la madre e la casa) dettando così lo sviluppo temporale del sogno e a sottolineare questa progressiva e inarrestabile invasione giunge l'intervento di Artemev: la sua cupa sonorità è composta da una mistura di suoni elaborati, 'denaturalizzati' al sintetizzatore tra cui si distingue l'intervento di un coro maschile composto da voci decisamente gravi, funebri di cui si intuiscono parole non comprensibili, e dal rintocco isolato di campane che imprimono all'atmosfera un'impronta decisamente apocalittica.

Solo lo zufolo interviene a zittire le vibrazioni prodotte dall'intervento di Artemev, che in alcuni punti ricorda le sonorità elaborate per la sequenza che inizia con la traversata del lago Sivaš: la lotta tra le misture sinusoidali e i fischi, pur non disturbando lo spiovere e il ruscellare continuo dell'acqua che articola non solo il tempo ma anche la profondità dello spazio con gocciolii più riverberati, caratterizza l'inquadratura che gioca sulla posizione della giovane Mar'ja rispetto agli specchi e la materia umida e scura delle pareti.

Nel quadro che presenta Mar'ja anziana rimane solo l'acqua e il suo evidente asincronismo rispetto alle immagine in cui si infiltra e spiove ovunque: una parte del suono è un gocciolio riverberato che riceviamo come traccia di un altrove invisibile e una parte prova a seguire le gocce che cadono davanti al vetro del quadro, indicando ancora una volta la volontà di fluidificare le cristallizzazioni dell'immaginario del narratore.

In perfetto sincrono è invece il gesto in primo piano che 'fa sentire' la superficie liscia del vetro sotto la pelle: l'immagine mette a fuoco la mano e sfoca il volto o lo sguardo della donna che vi si è specchiata. L'attenzione è spostata sulla consistenza materiale del supporto che ha consentito l'intricato percorso interpretativo della visione verificabile solo al tatto e lo stridio si allunga anche sulla mano interposta al fuoco, nella successiva inquadratura a colori, come a prolungare la sensazione tattile attraverso una sinestesia: l'udire e il toccare combinati insieme sottolineano in modo evidente la disposizione a ricevere propria del sognatore. Ma lo stridio dal vetro dell'ultima complessa visione onirica, passando attraverso l'immagine della mano attraverso il fuoco, che può rappresentare il risveglio, o il fuggire la fascinazione dei simboli e delle costruzioni dell'immaginario, si prolunga e insieme si converte nel passaggio sulle rotaie di un tram cittadino.

Il prolungamento del suono dimostra l'intenzione di saldare insieme le diverse dimensioni in cui si articola l'immaginario 'audiovisuale' del narratore, ma Tarkovskij sembra suggerire che procedendo alla ricerca dell'origine dell'immagine tattile su cui si chiude la sequenza onirica, nella quale svolge un ruolo chiave la consistenza del vetro resa attraverso il suono, si troverebbe il passaggio del tram nei pressi dell'appartamento cittadino dove risiede il

sognatore/voce narrante destato dalla telefonata della madre. Rovesciando il rapporto causa-effetto con cui si interpretano i fenomeni nella veglia, il sogno rivelerebbe solo al termine della serie di immagini la propria origine: questa spiegazione implica che nella dimensione onirica si abbia esperienza del procedere del tempo in direzione opposta rispetto a quella abituale¹²⁹.

Riflettendo sul titolo e scartando quasi subito la possibilità di enunciare apertamente l'impostazione radicata nella tradizione letteraria russa, e non solo, suggerita dal termine «confessione», Tarkovskij prova ad individuare i motivi portanti dell'opera che possano condensarla in una parola: un primo insieme di abbozzi riguarda i luoghi del ricordo, la casa, la fattoria e l'incendio, il secondo è costituito dall'assenza dell'anello al dito della madre segno incontrovertibile di modernità e perdita dei legami con il passato, ma soprattutto dell'assenza incolmabile del compagno. Un terzo ordine di motivi punta la sua attenzione sull'atmosfera del film, soprattutto su dimensioni temporali transitorie («Il chiarore del giorno», «L'impermanente»), ma l'insieme più compatto è rappresentato fin da subito dall'oggetto che lo attraversa: «Il tormento dello specchio...», «Lo specchio» e un'ultima proposta che recita all'incirca come «lo specchio con l'amalgama in superficie».

Evitando di dare preminenza ai ricordi e al suo vissuto condizionato dal vuoto paterno che scatena l'immaginario del bambino Aleksej, come abbiamo visto nell'analisi del primo sogno, Tarkovskij usa lo specchio e la sua facoltà di creare immagini per conservare intatta la transitorietà dell'esperienza temporale (lo specchio non trattiene nulla di ciò che si forma sulla sua superficie) e il modo in cui, invece, si fissa nell'immaginario andando incontro alle più diverse trasformazioni.

Tra le caratteristiche di questa superficie non manca la sottolineatura della sua consistenza materiale: l'amalgama, che consente la formazione dell'immagine, si nota nei vecchi specchi dove l'argento tende a raccogliersi in grumi sfaldandone la superficie omogenea. Così si presenta la superficie toccata dalla mano di Marija al termine della sequenza onirica in un'inquadratura traboccante di dispositivi per rendere la visione opaca e trasformarla in un gesto tattile.

Inizialmente la composizione della sequenza, che Tarkovskij insieme al suo collaboratore alla sceneggiatura Mischarin avevano intitolato «Metamorfosi», prevedeva un'accumulazione di eventi più ampia: in particolare Aleksej bambino, attratto dalla vitalità della natura

129 Con questa spiegazione Florenskij apre il suo testo sulla pittura delle icone intitolato *Le porte regali*: l'intento dello studioso russo, ben noto a Tarkovskij, è dimostrare l'esistenza e la possibilità di esperire dimensioni spazio temporali diverse da quelle che caratterizzano la realtà fenomenica abituale. Le icone rappresenterebbero per il pittore, ma anche per il contemplante, la via d'accesso a questo ordine del reale le cui dimensioni si presenterebbero rovesciate.

circostante la casa di campagna, usciva da questo guscio protettivo e, non riuscendo più ad entrarvi, gridava facendo apparire la madre dietro ad una porta con il cane. Tra l'apparire della voce del vento e l'impossibilità di rientrare legata all'inevitabile effetto sonoro (un grido) di disperazione si collocava il sogno che abbiamo analizzato¹³⁰.

È evidente che le parti di chiusura e di apertura di questo sogno finiranno per comporre la sequenza onirica nel finale del film, dopo l'episodio degli orecchini. Tarkovskij nella versione del montaggio definitiva lascerà il corpo centrale del sogno saldato alla vicenda iniziale della fattoria culminante con l'incendio e sposterà la parte finale ricomponendola in una visione onirica che vedrà nuovamente protagonista il vento, la casa, lo specchio e il riconoscimento della madre (questa volta mancato, anche se il suo apparire dal catino in questo primo sogno è sicuramente perturbante).

Passando dalla progettazione della sequenza alla sua realizzazione Tarkovskij riflette sulla possibilità di costruire una partitura coloristica della sequenza che chiarisca il senso di quanto si vede¹³¹:

II SOGNO – (continuazione) bianco-nero	
1. Philipp guarda dalla finestra. (Fiori con la brina alla finestra. L'uovo. Il quaderno)	5 m
2. Il padre svuota l'acqua – Rita si lava la testa Grande veduta della stanza vuota.	20 m
3. Comincia a gocciolare dal soffitto.	10 m
4. Rita va lungo la parete (l'acqua gocciola) e si avvicina allo specchio appannato.	20 m
5. Inquadratura a colori: la mano di Rita pulisce lo specchio - Si scorge in questo l'immagine di Mar'ja Ivanovna.	5 m

La scelta è piuttosto semplice: si passa dal bianco e nero al colore nel momento in cui lo spettatore deve cogliere istantaneamente la possibilità di abbracciare con un'unica inquadratura la visione del futuro da parte della protagonista della ricostruzione onirica e la contemplazione del passato e della felicità perduta da parte della vecchia madre del regista (Mar'ja Ivanovna). Questi due sguardi dovevano coesistere superando i limiti della successione cronologica sulla superficie dello specchio.

Notiamo subito che la sequenza lasciata nell'opera terminata non ottiene però l'effetto desiderato suggerito nella nota perché la visione della giovane attrice che incarna Mar'ja, pur

130 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 173. Nota 12/12/1973

131 Note 7/02/1974, ma anche 10/02/1974 e 23/03/1974. Le due ultime elencate presentano maggiori dettagli sulla scelta dei piani e delle velocità di ripresa che implicano una volontà di decostruzione dello spazio e di alterazione del tempo dopo averlo inizialmente enunciato con un campo totale nel quale fosse evidente l'azione disgregante dell'acqua. La sequenza prende corpo non solo dopo ripetute elaborazioni, ma anche durante la composizione dell'intero film, che conta almeno 14 versioni, e fino alla fine di marzo presenta un'estensione molto diversa da quella finale.

arricchendo con i suoi spostamenti incongrui la dimensione spaziale tracciata dalla panoramica laterale, è costretta a procedere in due tempi e per giunta sul fondo del vetro-quadro-specchio compare fin dall'inizio della seconda inquadratura, del campo controcampo la figura della madre del regista, che non viene così scoperta dal gesto della mano.

Il progettato passaggio al colore comporterebbe anche un rilievo particolare al gesto tattile che consente allo sguardo dello spettatore di scoprire sulla superficie dello specchio il salto temporale e la convergenza simultanea di due sguardi non combinabili nel tempo esperito nelle forme consuete.

Nella versione finale, tuttavia, Tarkovskij lascia tutta la sequenza in bianco e nero consentendo solo al fuoco di riportare il colore e verrà spostato al termine del film anche il quadro con gli oggetti in particolare rilievo (finestra con la brina e i fiori, uovo e quaderno), dopo l'episodio degli orecchini e prima della morte/rinascita del protagonista.

Lo specchio magico dall'aspetto hoffmanniano, dunque, pur non generando i vuoti che mettono in scacco l'interprete come accade nel genere fantastico, è una zona intermedia dotata di una consistenza indicata dal gesto tattile, dalla presenza attiva della mano che ritorna nel quadro seguente associata però al fuoco e non all'acqua. Nelle note di lavorazione si ricava che si tratta di un frammento del ricordo di una graziosa ragazza di cui Alkesej si era innamorato al poligono di tiro, durante la guerra: la mano attraverso la fiamma è ciò che resta del loro incontro e di quella passione giovanile, che la voce narrante tenterà di raccontare al figlio Ignat ma senza successo.

Il fuoco visto attraverso le dita, la mano tesa come quella che ha rivelato le figure sulla superficie dello specchio, ora arrossata dal fuoco, costituiscono però una serie autonoma distinta dal ricordo del narratore: il loro incontro presso la stufa verrà mostrato non insieme alla sequenza del poligono di tiro, dove la ragazza sarà solo una comparsa, ma nel momento in cui Ignat verrà lasciato solo nella casa della moglie del medico per l'affare degli orecchini.

Questa volontà di decontestualizzare i dettagli di alcune sequenze per creare nuove serie significanti appare di frequente nelle note di lavorazione ed è associata in particolare agli elementi naturali che vengono così a formare dei rimandi interni che infittiscono la tessitura del film. I particolari pongono l'attenzione sulle modalità dell'accostamento, sugli intervalli tra i frammenti e sulle loro caratteristiche intrinseche legate alla loro messa in immagine più che sulla concatenazione di ordine narrativo sistematicamente disattesa dall'autore.

Per gran parte della lavorazione del film il sogno che abbiamo analizzato necessitava, secondo il regista, di una introduzione affidata alla voce degli autori: queste inserzioni erano significative ed erano state strutturate al principio della lavorazione del film come gli

interventi diretti della madre di Tarkovskij, previsti in forma di falsa intervista, dove l'intervistata non doveva essere consapevole della presenza della macchina da presa.

I diari riportano la difficoltà ricreare testi adeguati per assecondare gli intenti autoriflessivi sulla composizione del film evidentemente considerata desueta per i canoni narrativi dell'epoca, anche se il regista, durante il primo anno di lavorazione, sembra comunque animato dall'intenzione di inserire delle dichiarazioni sul ruolo dell'artista e sulla sua concezione dell'arte sentite più importanti delle parole stesse della madre (17 agosto 1973):

Inserire conversazioni sull'arte, sull'artista: chi è egli? chi è questo attore che fa della vita altrui la propria esperienza. Su questo, che l'arte tende verso la verità assoluta, che essa raggiunge come immagine di questa verità. Come una sua illusione. Io non credo per niente all'intervista! [con la madre e la macchina da presa nascosta, come nel primo progetto presentato alla commissione artistica per ottenere il permesso di girare il film] Devono essere definiti tutti i monologhi dell'autore.

La necessità di questi interventi, soprattutto a introduzione del sogno in cui la madre e la casa sono sfigurati e dissolti dall'acqua, lascia la sua traccia fin quasi all'ultima variante dell'intero film¹³².

La posizione della sequenza, che nelle note tarkovskijane prende il titolo di "Sogno II", è legata al ritorno del padre dalla guerra per vedere i figli: essa intensifica così la sofferenza della protagonista femminile e questo tentativo di incastro dimostra la libertà di cui gode la sequenza onirica rispetto alla necessità di individuare il sognatore, che inizialmente può infatti essere il piccolo Aleksej, ma che poi, grazie al gioco di immagini riflesse allo specchio, diventa la madre stessa.

Ma la necessità di distinguere la madre da Natal'ja influenza a sua volta la collocazione di questo sogno che viene agganciato alla fattoria (e al fuoco) fin dalla sesta versione: in questo tentativo di assemblaggio risulta ancora particolarmente evidente la necessità di introdurre la sequenza onirica e troviamo ancora traccia delle intenzioni autoriflessive tarkovskijane; riportando solo la parte più interessante della nota leggiamo infatti:

23. MARZO 1974

Viene sviluppato un sesto programma. Voilà:

- 1) Prologo. Il balzubiente
- 2) Titoli di testa
- 3) *Carrellata in circolo*: L'AUTORE sul sogno
- 4) Inizio del sogno
- 5) Colloquio telefonico con la madre
- 6) Fine del secondo sogno
- 7) La fattoria
- 8) Natal'ja davanti allo specchio

¹³² Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 231. Nota 2/04/1974

La numerazione e il tipo dei caratteri conservano fedelmente la scrittura del regista. Nell'impostazione fortemente didascalica dell'incipit del film entra la sequenza che stiamo studiando e per giunta divisa in due tronconi: ad un prologo con citazione, affidato alla parola e alla possibilità di liberare il suo suono (episodio del balbuziente), seguono i titoli di testa e le dichiarazioni degli autori sul sogno, poste in particolare rilievo.

La parola, la spiegazione, per quanto suggestive e ricche di associazioni devono introdurre il sogno contraddicendo il rifiuto da parte del regista di qualsiasi forma di decifrazione dell'opera audiovisiva e sconfessando così la sfiducia pressoché totale verso questo strumento conoscitivo almeno nelle forme della comunicazione e dell'informazione tradizionali. A raddoppiare il carico verbale provvede il colloquio telefonico con la madre che dovrebbe presentare l'episodio della fattoria: si tratta ancora di un ordine che prevede prima la spiegazione e poi la visione dell'episodio e che, a causa del sistematico ricorso all'anticipazione, perde tutto il suo carico di senso da rinvenire esclusivamente nell'intreccio audiovisivo e finisce per diventare una semplice memoria illustrata.

Se consideriamo come protagonista del secondo sogno il bambino Aleksej, almeno nella sua parte iniziale legata alla presenza del vento, è inevitabile che esso finisca per gravitare soprattutto intorno all'episodio della fattoria, ma poiché non è meno preminente la figura della madre giovane, interpretata dalla Terechova, si può collocare anche prima dell'incendio magari introdotto dalle parole della telefonata in cui Aleksej domanda chiarimenti 'cronologici' alla madre sull'episodio della sua fanciullezza ormai lontana.

I due sogni, che nella versione finale troviamo all'inizio e alla fine del film sostanzialmente sono stati progettati e realizzati insieme come un unico episodio e in linea di principio si possono scambiare proponendo lo stesso tema centrato sulla casa, sull'incolmabile assenza paterna e il proliferare di immagini che tentano di interiorizzare la figura della madre: in alcune versioni del montaggio complessivo dello *Specchio* Tarkovskij opera uno scambio spostando il sogno d'acqua e di specchi nel finale prima dell'episodio degli orecchini che insieme a quello della tipografia dovevano essere gli emblemi della sofferenza materna. In questi episodi, secondo Tarkovskij, si doveva concentrare il senso della sua intera vita dedicata ai figli e senza compagno¹³³.

133 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 226-238. Nota 29/03/1974.

Altri spazi per la parola: l'appartamento del doppio Aleksej/Andrej e i corridoi della tipografia

La dissolvenza in nero sulla mano davanti al fuoco segna la fine della prima macrosequenza, ma il gioco delle connessioni e dei rimandi all'interno del film si estende oltre questi termini di carattere narrativo. È lo stridere della mano sul vetro bagnato, diventata il passaggio di un tram, che ci porta a scoprire l'origine del sogno di Aleksej ed egli si desta in un appartamento moscovita per rispondere alla telefonata della madre. Fedele all'assunto di non offrire allo spettatore una figura nella quale incarnare il soggetto di cui si stanno osservando l'immaginario, i processi della memoria e i sogni, Tarkovskij rappresenta il protagonista del film adoperando esclusivamente la voce e, pur ricorrendo alla voce *over*, non gli concede una rassicurante posizione esterna da cui mostrare il dominio e il controllo sul flusso di coscienza.

Il contenuto della telefonata ribatte alcuni temi tarkovskijani: dalla debolezza della voce, che è flebile a causa dell'angina e ha costretto il protagonista a giorni di mutismo, di silenzio, si passa a quella della parola, che non riesce ad esprimere autenticamente il pensiero. Anche le parole soffrono di 'debolezza': ritorna il tema della loro inconsistenza, che nell'incipit del film era stato presentato e risolto con la guarigione del balbuziente. Successivamente, nel cuore della prima lirica di Arsenij Tarkovskij, la parola riacquista il suo pieno significato solo se è in grado di farsi testimone, attraverso il ritmo sonoro che la caratterizza, della creazione dal suono del microcosmo dai tratti idillici contenuto nella lirica.

Il narratore, invece, depresso e stanco della propria esistenza, tenta di mascherare con il suo cinismo, che confida nel silenzio, il senso di colpa per la sua incapacità di comunicare con la compagna (Natal'ja), con il figlio (Ignat) e prima di tutto con la madre, dato che la telefonata si chiude con un litigio. In questo breve intermezzo telefonico egli sembra poi paralizzato e immerso nella propria memoria e nei propri sogni dell'infanzia, incapace di liberarsene e non intende ancora sacrificarli per dar vita alla parola 'liberata' o al simbolo sonoro della creazione, messi in scena rispettivamente dalla guarigione del balbuziente o dal canto della poesia paterna.

Se il contenuto della sequenza ribadisce alcuni motivi essenziali del film come il potere del suono, la sua messa in scena lo arricchisce di connotazioni. Il visivo è rappresentato da un unico piano sequenza composto da una lenta panoramica semicircolare nella prima stanza ad un capo dell'appartamento a cui segue, senza soluzione di continuità, una altrettanto lenta

carrellata in avanti che attraversa una teoria di porte aperte: esse fanno da cornice alla visione fino a raggiungere una finestra invalicabile dallo sguardo perché coperta da una tenda.

Questo movimento attraverso lo spazio vuoto sembra voler ambientare lo spettatore per i successivi episodi che vedranno coinvolti la compagna di Aleksej, Natal'ja, da cui si è separato, e il figlio Ignat: non mancano le nature morte alle finestre su cui fissare l'attenzione e la locandina francese dell'*Andrej Rublev*, il film di Tarkovskij che suggerisce così la parziale sovrapposizione tra l'autore, il regista e la voce narrante.

Passando alla combinazione audiovisiva è necessario concentrare l'attenzione sulle voci e sul loro rapporto con lo spazio disegnato dalla macchina da presa: la voce di Andrej, almeno al principio della telefonata, abita lo spazio dell'appartamento mentre quella della madre è comprensibilmente un po' più tenue e velata. Ma quando la macchina da presa inizia a spostarsi nell'appartamento la voce del protagonista non cambia in nessuna delle sue caratteristiche e noi la ascoltiamo sempre in primo piano sonoro, invece quella della madre acquista un riverbero inconsueto come se si diffondesse nello spazio vuoto venendo parzialmente riflessa dalle pareti.

La voce di Aleksej non possiede alcun elemento utile allo spettatore per sistemarla nello spazio della visione imbevuto invece della presenza materna, che subito si sistema tra le sue pareti: essa è libera di vagare sull'immagine senza una precisa collocazione riempiendola con le sue ciniche osservazioni sulla parola e con le richieste alla madre di fornirgli le informazioni necessarie per ancorare i suoi sogni e i suoi ricordi d'infanzia. Grazie alla combinazione audiovisiva analizzata, il presente messo in scena in questa conversazione telefonica appare più fantasmatico e inconsistente dei sogni e dei vividi ricordi a cui abbiamo assistito nelle sequenze d'apertura¹³⁴.

Il contenuto del dialogo telefonico è ben chiaro agli autori fin dall'inizio della lavorazione:

Dialogo telefonico con sguardo al passato:
sulla morte di Elisaveta Petrovna
sul fiume (Worona) e sulla fattoria isolata
sul sogno, la malattia e l'odio per se stesso
sul tempo, quando il padre se ne andò da noi (incendio), sulla necessità di credere in Dio,
sulla disperazione di un uomo che non sa di credere in Dio.¹³⁵

Le parole che si devono scambiare madre e figlio riguardano la rievocazione del passato e si agganciano inevitabilmente alla sequenza della fattoria, all'incendio e all'abbandono della

134 L'analisi della sequenza estende alcune riflessioni molto interessanti presenti in: Truppin, *And Then There Was Sound: The Films Of Andrei Tarkovsky* in Altman, *Sound Theory, Sound Practise*, cit., p. 242 e 248.

135 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 96. Nota del 22/03/1973.

casa da parte del padre (che deve essere avvenuto nello stesso anno). Tra questi elementi rientra anche la Vorona, fiume nel quale Tarkovskij ha girato numerose inquadrature per la sequenza della casa di campagna che però poi ha per buona parte scartato, inserendone solo alcune nel sogno che precede il finale: il simbolismo troppo esplicito rappresentato dal fiume e dalla ricerca del tempo dell'infanzia hanno indotto il regista a sacrificare la sequenza che doveva introdurre la casa di campagna per poi giungere all'incendio.

A queste considerazioni che riguardano la memoria di Aleksej si integra la notizia della morte di Elisavela Petrovna, la collega di Marija alla tipografia: questa informazione fornita dalla madre, che si incunea così nella rete dei ricordi e della rievocazione del passato tessuta dal figlio, proietta il loro dialogo sul presente anche se si prepara a lanciare l'episodio della tipografia. I restanti argomenti elencati dilatano il colloquio su un piano pericolosamente vicino alle riflessioni degli autori previste nei piani di lavorazione e lasciate nel montaggio definitivo del film fin quasi alla versione finale.

Al problema del credere e all'odio verso l'inconsistenza interiore da parte del personaggio principale Tarkovskij sostituirà nella versione finale la sottolineatura della condizione tipica dei protagonisti tarkovskijani, che ritroveremo espressa quasi con le stesse parole in *Nostalgia* e nella sceneggiatura di questo film presentata alla produzione: il protagonista dichiara di aver perso qualsiasi nozione del tempo sentendosi estraneo alla realtà che vive intorno a lui e tentando in ogni modo la via del ripiegamento, dell'isolamento nel proprio immaginario. A partire da questa condizione, però, l'autore si stacca dal personaggio che dovrebbe adombrarlo, anche da Aleksej, assumendo un atteggiamento marcatamente dialettico, di superamento della crisi interiore dei suoi personaggi e questo distacco è visibile a partire proprio dalla costruzione dei loro sogni, come si vedrà nel prosieguo dell'analisi.

Da uno schema così articolato il monologo risultante non può non essere piuttosto lungo¹³⁶: Tarkovskij tenta di coordinare tutti i diversi argomenti, ma rispetto alla versione finale trascura proprio le riflessioni sulla parola che ritroveremo invece a chiusura della panoramica semicircolare con cui si esplora la prima parte dell'abitato e insieme vuoto appartamento cittadino. I tagli apportati al termine del montaggio definitivo riducono i temi trattati e preparano la sequenza alla sua funzione di ponte tra il blocco costituito dalla fattoria e l'episodio della tipografia che dovrebbe condensare, alla pari di quello degli orecchini, la sofferenza e la dignità della figura della madre.

¹³⁶ La nota del 28/12/1973 riporta per intero il dialogo telefonico con la madre di cui si sta parlando, ma il 20/04/1974 Tarkovskij registra la sua riduzione o meglio la sua «ripulitura».

Nelle diverse sistemazioni delle macrosequenze per giungere al film nella sua versione definitiva, il colloquio con la madre trova essenzialmente due collocazioni: una lo vede inserito nello svolgimento dei sogni, l'altra, invece, in una posizione mediana tra l'episodio della fattoria e la tipografia.

Con la prima soluzione Tarkovskij intende affrontare il problema costituito dal sogno all'interno di un'opera che disattende i canoni narrativi tradizionali. Le parole della telefonata forniscono degli elementi per completare l'interpretazione degli eventi incongrui del racconto onirico intorno alla casa di campagna e in alcune versioni del montaggio definitivo Tarkovskij prevede persino, prima della sequenza onirica, l'inserimento di un monologo sul sogno da parte dell'autore, evidentemente per orientarne la comprensione. Sempre confidando sul suo contenuto Tarkovskij talvolta lo pone prima della rappresentazione degli episodi che cita fornendo delle coordinate temporali sicure per sistemarli rispetto al racconto della vita della protagonista e della voce narrante.

Già alla terza versione è però evidente che per gli argomenti suggeriti la sequenza attrae non solo l'episodio della fattoria (con il suo sogno), ma anche la vicenda nella tipografia: la telefonata consente all'immaginario di Aleksej di inglobare e rielaborare un episodio chiave nella vita della madre. Anche se le macrosequenze non sono ancora direttamente saldate insieme come nella versione finale e alcune curiose e persistenti inserzioni li separano, il loro ordine appare ormai stabilito: la telefonata tra la madre e il figlio sta come un tunnel sonoro tra la fattoria e la tipografia evitando di diventare la didascalia, la semplice anticipazione a parole ora dell'uno, ora dell'altro o di entrambi. Le parole trasportate dalle voci dei due protagonisti si spandono nell'appartamento deserto: l'attenzione è puntata sul loro discorrere e sul loro esaurirsi che darà vita nuovamente alla figura di Mar'ja in uno dei momenti che il figlio Andrej (alias Aleksej) ritiene più significativi nella sua esistenza.

Il motivo dominante nella costruzione della vicenda legata alla tipografia è il corridoio, la condotta che incanala i movimenti della donna segnandone il percorso: come nella fattoria o nell'appartamento moscovita di Aleksej, Tarkovskij ricostruisce il luogo nel quale si dibatte la protagonista nel suo quotidiano; la macchina da presa cattura prevalentemente in campo totale gli spazi attraversati seguendola a debita distanza e raccordandosi così idealmente al motivo visivo inaugurato con il colloquio telefonico tra madre e figlio.

Senza mai mostrare o nominare la causa dalla quale tutto è stato generato, un presunto refuso nei discorsi di Stalin che evidentemente poteva costare caro alla corretrice di bozze e a tutto l'ufficio, il regista pedina passo dopo passo la protagonista (insieme ai suoi colleghi) cogliendone ed intensificandone con opportuni *rallenty* le tensioni scaturite dall'episodio:

Tarkovskij opera così non soltanto sul piano della recitazione dell'attore, di cui coglie tutte le sfumature corrispondenti ai diversi stati d'animo che si alternano sul volto, ma anche sui cambiamenti d'atmosfera ottenuti con le dilatazioni temporali che creano posture e rapporti plastici con lo spazio circostante altrimenti non percepibili¹³⁷.

Nasce così una sequenza dove il fatto è celato e pare non si possa nemmeno nominare, ma si scrutano con attenzione tutti i segni sui volti, sui corpi e sullo spazio del tragitto della tensione che attraversa l'episodio: anche la parola e persino la citazione letteraria dostoevskijana (o dantesca), come si registra nella crisi isterica di Elisaveta, sono al servizio del disegno emozionale che si libera dall'evento generatosi intorno alla parola stampata, alla sua stolidità, meccanica riproduzione irrevocabile (il processo di stampa è già stato avviato e non si può fermare) che Mar'ja è costretta a servire e che potrebbe diventare per lei una condanna.

La tessitura degli elementi del visivo nella tipografia riprende la ripartizione notata nel primo sogno: il bianco e nero di tonalità seppia caratterizza tutto l'episodio dalla corsa affannata attraverso il parco e gli stabili tetri della tipografia alla doccia, dove termina l'episodio che esplode nel colore con la visione del fuoco. Del sogno vengono quindi ripresi gli elementi naturali: dell'acqua, addensata in un muro, Tarkovskij recupera la propensione a dissolvere lo spazio dell'immagine e le forze del personaggio femminile, del secondo invece esalta il valore simbolico dello slancio verticale della fiamma mobile e ardente sulla collina, che esplode vitale proprio allo scioglimento della sequenza.

L'ingresso con la guardiola, le passerelle, i corridoi spogli ed echeggianti, i cortili e gli stanzoni semivuoti e disadorni fanno da casa di risonanza al ritmo sonoro dei passi e al respiro corto della protagonista in singolare primo piano sonoro anche negli spazi aperti del parco. A questi segni del corpo sottoposto alla fatica fa da sfondo non solo il vuoto buio della tipografia ma anche la pioggia che negli esterni imbeve il corpo di Marija come nel primo sogno, ingrigendo l'atmosfera della sequenza incurante della sua tensione come se intendesse scioglierla, fiaccarla.

Dopo la significativa parentesi del frastuono delle macchine che confezionano la parola stampata sotto la sorveglianza dello sguardo di Stalin nei manifesti alle pareti, la pioggia tornerà come elemento atmosferico della lirica, che risuona di nuovo *over* con la voce di Arsenij Tarkovskij, dopo la verifica che il refuso non c'era. Il ritmo sonoro dei passi si

137 La nota del 4/10/1973 sottolinea la necessità di cogliere le dinamiche interiori della protagonista dai movimenti: Tarkovskij parla, per esempio, del «precipitarsi» della Terechova e in seguito dimostra di essere ben consapevole dell'uso della pioggia come fenomeno che incide non solo sull'atmosfera dell'immagine, ma persino sull'attrice (nota del 5/10/1973).

stratifica su quello della breve poesia che questa volta descrive un incontro mancato, una lacerazione amorosa disegnata dall'inclemenza del tempo e dai giudizi degli estranei. In particolare nel finale la parola poetica scopre i propri limiti: si arrende alla pioggia incapace di arginarne il continuo stillare, di ingabbiarlo in un significato e così esso non asciuga nemmeno le loro lacrime di solitudine, che si possono immaginare su Mar'ja mentre attraversa il corridoio deserto della tipografia in una luce irreali.

La crisi isterica di Elisaveta sviluppa invece il motivo del giudizio degli estranei a cui ha risposto sempre l'orgogliosa solitudine della protagonista, ma l'acqua non ha ancora cessato di attraversare l'episodio nelle sue diverse materializzazioni audiovisive: nella doccia purificatrice finale essa viene risucchiata nei tubi improvvisamente priva di pressione, gorgogliando senza la forza necessaria per uscire. Restano solo le ultime gocce sonore a segnare il fine dell'episodio e l'attenzione con cui Tarkovskij scruta sul volto della protagonista l'alternarsi di emozioni che non prendono la parola, ma vengono risolte con l'inattesa visione del fuoco sulla collina, accompagnato dalla massa risonante di un pianoforte a cui sia stata violentemente chiusa (o percossa) la cassa armonica. La sonorità inserita su questa immagine della fiamma innalzata su un piccolo rilievo, per quanto sia piuttosto breve, richiama il motivo elettronico con cui si è osservato l'elemento fuoco durante l'incendio del fienile, ma è soprattutto la tessitura del visivo, con l'improvviso passaggio al colore, che riporta la sequenza appena analizzata alla dimensione del primo sogno e al suo sviluppo.

Dai diari è proprio il finale a subire le maggiori e più significative modifiche durante la lavorazione: non intendendo evidentemente lasciare ai personaggi il compito di chiudere la sequenza con la manifestazione delle loro tensioni interiori, Tarkovskij prevede un'inquadratura che superi la dimensione psicologica. Una prima soluzione prevede l'inserzione, dopo la doccia di Mar'ja, di un quadro in bianco e nero con il volo di un uccello, probabilmente prelevato dal sogno, e poi fissa invece l'apparizione del fuoco sulla collina¹³⁸.

Il cambio non è solo contenutistico, ma è anche attento alla tessitura della sequenza: l'incendio deve infatti essere a colori e rompere la continuità cromatica della rievocazione dell'episodio nella tipografia (bianco e nero virato seppia), mentre invece l'immagine del volo, o dell'elemento aria, che l'uccello rievoca, può restare in bianco e nero e saldarsi dal punto di vista del contenuto al prosieguo della sequenza, che prevedeva il successivo rapporto del capo ufficio, impersonato da Nikolaj Grinko, sul primato del volo sovietico¹³⁹.

138 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., pp. 174-175 e 180. Note 15/12/1973 e 29/12/1973.

139 *Ivi*, p. 155 e 175. Note 5/10/1973 e 16/12/1973.

In entrambi i casi gli inserti previsti spostano in diversa misura il tono della sequenza evidenziando il disegno di rimandi interni operato con gli elementi primi della natura che irrompono nel tessuto tarkovskijano: l'aria e il fuoco si misurano con l'esaurirsi dell'acqua e il secondo diventerà il vertice drammatico della sequenza staccando il ritorno in ufficio e il discorso sul volo, previsti nella sceneggiatura di lavoro, dal resto della sequenza e decretandone alla fine l'eliminazione.

La visione del fuoco trova forse la sua spiegazione nella soluzione sonora che la accompagna: il colpo dato alla cassa armonica del pianoforte o un cluster con molte note della tastiera, di cui sia stato trasformato parzialmente l'attacco rendendo più evanescente lo *sforzato*, rappresenta un'esplosione primigenia da cui si genera un'iridescenza di suoni vibranti. Questa sonorità si sovrappone alla verticalità della fiamma sulla collina fornendo il ritmo della creazione e facendo così riemergere nell'opera la presenza attiva del suo costruttore.

Il passaggio improvviso al colore, l'irruzione di un elemento 'opposto' rispetto all'acqua che ha accompagnato l'intera sequenza (dall'arrivo alla tipografia, alla lirica di Arsenij Tarkovskij, alle lacrime dell'esplosione isterica, alla doccia purificatrice), la ripresa delle sonorità qualitativamente somiglianti alla sequenza iniziale dedicata all'incendio del fienile non sono solo la traccia di un dualismo maschile-femminile la cui continua circolazione (o tentativo di ricomposizione) attraversa e muove il film, ma costituiscono i segni del lavoro di tessitura dell'opera che Tarkovskij intende rendere visibile a partire dalla connessione dei pezzi e dal loro contenuto. Il ritorno del suono luminoso scandisce il passaggio tra le sequenze stabilendo le premesse per il taglio della sua parte finale ideata nella sceneggiatura, che portava a compimento l'episodio su un evento squisitamente narrativo con la parte dedicata al rapporto sul volo.

In virtù di questa impostazione iniziale, non deve sorprendere che nei tentativi di montaggio definitivo del film Tarkovskij abbia letteralmente incollato la "tipografia" all'ascensione dei palloni aerostatici. L'accoppiamento delle due sequenze era dettato da analogie evidenti sul piano del contenuto rafforzate dalla soluzione progettata fin dalla sceneggiatura di lavoro, ma Tarkovskij scombina questo piano controllato dalla linearità della narrazione per operare una discontinuità che porta in primo piano il lavoro di costruzione del film e i ritornelli affidati agli elementi primi della natura. Il volo, la dinamica ascensionale dei palloni e una delle rare inquadrature dove si vede il cielo e le sue qualità necessarie al racconto cinematografico tarkovskijano, sono liberati e diventano il vertice audiovisivo della successiva sequenza dedicata alla nostalgia della patria (gli spagnoli e la guerra civile).

Memoria individuale e collettiva a confronto: gli esuli spagnoli

Dal fuoco lo stacco trasporta lo spettatore su uno degli specchi dell'appartamento dove ha assistito alla telefonata tra la madre e il figlio (il Narratore) e dove si è svolto il primo sogno: su questa superficie si riflette il volto della ex-moglie di Aleksej, Natal'ja. Questo personaggio è però interpretato dalla stessa attrice, Margarita Terechova, che incarna la giovane madre nei sogni e nei ricordi d'infanzia dell'io lirico del film: Tarkovskij trasferisce letteralmente nella rappresentazione cinematografica la condensazione delle due figure che il suo protagonista opera elaborando il suo flusso di coscienza e infrange le barriere cronologiche che dovrebbero separarle in un ordine narrativo della vicenda.

La voce maschile continua a restare sospesa nella stanza nonostante il dialogo tenti di vincolarla almeno al fuori campo della superficie riflettente: uno sguardo in tralice di Natal'ja sull'argento, dopo i soliti ammiccamenti femminili a metà tra il compiaciuto e lo stranito, sembra raggiungere direttamente la macchina da presa proprio quando la donna sottolinea l'impossibilità di comunicare che ha caratterizzato il loro rapporto.

Abbandonati a malincuore i privilegi della posizione *over*, che avevano reso più fantasmatico il colloquio telefonico con la madre e prima avevano introdotto il film secondo una modalità apparentemente classica enunciando però la separazione del padre dalla famiglia, la voce maschile del narratore viene coinvolta nel gioco malinconico delle 'riflessioni': per prima registra la somiglianza tra le figure della moglie e della madre negli anni intorno alla guerra, ma benché osservi l'esaurirsi del rapporto con Natal'ja non trova invece la ragione del distacco da sua madre.

Natal'ja identifica Ignat, il figlio che compare anch'egli riflesso e sovrainquadrato in uno specchio, con il padre: il suo attaccamento alla madre, unito all'incapacità di stabilire un rapporto anche solo comunicativo con lei, viene accostato inevitabilmente al vissuto di Aleksej. Le amare corrispondenze registrate nel dialogo non intendono contrapporre due figure femminili, ma osservare le relazioni madre-figlio, padre-figlio al mutare dei termini che compongono la relazione superando l'ordine cronologico che ha regolato e distinto i rispettivi vissuti.

Lo sguardo di Aleksej regola l'andamento del racconto moltiplicando, grazie alle superfici riflettenti, le immagini della figura materna e fissando la sua sofferenza, mentre invece si serve del volto riflesso della ex-moglie per rivelare l'impermanenza dell'immagine e la sua

debolezza proprio nel momento in cui è visibile la sua fattura materiale, rappresentata nel modo più evidente dalla ricerca del volto sfocato della Terekhova sul vetro di una finestra¹⁴⁰.

Tuttavia, il gesto di alitare sul vetro per rivelare la sua superficie offre l'appoggio necessario per l'effetto sonoro che stacca sui primi inserti di carattere documentario dello *Specchio* che riguardano la Spagna: il sacrificio del toro nella corrida, introdotto dalle grida del pubblico alla massima intensità nel momento dell'uccisione dell'animale, sposta radicalmente l'attenzione dalla nostalgia dell'infanzia a quella della patria perduta entrambi sentimenti non congelabili in cliché¹⁴¹.

La scelta tarkovskijana di ricorrere a pezzi di cinema documentario o, come vedremo, a frammenti da altri film per la rappresentazione della guerra spinge lo spettatore ad interrogarsi sulla consistenza e sul valore dell'immaginario collettivo, in cui si sono già sedimentati e cristallizzati dei veri e propri simboli, e sulle modalità con cui esso interagisce con quello individuale, di cui abbiamo finora seguito il complesso sviluppo tra i sogni e i ricordi della voce narrante.

La sequenza dedicata alla rievocazione della corrida è recitata per la piccola comunità di spagnoli raccolta nell'appartamento dell'insofferente Aleksej: l'attore protagonista che mima gesto dopo gesto le pose del torero parla infatti in spagnolo trascinato evidentemente dall'evento stesso che sta mettendo in scena. Non ha alcuna importanza il farsi capire dagli ospiti russi: le sue parole prendono il ritmo della rievocazione sonora appositamente ricostruita da Litvinov per lo *Specchio* che supera la visione del frammento iniziale della morte dell'animale da un frammento in bianco e nero virato ocre.

La sua voce segue e arriva quasi a deformarsi espressivamente per assecondare ogni suo gesto, per rivivere attraverso la sua interpretazione il rito che coinvolge la folla convenuta per lo spettacolo sacrificale di cui possiamo seguire solo l'immagine sonora. I toni si fanno più malinconici quando dalla rievocazione del momento estatico e collettivo della morte del toro si passa a ricordare il funerale del torero e la comunità riunita in questo lutto: le parole del narratore si scollano dalla sua figura, Tarkovskij segue le reazioni dei convenuti silenziosi ai ricordi carichi di nostalgia materializzata dalla parola, ma dirotta l'attenzione dello spettatore su una serie di specchi annunciata da un inserto documentario dove una donna cammina su un marciapiede tra le macerie con una lunga specchiera infranta.

140 A questo serve l'alitare della donna sullo specchio che non resta sul vetro nemmeno il tempo per notarlo. L'inconsistenza dell'immagine è velata dal narcisismo femminile aleggiante in tutta la sequenza impostata interamente sul volto della Terekhova.

141 Tarkovskij si interroga sul pericolo di mettere in scena delle immagini dal contenuto prestabilito e facilmente decifrabile, soggetto alla parola, e si adopera sistematicamente per la loro rimozione o mette in scena la loro dissoluzione a cui forniscono un contributo decisivo gli elementi naturali (acqua e fuoco su tutti).

Grazie a questa immagine notiamo che nella stanza degli spagnoli alle pareti si moltiplicano le superfici riflettenti, persino incorniciate, ma nessuna di loro riproduce la scena che stiamo osservando. Contrariamente al tema enunciato dal primo specchio comparso sul muro della fattoria, che racchiudeva nella sua piccola estensione il cortile, il fuoco e gli spettatori guidando così la visione della macchina da presa entro la cornice della memoria del protagonista, queste superfici, seppur numerose, non racchiudono alcun microcosmo, alcun mondo o evento inerente all'ideale, né possono guidare la visione, né tentare di pilotare i tentativi introspettivi di chi vi si riflette, come è accaduto nella prima parte della sequenza tra Aleksej e Natalija: la comunità degli spagnoli non si può raccogliere nel ricordo presa tra la nostalgia e l'assimilazione al mondo sovietico.

Ma lo specchio nel frammento di repertorio diventa anche il motivo che fa germinare, durante la rievocazione di tratti più caratteristici del mondo iberico, la serie di immagini della guerra civile spagnola, come se all'iniziale morte del toro Tarkovskij associasse ora una sorta di personale 'Guernica audiovisiva'¹⁴².

I materiali sonori si moltiplicano complicando la comprensione del sentimento espresso dal protagonista della sequenza: mentre in spagnolo egli inizia il tema del distacco, della separazione dalla sua famiglia si sovrappone una voce che in russo in parte completa il breve racconto della morte del torero e in parte prova a tradurre la sofferenza che ha accomunato i profughi spagnoli al momento di abbandonare la Spagna: la consapevolezza della perdita dei familiari, del definitivo allontanamento dalla terra natia e dell'impossibilità di ritrovare una patria spirituale filtrano attraverso i due discorsi sovrapposti e non coincidenti, che terminano sull'attacco del brano di *Flamenco*.

Il lavoro di montaggio e di missaggio, pienamente comprensibili solo con un'analisi dettagliata, mostrano come vengano evitate le immagini cliché pur affrontando temi e contenuti tipici, in questo caso, del mondo iberico oppure utilizzando musiche popolari

142 Bird chiarisce la provenienza del *footage* attribuendolo all'inviato di guerra sovietico Roman Karmen; una parte del suo materiale è stato poi elaborato da Esfir Shub per il film *Hispania* del 1939. Lo studioso statunitense sottolinea come questo *cameraman* si sia guadagnato il titolo di eroe nell'immaginario sovietico per la sua instancabile testimonianza fornita al fianco dei repubblicani durante la guerra civile contro le forze fasciste: si tratta di un ritorno del cinema al servizio della lotta per i più puri ideali della rivoluzione prima dello sprofondamento nello stalinismo. Non è improbabile che Tarkovskij stesso abbia visto quei filmati nella sua infanzia e condiviso almeno in parte la stessa fascinazione per la Guerra di Spagna. In ogni caso l'uso di inserti documentari consente allo spettatore di distinguere il conflitto, rievocato per immagini, dai ricordi del torero raccontati dagli ospiti, che nella sequenza procedono in parallelo: le parole non illustrano l'immagine né il parlato fa da didascalia al visivo. Così i pezzi di repertorio possono diventare ulteriori brani di memoria dell'infanzia del protagonista dello *Specchio*. Per la provenienza del *footage* documentario e per le riflessioni sulla figura di Karmen si veda: Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit. p. 137. Per la funzione dello specchio in questo film a partire proprio dal primo esiguo frammento di repertorio considerato nella nostra analisi si vedano anche le pagine decisive di Francesco Netto: F. Netto, *Hoffmanniana in Tarkovskij e la musica*, cit., pp. 233-234.

universalmente note come emblema o prodotto culturale di questo popolo. Nel nostro caso l'attacco del pezzo di musica produce un brusco rovesciamento della tensione emozionale della sequenza, che era scesa nella malinconia della rievocazione 'a due voci' della perdita delle radici: l'intensità del canto riempie la sala con gli ospiti, fa muovere la giovane figura sinuosa di una delle figlie degli esuli, che non nasconde più la sua ibericità e si produce in alcune sensuali movenze associate a questo canto suscitando l'ira del padre, che tanto si era prodigato per trasmettere questo germe ispanico senza ottenere alcun risultato.

Lo schiaffo del padre alla figlia coincide con l'arresto della musica e la fine della danza, ma lo spettatore, come all'inizio della sequenza con la corrida, non ha mai potuto fissare stabilmente la fonte di provenienza dei suoni. Lo spettatore deve accordare a questo paesaggio sonoro tipicamente iberico uno statuto incerto: prima i rumori della folla e le sue grida di giubilo, riscritte da Litvinov rispetto alla musica del documentario di Shub, sembrano essere una soggettiva sonora dell'istrionesco spagnolo, che mima il momento dell'uccisione del toro, condivisa dalla piccola comunità raccolta nell'appartamento di Aleksej, poi il flamenco riempie simultaneamente fin dall'attacco tutti i livelli del racconto cinematografico arrestandosi sull'ira paterna, come se la sua rabbia per l'ibericità repressa della figlia interrompesse la musica che tutti stanno ascoltando, ma nessuno sa precisamente da dove venga. I suoni iberici della corrida e la musica popolare possiedono un livello di intensità che li rende liberi di irrompere nella narrazione aprendo dei vuoti quanto l'indicibile sentimento di perdita insito nella rievocazione degli esuli.

Le domande di Natal'ja a Lucija spostano inevitabilmente il tema dell'episodio dalla nostalgia all'assimilazione. Si opera una 'dissolvenza' linguistica a partire dall'aspro rimprovero del padre alla figlia dopo le poche movenze di danza: alla prosodia spagnola si sostituisce un russo corretto e ben scandito, come se dovesse essere capito da chi non lo pratica come lingua natia. Le domande riaprono la ferita della nostalgia con il tema caro a Tarkovskij dell'impossibilità di capire, di tradurre a parole il vissuto di un popolo, il senso delle radici, il legame con la terra natia che il singolo porta con sé: Lucija risponde così alle domande dell'ospite sulla possibilità del ritorno in patria, ma è più importante osservare come il regista non mostri chi ha interrogato la donna spagnola e scoli 'fellinianamente' la voce da questa comparsa a tal punto che non sappiamo chi abbia realmente risposto. Questa rottura del legame tradizionale tra il corpo, o il volto, e la voce determina una sospensione dell'atmosfera della sequenza che si risolve soltanto con Lucija che decide di abbandonare l'appartamento: nel punto culminante della sequenza, quando il peso della nostalgia si fa insostenibile, il flamenco attacca nuovamente e la sua intensità fa saltare il racconto ai quadri della guerra

civile di Spagna, al momento del distacco, che viene rivissuto non più dalle testimonianze dei presenti ma attraverso le inquadrature di Karmen, passando così da un'indescrivibile esperienza individuale al dramma di un intero popolo.

Le inquadrature dei bombardamenti aerei sulle città sembrano composte per adeguarsi ai comandamenti di Leonardo nell'illustrazione pittorica di una battaglia: alla caduta dei proiettili, che tracciano un mortifera linea verticale, succedono le nubi di detriti e macerie che si alzano verticalmente verso il cielo alla loro esplosione, la città viene cancellata dal fumo e dalla polvere mentre frenetiche si fanno le corse di coloro che si rifugiano sotto terra per trovare scampo alla morte.

Non sembri eccessivo il ricorso a Leonardo: nella novella *Bianco, bianco giorno*, da cui si è poi sviluppata la sceneggiatura di lavoro dello *Specchio*, Tarkovskij aveva previsto il racconto della demolizione della vecchia chiesa di campagna di Jurevets e questo ricordo era scandito da citazioni tratte dal paragrafo *Come si deve figurare una battaglia* del *Trattato sulla pittura*. In queste parti hanno un rilievo preminente gli elementi naturali 'pervertiti' dalla guerra: l'aria e la terra si confondono in un turbinio di polvere che impedisce alla luce e alla vista di penetrare e il sangue impasta il terreno trasformandosi in fango¹⁴³.

Tarkovskij alla pari di Leonardo intende cogliere e trasporre cinematograficamente il dinamismo che sfigura gli uomini e la natura, e per questo costruirà un'intera sequenza dedicata alle guerre, ma in questo modo sistema nel suo film una presenza sotterranea che verrà alla luce proprio nel punto di passaggio tra la sequenza degli spagnoli e la seguente, dedicata alla scoperta della missione del popolo russo con la lettura della lettera di Puškin: Ignat sfoglierà un libro osservando alcune famose riproduzioni di opere del pittore fiorentino.

Trascurando per il momento la presenza del figlio di Aleksej, che comunque media il nostro sguardo, è possibile notare come affiori nel visivo il motivo tutto tarkovskijano della ricerca di un modello, questa volta nell'ambito delle arti figurative e non più nella musica, come era stato nel caso evidente di Bach, che attraversa il film negli snodi cruciali e, come in *Solaris*, rappresenta fin dal prologo un esempio di perfezione artistica. La digressione sulla presenza leonardesca, per ora solo in filigrana nella selezione dei materiali e nel montaggio operato da Tarkovskij, non può oscurare la presenza e le connotazioni portate in questa parte della sequenza dal flamenco: la frenesia del bombardamento assume il ritmo sonoro del più famoso (e tipico) stile musicale spagnolo.

143 Si veda a questo proposito la novella contenuta in A. Tarkovskij, *Racconti*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 18-22. L'episodio dell'abbattimento della cupola di Jurevets è stato poi interamente espunto dalla lavorazione del film perché non approvato dal comitato artistico che ha dato il nullaosta al progetto.

Per i primi quadri della Guerra di Spagna non c'è una ricostruzione sonora coerente all'evento, di stampo realistico, come nel caso della corrida, ma un frammento di strofa per la città sofferente; le nacchere emergono in coincidenza della fuga delle donne eleganti sui marciapiedi verso il rifugio sotterraneo e questa impronta sonora del popolo spagnolo si volge in pianto e grida quando le immagini passano a rappresentare il distacco di bambini dalle famiglie sulla banchina di un porto.

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

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

La prosecuzione della sequenza, con una procedura che ricorda il montaggio delle attrazioni di matrice ejzenstejniana, introduce materiali eterogenei rispetto a quelli di repertorio finora visti e riconducibili al lavoro dei reporter sovietici durante la guerra di Spagna: contempliamo il volo di palloni aerostati sovietici per esplorare le parti più alte dell'atmosfera.

Sul piano del contenuto, di ciò che alla lettera l'immagine mostra non potrebbe esserci stacco più radicale, ma la dispersione del senso della sequenza – che intendeva far rivivere il profondo e inestinguibile senso di nostalgia degli esuli spagnoli – è evitata dalla soluzione sonora: essa prolunga nella visione di sospensione e levità il silenzio seguente al suono della sirena, che ha 'ingoiato' tutto il paesaggio sonoro e la possibilità di rappresentare la partenza

per l'esilio, lasciando nello spettatore intatta la tensione emozionale verso questo evento. Il silenzio dell'aria opera una decantazione della tensione concentrata nel grido della sirena; la pausa sonora, che assorbe dalle inquadrature il carattere della sospensione, ripristina la possibilità che il racconto proceda, ma necessariamente su un piano diverso rispetto a quanto testimoniato finora: lo *Stabat mater* di Pergolesi, che si innesta nella sequenza solo al terzo quadro dei palloni aerostatici, rende il dolore del distacco da collettivo a universale e l'istmo di silenzio è il ponte sonoro necessario per porlo come chiusa dell'episodio.

Con materiali audiovisivi così eterogenei assume un rilievo decisivo la tessitura, l'intreccio stabilito dal montaggio e dal messaggio che stabiliscono il procedere del senso nella sequenza. La comparsa dei palloni aerostatici in chiusura della parte dedicata alla guerra di Spagna, decisamente incongrua sul piano del contenuto rispetto alle inquadrature precedenti, richiama invece una serie di temi già espressi dal visivo come ad esempio quello dell'aria, elemento che ha stabilito un'interpunzione del discorso audiovisivo nell'incontro con lo sconosciuto e ha aperto il primo sogno. La levità con cui si muovono le figurine nere in volo contrasta con la frenesia dei passanti sotto i bombardamenti con cui si era aperta la sequenza e la trasparenza e il suo vuoto, contenuti nei morbidi involucri dei palloni, che richiamano l'estensione infinita del cielo, risolvono l'opaca impenetrabilità delle nubi delle esplosioni con cui si era aperta la composizione tarkovskijana realizzata utilizzando il *footage* di Karmen e Shub.

La ricerca di ripetizioni ma soprattutto di riprese incuranti della coerenza narrativa o contenutistica indica un intento di carattere 'musicale' dove gli elementi principali svolgono la funzione di ritornelli, di richiami dei temi essenziali da cui si è originato il film: sulle note dello *Stabat mater*, dopo la visione dei palloni, si innesta una lunga inquadratura in cui Ignat osserva, ma soprattutto mostra allo spettatore, una serie di riproduzioni di dipinti e disegni di Leonardo contenuti in una elegante pubblicazione dalla copertina rigida.

Questa inquadratura-sequenza funziona da originale riepilogo dei temi che il visivo ha finora proposto. Innanzitutto ritorna esplicitamente sulla figura del pittore fiorentino con uno dei suoi autoritratti da vecchio più noti, proprio in apertura, per esplicitare la traccia che sotterranea aveva percorso la sequenza di repertorio con la descrizione della battaglia attenta alla circolazione furiosa degli elementi. Poi si ripete il motivo del volto femminile, attento al disegno dei capelli su cui sono stati imperniati figurativamente gli episodi dello *Specchio* a partire proprio da quelli iniziali, ma la mano di Ignat, che salta da riproduzione a riproduzione senza curarsi della parola stampata, si arresta anche su *Sant'Anna la Vergine e il bambino con l'agnello* con le figure femminili che fondano le generazioni fino all'avvento del Salvatore

secondo un principio visibile di unità organica. Ciascuna delle figure sembra letteralmente germinare, uscir fuori da quella che la precede secondo una giustapposizione al limite della verosimiglianza: la Vergine è seduta in braccio a Sant'Anna (la madre) e a sua volta cinge il bambino, che abbraccia il simbolo della passione¹⁴⁴. Tarkovskij, affidando alla stessa attrice i due ruoli della madre giovane di Aleksej e di Natalija, ex-compagna del protagonista voce narrante, cerca di ottenere la stessa fusione incurante di riprodurre pedantemente il succedersi delle generazioni in un tempo cronologico.

L'osservazione delle riproduzioni leonardesche presenta anche altre immagini: alcune sembrano precorrere futuri esiti cinematografici tarkovskijani come *L'Adorazione dei Magi* che ritroveremo in *Sacrificio*, ma questa sequenza di riepilogo termina con degli studi di mani attenti alla definizione dei gesti e quindi delle concentrazioni di senso che esse possono produrre. E sul gesto della mano il regista ha ribattuto ostinatamente per tutta la sequenza seguendola in primo piano sulle pagine e sulle veline che proteggono le riproduzioni.

Del brano di Pergolesi Tarkovskij sceglie il dodicesimo numero musicale di chiusura *Quando corpus morietur* che con le sue voci, con l'intreccio d'archi e l'inesorabile basso continuo rappresenta l'ineluttabilità del trapasso, che migra sul senso del distacco, della perdita irreparabile rappresentata nella combinazione audiovisiva. Il regista russo adopera soltanto la prima strofa del componimento, ma soprattutto usa una versione dove il duetto di voci femminili (soprano e contralto) è sostituito da un coro di voci bianche: alla riconoscibilità dei timbri e delle singole voci è sostituito il collettivo che rende il canto ancora più etereo, prolungando il senso di quanto osservato nel visivo grazie ad un incorporeo e quasi metafisico piano musicale.

Tarkovskij sistema l'introduzione musicale del dodicesimo numero dello *Stabat* sulla sequenza dei palloni aerostatici e quando attaccano le voci compare il ritratto di Leonardo che inizia la serie delle riproduzioni¹⁴⁵: la musica extradiegetica regola la durata della sequenza basata sull'elemento aria, ma quando si passa al riepilogo dei temi finora trattati nel visivo la sua intensità cala, facendola diventare musica di fondo fino a scomparire per dissolvenza nell'appartamento moscovita dove assisteremo alla lettura della lettera di Puškin.

Lo strato che contiene lo *Stabat mater* si abbassa per far sentire in primo piano sonoro il rivoltare delle spesse pagine del libro su Leonardo e talvolta il caratteristico stropiccio delle veline opache che coprono le stampe facendo così percepire la materialità della carta. Dalla

144 È necessario ricordare che la traccia interpretativa che abbiamo legato a questo olio su tavola e al suo cartone preparatorio appartiene ad Ejzenštejn e si può leggere nella *Natura non indifferente*.

145 Ad essere rigorosi l'inizio del canto corrisponde a due inquadrature con una sfilata di festeggiamento caratterizzata da una fittissima pioggia di cartine bianche (ancora il motivo dell'aria) e poi si passa al volto di Leonardo. Ma questo non cambia la composizione audiovisiva della sequenza.

combinazione audiovisiva che ha sollevato l'idea del doloroso e incolmabile distacco su un piano ideale si ritorna ai ricordi della dimensione individuale con i dettagli dell'esperienza percettiva che superano lo strato musicale extradiegetico rappresentato dal brano di Pergolesi. Dalle sequenze circostanti si ricava che il personaggio mediatore delle stampe leonardesche sia Ignat, ma Natal'ja, imprigionata tra gli specchi, ha già suggerito in precedenza le forti somiglianze del ragazzo con il padre Aleksej dietro cui si cela in modo più o meno scoperto il regista stesso. Procedendo quindi secondo una serie di tarkovskijane analogie, l'osservazione del volume su Leonardo e il moltiplicarsi delle immagini dalle pagine concretizzate dal suono può assumere in ultima istanza anche i caratteri della ricerca e della scoperta di un modello artistico, che si intreccia al terrorizzante vuoto lasciato dalla figura paterna contro cui lottano l'immaginazione e la memoria.

I diari di lavorazione dello *Specchio* sono costruiti dal regista stesso come un frammento del suo lavoro cinematografico: alla presenza di foto di provini per il film e di fotogrammi dal girato si aggiungono i verbali degli incontri del comitato artistico per approvare ed emendare l'opera, nonché i fogli di lavoro inerenti al progetto, che il regista ha ritenuto opportuno allegare per testimoniare le procedure e gli ostacoli che ha dovuto superare per la produzione del suo terzo lungometraggio.

Una prima obiezione del comitato artistico riguarda la distinzione dei due personaggi femminili incarnati dalla Terechova: la madre di Aleksej e Natal'ja, l'ex-moglie della voce narrante. Fedele al proprio intento, maturato fin dalle prime fasi di lavorazione del film, di non determinare l'identità delle due protagoniste seguendo le tradizionali procedure narrative, il regista rifiuta la soluzione proposta dai censori di inserire delle didascalie per distinguere di volta in volta i due ruoli incarnati dalla stessa attrice.

Durante le prime fasi della lavorazione, quando ancora il film mostrava un'intelaiatura strutturata su interventi diretti degli autori, Tarkovskij aveva accolto il suggerimento del responsabile del comitato artistico di far svelare all'attrice stessa la propria identità cinematografica (e quindi di evidenziare i due ruoli che impersonava) con un procedimento vicino alle pratiche brechtiane, ma l'idea non è stata realizzata: con il progressivo estinguersi dell'apparato meta-riflessivo del film anche questa possibilità di sviluppo è stata abbandonata¹⁴⁶.

Tuttavia la difficoltà di discernere le due figure fuse in un unico corpo, volto e voce della Terechova esistono e Tarkovskij decide allora di risolvere il nodo della determinazione delle

146 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., pp. 179-180. Nota del 27/12/1973

identità nel primo dialogo con l'invisibile voce di Aleksej calcando sul gioco delle somiglianze e delle analogie tra l'ex-moglie e la madre¹⁴⁷ a cui, quasi per simmetria, corrisponde la coppia Ignat-Aleksej, dove sarà presto evidente che Ignat e Aleksej adolescente sono incarnati dallo stesso attore. Si preserva così l'assunto generale del film, che deve procedere seguendo le dinamiche di un flusso di coscienza indifferente soprattutto alle distinzioni imposte dall'asse cronologico sempre ricostruibile nella narrazione tradizionale.

La sequenza degli esuli spagnoli si presentava inizialmente molto più lunga e articolata¹⁴⁸. La scaletta della sequenza prevede, come nel film finito, una parte di riprese ricostruite come se fossero raccontate e vissute dalla voce narrante ed un'altra composta di materiali di repertorio: Tarkovskij annota semplicemente il titolo generico di «documentario settimanale» senza citare autori e provenienza del materiale di cui il regista ricorda solo le date di realizzazione¹⁴⁹, ma la ricostruzione dall'opera di Karmen e Shub realizzata da Bird è attendibile.

La sequenza è stata soggetta a numerosi tagli fino al termine della lavorazione del film nel giugno del 1974: sono state espunte tutte le riprese all'esterno dell'appartamento come per esempio la sequenza con Rita e Luisa sulla piazza previste nel piano di lavorazione (19/02/1974)¹⁵⁰. La macrosequenza aveva senza dubbio un respiro narrativo ben più esteso e lineare, i tagli successivi e soprattutto gli spostamenti del materiale l'hanno frammentata e riorganizzata su un piano prettamente audiovisivo, come è già in parte emerso nella nostra

147 Si veda la nota del 23/03/1974 e a proposito delle indicazioni del comitato artistico le note del 20 e del 25/05/1974 (a montaggio e missaggio conclusi) riporta: «[...] 4. Il problema: “dove la madre – dove Natalja”. Ci siamo accordati in tal senso che la prima scena con Natalja venga sincronizzata di nuovo - così da porre l'accento su perché e in quale modo Natalja assomigli alla madre. Faccio ciò così volentieri dato che perfino mio padre diceva che questa scena gli era incomprensibile». Scrive poi il 10/06/1974: «Oggi ho tagliato nella scena “Natal'ja allo specchio” una inquadratura della fattoria, con ciò sarà sicuramente chiaro perché la Terechova interpreti ambedue i ruoli.» In verità nella sequenza rimane un'immagine della fattoria con la vita brulicante che la caratterizzava quando la voce narrante Aleksej ricorda la propria madre, dichiara la somiglianza di Natalja con questa figura di santa e dice di provare pietà per entrambe confessando il proprio senso di colpa per l'incapacità di superare il peso dei propri ricordi e della propria condizione interiore.

148 Si veda per esempio la nota del 22/03/1973 ad inizio riprese:

Piano – seconda redazione

1. Prologo
2. Monologo con flashback
3. Dialogo telefonico con la madre
4. Primo sogno (con dettagli)
5. La fattoria
6. Gli spagnoli. Monologo dell'autore rivolto a Rita. L'autore e Rita. Gli spagnoli. La scala. Il documentario settimanale.
7. La tipografia
8. [...]

149 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 103. Nota 24/03/1973.

150 *Ivi*, p. 167-168 e 169. Note del 16 e del 24 novembre 1973.

analisi. Le ‘parti’ ai diversi protagonisti sono già assegnate: Ernesto è il narratore istrionesco che racconta della corrida ma anche del congedo dai genitori e dalla terra natia, Angelo fa da traduttore per Rita (Natal’ja) della lingua in cui si riconosce la piccola comunità di esuli; non si accenna al flamenco, ma Teresa viene schiaffeggiata da Ernesto, di Tomaso si seguono gli sguardi che ritornano verso il suono della parola spagnola e infine Luisa rivela l’inguaribile nostalgia in cui affonda il suo animo allontanandosi da Ernesto e da Dioniso e legando la sua figura alla presenza dello specchio: la superficie riflettente diventa strumento di ‘rifrazione’ dello stato interiore di chi si dispone entro la sua cornice portando lo spettatore ancora una volta verso una dimensione diversa da quella visibile.

Nonostante l’impostazione appena delineata sia molto vicina alla resa finale, la sequenza degli spagnoli rischia di essere espunta del tutto perché giudicata ipertrofica, una digressione sulla nostalgia troppo estesa rispetto alle altre parti dello *Specchio*¹⁵¹.

Tarkovskij rivede quindi l’impostazione della sequenza e nell’elaborare la quinta variante dell’intero film scrive:

8) Immagine documentario della corrida. 9) Gli spagnoli. Senza psicologismi sconosciuti, senza accento su Luisa (prima dei suoi ricordi), chi è lei veramente? Brevemente: cronaca della corrida, il ballo, lo schiaffo, uscita di Luisa con l’osservazione che Ernesto non aveva capito nulla in Spagna – e quindi la ripresa del documentario settimanale con i bambini spagnoli¹⁵².

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

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

151 *Ivi*, p. 222-225, 226 e 227. Note 24, 27 e 29 marzo 1974.

152 *Ivi*, p. 220-221. Nota 23 marzo 1974

27. SETTEMBRE [1973] giovedì Mosca

RIPRESE DI DOCUMENTARIO/ DOCUMENTARIO SETTIMANALE

I. Spagna:

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

Benché le inquadrature o le sequenze elencate non siano nell'ordine definitivo i soggetti principali non mancano: preminente è l'addio dei bambini, poi seguono altre due inquadrature che dovrebbero ambientare la scena e una che tratta della corrida, una vera e propria immagine cliché dalla Spagna. Il materiale documentario si profila fin da subito divisibile in due insiemi: uno riguarda la corrida e il secondo la guerra civile spagnola. Il loro ordine rimane incerto fin quasi al termine del montaggio definitivo del film e la parte dedicata alla guerra di Spagna è completata solo *in extremis* dalle riprese dei bombardamenti¹⁵³ che precedono il congedo dei bambini, considerato il punto culminante di questa microstoria iniziata come ricordo di Luisa e subito trasformata in memoria collettiva e condivisa dall'uso di riprese documentarie.

Per quanto riguarda il sonoro, pur non essendoci nei diari note a proposito della sonorizzazione di questa parte tratta da materiali documentari della guerra di Spagna, è utile paragonare la selezione di immagini della nota sopraccitata con la versione finale: il «paesaggio con ponte» non è stato inserito probabilmente perché troppo esplicitamente simbolico, ma soprattutto «il piroscifo» è stato trasformato in un'immagine sonora, come se Tarkovskij avesse costruito la combinazione audiovisiva 'seguendo' l'adagio bressoniano che prescrive l'uso sistematico dell'immagine sonora al posto della sua corrispondente visiva ogni volta che la sequenza consente di farlo.

Le note riguardanti i palloni aerostatici richiamo costantemente l'attenzione sul legame di questa sequenza, costruita anch'essa interamente con materiali documentari, con la vicenda della tipografia, dove seguiva la doccia di Mar'ja e si trovava incollata da un punto di vista narrativo alla lettura del resoconto del primo volo nella stratosfera da parte del capo ufficio impersonato da Nikolaj Grinko. La soluzione adottata nella versione finale del film, con lo spostamento dei palloni dopo gli spagnoli, testimonia l'esigenza di dissolvere i legami tra le sequenze fondati semplicemente su motivi contenutistici e di sostituirli con opportuni

¹⁵³ Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 236 e 245. Note del 10/04/1974 e del 18/06/1974.

ritornelli audiovisivi, come ad esempio l'apparire del fuoco, rendendo ogni sequenza una sorta di tema a sé stante da inserire in un quadro complessivo di riprese e sviluppi che la nostra analisi sta cercando di mettere in luce.

Nel costruire e posizionare la sequenza dei palloni emerge progressivamente la volontà di anticipare il motivo della guerra, che verrà esposto nella lunga sequenza aperta dalla traversata del lago Sivaš, e di agganciarvi il prologo o 'l'ouverture' costituita dalla guerra di Spagna. Questo intento compositivo giustifica l'evidente giustapposizione della sequenza del primo volo sovietico nella stratosfera ai malinconici ricordi degli esuli spagnoli concentrati nel suono doloroso e profondo della sirena del piroscafo sintonizzato sullo sguardo in macchina della bambina, che lo apre verso la zona proibita dove abita lo spettatore stabilendo così l'impossibilità di suturare il distacco, il congedo. Dal vuoto sonoro successivo nasce la trasposizione su un piano più alto di questo motivo attraverso lo *Stabat mater*: attraverso associazioni audiovisive apparentemente incongrue e desuete sul piano simbolico (comunque operanti quando si legano musiche di repertorio, in questo caso barocco, ad immagini del contemporaneo) e frantumando ogni facile combinazione dei pezzi a partire dalle strutture narrative che stanno alla base di ogni episodio, Tarkovskij mobilita lo spettatore nella ricerca del senso polarizzando la sua attenzione sulle molteplici valenze dei materiali e sui modi con cui vengono accostati per comporre la tessitura del film.

L'intreccio di immagini di repertorio con le ricostruzioni dei ricordi della voce narrante sono praticati da Tarkovskij come se le prime dovessero inverare i secondi o stimolare l'attenzione verso nuovi temi o motivi (per esempio lo specchio), ma in questo caso si stabilisce una continuità tra la sequenza della guerra di Spagna e il volo nella stratosfera sul piano della memoria collettiva, materialmente evidente grazie alla fotografia in bianco e nero virata ocra (o seppia) e dalla qualità della ripresa.

Nella sistemazione del visivo emerge un particolare piuttosto singolare: Tarkovskij decide, su consiglio del presidente del comitato artistico, di aggiungere due inquadrature dai festeggiamenti del pilota e trasvolatore Valerij Chkalov lungo la strada Gorkij a Mosca¹⁵⁴. I due quadri verranno inseriti tra le riprese dei palloni che si alzano verso la stratosfera e la visione del volume su Leonardo e serviranno come punto di passaggio dall'introduzione musicale del dodicesimo numero dello *Stabat mater* all'attacco del coro delle voci bianche: il regista, accogliendo una modifica minima, sollecitata da una sorta di organo della censura

154 Dalla nota del 28 maggio 1974 si legge:

30 SETTEMBRE lunedì

Ero da Jermasch. Ha richiesto le seguenti correzioni:

Dopo il cinegiornale spagnolo va inserita la partenza di Chakalov sulla strada Gorkij (in parte dove appaiono i palloni aerostatici). Questo lo faccio io. [...]

operante sul montaggio della versione definitiva del film, decide di sviluppare il tema della conquista dell'aria da parte dell'Unione Sovietica. Benché le due inquadrature siano appena individuabili nella sequenza e non si possano riconoscere i protagonisti ripresi in campo lungo e immersi in una pioggia di cartine bianche, Tarkovskij le aggiunge consapevole di dilatare il tema del volo, che finisce per imporsi nel visivo riprendendo l'inizio della sequenza della guerra di Spagna appositamente allungata con l'inserimento dei bombardamenti aerei¹⁵⁵. Per il comitato artistico è d'obbligo la celebrazione dell'aeronautica sovietica, per Tarkovskij i legami con le altre sequenze sono più complessi, coinvolgono non solo il suo contenuto, adatto soltanto per una serie encomiastica, ma anche altri piani dell'immagine.

L'articolazione del senso della sequenza non è completa se non si considera la soluzione musicale adottata: se non è rimasta traccia dell'intenzione di inserire un geniale inserto di silenzio, che valorizza l'interpunzione musicale del discorso audiovisivo offerta dalla sirena a compimento della sequenza dedicata ai bambini spagnoli, si possono evidenziare invece i passaggi inerenti alla scelta della musica di repertorio e quindi sondare le diverse intenzioni compositive dell'autore.

L'immane riferimento a Bach evidenzia l'importanza che la sequenza occupava nel piano di lavoro di Tarkovskij e ogni volta che ritorna il *Kantor* il regista elenca più sequenze papabili per la sua musica sapendo di compattare la composizione del film con questi ritornelli.

Quasi al termine del tempo dedicato al montaggio definitivo dell'opera si fa strada l'ipotesi Purcell: il brano, contrariamente ad altre note sulla musica, non è indicato, ma è evidente che il repertorio resta ancorato alla musica barocca in coerenza con il resto dell'opera e non si piega a facili soluzioni di carattere celebrativo¹⁵⁶. Tarkovskij è infatti consapevole che, lavorando proprio sul sonoro, il senso della sequenza potrebbe virare con decisione sul tema della guerra che ha impresso segni indelebili nell'esistenza del protagonista voce narrante, di un intero popolo e di un intero secolo. L'ipotesi di elaborazione del sonoro per la sequenza dei palloni recita:

Ho cominciato con le prime due correzioni. Sarebbero:

1) [...]

2) Inclusione nel materiale documentario sul dirigibile [i palloni aerostati nella stratosfera]. In questa sequenza vorrei sviluppare nella ripresa sonora (come trasmissione radio con ricerca dell'emittente e cambio di onda in onda) la logica di un movimento nel tempo: le voci di Stalin, Hitler, Chruscëv, Bresnëv interrotte dalla musica così come altre voci e rumori (Levitan ed altri). [...]¹⁵⁷

155 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 245. Nota del 18/06/1974.

156 *Ivi*, p. 243. Nota 29/05/1974

157 *Ivi*, p. 242-243. Nota 28/05/1974

Le parentesi quadre escludono altri punti trattati per non generare confusione nella nostra trattazione o introducono chiarimenti da parte di chi scrive, Levitan è uno dei più famosi *speaker* radiofonici sovietici durante la grande guerra patriottica (la seconda guerra mondiale per i sovietici). Il commento sonoro sarebbe stato costruito come una sorta di composizione di musica contemporanea sulle stratificazioni e sui mutamenti di timbro e di ritmo sonoro delle voci dei dittatori e degli uomini politici che prima hanno messo in grave pericolo e poi represso l'amore per la libertà conquistata a carissimo prezzo di vite umane. Questi richiami alla dimensione radiofonica si ritroveranno in altri film (*Stalker* e *Nostalghia*, ma anche *Sacrificio*) e indicheranno non solo un movimento nel tempo, una sorta di cronologia, ma daranno un contributo decisivo nella definizione dell'atmosfera nella quale sono immersi i protagonisti alle prese costantemente con il loro desiderare e con le immagini della terra amata perduta.

Purtroppo a causa di lungaggini burocratiche l'idea verrà abbandonata, ma l'apparire di Pergolesi sembra completamente disgiunto dalla sequenza di cui abbiamo tentato di ricostruire la storia sonora:

5 MAGGIO domenica.

Abbiamo preparato il mixer di suoni giornaliero. Ho procurato la musica, *Stabat Mater* di Pergolesi per la "soffitta" ("libro") – nr. 1 e per lo "Specchio" nella sequenza dell'"orecchino". Il penultimo numero.¹⁵⁸

Si può notare come la musica del maestro napoletano si ancori fin da subito a Leonardo: "soffitta" e "libro" saranno infatti rispettivamente lo spazio e il soggetto della sequenza nella quale la figura del pittore italiano è strettamente congiunta al ritorno del padre dalla guerra per rivedere i figli (ma non per restare, rinnovando quindi il vuoto interiore nel protagonista). Nello *Specchio* il libro con le riproduzioni di Leonardo compare due volte, ma inizialmente la sequenza era soltanto una e doveva procedere in due blocchi narrativi più compatti e coesi rispetto ai frammenti rimasti nella versione finale su cui si posa l'attenzione dello spettatore grazie agli interventi musicali previsti dal regista. Su Leonardo Tarkovskij opera una drastica sottrazione di materiale audiovisivo per disincagliarlo dai legami con la narrazione, per quanto essa sia originale nella definizione dei luoghi e dell'evento, e farlo procedere come tema parallelo al ritorno del padre dalla guerra¹⁵⁹. Nella nota preparatoria della sequenza si legge infatti:

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 239. Nota 5/05/1974

¹⁵⁹ Nella novella da cui è stato tratto il film, è molto più evidente e dichiarato lo stretto legame tra Leonardo, la guerra e la figura sfuggente del padre, si veda a questo proposito *Bianco, bianco giorno* contenuto in: A. Tarkovskij, *Racconti*, Garzanti, Milano 1994, p. 51.

14. OTTOBRE domenica

Progetto per un episodio

LA SOFFITTA

1. *Panoramica* su materiali tipici di un qualsiasi archivio, le mani dei giovani (probabilmente anche della ragazzina). *Panoramica* in *totale*. Il giovane estrae un libro. La ragazza si distende per terra. *Panoramica* verso il giovane che sfoglia un volume su Leonardo da Vinci.

Inizio del testo.

2. *Particolare*. Il giovane sfoglia un volume di Leonardo si alza in piedi e va alla finestra (movimento).

3. Paesaggio dalla finestra (fine del testo)

4. La madre con legna e cesto. (passo, cancello, pausa). Si gira e vede...

5. Il padre in *primissimo piano*.

6. I bambini ad un piccolo tavolo tra gli alberi. Il giovane con il libro. La ragazza: "Perché hai preso il libro? Lo dico alla mamma." Il giovane: "Io lo dico, io lo dico, dopo non lo puoi guardare (si muove verso di lei), lei piange /*primissimo piano* – Chiamata del padre.

7. I bambini corrono – carrello – *panoramica* verso il libro (movimento).

8. Il padre *panoramica* – movimento – i bambini corrono verso la cinepresa.

9. Il padre, il giovane e la bambina (piangono).

10. La madre si gira e va via.¹⁶⁰

È senza dubbio originale il vuoto lasciato dall'ellissi narrativa tra l'arrivo del padre vissuto attraverso lo sguardo di Mar'ja con i bambini in soffitta e la rivelazione del suo ritorno grazie alla voce che attraversa il bosco, prontamente riconosciuta dai figli, dove è stato portato il prezioso volume su Leonardo come se dovesse essere esposto all'azione della natura. Ma nonostante le riprese procedano regolarmente risulta insoddisfacente agli occhi del regista il raccordo tra la soffitta e l'esterno, la resa del paesaggio osservato da Aleksej: la sequenza resta troncata in due parti e la prima, fino all'apparizione del padre, scompare. Nella versione finita del film di questa prima parte resterà solo il punto 2: «*Particolare*. Il giovane sfoglia un volume di Leonardo si alza in piedi e va alla finestra (avvicinamento)». E per giunta spostato a dilatare idealmente la sequenza dei palloni aerostatici fino a raccordarsi con l'episodio delle apparizioni femminili nell'appartamento moscovita del padre. È quasi impossibile riconoscere nel giovane che sfoglia le pagine Aleksej, la contiguità con la figura di Ignat in questo passo del film ci spinge ad assimilarlo al figlio dell'invisibile voce narrante, ma d'altro canto è già stata affermata la sua somiglianza strettissima con il padre¹⁶¹. Non sembri ozioso sottolineare questa incongruenza, piuttosto è importante rilevare ancora una volta come Tarkovskij smembra intere parti del girato omogenee dal punto di vista narrativo per sistemarle frammenti in altre parti del film per riprendere il tema della guerra, emerso dalla sequenza

¹⁶⁰ Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 151. Nota 1/10/1973.

¹⁶¹ I due si distinguono per i vestiti che portano: Ignat ha un maglione perché abita nell'appartamento cittadino, Aleksej veste un cappotto proprio come accadrà in occasione del ritorno del padre nella seconda parte del film e, benché si trovi in un interno con finestre non può essere nella casa moscovita.

dedicata agli spagnoli e sviluppato attraverso il volo, la conquista dell'aria, e a riepilogare i motivi visivi essenziali finora incontrati tra cui spicca il volto femminile¹⁶².

Nei diversi piani (almeno sedici) di ordinamento generale del girato per ottenere il film finito il problema della sistemazione definitiva per le sequenze, che abbiamo appena ricostruito, si può concentrare in questa nota:

24 MARZO domenica. La sesta variante non è così male, ma nonostante ciò non è ancora l'ideale. Temo che il film non si possa montare per niente. Poiché manca al film una scena che sia il vero punto focale degli episodi (l'episodio nel quale la dura vita di Maria Nikolaevna arriva al termine, alla compiutezza). Finora avevo sempre pensato che fosse l'episodio degli "orecchini". Chiaro? Bisognerebbe collegare forse ambedue – la "tipografia" e gli "orecchini"? O buttare via tanto il "pallone aerostatico" (non credo) quanto anche gli "spagnoli"? E la guerra? Deve essere ritenuto come un blocco unitario? Soffoca la madre e la madre nello stesso tempo scompare¹⁶³.

Tarkovskij cerca nella prima parte dello Specchio di posizionare una serie di episodi della vita di Mar'ja, osservata sempre attraverso la lente deformante della memoria di Aleksej, che rappresenti compiutamente il passato di sofferenza di questa donna: se "gli orecchini" costituiscono nel finale la sequenza in cui si può condensare questa idea, nella prima parte dell'opera essa rischia di sfrangiarsi a causa di due digressioni: i palloni aerostatici, che dilatano eccessivamente l'episodio della tipografia, e gli spagnoli, che rappresentano uno dei sentimenti chiave dell'universo tarkovskijano, la nostalgia, ma che dirigono il racconto sul tema della guerra. È considerata ipertrofica anche la sequenza dedicata al secolo attraversato dalle guerre: la sua unità e la sua lunghezza, che occupano il cuore del film, rischiano di far cadere la tensione dello spettatore verso il personaggio protagonista del film e verso lo sguardo del figlio che lo racconta.

La soluzione a questa serie di interrogativi sarà trovata, come abbiamo già messo in luce, accorciando le sequenze degli spagnoli e dei palloni e svincolando quest'ultima dalla tipografia dove ritornano 'musicalmente' gli elementi acqua e fuoco che avevano governato la visione nell'episodio iniziale della fattoria e nel sogno. L'ouverture delle guerre, aperta dal conflitto spagnolo, è costruita poi con la sequenza dei palloni, che innestano il tema della conquista dell'aria, e con la visione del volume di Leonardo, che in questo punto del film ritorna sui temi visivi essenziali finora mostrati. Il tutto è legato dal dodicesimo numero dello *Stabat mater* che garantisce la coesione e quindi l'evidenza di motivi così eterogenei.

162 Nelle note di lavorazione resterà intatta e pressante l'esigenza di pianificare le riprese con la pellicola a colori riservando uno spazio alle riproduzioni di Leonardo.

163 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 222-223. Nota 24/03/1974.

Per ottenere questo risultato il blocco unitario dedicato alla madre si dovrà compattare secondo questo ordine senza interposizioni o digressioni: “fattoria”, “sogno con il vento e l’acqua”, “colloquio telefonico”, “tipografia”. Per questo gli spagnoli e i palloni aerostatici tenderanno a migrare prima o dopo questa unità, talvolta sistemandosi nel prologo del film o comunque in apertura e talvolta rischiando di essere espunti del tutto. La loro posizione risente in generale della funzione di raccordo del “colloquio telefonico” che mette in comunicazione la fattoria e il sogno con la tipografia: in più versioni del montaggio definitivo gli spagnoli aprono il film con il sentimento chiave del mondo tarkovskijano e i palloni chiudono l’episodio umiliante generato dal presunto errore di stampa, dalla parola meccanizzata, ma le loro posizioni si possono anche trovare invertite, oppure entrambi gli episodi vengono allontanati dal blocco unitario che vede come protagonista la madre. Questa unità con cui si apre il film trova la sua corrispondente ripresa nella seconda parte del film a partire dalla sequenza degli “orecchini”: si definisce così per lo *Specchio* una struttura chiastica (o speculare) sistemata intorno alla lunga sequenza centrale dedicata alle guerre.

L’inserzione di “Natalja allo specchio” è dettata, come sappiamo, da esigenze di chiarezza: essa può stare sia dopo o prima rispetto alla fattoria o alla tipografia perché è regolata sulla somiglianza delle due figure agli occhi della voce narrante occupata nell’attraversamento della propria memoria. Dello sdoppiamento della presenza di Leonardo non c’è traccia: il gruppo di sequenze che lo comprende è legato al tema della guerra costruito con il *footage* dai documentari settimanali sui conflitti che hanno attraversato il secolo XX e soprattutto al ritorno della figura paterna, destinata però a non restare e quindi a rinnovare l’insostenibile vuoto interiore del protagonista.

Le apparizioni e il ruolo storico culturale della Russia, l’apprendistato militare e un secolo di conflitti: la musica di Artemev negli intarsi audiovisivi dello Specchio

Il brano di Pergolesi fa da raccordo tra la sequenza dedicata alle riproduzioni leonardesche e un terzo episodio, dopo il colloquio telefonico e gli spagnoli, ambientato nell’appartamento della voce narrante, perennemente assente dal visivo. Il ritorno in questo luogo dopo la digressione cominciata dalla guerra di Spagna è stabilita dal suono del tram che stride sui binari: è lo stesso effetto con cui eravamo passati dal primo sogno all’appartamento vuoto,

dove risuonavano le voci al telefono di Aleksej e della madre. La ripetizione del rumore non solo aiuta l'identificazione del paesaggio sonoro della sequenza, ma compatta come una rima l'intelaiatura del testo e produce nello spettatore l'idea che vi sia un vocabolario tarkovskijano di suoni o ritmi sonori che ricorrono nelle sue sequenze articolando frasi senza per questo funzionare come una lingua. Segneremo a tempo debito altre 'parole' di questo vocabolario, che di norma sono ben riconoscibili, alla pari della sirena del piroscifo, ma per il momento la sequenza impone di essere ripercorsa in tutte le sue svolte per analizzare la sua costruzione audiovisiva.

La caduta delle monete con il loro tintinnare metallico è decisamente un evento chiave per capire la trasmutazione dell'atmosfera della sequenza: il denaro disperso, anche se non sonante, è un'immagine che ricorre di frequente nel cinema tarkovskijano probabilmente a indicare metaforicamente la dissoluzione dei beni materiali, della ricchezza, ma nel nostro caso, è più importante seguire il 'concatenarsi' degli eventi piuttosto che arrestarsi sul loro valore simbolico.

Aiutando la madre (Natal'ja) a raccogliere le monete dal pavimento, Ignat riceve una scossa e inizia a fantasticare sul meccanismo del *déjà vu* per cui ritiene di aver già vissuto lo stesso evento. Questa alterazione della memoria che confina con il sogno è indizio che la sequenza si prepara ad entrare in un'altra dimensione e la musica di Artemev puntualmente attacca proprio al termine di queste parole con le stratificazioni sonore (cori, archi carichi di tensione) che richiamano la prima visione onirica e in parte il finale di *Solaris*. La musica non interagisce con il visivo, né Ignat né la madre la ascoltano, ma per il momento si aggiunge agli altri elementi sonori rendendo instabile il silenzio dell'appartamento cittadino soggetto ora alle misteriose oscillazioni di intensità che rendono viva la dinamica del pezzo di Artemev.

La musica accompagna la visione della macchina da presa che in Tarkovskij, quando sembra assecondare lo sguardo di un personaggio, subito se ne allontana alla ricerca di una posizione che arricchisca dialetticamente i punti di osservazione sulla realtà rappresentata: i crescendo d'intensità e la disposizione della masse sonore del coro e degli archi preparano e seguono la panoramica che svela le presenze fantasmatiche sistemate presso il tavolo vicino alla finestra, dove inizialmente stava Ignat.

Il disegno musicale di Artemev segue e predispone dal punto di vista emozionale gli snodi salienti della costruzione della sequenza, ma anche i rumori forniscono un contributo decisivo per definire lo statuto incerto, a metà tra sogno e realtà, delle vecchie figure femminili apparse

e del luogo in cui il giovane si trova: ancora un tintinnio, questa volta delle tazze da tè, anticipa e costituisce il segno sonoro della loro presenza che attira Ignat impaurito.

Una donna vestita con un pesante vestito di velluto scuro di vecchia foggia è seduta al tavolo e sorseggia un tè servito da una vecchia cameriera: quando ne ordina ancora per Ignat, la cameriera si muove senza produrre alcun suono sul pavimento, i suoi passi sono assolutamente silenziosi nonostante abbia scarpe con il tacco che dovrebbero risuonare almeno quanto quelle del protagonista. Dopo l'apparizione rappresentata nel visivo utilizzando il fuori campo, anche il sonoro mostra dei 'buchi' nel rispetto della verosimiglianza audiovisiva della situazione dai quali si fa strada la paura a colpi di timpano: Artemev interviene con un altro dei suoi crescendo d'intensità e con una nuova accumulazione di interventi del coro, degli archi e per la prima volta delle percussioni per descrivere lo stato interiore del giovane all'ascolto dell'inatteso silenzio dei passi della donna. Svanita la serva è ancora il tintinnio della tazza a far girare Ignat verso la figura al tavolo: è il suono o la sua assenza a pilotare la sua attenzione di adolescente apparentemente svagato e preso nelle sue fantasticherie, ma esso è anche l'unico indizio di realtà quando la visione è ormai divenuta la porta principale verso il sogno¹⁶⁴.

Nel cuore della sequenza, quando il ragazzo deve leggere un passo dalla lettera di Puskin a Chaadaev del 1836, la musica tace per lasciare spazio alla parola la cui consistenza è l'esatto opposto del prodotto della tipografia. Ignat dà voce a parole trascritte a mano in un quaderno, esse sono quindi prima di tutto selezionate e interiorizzate, grazie anche al semplice gesto della copiatura non riprodotte da una macchina. E il testo non è un discorso dei capi di stato sovietici, che intende plasmare il lettore ai dettami dell'ideologia, ma è un brano che rappresenta la presa di coscienza da parte di un'artista (Puškin) della missione storica della Russia¹⁶⁵.

164 Può essere utile ricordare che in *Solaris* il tintinnio dei campanelli o le corde pizzicate del *temir komuz* segnalavano la presenza delle creature generate dal pianeta attraverso la coscienza dei protagonisti. Nelle note di lavorazione alla musica del film Artemev riporta molto spesso le parti per strumenti che producono questi suoni acuti e insieme diafani, fragili (campanelli, barre di vetro, bicchieri di cristallo riempiti d'acqua) anche se poi ricorre sistematicamente al vibrafono. In *Nostalghia* Gorčakov reagisce puntualmente al tintinnare aereo dei campanelli che segnano gli spazi delle apparizioni a partire dalla prima che abbiamo associato ad una sorta di Annunciazione.

165 Nel dialogo tra i due protagonisti della sequenza emerge che le parole sono scritte con inchiostro rosso e se si legge il racconto da cui è stato tratto il film si noterà come Tarkovskij precisi che si tratta di una scrittura pre-rivoluzionaria con caratteri ormai aboliti. Dallo sviluppo del visivo si riesce a capire che si tratta di un quaderno scritto a mano con diversi inchiostri ma niente più: durante la lettura Ignat e la misteriosa signora in velluto grigio sono spesso nella stessa inquadratura, ma la messa a fuoco privilegia la donna che ascolta la parola di Puškin e non sulla scrittura del vecchio quaderno rilegato proprio quando la macchina da presa sta in posizione semisoggettiva rispetto al lettore, al giovane Ignat. Poi l'attenzione dello spettatore è accuratamente dirottata su un particolare marginale, la tazza da tè che viene poggiata sul tavolo e non sul piattino e questo gesto preparerà lo svanire dei fantasmi femminili: la costruzione della sequenza tarkovskijana si rivela così ancora una volta estremamente policentrica.

La lettura procede incerta, al giovane il senso del ruolo storico della Russia, completamente estranea al contesto europeo e a maggior ragione lontana dalle civiltà dell'estremo oriente, sfugge e rischia di restare incompreso anche dallo spettatore se Artemev non intervenisse almeno a sottolineare il periodo in cui si cita la lotta vittoriosa contro i tartari: ancora una volta emerge il tema della guerra e il musicista russo anticipa un frammento della sua composizione riservata alla sequenza delle guerre per riprendere il tema, lo strato più ampio e tragico in cui le esistenze dei personaggi dello *Specchio* si sono compiute.

Il problema dell'assenza di un'eredità storica (e culturale) per la Russia, prodotta dalla sua sostanziale estraneità alle vicende europee, è particolarmente sentito da Tarkovskij che non perde occasione per evidenziare il debito con il passato: in *Solaris* sistema un frammento musicale tratto dall'*Andrej Rublëv* e nello stesso tempo fa apparire un'icona nella cabina di Kelvin, operando una digressione audiovisiva proprio per sottolineare l'importanza di alcuni oggetti simbolo della memoria di un intero popolo al termine della sequenza in cui Kris mostra ad Hari (essere privo di passato) il filmato portato dalla terra. Nello *Specchio* il vuoto prodotto da questa condizione, che è sempre sul punto di essere riempito da qualsiasi programma politico culturale che propugni una fantomatica missione per la Russia, produce disorientamento. Al termine della lettura suona il campanello di casa, ma è ancora un sussulto dei cori di Artemev a determinare una variazione dell'atmosfera fantasmatica in cui è immersa la sequenza, non un suono coerente con la realtà dell'appartamento descritta all'inizio della sequenza. Ignat va alla porta, ma non riconosce e quindi non trattiene Mar'ja Nikolaevna, la madre di Aleksej (interpretata dalla madre di Tarkovskij stesso) e la vecchia donna è convinta di aver sbagliato appartamento: le generazioni non si riconoscono, abitano luoghi distinti come rappresentano tempi diversi e non comunicanti, né è possibile stabilire la dimensione ideale verso la quale si debba muovere il reale (è quella degli avi rappresentata da Marija Nikolaevna? O quella del sogno e quindi dell'ambigua missione storica della Russia vissuta da Ignat?). La porta è una soglia sonora: la confusione di voci e rumori dell'androne¹⁶⁶ tenta di riportare sul piano del reale la dimensione a metà tra il sogno e la visione mistica

166 Questi suoni si incontrano di nuovo in *Nostalghia*, in particolare nel secondo sogno del protagonista nella chiesa semisommersa e durante l'ultima telefonata ad Eugenia. Come ogni composto sonoro tarkovskijano anche questo risulta piuttosto complesso, ma sono riconoscibili almeno le voci di bambini, i rumori e le grida dei loro giochi che si fondono insieme ed echeggiano come provenienti dall'esterno. Nel film girato in Italia esse rappresentano la commistione dei ricordi d'infanzia, rievocata dalla recita della poesia paterna che apre la sequenza, ma documentano anche una parte del paesaggio sonoro italiano che la macchina da presa non è riuscita a cogliere e che si è depositato nella coscienza di Gorčakov. Questo può essere un esempio di ritmo sonoro appartenente al vocabolario tarkovskijano che, come un ideogramma, Tarkovskij adatta alle necessità espressive delle diverse sequenze in cui è adoperato.

accompagnata della musica di Artemev, ma il mancato incontro tra il vecchio e il nuovo rinvia la conclusione dell'apparizione delle donne a Ignat e la affida al musicista russo e al messaggio operato da Litvinov.

Gli archi (violini), le voci del coro e le percussioni (i timpani) preparano il crescendo finale che rivela il tavolo alla finestra vuoto: le fantasmatiche presenze femminili sono sparite nel nulla così come erano apparse ma, come la macchina da presa ci aveva da tempo preparato dirottando la sua attenzione dalle pagine del quaderno letto da Ignat alla donna che ascoltava sorseggiando la bevanda, è rimasto l'alone di vapore della calda tazza di tè a testimoniare che ciò che abbiamo visto è accaduto, si è manifestato alla coscienza del protagonista immerso nelle sue fantasticherie.

Seguiamo in parallelo il dileguarsi del vapore con l'esplosione del crescendo finale, ma i due percorsi non coincidono: la musica stacca prima dello svanire della macchia producendo così una parentesi di silenzio che riapre il racconto cinematografico in altre direzioni rispetto a quelle finora veicolate dalla musica di Artemev. Il silenzio ci riporta alla realtà con l'osservazione dell'alone evanescente prima del grido di Ignat, che segna il suo 'risveglio': rispetto alle tradizionali uscite dai sogni o dalle visioni mistiche questa presenta una scansione degli eventi inconsueta, particolarmente a-sincrona, dove i piani del reale e dell'immaginario tornano definitivamente al loro posto con lo squillo del telefono e la voce di Aleksej, che dirotta il flusso audiovisivo nei suoi ricordi da adolescente.

La voce del padre all'altro capo del filo, filtrata dalle poche frequenze rese disponibili dall'apparecchio, echeggia come se si diffondesse un interno vuoto: ritornano in mente le stesse condizioni spaziali del colloquio con la madre, che è diventato una corrente sonora in grado di raccordare i due episodi della fattoria e della tipografia. Il telefono, per quanto sia un apparecchio meccanico atto solo alla comunicazione, sembra poter veicolare anche le condizioni tipiche della voce interiore, che ben presto inizia a ricordare il periodo dell'adolescenza durante la guerra: Aleksej si sostituisce ad Ignat e la protagonista dei suoi ricordi diventa una ragazza dai capelli rossi e dalle labbra sempre screpolate di cui si era innamorato (come sempre in Tarkovskij i giovani portano e mostrano sul volto segni di sofferenza)¹⁶⁷.

L'apparizione della ragazza è un saggio delle costruzioni audiovisive tarkovskijane: la sua camminata sulla neve è prima di tutto sospesa nel silenzio, come se tutta la vita segnalata dai rumori circostanti fosse interrotta. Inutile quantizzarlo: dall'ultima parola del padre detta in

¹⁶⁷ La telefonata non si chiude come la precedente con la madre, ma con il padre che si interroga se dall'altra parte del filo ci sia ancora il figlio ad ascoltarlo («Mi senti?»). La comunicazione si è già interrotta e la parola è diventata la porta per l'apparizione del primo amore del protagonista.

fondo più tra sé e sé che al figlio e il calpestio dei passi sulla neve si verificano alcuni istanti di silenzio assoluto che fuoriesce dalla rappresentazione sonora. Poi si ascolta solo il rumore della neve calpestata che prosegue e insieme incrementa il gioco dei ritmi sonori stabiliti dai passi che abbiamo già rilevato nell'appartamento nell'episodio delle apparizioni ad Ignat. Poi su questo calpestio, che evidenzia il risuonare della terra sotto i piedi di questa ennesima apparizione femminile, si libera l'immaginazione musicale della voce narrante che traduce la visione nel brano 'prelevato' dall'opera *The Indian Queen* di Purcell¹⁶⁸. I passi si dissolvono nel silenzio extradiegetico della musica, la visione si rivela appartenere al giovane Aleksej e in questo punto della sequenza si completa il gioco delle somiglianze: uno stesso attore rappresenta il padre adolescente e il figlio Ignat.

Per completare questo quadro è necessario sottolineare che Tarkovskij adotta una procedura che ricalca perfettamente i 'comandamenti' ejzenstejniani del manifesto dell'asincronismo: i passi degli stivali sulla neve si ascoltano per lo più quando si vede solo il volto sorridente della ragazza e si esauriscono nella musica quando il quadro si apre a mostrarla per intero. Il suono della neve calpestata è quindi la soluzione sonora per questa prima parte della sequenza che poi si solleva fino alla citazione musicale, che ricopre lo sguardo di Aleksej e poi termina sugli spari, che costituiscono la tonica della sequenza al poligono di tiro.

La presenza di Purcell interrompe la serie di citazioni tratte dalla musica sacra (Bach e Pergolesi) e si rivolge all'opera barocca caratterizzata dalla ricerca della trasposizione in musica e canto dei conflitti per il potere, degli intrecci amorosi, dei destini tragici o gloriosi dei protagonisti. Il regista preleva il frammento musicale, ancora una volta senza l'ingombro didascalico della parola, disposto tra due strofe della parte cantata dell'atto IV, dove si canta il sentimento d'amore che raggiunge la sua più autentica purezza davanti agli ostacoli che deve affrontare. L'analogia con la situazione vissuta dal giovane Aleksej è evidente e Tarkovskij se

168 Questo primo suono sorto dal silenzio non appartiene più direttamente al ricordo della voce narrante, ma rivendica subito la propria autonomia presentandosi senza alcun riverbero, che avrebbe prolungato l'atmosfera da interno della coscienza. La neve, prima elemento sonoro che visivo ad invertire il cliché del bianco immacolato dove far risaltare la bellezza della ragazza e la passione nata nel giovane protagonista calato nei propri ricordi come nel proprio presente, non può non rinviare a Brueghel e quindi almeno ai *Cacciatori nella neve* di *Solaris*. La scelta della coppia Artemev-Tarkovskij nella pellicola di fantascienza era diretta però a cogliere il dinamismo di tutti i rumori che popolavano l'aria del dipinto (campane, corvi, voci delle persone lontane) silenziando completamente la terra stesa sotto la coltre bianca che poteva comunque essere fatta risuonare dai cani (di cui si sentono solo i mugolii o i latrati lontani) o dai cacciatori stessi, che non vengono mai messi in movimento dai suoni. La dimensione interiore in cui accade tutto ciò è sempre evidente: il riverbero annunciato all'inizio della sequenza appartiene infatti all'interiorità di Hari da cui il suo compagno Kelvin è escluso. Nel caso dello *Specchio* è più importante far risuonare invece la terra sotto i passi dei diversi protagonisti (poi anche l'aria con i corvi e gli spari) e i suoni si liberano dalla caratterizzazione convenzionale dell'interiorità (l'eco o il riverbero) per assumere una consistenza oggettiva.

ne servirà ancora quando nell'episodio degli "orecchini", che cancella l'idea dell'infanzia come tempo felice.

Al poligono di tiro il confronto tra Asaf'ev e l'istruttore riguarda ancora una volta il tema della parola e delle sue valenze: il ragazzo esamina il gergo militare alla luce del significato della lingua russa smascherandone in modo impertinente l'inconsistenza. La determinazione che rivela il suo agire non passa come una banale insubordinazione, ma dimostra quanto il gergo militare, a cui si dovrebbero assuefare tutti gli adolescenti durante il 'teatro' delle esercitazioni al poligono, non possa aiutare a dominare né a controllare l'insensata crudeltà della guerra di cui portano i segni sia il protagonista della sequenza, rimasto orfano dei genitori, sia l'istruttore, che ha subito una gravissima ferita.

L'istruttore non tenta di spiegare le espressioni metaforiche che usa regolarmente e che gli sono state inculcate («la linea del fuoco...») e preferisce cadere nella tautologia («è la linea del fuoco») e parimenti non sono concessi errori terminologici, che possono nascere da suggestioni e analogie con realtà diverse dalla guerra perché ogni parola deve restare ancorata al suo referente: il fusto del fucile non è una «canna».

Su questo tema si stratificano i rumori del poligono: più che sugli spari dei piccoli fucili, che spaventano i corvi nel silenzio dell'inverno, è rilevante il 'basso continuo' dei passi dell'istruttore sull'impiantito ghiacciato della struttura per le esercitazioni¹⁶⁹. Alla levità della camminata femminile con cui si era aperta la sequenza, segue il peso e la regolarità del passo di un soldato, ma il ritmo sonoro dell'incedere dei diversi protagonisti costituisce un vero e proprio 'bordone' per la sequenza che terminerà quando Asaf'ev, con i suoi pesanti stivali risalirà la scala della fossa di tiro e abbandonerà il gruppo dei giovani soldatini. E i suoi passi si dissolveranno nella marcia dei soldati nelle acque paludose del lago Sivaš: Tarkovskij ha insonorizzato la sequenza intorno alla quale è imperniato tutto il film privilegiando nettamente il calpestio dei piedi dei soldati che affondano nel fango, arrivando al punto di sacrificare la comprensibilità della musica di Artemev. Ma del pezzo principale del compositore russo si sentiranno sempre distintamente i colpi di timpano che segnano musicalmente l'orizzonte entro cui vengono compresi i ritmi sonori dell'incedere delle diverse comparse che sono succedute e ancora si succedono nella sequenza: questo strumento scandisce una marcia compassata, solenne senza retorica, che invita alla meditazione dolente, al ricordo del sacrificio delle vittime sepolte dalla guerra e dalla storia.

169 La camminata dall'istruttore non è meno 'ejzenstejniana' di quella della ragazza dai capelli rossi: Tarkovskij rimane incollato con la macchina da presa al volto o alla nuca di questa comparsa indicando così con insistenza la calotta seminasosta sotto il berretto, la ferita non rimarginabile che quest'uomo ha ereditato dalla guerra.

Abbiamo operato questo sconfinamento nella sequenza più nota dello *Specchio* per delineare la struttura ritmica che utilizzando suoni e musica innerva due sequenze risolvendole in modo unitario, ma è opportuno soffermarsi ancora sulle modalità di composizione del silenzio nelle sequenze tarkovskijane. Asaf'ev è così bravo e verosimile prima nel proteggere da ogni urto e poi nel tirare una bomba a mano finta che tutti, istruttore compreso, la credono vera: tutti sanno che le armi per le esercitazioni sono scariche o armate in assoluta sicurezza (Tarkovskij si era soffermato anche sul tintinnio dei piccoli proiettili per le carabine dei ragazzi), ma l'orfano dell'assedio di Leningrado riesce a ingannare tutti facendo vivere secondi di autentico terrore. L'istruttore copre la granata con il suo corpo stretto intorno all'ordigno, come se dovesse contenerne l'esplosione, e si diffonde gradatamente nel silenzio assoluto un battito cardiaco di cui non è possibile stabilire la provenienza finché una panoramica non scopre sull'impiantito di legno prima una calotta di celluloido e poi il cranio dell'istruttore con una ferita rimarginata, ma pulsante, perché la pelle rosea non è più tesa sull'osso. Mentre il ritmo dei battiti si lega a questa scoperta e la sua intensità diventa insopportabile, quasi ripugnante, il silenzio acquista una coloritura nauseabonda a causa della ferita che ha mutilato irrimediabilmente l'integrità del cranio dell'uomo. I segni autentici della guerra sono così rivelati a tutti e l'ultimo intervento di Asaf'ev manda all'aria definitivamente il teatrino delle esercitazioni: abbandonando con i suoi pesantissimi stivali la trincea sulla scala di legno inizia la sua marcia attraverso un secolo di guerre procedendo idealmente 'in parallelo' con i soldati.

La sequenza dell'esercitazione nella sua parte finale si innesta alle immagini di repertorio montate da Tarkovskij: questa soluzione rafforza il procedere dei due episodi che vanno interpretati seguendo le alternanze tematiche e formali espresse dall'intera combinazione di immagini, suoni e musica. L'attacco sommesso dei timpani di Artemev avviene infatti sul volto della ragazza con i capelli rossi: l'immagine si concentra prima sulla sua ferita al labbro (una traccia indelebile nella memoria di Aleksej) e poi sul suo sguardo. Questo volto dalla posa rinascimentale, non privo di un suggestivo simbolismo caratteristico dei ritratti di quell'epoca legati alla presenza di piccoli segni distintivi, non compone la soggettiva con l'inquadratura successiva del soldato nudo che trasporta una pesantissima casa sulle spalle. Il falso raccordo non intreccia le immagini sul piano narrativo, ma, riportando l'attenzione sullo sguardo in quanto tale, lo interpreta come uno scavalco spazio temporale che supera la rievocazione lirica del primo innamoramento del protagonista durante la guerra ai conflitti che attraversano il secolo, mostrati però a partire da una serie emblematica di immagini che non appartengono alla composizione tradizionale dei cinegiornali di propaganda.

L'uomo nudo con la cassa, che a stento si regge sul pendio fangoso, sarà una brevissima inquadratura considerata inamovibile da Tarkovskij e, viceversa, essa sarà attaccata pesantemente dal comitato artistico fino ad arrivare alla subdola minaccia di toglierla dalle riprese documentarie, così da censurare 'a ritroso' l'immagine non certo celebrativa di un uomo dell'esercito russo. Tarkovskij nello *Specchio* misura così la distanza incolmabile (o quasi) tra l'immaginario collettivo, plasmato dai cinegiornali di propaganda sovietici, e quello individuale, che è costruito non solo sul contenuto dell'immagine, ma anche sulla sua modalità di presentazione, che generalmente prende il via dall'evidenza del processo di rovesciamento dei cliché consolidati, operazione quest'ultima avversata sistematicamente dalla censura.

All'uomo con il suo fardello sulle spalle che scivola verso l'acqua fangosa corrisponde il 'naufragio' di una zattera con un cannone che si rovescia in acqua poco lontano dalla riva: un'altra immagine dell'immane e disumana fatica dei soldati destinati alla morte. Su questo quadro attacca il coro, ma il rovesciamento della zattera diventa un vero e proprio approfondimento grazie all'intervento sonoro di un cluster di pianoforte o meglio del rumore di una casa armonica di pianoforte a cui sia stato chiuso il coperchio con un colpo deciso che produce un lungo riverbero anche nell'immagine successiva¹⁷⁰. La tensione emozionale dell'evento sale improvvisamente fin dall'*incipit* della nuova sequenza ma è altrettanto evidente che resta sospesa: il visivo torna su Afas'ev che lascia il poligono e i suoi passi daranno inizio alla rappresentazione sonora della traversata del lago da parte dei soldati russi. In questo modo le riprese documentarie si intrecciano saldamente con la ricostruzione di carattere lirico della memoria del protagonista così come era accaduto nel caso della sequenza dedicata agli spagnoli¹⁷¹.

Nonostante un possibile attacco del brano di Artemev il pezzo non presenta una sua caratteristica unità, ma piuttosto risulta disseminato nella sequenza rispetto al 'basso continuo' della 'processione' iniziata da Asaf'ev: i primi quattro quadri sul desolato lago di fango sono accompagnati solo dallo scalpiccio progressivamente sempre più liquido dei soldati immersi in un ambiente infernale. Questo ritmo sonoro, benché possa apparire semplicemente un effetto diegetico, inserito per giunta dopo le riprese, costituisce in verità la soluzione sonora

170 Anche questa sonorità è presente in altri momenti dell'opera tarkovskijana, basti ricordare per esempio il rumore delle pietre gettate nei pozzi della Zona dallo Stalker o dallo Scrittore. Si consolida così l'idea che Tarkovskij selezioni un 'vocabolario' di suoni o meglio di composti sonori osservandone la produzione di senso in rapporto ai diversi contesti in cui vengono adoperati.

171 Scrive a questo proposito Bird: «In both instances [la sequenza degli spagnoli con gli inserti documentari sulla guerra di Spagna e l'inizio della traversata del Sivas] it is as if the protagonist's vision is flickering on the borderline between different states of consciousness». (Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 142).

della sequenza¹⁷² e prende parte a un intreccio che coinvolge il brano di Artemev e il testo poetico di Arsenij Tarkovskij.

Come nel caso delle sequenze della guerra di Spagna, il visivo si presenta come una serie di riprese documentaristiche girate e montate come una pellicola muta insonorizzata: non si racconta una storia, ma si mostra la dimensione del dramma dei soldati evitando il tradizionale filtro ideologico celebrativo. Così i motivi che affiorano dalle immagini sono l'insostenibile fatica fisica dei soldati intorno alle zattere con l'artiglieria, l'attenzione sistematica ai loro corpi stremati e alle gambe che affondano nel fango chiaro che liquefa i loro passi.

A questo primo tema di quattro quadri succede una pausa segnata dall'apparire del denaro che galleggia sull'acqua fangosa¹⁷³: su questa immagine senza soldati riattacca di nuovo il motivo di Artemev con il timpano che condurrà la sequenza per altre quattro inquadrature con gli stessi temi visivi (la fatica del trasporto del pezzo, le gambe immerse nel fango, fuse alla materia semiliquida).

In questa seconda parte il brano di Artemev si alza sul ritmo sonoro dei passi perché la sonorizzazione voluta da Tarkovskij rispetta l'impostazione dello spazio dettata dall'inquadratura che prevede una netta prevalenza di campi lunghi o lunghissimi. Il brano disseminato nella sequenza ripresenta sempre gli stessi timbri; cori e timpani si alternano, ma al culmine di questa seconda parte l'introduzione del sintetizzatore, dal timbro molto vicino a quello di un organo, prepara l'emergere della terza stratificazione sonora, destinata a sopravanzare tutte le altre in questa dolente processione collettiva: si impone la voce di Arsenij Tarkovskij con la lirica *Vita, vita* che solleva quanto finora visto e ascoltato su un

172 Sul concetto di soluzione sonora dice Tarkovskij: «Quando, ad esempio, Bergman utilizza il sonoro in maniera apparentemente naturalistica – dei passi che rimbombano in un corridoio vuoto, il battito delle ore, il fruscio di un abito – in realtà questo “naturalismo” ingrandisce il suono, lo isola, lo iperbolizza... Uno dei rumori viene isolato e sono omessi tutti gli altri aspetti dell'ambiente sonoro che sarebbero indubbiamente presenti in una reale situazione della vita. In *Luci d'inverno*, ad esempio, il fragore dell'acqua del torrente sulla riva del quale viene scoperto il cadavere del suicida. Nel corso dell'intero episodio, ripreso tutto in campi lunghi e medi, non si ode null'altro all'infuori dell'incessante rumore dell'acqua: né i passi, né i fruscii, né le parole che si scambiano le persone sulla riva. È appunto questa l'espressività sonora del brano, la sua soluzione sonora». (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit. p. 147-148). Per ottenere da un suono la massima carica espressiva e semantica e renderlo così “la soluzione sonora” della sequenza, è necessario che la costruzione audiovisiva lo ponga non solo in rilievo, ma soprattutto faccia percepire allo spettatore l'esclusione di tutti gli altri. Nel caso della traversata del lago Sivas, per esempio, nonostante ci si avvicini alla massa di soldati in marcia nel fango non si ode alcuna voce, nessun rumore delle salmerie, solo lo scalpaccio dei piedi.

173 La dispersione del denaro è presente in molti snodi tarkovskijani e può rappresentare l'emblema dei valori materiali che regge la vita dell'uomo ma che, esposto agli elementi, è sul punto di dissolversi: in *Solaris* nel sogno di Kelvin in cui incontra la madre, le monete con l'effigie di Lenin compaiono nel primo quadro nello sterilizzatore che ha portato con sé dalla terra. Il denaro si disperde alla pari dell'individualità del protagonista, che quasi regredisce ad uno stato infantile invocando la madre al termine della sequenza. In *Stalker* le monete giacciono tra lo sterilizzatore e l'immagine apocalittica del Giovanni Battista di Van Eyck sul fondo dello stagno dove lo spettatore testa la dissoluzione della materia e dell'operare dell'uomo soprattutto del suo immaginario.

piano universale affidato alla parola poetica e conduce lo spettatore al cuore della sequenza dove il cammino ‘parallelo’ di Asaf’ev raggiungerà il punto culminante, benché non si possa considerare affatto una meta.

Il pezzo costruito da Artemev si intona strutturalmente alla soluzione sonora prevista da Tarkovskij e rappresentata dal solo calpestio di acqua e di fango nella assoluta desolazione del lago Sivaš: si tratta di una serie di variazioni ascendenti o discendenti su un unico accordo, la triade di Do diesis minore, che presentano un andamento ritmico e dinamico molto vario e sono state registrate con differenti strumentazioni (una grande orchestra sinfonica, un coro, un sintetizzatore) ed eseguite su ottave differenti¹⁷⁴. A questo bisogna aggiungere la libertà di improvvisazione definita all’interno di schemi ben precisi (la triade), gli accenti inaspettati, l’articolazione del pezzo indefinibile e dispersa nel restante paesaggio sonoro, i ben percepibili cambiamenti irregolari dell’intensità del flusso sonoro e l’emergere dei timpani ora suonati producendo serie di colpi profondi e cupi, ora più leggeri e quasi inudibili, come se fossero persi in una lontananza indefinita. Nel prima parte del pezzo di Artemev queste percussioni preparano o raccordano gli attacchi del coro o del sintetizzatore, essi costituiscono un tappeto ritmico molto mobile che non si ancora al visivo nonostante creino delle evidenti progressioni, che però non si risolvono né in precisi cambi di inquadratura, né in eventi interni ai quadri di particolare rilevanza.

Ritroviamo così anche nello *Specchio* alcune delle modalità compositive elaborate in *Solaris* che abbiamo fatto risalire all’esperienza elettronica del musicista russo: alle procedure appena ricordate possiamo aggiungere l’attenzione verso la combinazione desueta di timbri, il lavoro meticoloso sul suono e sull’ascolto, che viene sottoposto a progressivi ma imprevedibili ispessimenti della tessitura intorno al testo poetico di Arsenij Tarkovskij che canta il ‘passato eterno’ dove convivono le generazioni¹⁷⁵.

I temi esposti dal testo poetico e le valenze espresse rispetto alla tradizione russa e alla coerenza con il piano autobiografico, che sostanzia i materiali dell’opera, sono stati più volte messi in evidenza dalla critica¹⁷⁶, ma la strada da seguire deve considerare che, come testimoniano i diari di lavorazione, i testi poetici sono stati scelti ad uno stato già avanzato di

174 Questa struttura ricorda da vicino il pezzo *Twelve Glimpses of the World of Sound* noto anche con il titolo più completo e chiaro *Twelve Glimpses upon the World of Sound: Variations to one timber* (1967). In questo brano era sottoposta a variazioni tipicamente elettroniche la sola nota Sol (400 Hz) prodotta dal *temir komuz*, considerata particolarmente ricca di armoniche con cui poter operare. Traccia di questo componimento si trova anche in *Solaris*: essa guida Kelvin alla cabina di Snaut non appena giunto sulla stazione e si ritrova nella prima apparizione di Hari.

175 Per l’espressione “passato eterno” si veda il saggio molto interessante di Alessio Scarlato, *Il tempo come memoria della Madre* in «Bianco e Nero», 3, 2001, p. 42.

176 Tra tutti gli studi su questa lirica citiamo per completezza lo studio contenuto in: S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit. p. 75-81.

lavorazione del film, spesso dopo il montaggio definitivo della sequenza, determinando così una giustapposizione di immagini e parole appartenente all'immaginario dell'autore, che trova in questa lunga sequenza centrale uno spazio per emergere.

In questa calcolata a-sincronia, o non corrispondenza, di motivi espressi dal visivo e dal sonoro (soprattutto dalla parola) la prima strofa appare come una commemorazione per i soldati la cui vita è rimasta impressa soltanto sulla pellicola di un archivio e il senso del loro sacrificio, compiuto nel nome del 'cosiddetto progresso storico', viene portato dalla lirica su un piano più elevato contribuendo così a produrre nello spettatore un effetto catartico¹⁷⁷.

Tentando di comprendere la molteplicità di suggerimenti offerti dalla poesia, nella prima strofa l'io lirico afferma il superamento del limite del tempo individuale segnato dalla morte: egli è invece posto di fronte all'immortalità e con il gesto simbolico di tirare le reti come un pescatore oppone una resistenza che non ha il compito di bloccarne il continuo fluire, ma almeno di prenderne coscienza, di farne esperienza seppure in modo limitato e parziale¹⁷⁸.

Nella seconda strofa è la casa, simbolo che Tarkovskij sottopone alle più diverse trasformazioni anche nello *Specchio*, a condensare le generazioni e nello scorrere del tempo che infrange le tradizionali distinzioni spicca un gesto che, come già abbiamo avuto modo di rilevare, attraversa il film: «e se io una mano levo,/ i cinque raggi suoi rimarranno a voi»¹⁷⁹. La mano levata in una benedizione è immersa nel compiersi del futuro ed è paragonata al sole che dona i suoi raggi alla famiglia ricomposta nell'arco delle sue generazioni dalla parola

177 Scrive a questo proposito Tarkovskij: «Quelle sequenze narravano le sofferenze al prezzo delle quali si conquista il cosiddetto progresso storico, delle innumerevoli vittime che esso eternamente esige. Era impossibile credere, neppure per un istante, che quelle sofferenze fossero state prive di senso – quelle immagini parlavano dell'immortalità e i versi di Arsenij Tarkovskij davano espressione, completandolo, al significato di quell'episodio. [...] Quell'immagine risuonava in maniera particolarmente lacerante e straziante perché nell'inquadratura apparivano soltanto degli uomini. Degli uomini che avanzavano immersi fino al ginocchio nell'acqua fangosa attraverso la palude sconfinata che si stendeva fino al limite dell'orizzonte sotto un cielo piatto e biancastro. Di laggiù non era ritornato più nessuno. La molteplicità di dimensioni e la profondità di quei minuti impressi sulla pellicola generava un sentimento sconvolgente prossimo alla catarsi». (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit. p. 122.) La corrispondenza tra parola e immagine si trova quindi sul piano della definizione di ciò che si intende per immortalità e i versi della prima strofa e le immagini di repertorio devono convergere su questa idea. A queste due serie va aggiunta la soluzione sonora composta, come abbiamo visto, non solo della lirica di Tarkovskij padre, ma anche dei suoni dei passi nel fango e degli strati musicali di Artemev, che anticipano e preparano lo spettatore alla comprensione del dramma, almeno sul piano storico e collettivo. Per spiegare l'insistente ricorso a queste immagini di repertorio, difese a oltranza davanti al comitato artistico, Tarkovskij usa il verbo «risuonare» legandolo alla marcia degli uomini soli in un ambiente la cui estensione, colta dalla macchina da presa, eccede ogni capacità di comprensione. Ancora una volta la multidimensionalità catturata dall'operatore sovietico non può lasciare passivo lo spettatore che deve muoversi nel costruzione del senso della sequenza tra i territori sconfinati e fluidi dello Sivaš e le parole di Arsenij Tarkovskij sul tempo perfezionato nell'immortalità. Inoltre, le parole di Tarkovskij sfatano il luogo comune critico che nei suoi film non comparirebbe mai il cielo: la traversata si svolge sotto una cappa bianca come il coperchio di un sepolcro sui soldati minuscoli, progressivamente sovrachiatu dagli elementi.

178 «Siamo già tutti del mare sulla riva/ E io sono tra quelli/ che tirano le reti/ Mentre l'immortalità/ passa di sghebo» Arsenij Tarkovskij *Žizn', Žizn' (Vita, vita)*, in *Poesie e racconti*, Pescara, Tracce, 1991.

179 *Ibidem*.

poetica: questa immagine va ad aggiungersi alla serie delle mani ‘interposte’ agli elementi, in particolare al fuoco che abbiamo rilevato al termine del primo sogno, tra le pagine del volume su Leonardo e così via.

Poi il tempo si spazializza trovando la propria rappresentazione concreta nella sterminata pianura russa, la cui estensione smisurata è divenuta percepibile proprio nelle inquadrature della traversata del Sivaš («Da agrimensore ho misurato il tempo/E attraversato l’ho come gli Urali [...] Andavamo a sud, sostenendo/ la polvere delle steppe»¹⁸⁰): misurare significa attraversare e l’io lirico assume l’aspetto del viaggiatore puro, senza meta poiché essa è costituita dal suo stesso viaggiare in una dimensione senza limiti, nel continuo desiderio di un approdo non raggiungibile («Ma il mio destino fissato/ avevo alla mia sella./ E ancora adesso, nei tempi futuri,/ Come un fanciullo sulle staffe/ io mi sollevo»)¹⁸¹.

La lirica non completa soltanto la traversata dei soldati, ma anche il cammino di Asaf’ev giunto, con fatica e con una significativa scivolata, sulla cima di un colle innevato nel bel mezzo di un quadro dei tratti dichiaratamente brugheliani: il fiume al centro, gli alberi spogli, la collina da cui lo sguardo può spingersi in profondità, il paesaggio addormentato nella neve e nel ghiaccio brulicante delle comparse nere di coloro che giocano, pattinano o scivolano sul pendio. Si può riconoscere, per l’ennesima volta, la tavola dei *Cacciatori nella neve*, oppure *La trappola per uccelli*, ma indubbiamente l’ascesa del giovane è completata dalle parole del testo poetico dove lo spazio della natura con la sua incommensurabilità detta il destino dell’uomo.

Ma le parole si esauriscono e danno il tempo al suono di recuperare un minuscolo ma non insignificante spazio nell’immagine prima dell’apparire del futuro segnato da vittorie che presagiscono nuovi conflitti: Asaf’ev, avvicinandosi alla macchina da presa, zuffola piano tra sé e sé chiudendo le parole di Tarkovskij padre con il segnale sonoro che abbiamo legato fin dal suo primo apparire ai sogni e alla volontà del sognatore di esorcizzare così il mistero, la paura che li caratterizza. La soggettiva impostata sullo sguardo del ragazzo è una porta che mette in comunicazione il ricordo della guerra patriottica con i conflitti del futuro: prima del colpo di cannone che rovescia il futuro sul presente del visionario ragazzino egli ispira per immergersi insieme allo spettatore nel nuovo flusso di immagini di repertorio che completano la sequenza delle guerre.

Il montaggio ideato da Tarkovskij rivela come le notti di assedio sulle città russe poco si discostino dai festeggiamenti per la vittoria a Mosca, ma è l’immagine di Hitler morto a

180 *Ibidem*.

181 *Ibidem*. E poi la lirica si chiude: «Per un angolo di tepore/ darei la vita di mia volontà,/ Qualora la sua cruna alata/ Non mi svolgesse più come un filo/Per le strade del mondo».

polarizzare la sua attenzione: essa non solo è composta con una sua fotografia (forse per riconoscerlo?), ma alla ripresa del corpo con questa 'didascalia' costituita da un'immagine del dittatore da giovane segue un'inquadratura del cameraman che sta riprendendo tutto ciò: al regista non interessa quindi soltanto la rappresentazione della guerra, ma soprattutto la messa in evidenza delle modalità con cui essa è presentata.

Il cannone tuona riempiendo tutto lo spazio sonoro disponibile e musicalmente il colpo alla cassa armonica del pianoforte costituisce idealmente il suo eco in uno spazio ben più universale di quello offerto dalle immagini. Sulle inquadrature dedicate al dittatore tedesco il sintetizzatore si leva come una sirena con la sua sonorità aspra e intensa. Lo stesso accompagnamento sonoro è dedicato all'esplosione atomica e allo sviluppo del caratteristico fungo, forma che abbiamo ormai imparato ad associare a questo evento apocalittico.

Posto idealmente di fronte a questa catastrofe Asaf'v sulla cima della collina, tra la terra e il cielo, 'risponde' tornando presso l'albero della vita disseccato aspettando un segno: un uccellino da un ramo si posa sulla testa del ragazzo che lo prende tra le mani. In questa parte della sequenza la cacofonia delle esplosioni e delle sirene lascia spazio alla tessitura di timpani e di cori che caratterizzava la traversata del lago di fango, ma anche questo gesto di rigenerazione dal sacrificio da leggersi attraverso la tessitura audiovisiva, non può considerarsi risolutivo: la sequenza si lancia verso il finale costituito dalla rappresentazione dei disordini ai confini tra URSS e Cina e da uno sguardo critico sul culto della persona e della parola di Mao. Al gesto del ragazzo di afferrare e quindi di far propria la temporalità della natura cantata dalla lirica di Tarkovskij padre e ricomposta per immagini e suoni dal figlio Andrej, corrispondono infatti le mani dei cinesi che afferrano e sventolano il libretto rosso di Mao, sintesi ideologica nella quale si riconoscono interamente.

Anche in questa ultima parte della sequenza caratterizzata dalle immagini prelevate da altri film e da lungometraggi documentari a Tarkovskij non interessa la rivoluzione culturale cinese, ma la produzione di immagini legate a questo evento: non c'è inquadratura dove l'ideologia maoista e la parola del Grande Timoniere non siano incarnate dal Libretto Rosso sventolato come una bandiera ovunque, o dalle foto di Mao incorniciate e portate in processione come icone di un santo fino ad arrivare alla moltiplicazione della sua effigie in statue di ogni dimensione, che occupano letteralmente tutti gli interstizi dell'immaginario della Cina della seconda metà degli anni sessanta.

Nel selezionare le inquadrature tratte dai film di Medvedkin, Tarkovskij indica nella proliferazione delle immagini la loro perdita di senso, la loro banalizzazione fino a raggiungere l'insignificanza. Selezionando e ordinando questo materiale il regista non intende

comporre un evento storico per una cronologia del XX secolo, quanto piuttosto ribadire il problema della messa in immagine dell'evento stesso che, se non sufficientemente mediata e materializzata fin quasi all'esibizione dei processi con cui viene realizzata (il cameraman che filma il corpo morto di Hitler), diviene inconsistente determinando la sclerotizzazione dell'immagine stessa in un valore simbolico, o in un significato dai risvolti ideologici capace di produrre pericolosi stereotipi, che si radicano nell'immaginario dell'osservatore saturandolo.

Per questo forse, al termine delle due sequenze caratterizzate da immagini documentarie, ricompare Leonardo il cui sguardo è considerato da Tarkovskij superiore, irriducibilmente alieno e per questo disposto a contemplare la molteplicità del reale che lo circonda, spesso caratterizzato da aspetti contraddittori, senza riduzioni o semplificazioni¹⁸²: la figura del pittore fiorentino non può non rappresentare un modello di prassi artistica da ricercare quanto la figura paterna perennemente assente.

Dalle apparizioni femminili alla lunga sequenza delle guerre nei diari di lavorazione

La sequenza delle apparizioni femminili con la lettura della lettera di Puskin a Chaadaev prevedeva la contiguità con le parti dedicate al balzubente e alla televisione; esse dovevano apparire molto più lunghe, ma i motivi essenziali erano gli stessi: la liberazione della parola come suono che evidenzia un legame uomo-mondo non affidato esclusivamente agli ordini e alle categorie che la parola stessa produce e la critica alla televisione, capace di produrre immagini che pretendono di sostituirsi alla realtà, ma di cui lo spettatore non può percepire la fattura, la costruzione e quindi non può verificarne l'autenticità.

Il protagonista è preso in una rete di presenze fantasmatiche e fin da subito deve essere calato in una atmosfera soprannaturale a cui contribuiscono gli spostamenti di tutte le

¹⁸² Non citeremo a sostegno della nostra ipotesi il famosissimo passo da *Scolpire il tempo* che interpreta la valenza del ritratto leonardesco di Ginevra de' Benci, che comparirà nella sequenza seguente del ritorno del padre dopo la guerra. Preferiamo ricordare che una parte del paragrafo del *Trattato sulla pittura* dedicato al modo in cui dipingere una battaglia era contenuto all'interno della novella da cui è stato tratto *Lo specchio*: la selezione dei brani operata da Tarkovskij metteva in luce la necessità di captare e riprodurre con i mezzi della pittura il complesso sistema di circolazione stabilito dai molteplici elementi e dalle tensioni contrapposte che animavano sul campo di battaglia i corpi degli uomini per poi passare agli animali e a tutta intera la natura circostante.

comparsa femminili che circondano e pilotano i movimenti del ragazzo ¹⁸³. Ma un elemento determinante è sicuramente rappresentato dalla musica che viene affidata immediatamente ad Artemev anche se Tarkovskij aveva in prima istanza previsto l'inserimento della *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner che doveva creare con ripetuti inserimenti la necessaria tensione nell'atmosfera della sequenza della «caccia alle apparizioni» da parte di Ignat ¹⁸⁴. La nota testimonia dell'interesse costante rivolta dal regista russo al musicista tedesco che ritroviamo anche in *Stalker*, ma questa presenza sarebbe indubbiamente risultata ingombrante rispetto all'insieme omogeneo rappresentato dagli interventi musicali extradiegetici del film che si attestano tutti all'interno del barocco. Tuttavia è sempre più evidente che, alla pari di alcuni rumori o composti sonori, anche nell'ambito musicale il regista si orienta su un numero ristretto di autori e brani molto popolari (si pensi anche alla *Nona* di Beethoven) la cui tradizione è ormai consolidata. Partendo da questa base convenzionale può operare sul frammento sonoro una serie di trasformazioni, persino di deformazioni espressive associandolo a rumori e immergendolo in spazi sonori desueti, che gli consentono di rinnovare nello spettatore l'esperienza dell'ascolto.

La telefonata del padre dovrebbe servire per far tornare Ignat alla realtà, ma la comunicazione tra padre e figlio si trasforma ben presto in un nuovo sprofondamento nella memoria da parte della voce narrante, come era accaduto anche nel colloquio con la madre. L'apparizione del 'primo amore' è il pretesto che sposta l'attenzione sulla sequenza al poligono di tiro centrata invece sulla figura dell'impertinente Asaf'ev e dell'istruttore. La quindicenne di cui si innamora il protagonista deve essere disposta a cornice dell'episodio e il suo ritratto si stabilirà nella memoria dello spettatore per poi ricomparire, sempre accompagnato dalla musica di Purcell, nella sequenza degli "orecchini", fissato attraverso un sistema di specchi che materializzano l'immagine indicandone però anche l'impermanenza, la necessità che si estingua ¹⁸⁵.

L'attacco portato dal comitato artistico al percorso tarkovskijano, volto a mostrare prima l'inconsistenza della realtà ordinata dal linguaggio militare nell'episodio del poligono di tiro e

183 Per l'atmosfera di carattere fantastico della sequenza e l'importanza attribuita al carattere mistico della visione che doveva caratterizzare questa sequenza si veda la nota 20/02/1974.

184 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 209 e 211. Nota 8/03/1974.

185 La scena al poligono di tiro viene girata tra la fine di gennaio e la prima metà di febbraio del 1974 e non presenta sostanziali differenze rispetto a quella definitiva. Leggendo la nota del 24/01/1974 colpisce il ricorso sistematico da parte di Tarkovskij al primissimo piano e al campo totale senza misure intermedie: l'azione dei protagonisti può essere così di volta in volta occultata a favore della lettura dei micromovimenti del volto per seguire il complesso stato emotivo che attraversa i protagonisti e non viene rivelato dalla parola, oppure i loro spostamenti vengono sempre messi in rapporto all'intero spazio, al piccolo mondo in cui si verificano, che spesso presenta situazioni secondarie, digressioni visive dove lo sguardo dello spettatore può sostare o venire distratto cogliendo però così la multiformità dell'esperienza percettiva su cui deve operare continue scelte.

poi a dismettere i cliché della rappresentazione della guerra, anche della grande guerra patriottica, è continuo e sistematico a partire dalle ultime fasi del montaggio fin quasi alla prima del film (20/12/1974), che verrà catalogato di seconda categoria e quindi destinato ad una breve vita nelle sale moscovite. Occupandoci della sequenza al poligono di tiro è interessante notare come l'arguzia dei bambini passi per stupidità e ogni pretesto sia buono per tentare di estromettere completamente la sequenza dall'opera conclusa¹⁸⁶, a questo proposito è interessante leggere una delle ultime note de regista che affronta per l'ennesima volta le richieste della censura:

30 SETTEMBRE lunedì. Ero da Jermasch. Ha richiesto le seguenti correzioni:

1. Dopo il cinegiornale spagnolo va inserita la partenza di Chakalov sulla strada di Gorkij (in parte dove appaiono i palloni aerostatici). Questo lo faccio io.
2. Inserire nel materiale del documentario settimanale di guerra il benvenuto dei nostri panzer dagli abitanti di Praga. Questo non lo faccio.
3. Eliminare il balbettio del direttore dell'apprendistato premilitare. Questo non lo faccio.
4. Correggere nella parte finale le repliche di Smoktunowskij. Questo lo faccio.
 1. Spagnoli (riflettere)
 2. La più grande guerra patriottica (cinegiornale)
 3. Episodi col direttore dell'apprendistato premilitare.
 4. Finale.

Così è il "manoscritto" di Jermasch¹⁸⁷.

La modifica più importante richiesta all'episodio del poligono di tiro riguarda la balbuzie dell'istruttore: la parola, ma soprattutto il suo suono, portano anch'essi i segni della guerra in modo ben più efficace del maldestro tentativo di razionalizzarla operato dal gergo militare, nonostante ciò, Tarkovskij rinuncerà al corpo sonoro ferito di questo personaggio per riprendere il 'basso continuo' dei passi sulla scala di legno di Asaf'ev che abbandona il poligono. Questo ritmo, affidato prima alla camminata sospesa della ragazza dai capelli rossi e poi ai passi pesanti dell'istruttore, si prolungherà nella soluzione sonora della traversata del lago di fango costituita soltanto dai piedi dei soldati che affondano nella melma¹⁸⁸.

Da una nota dei diari di lavorazione del marzo 1973 si evince che le immagini di repertorio provenienti da documentari o da parti di film che comprendevano al loro interno riprese di questo genere dovevano coprire un ventaglio di temi piuttosto ampio:

¹⁸⁶ Si leggano in particolare le note del 17 e del 27/05, ma il comitato artistico non darà il parere favorevole al film se non nell'autunno del 1974.

¹⁸⁷ La nota (30/09/1974) è stata lasciata per intero per dare prova della consapevolezza da parte della censura dello sguardo alieno che Tarkovskij rivolge all'immaginario sovietico costruito secondo i dettami ideologici consolidati e alla critica che da questa posizione scaturisce.

¹⁸⁸ Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 260. Nota 9/10/1974.

23. MARZO
MATERIALE DOCUMENTARIO

1. *Il cimitero*

- a) La morte, sua innaturalità
- b) Il soldato che attacca e cade
- c) Il fuoco del crematorio - la fiamma.

2. *La tipografia*

Il primo volo nella stratosfera.

3. *Il padre.*

- a) Immagine del documentario settimanale dall'attacco al combattimento.
- b) Inquadratura da "La liberazione"

4. *Intervista con gli spagnoli*

- a) L'arrivo del bambino spagnolo
- b) La guerra civile spagnola

5. *Intervista con la madre*

- a) La guerra in Vietnam
- b) Nagasaki, Hiroshima
- c) Ospedale con vittime della bomba atomica.

Nonostante il film sia molto lontano dalla forma definitiva, già si profila «l'innaturalità della morte» da esprimere per immagini qualitativamente diverse, anche se intimamente legate alle ricostruzioni della memoria dell'io lirico di cui si segue il flusso di coscienza. Questo tema si ritroverà espresso nella lirica di Arsenij Tarkovskij che verrà scelta per accompagnare il corpo centrale della sequenza dedicata alle guerre.

Non mancano gli elementi cari a Tarkovskij, ma catturati da un occhio 'diverso': il fuoco del crematorio e l'aria della stratosfera dovevano innestarsi nella struttura per ritornelli visivi che innerva il film. Ma bisogna rilevare come tra il materiale scelto inizialmente dal regista vi sia largo spazio agli eventi sul campo di battaglia. Probabilmente guidato proprio dalle parole di Leonardo (poi non incluse nel film) Tarkovskij cerca di sintetizzare lo scontro e il sacrificio dei soldati attraverso i momenti essenziali del combattimento. Nel progetto iniziale, a parere del regista, la guerra sarebbe però rimasta sull'unico piano interpretativo offerto dalle immagini di repertorio se non fosse stata completata dalla macrosequenza dedicata alla ricostruzione della battaglia di Kulikovo (o del "Campo delle beccacce"): la vittoria dei russi del 1380 sui tartari e sui mongoli doveva offrire una profondità temporale al sacrificio dei soldati russi nella guerra patriottica e inverare così le parole di Puškin nella lettera a Chaadaev¹⁸⁹.

189 Si veda la nota del 25/05/1973, il comitato artistico, tuttavia, scarcerà la sequenza del "Campo delle beccacce" (8/06/1973) e Tarkovskij dovrà rassegnarsi a questa decisione.

Le guerre a venire sono rappresentate dall'esplosione degli ordigni atomici e si sono conservate anche nella versione finale sebbene non vengano legate alla figura della madre: nella nota è evidente che la costruzione del film era imperniata intorno ad una sorta di falsa intervista alla madre e le immagini dei funghi atomici e dei corpi straziati dalle bruciature dovevano fare da contrappunto alle parole della protagonista del film non sostituita dalla Terechova. Dopo i primi mesi di riprese il materiale documentario si riduce e inizia a trovare una sua precisa collocazione:

27 Settembre giovedì Mosca
RIPRESE DI DOCUMENTARIO/ DOCUMENTARIO SETTIMANALE
[...]
III *Guerra*:
Attraversamento del fiume con soldati nudi
Soldi nell'acqua
Salma nell'acqua
Cavalli
Cavallo nel fango
Sivaš [...].

È significativo che Tarkovskij elabori la sequenza della guerra facendo esplicito riferimento all'immaginario che possiamo rilevare in tutti i suoi film: la presenza dei cavalli e dei cavalli nel fango è un preciso condensatore degli elementi naturali proveniente dal *Rublev*, ma anche da *Solaris*, e così pure il denaro, di cui abbiamo già ricordato le emergenze nei diversi film tarkovskijani, si perde nell'acqua (come in *Stalker*), ed è destinato a tornare autentica materia senza più alcun peso simbolico. Indubbiamente nuovo è l'interesse verso il corpo dei soldati nudi di cui resterà solo un frammento, ma all'inizio della sequenza del lago Sivaš: agisce ancora una volta l'influenza di Leonardo esperto osservatore delle tensioni e delle orribili metamorfosi prodotte dalla guerra al di là dei cliché stabiliti dai dettami ideologici.

Le obiezioni alla rappresentazione della guerra persistono anche durante il montaggio definitivo del materiale e si intensificano ad ogni visione della censura: Tarkovskij alla prese con la lunghezza del film decide che la sequenza si può accorciare e apporta i tagli necessari nel materiale eliminando le inquadrature che possono apparire degli stereotipi e interrogandosi sull'effetto di una sequenza con materiale documentario così lunga e compatta proprio al centro del film. Il problema è rappresentato dalla protagonista femminile che corre il rischio di essere emarginata dopo aver dominato la prima parte dello *Specchio*, ma la soluzione sarà trovata giustappoendo alla sequenza delle guerre il ritorno del padre dalla guerra per vedere i figli, non per Mar'ja, la madre.

Dall'ultima nota sul montaggio definitivo del film risulta chiaro che la sequenza è interpolata alla camminata di Asaf'ev, che ha lasciato il poligono di tiro, sulla cima della collina: inizialmente questi inserti erano stati pensati come momenti di chiusura del racconto dell'apprendistato militare, ma ora è evidente che Tarkovskij ha scelto di intrecciare saldamente le due sequenze dando al ragazzo il compito di gettare uno sguardo verso il futuro (tutte le parti del documentario possono sembrare delle sue 'soggettive') non meno oscuro del suo presente e poi, dopo aver contemplato con angoscia l'epoca dell'apocalisse nucleare a venire, di racchiudere in un unico quadro l'immagine dell'immortalità, della continua rigenerazione della vita dalla morte, dal sacrificio, suggerita dalla lirica paterna disposta sulla marcia dei soldati nel lago di fango, quando presso l'albero accoglie il volo di un uccellino¹⁹⁰.

Ma la comunanza con la natura dai tratti brugheliani rimane solo un desiderio nella memoria dell'io lirico protagonista del film: nel tempo della storia al gesto di Asaf'ev corrisponde lo sventolare fanatico della parola nei libretti rossi della rivoluzione culturale cinese. In questa parte della sequenza, nonostante la continue e pressanti richieste del comitato artistico di modifica, di ritorno nei canoni della celebrazione della grande guerra patriottica e della storia secondo il modello sovietico¹⁹¹, il regista inserisce anche la propria critica alle immagini trasformate in semplici contenitori ideologici, sclerotizzate in un preciso significato, o valore simbolico, e non più aperte ai percorsi continuamente cangianti del senso. Tarkovskij cerca comunque di mediare con le richieste del comitato artistico e nella nota del 28 maggio 1973 (a film ultimato) scrive:

[...]

3) Vorrei prendere l'aspetto singolo del documentario settimanale di guerra e introdurre più livelli: i quadri del lago di Sivaš spezzettati ritmicamente dagli eventi bellici nella seguente sequenza: Hiroshima, Corea, Vietnam, Israele – paesi arabi, Cina/le isole di Daman, per inserire il segno del crescente pericolo della guerra.

Vogliono la vita reale del nostro paese? La riceveranno.

Questa nota è una traccia esplicita della volontà di costruire una sequenza di montaggio per definire il senso del pericolo di guerra mai spento, ma soprattutto essa indica la volontà di creare una sequenza multidimensionale lasciando come 'canto fermo' la lenta e inesorabile marcia verso la morte dei soldati nel lago di fango. Su questo continuo fluire che porta allo stremo i corpi si inseriscono gli eventi storici successivi fino a raggiungere il presente vissuto dal protagonista rimemorante, ma si tratta di una riorganizzazione evidente della cronologia

190 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 132 e 236-237. Note 18/08/1973 e 12/04/1974.

191 *Ivi*, p. 240-242. Note 17, 24, 27 maggio 1974.

degli eventi stessi, che non soggiace più ad una misurazione lineare del tempo: il progredire della storia si mostra costantemente rivolto e legato alla propria origine rappresentata dal sacrificio dei soldati trattenuto da metri di pellicola scampati alla censura e usati come ritornello della sequenza. Benché questa organizzazione del materiale non sia stata realizzata, rimane evidente la forma musicale che la sequenza doveva assumere e in un'altra nota si precisa il carattere generale della temporalità espressa dalla marcia sul lago Sivaš, che correva il rischio concreto di essere espunta completamente dal film:

25. GIUGNO martedì

Osservato la versione, sono da trasformare l'"orecchino" e la "guerra". Molto male.

Ho modificato il finale della "guerra" – il ritorno del padre.

Ho regolato "il libro" per la "Ogorodnikowa".

Ora c'è la domanda decisiva: come deve diventare il film – in una parte (cioè o accorciare il film di 178 metri) o in due parti (cioè allungarlo di 420 metri)?

In nessun caso va accorciato: la cronaca verrebbe assottigliata ed andrebbero perse l'aria e la trasparenza. Nel caso lo allungassimo bisognerebbe allungare tutto alla stessa maniera.

Interpretando alla lettera quanto è scritto l'elemento aria, il fluido portante che accomuna le sequenze dedicate prima alla guerra di Spagna, poi all'ascensione nella stratosfera e infine alla traversata del lago di fango, trasporta l'evento impresso sulla pellicola in una dimensione arcaica ben più estesa e profonda del tempo storico. I tagli e le sistemazioni della sequenza più criticata dalla censura proseguono; la nota del 27/06/1974 rende esplicito un tipo di raccordo pensato dal regista per questa parte del film coinvolgendo direttamente anche il sonoro:

Montaggio. Ho integrato, allungato. Incollato e tagliato.

Prima della "Guerra" e il poligono di tiro la cronaca e i "rumori della radio" 1930-1970; quindi la "guerra" come risultato.

Il comitato ha accettato il prolungamento (per l'ultima volta).

Il tentativo di saldare insieme le macrosequenze senza snaturarle coinvolge direttamente anche il sonoro: "la cronaca e i rumori alla radio 1930-1970" erano stati pensati come colonna sonora per il volo nella stratosfera; la voce dei dittatori ricordava la guerra e, grazie alla comparsa nel film di un *media* molto caro a Tarkovskij, si trovava un'introduzione alla sequenza centrale del film compattando così il materiale documentario. La nota ricorda da vicino le procedure da montaggio intellettuale di ejzenstejniana memoria e in seguito Tarkovskij rinuncerà a questo tipo di raccordo mutando radicalmente i materiali con l'inserimento dello *Stabat mater* al posto dell'audace, ma in fondo in questo contesto troppo didascalico, brano radiofonico.

Nella costruzione della colonna sonora per la sequenza del Sivaš, la presenza di una lirica di Arsenij Tarkovskij, soldato durante la guerra patriottica, era prevista fin dai primi progetti produttivi: la parola doveva fungere da completamento dell'immagine secondo un procedimento tematico rigorosamente ancorato all'idea generale espressa nella sequenza e non alla riproposizione a parole del contenuto del visivo. Il testo inizialmente scelto era *Il profeta* di Puškin, poi è divenuto *Da bambino mi ammalai* e infine viene cambiato con *Vita, vita* solo durante il montaggio definitivo¹⁹² e benché il regista non si esprima su questo mutamento, esso corrisponde al principio compositivo sul rapporto tra parola e immagine che abbiamo appena delineato. Nella lirica puskiniana scelta inizialmente, la creazione/consacrazione dell'artista, i cui doni divini gli consentono di penetrare tutto il creato e di rivelarne i segreti ai cuori degli uomini disposti a farsi «bruciare» dalla sua parola, è la protagonista indiscussa e indubbiamente il testo rappresenta una ripresa ideale della lettera letta da Ignat nell'episodio delle apparizioni, ma questo tema, che fa emergere prepotentemente la figura dell'autore, produce uno scarto troppo radicale rispetto al senso delle immagini tratte dalle riprese di guerra.

La seconda lirica, che ritroveremo invece in *Nostalgia*, offre punti di raccordo con il visivo piuttosto espliciti: il labbro ferito, il freddo, la paura, il continuo camminare e l'assenza incolmabile della madre, che compare come un incomprensibile messo divino, si saldano ai protagonisti e all'atmosfera del poligono di tiro, prolungando la parentesi lirica sul dramma dei soldati espresso nelle inquadrature del Sivaš. Questa persistente presenza dell'io lirico o di riferimenti che si possono agganciare all'apprendistato militare rischia di ridurre la portata semantica della traversata del lago di fango riconducendola in modo troppo evidente nell'alveo del ricordo individuale della guerra per quanto trasfigurato dalle immagini della poesia, così Tarkovskij decide, prima della sostituzione con *Vita, vita*, di arricchire la sequenza mettendo in evidenza soluzioni sonore che attingano a rumori naturali (i passi nel fango) e alla musica, che verrà affidata ad Artemev¹⁹³.

Diviene così chiara in questa parte del film la volontà di giustapporre e operare per stratificazione di elementi audiovisivi generando una rete di risonanze e di richiami tra i quali lo spettatore deve comporre il proprio percorso. Non mancano le digressioni, le contraddizioni, ma soprattutto le accumulazioni di motivi (basti pensare alla critica alle immagini operata con l'iconografia della rivoluzione culturale) che impediscono la chiusura

192 Si vedano le note 22/03/1973, 31/10/1973, 18/12/1973, 17/03/1974, 28/03/1974, 24/06/1974, 5/07/1974. tarkovskij si annota in questi promemoria anche la necessità di convocare il padre nello studio per la registrazione dei testi da lui composti con la sua voce.

193 Si vedano le note 3/03/1974, 22/03/1973, 29/09/1973, 12/12/1973, 13/04/1974, 24/06/1974, 22/07/1974.

della sequenza di montaggio, ma questo aspetto era già stato suggerito dallo sviluppo della musica di Artemev prodotta per semplici nuclei costituiti da variazioni su un unico accordo elaborate nei più diversi modi e poi unite non secondo i principi musicali tradizionali ma grazie alla pratica del montaggio. A questi elementi si devono aggiungere gli interventi delle percussioni, altrettanto vari e privi di un vero e proprio disegno generale, ma pronti a seguire il fluire continuo del tempo storico articolato dalle immagini, su cui il giovane Asaf'ev aveva idealmente rivolto il suo sguardo silenzioso come ad una valle di lacrime.

Le tre sequenze che abbiamo analizzato e ricostruito seguendo i diari di lavorazione del film (le apparizioni, il poligono di tiro e la cronaca settimanale di guerra) risultano incatenate l'una all'altra non appena dall'episodio dell'apparizione delle donne nell'appartamento vengono espunte le sequenze del balbuziente e della televisione. Entrambe, fortemente ridotte, andranno a comporre il nucleo del prologo esaltando così il valore magico della parola e aprendo, seppure in modo piuttosto semplice, il tema ricorrente nel film della critica allo statuto dell'immagine¹⁹⁴.

La riduzione dei temi consente il passaggio 'telescopico' dalle apparizioni alla guerra: il primo è operato con la telefonata che immerge nuovamente nel passato la voce narrante con il ricordo del primo amore, la cui purezza è stata sottolineata dal pezzo di Purcell, e del poligono di tiro, dove l'indubbio protagonista, oltre alla ragazza dai capelli rossi e dal labbro screpolato, è Asaf'ev. Lo sfarfallio della memoria del narratore, pronto a saltare dalla dimensione lirica a quella storica è visibile dopo il nauseabondo silenzio sulla ferita pulsante dell'istruttore sulla bomba a mano: l'esplosione è 'spostata' sul naufragio della zattera dei soldati e la loro marcia è stata anticipata, soprattutto per quanto riguarda il sonoro, dal continuo camminare dell'istruttore al poligono, 'ripreso' poi dal renitente Asaf'ev.

Le tre sequenze così saldate ricompaiono ad ogni tentativo di comporre un puzzle dotato di organicità con le macrosequenze disponibili: in alcune versioni esse vengono incastrate al posto degli spagnoli, ma senza successo, poiché viene a mancare uno dei nuclei portanti del film, il confronto tra nostalgia della patria e assimilazione, in altre Tarkovskij cerca di creare una serie in cui si alternano Natalja e la madre, ma il procedere del film non può guadagnare in chiarezza con un ordine così marcatamente estraneo allo sviluppo interno delle diverse macrosequenze.

194 Per valore magico della parola ci si riferisce all'importanza attribuita al suono che viene esplicitamente messa in luce dalla guarigione del giovane balbuziente. La parola osservata quasi esclusivamente nella sua componente sonora, intesa come ritmo sonoro che ripristina il continuo scambio necessario alla creazione e non come semplice e convenzionale ricettacolo di un significato trova spazio nella prima lirica di Arsenij Tarkovskij e costruisce a nostro modo di vedere un vero e proprio racconto nel racconto.

Si giunge così per prove ed errori alla soluzione finale, che vede come ‘naturale’ prolungamento della parte di film dedicata prima alla definizione della missione della Russia, poi all’apprendistato militare e alla fine al secolo di guerre, il ritorno del padre dal fronte per rivedere i figli. Questo lungo episodio appare incorniciato tra le riproduzioni di Leonardo, sfogliate dal curioso Aleksej, e dai brani di due tra i più noti compositori barocchi di musica sacra, tratti entrambi dal contesto della passione: lo *Stabat mater* (Pergolesi) e la *Passione secondo Giovanni* (Bach). E a evidenziare tutti i passaggi e le articolazioni del senso tra questi due estremi hanno provveduto non solo le soluzioni sonore ideate da Tarkovskij e realizzate da Litvinov, ma anche il brano di Artemev la cui originalità compositiva si può far risalire ancora una volta alla sua esperienza nell’ambito della musica elettronica.

Il ritorno del padre dalla guerra

Il *topos* del ritorno del soldato dalla guerra esige un alto livello di stilizzazione per non scadere nello stereotipo, quindi Tarkovskij riduce all’essenziale gli apporti del visivo progressivamente sottraendo quadri alla sequenza immaginata in sede di sceneggiatura e di lavorazione: deve restare la sorpresa di Mar’ja, ma questa apparizione non sarà destinata a lei. E l’ex-compagno poeta comparirà come in un solenne ritratto, a mezzo busto, già consacrato dalla gloria militare delle medaglie sul petto e completamente estraneo ai desideri e alle tensioni che muovono il personaggio femminile. Ma Tarkovskij inserisce nella composizione di questo anche il punto di vista dei bambini, Aleksej (il narratore da adolescente) e Marina, ritornando sulla presenza di Leonardo nell’opera, ora esplicitamente legata alla presenza seppur fuggevole della figura paterna.

Per quanto riguarda il sonoro, è necessario lasciare momentaneamente da parte la presenza di Bach per concentrarsi sugli altri elementi, altrettanto importanti, per definire il senso della costruzione audiovisiva. La voce del padre, per esempio, per tutto l’episodio è scollegata dal suo corpo: quando si rivolge per la prima volta all’ex-compagna proviene dal fuori campo, essa chiede insistentemente dei bambini estranea alla sorpresa muta della donna che guida lo spettatore nel fuori campo per preparare la comparsa dell’ex-compagno. Nel contro campo il primissimo piano silenzioso di lui accentua il carattere inatteso dell’episodio, una vera e propria rivelazione, ma non destinata alla protagonista. E quando il soldato chiama i propri figli è solo una voce prontamente riconosciuta dai ragazzi che seguendola corrono verso casa. Nel momento culminante dell’abbraccio con i figli la parola cede definitivamente il posto al

pianto e poi a Bach: l'incontro raggiunge così il suo vertice emozionale con il recitativo *Und siehe da* dalla *Johannes-Passion*.

La dislocazione della voce e la parola, che non può comunicare la tensione emozionale dell'evento con il dialogo e si innalza così verso la musica con il recitativo, sono due caratteri della composizione del sonoro, ma in questa sequenza bisogna introdurre gli interventi di Artemev, che guidano lo spettatore nella digressione leonardesca disposta a cornice dell'evento principale. Dopo il ritorno del soldato, condensato in due quadri, il montaggio salta infatti ai due fratelli nel bosco poco lontano da casa che discutono sul 'furto' del libro da parte di Aleksej: il piagnucolare della bambina (Marjna) è interrotto dal richiamo della voce paterna, prontamente riconosciuta da entrambi, che iniziano a correre a perdifiato per raggiungerne la fonte tanto desiderata.

Tarkovskij segue la loro corsa, lo spezzarsi del passo del ragazzo che inciampa di fronte all'imminente incontro con il padre, ma prima di tutto ritorna intenzionalmente anche sul volume, lasciato sul tavolo, con una panoramica verso il basso che rivela il ritratto di Leonardo da vecchio dove il volto è circondato dalle ondulazioni di barba e capelli che vi imprimono un movimento dai caratteri fluidi quasi naturali. Le pagine 'rubate' delle riproduzioni tornano alla natura, le loro immagini si usurano, si sciolgono gli inchiostri, si strappano le veline che le proteggono, ma dal punto di vista musicale proprio su questa panoramica verso il basso, che abbandona momentaneamente i bambini, si inserisce Artemev con una breve scala appena ascendente di fagotto, che affiora dal silenzio con un'intensità inferiore rispetto al precedente litigio dei due ragazzi insieme ai profondi colpi di timpano, che scandiscono con l'apporto di altri fiati il tempo della visione e non quello della corsa: la musica crea un'atmosfera di trepidazione tutta interna al processo di costruzione delle inquadrature non al loro contenuto. Rimane comunque evidente lo strato sonoro costituito dall'erba e dalle foglie secche calpestate, dal tonfo di Alksej, ma a questo si sovrappone la soluzione sonora del musicista russo che ha il compito di arricchire e governare lo sviluppo delle modalità di rappresentazione dell'evento, producendo così anche un certo distacco dalla patetica corsa dei due bambini.

Nei brevi interventi aleatori dei fiati assimilabili a quelli annotati e poi realizzati in *Solaris* per la prima apparizione di Hari, lo spettatore ascolta un frammento sonoro dal timbro cangiante senza alcune regolarità o prevedibilità, non c'è alcuna forma appartenente ad un discorso musicale precostituito che guidi la tensione al suo punto culminante, ma un moto interiore continuo del frammento che lo destabilizza fino al fulmineo sopraggiungere della soluzione bachiana.

L'essenzialità del visivo indica il percorso emozionale della sequenza e le soluzioni musicali ne esaltano il complesso tracciato: il volto piangente di Mar'ja, che mostra di aver compreso che l'ex-compagno non è venuto per restare e si allontana rivelando così la frattura familiare non suturabile, introduce dal punto di vista della madre l'abbraccio tra il padre e i figli¹⁹⁵. Facendosi tappeto sonoro quasi impercettibile e zittendo il timpano, il frammento di Artemev guida la ricostruzione di questo sguardo tra i singhiozzi dei bambini fino all'attacco del recitativo di Bach, introdotto dall'intensità estrema dell'organo sulle lacrime della figura maschile in una breve panoramica che offre un ritratto militare dove campeggiano la divisa e le decorazioni.

Da questo punto di vista 'esterno', inizialmente coincidente con quello della protagonista del film, non si può perdere nessuna delle linee di tensione emozionale che caratterizzano l'abbraccio e si termina sullo sguardo di Alkesej rivolto al fuoricampo per 'ritrovare' la madre, ma il controcampo a questa soggettiva, già particolarmente mediata, è la riproduzione di *Ginevra de' Benci*.

Prima di analizzare questa evidente soluzione di montaggio, che ha già attirato ripetutamente l'attenzione della critica per la sua evidente fuoriuscita dal contesto della sequenza, è opportuno soffermarsi ancora sul recitativo bachiano. Si tratta dell'intervento dell'evangelista Giovanni che racconta nel frammento scelto da Tarkovskij l'anticipazione dell'Apocalisse prefigurata dalla morte del Cristo, dallo squarciarsi del velo del tempio e della terra per la resurrezione dei santi. Le parole non presentano alcuna attinenza con ciò che si vede sullo schermo, ma la fine dei tempi, che è interpretata come un processo di distruzione/ricreazione, morte/resurrezione, scende dal piano universale ad illuminare quello individuale: il ritorno del padre dalla guerra assume per Aleksej la traumatica rivelazione del suo destino o meglio rappresenta per lui la presa di coscienza del carattere che ha assunto la sua intera esistenza.

Tarkovskij sceglie un pezzo bachiano che presenta un efficacissimo descrittivismo, delle vere e proprie immagini sonore benché singolarmente attenuate nella versione scelta: l'attacco dell'organo a intensità piena posto all'inizio del recitativo segna come un tuono lo sconvolgimento universale alla morte del Cristo, la linea melodica del tenore mima il movimento di spaccatura del velo del tempio¹⁹⁶ e la scala discendente velocissima, che chiude

195 Dalle note contenute nei diari di lavorazione si ricava che Tarkovskij aveva cercato di evidenziare anche con delle battute di dialogo la prospettiva dalla quale Mar'ja aveva vissuto il ritorno inaspettato dell'ex-marito. Ma ha rinunciato ancora una volta alla parola, affidandosi esclusivamente all'interpretazione dell'attrice per far rivivere allo spettatore la tensione interiore della figura della moglie e madre.

196 Diversamente dalla *Passione secondo Matteo*, spesso ritenuta ingiustamente la fonte di questo inserto nello *Specchio*, la passione scelta da Tarkovskij appare più sobria, meno decorata con figure musicali che

l'annuncio del suo abbattimento, seguita dal trillo del basso per il terremoto, come prevede la partitura, prepara l'annuncio dell'imminente resurrezione dei santi. A questo punto, però, interviene Artemev con un cluster al pianoforte che, opportunamente riverberato e filtrato escludendo le frequenze più alte, fa sprofondare l'intero arsenale di figure fin qui ascoltato.

Come in *Solaris* così anche in questa parte dello *Specchio* Bach è 'perturbato' dalle sonorità della musica contemporanea: in questo caso esse rappresentano degli ineludibili segni di interpunzione nei quali il tessuto musicale viene distrutto dall'urto di una massa sonora dalla quale però si generano, seppur confusamente e in modo appena percettibile, nuovi suoni.

Non pare esistere una precisa corrispondenza tra il montaggio interno della sequenza e lo svolgimento del frammento musicale, tuttavia Tarkovskij riesce ad allineare la descrizione musicale della caduta del tempio e il successivo annuncio del terremoto con lo sguardo di Aleksej gettato nel fuoricampo, forse in direzione della madre, commentando così lo sconvolgimento interiore del ragazzo, e poi approfitta della scansione degli eventi apocalittici cantati dal tenore per staccare sulla riproduzione leonardesca.

Questo salto, per quanto compatibile con un processo analogico operato dall'immaginario del personaggio che non intende separarsi dal volume di riproduzioni del pittore fiorentino affioranti dalla sua memoria, introduce però anche un evidente intervento dell'autore che dirotta nuovamente l'attenzione da ciò che viene narrato alla serie di volti femminili che si possono condensare nel ritratto leonardesco. Tarkovskij non sfrutta lo sguardo di Aleksej per ritornare direttamente sul personaggio della madre, ma invita lo spettatore a ritrovare le stesse qualità della protagonista nella figura che domina la riproduzione guidando la sua esplorazione con una zoomata ad aprire dalle punte acuminate del ginepro alle labbra morbide, e poi all'ovale della donna dipinta¹⁹⁷. Ripercorrendo il contrasto disegnato dalle forme catturate dalla macchina da presa, l'interpretazione del modello femminile leonardesco suggerisce a Tarkovskij alcune conclusioni generali utili a definire la natura dell'immagine:

Preso di per sé, il singolo elemento, estrapolato dal tutto, è morto, oppure, al contrario, rivela in ogni sua, per quanto piccola, componente le stesse qualità dell'opera nella sua compiuta interezza. Tali qualità nascono dall'interazione di principi opposti, il cui significato, come nei vasi comunicanti, trapassa dall'uno all'altro [...]. Il ritratto ci dà la possibilità di vedere in esso infinitamente molto: attingendo alla sua essenza vi troverete a vagare per labirinti senza fine senza trovare mai l'uscita. Proverete un autentico piacere avvertendo che non siete in grado di esaurirlo, di afferrarlo fino in fondo. L'autentica immagine

possono trovare un loro corrispondente nel testo cantato, nella situazione raccontata e caricano drammaticamente l'atmosfera del pezzo. Questo atteggiamento sarebbe coerente con l'avversione del regista per i simbolismi individuati dalla critica nelle partiture bachiane.

197 Questa formula descrittiva ricorda la prima apparizione di Hari in *Solaris* con il dettaglio delle labbra e della peluria che ricopre la pelle vicino alla bocca quasi ad rendere reale, grazie a questa immagine tattile, la riproduzione di un ricordo sepolto nella coscienza del protagonista Kris Kelvin. Come nota Bird, il costume della protagonista femminile di *Solaris* è del tutto simile a quello della donna ritratta da Leonardo.

artistica fa sì che chi la percepisce provi contemporaneamente sentimenti complessissimi, contraddittori, che a volte persino si escludono a vicenda¹⁹⁸.

Queste parole dai toni esplicitamente barocchi, che rendono l'immagine una vera e propria monade, mettono in risalto come il suo fondamento sia da ricercare nella continua interazione di principi opposti; essa, quindi, è irriducibile ad un unico significato compiutamente definito. Nell'incessante fluidificazione dei significati che si possono estrapolare dall'immagine, dagli elementi che la compongono sia sul piano contenutistico che formale risiede la sua tensione verso l'infinito: questa dinamica interna all'immagine di Leonardo è stata da noi ritrovata come motivo portante delle sequenze dell'incendio, del primo sogno e della tipografia, articolate dal montaggio sulla contrapposizione degli elementi acqua e fuoco.

Inoltre, non è mai sottolineata a sufficienza dalla critica l'esigenza molto sentita dal regista russo di mobilitare attivamente lo spettatore nella creazione di un percorso interpretativo personale di fronte all'immagine: per ottenere questo risultato egli prima di tutto bandisce la riproposizione di significati preconfezionati e poi costruisce l'immagine rispettando anche a livello strutturale la contrapposizione dei vari elementi costitutivi del quadro, compreso il sonoro, come abbiamo messo in evidenza ripetutamente nella nostra analisi. Composta secondo questi criteri l'immagine si apre continuamente al completamento da parte da chiunque la contempra e Tarkovskij mostra così di voler interpretare cinematograficamente il non finito leonardesco.

L'inserimento della riproduzione di Ginevra de' Benci polarizza l'attenzione su volto femminile richiamando quello di Mar'ja commosso e piangente, osservato nella sequenza del ritorno del ex-marito dalla guerra, e quello algido e deluso di Natal'ja che seguirà subito dopo imprigionato e moltiplicato tra gli specchi. Ricordando che i due ruoli sono interpretati dalla stessa attrice, con questa combinazione che mette in luce un tema di carattere visivo piuttosto che seguire i contenuti delle sequenze, Tarkovskij rende l'immagine non solo un magazzino della memoria, ma anche una superficie che tiene insieme i possibili sviluppi a venire.

Nei piani di lavorazione la figura del padre è legata non solo ai testi poetici previsti a completamento di alcune sequenze, ma anche alle immagini di repertorio della guerra; in seguito il regista conserverà questo vincolo ma lo arricchirà con la figura di Leonardo rinunciando a definire il contesto bellico nel quale il padre ha vissuto ritornando alle immagini tratte dai documentari. Nonostante in altri punti del film, come ad esempio la sequenza degli spagnoli, Tarkovskij tenti la saldatura tra il tempo della ricostruzione basata sul lavoro della memoria del protagonista e i brani con cui l'immaginario collettivo ha

¹⁹⁸ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit. pp. 101-102.

interiorizzato traumatici eventi storici come la guerra, per la sequenza del ritorno del padre rinuncia al *footage* documentario che avrebbe potuto essere persino pleonastico e fin troppo didascalico.

Abbiamo già trattato la fase progettuale per la sequenza del ritorno a casa del padre, che era inizialmente strutturata in due parti, la prima delle quali consentiva la presentazione del pittore fiorentino in modo più esteso e meno enigmatico, collocando il volume nella soffitta della casa e fornendo così una cornice narrativa più ampia al ‘furto di immagini’ da parte di Aleksej. La versione finale è dunque identica al progetto iniziale se si esclude l’inversione delle due inquadrature finali: lo sguardo della madre che si volta anticipa la panoramica sull’abbraccio del padre ai figli spostando così l’attenzione sul suo gesto da cui lei è esclusa¹⁹⁹. Nell’osservare i protagonisti del vertice emozionale della sequenza si conserva tuttavia il punto di vista di lei, la sua posizione, ma nello stesso tempo si è consapevoli che non è più presente: il montaggio frammenta la rappresentazione con queste quasi impercettibili non corrispondenze nel trattare per immagini il racconto fino al salto (non previsto nelle note a disposizione) al ritratto femminile leonardesco, che fonde le qualità delle due figure femminili, Mar’ja e Natal’ja, interpretate dalla stessa attrice.

Per quanto riguarda il sonoro le parti previste per Ignat, per Mar’ja e per il padre, seppure estremamente brevi, non vengono inserite a favore della soluzione interamente musicale che abbiamo analizzato: la didascalia a Leonardo e ogni parola da parte dei protagonisti vengono accantonate a favore della recitazione degli attori e della composizione della sequenza che il versetto scelto dal recitativo trasforma in un’apocalisse individuale non solo per Aleksej, ma anche per Mar’ja²⁰⁰.

Il cammino decisionale che ha condotto Tarkovskij a ‘chiudere’ l’ampio arco dedicato complessivamente al fluire del tempo storico scandito dalle guerre si presenta piuttosto

199 Si vedano le note 1/10/1973 e 15/12/1973. L’analisi della sequenza potrebbe attardarsi anche sui luoghi topici della casa da un punto di vista narrativo predisposti da Tarkovskij per intensificare l’episodio (la soffitta, le finestre, il cancello e il recinto della casa), ma è forse più importante segnalare la loro esclusione: resta solo il bosco, lo spazio tra gli alberi come luogo d’elezione dell’infanzia e dell’adolescenza, anche se tutt’altro che rassicurante, come si vedrà nel finale.

200 16. DICEMBRE, domenica [1973]

Preparare i seguenti testi per le riprese sonore: [...]

3 PEREDELKINO

1. Leonardo (corto e conciso) *con la voce di Ignat*, solo due inquadrature – primissimo piano – Ignat alla finestra – paesaggio (girare di nuovo).
2. Litigio dei bambini – scrivere
3. Le parole del padre – della madre.
4. “Rimani qui – no...”

Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 175.

tortuoso: benché tutti gli episodi che si possono riferire agli anni del secondo conflitto mondiale si attraggano l'un l'altro, la loro successione si presenta spesso intervallata da digressioni. In fase progettuale venivano considerate consequenziali le vicende al poligono di tiro e il ritorno a casa del padre (episodio che nelle note prende il titolo di Peredelkino), mentre il documentario settimanale veniva posposto dopo la sequenza che vede come protagonista la Terechova con il suo monologo che termina, come vedremo, con la visione del “rovetto ardente”²⁰¹.

Nonostante ciò, all'inizio del mese dedicato alla ricerca della successione definitiva degli episodi l'ordine delle sequenze appare già nella sua forma definitiva con un tema coerente di carattere generale declinato nelle diverse parti che vanno dalla sequenza delle apparizioni femminili alle guerre del XX secolo. Il salto successivo alla sequenza del ritorno a casa del soldato dalla guerra dimostra come la macrosequenza in questione presenti comunque delle fratture che impediscono una ricomposizione lineare e il tema della guerra nasca per giustapposizione dei materiali eterogenei. La presenza della sequenza della soffitta denota l'importanza attribuita a Leonardo e alla sua ricerca da parte del giovane Aleksej, ma il collegamento tra il ritorno del padre (mediato dallo sguardo di Mar'ja) e l'ultimo monologo di Natal'ja ottenuto attraverso il ritratto leonardesco non è ancora stabilito.

In alcune prove del montaggio definitivo le sequenze dove si ritrovano le citazioni del pittore fiorentino circondano il documentario settimanale di guerra costruendo così una serie a tema bellico di cui c'è traccia sicuramente più evidente nella novella preparatoria del film (*Bianco, bianco giorno*) e viene spostato invece l'episodio del poligono di tiro evidentemente considerato d'impostazione più lirica poiché centrato, nel progetto tarkovskijano, sulla figura della ragazza dai capelli rossi.

La semplificazione della scena delle apparizioni femminili con lo spostamento dell'episodio del balbuziente e della televisione favorisce il compattamento della macrosequenza che stiamo analizzando, ma Tarkovskij tende a considerare Leonardo non ancora vincolato alla figura paterna e alla sua irrimediabile assenza separando così i due 'motivi'. Alla fine, però, la ricerca di un modello in senso artistico da parte del regista procederà 'in parallelo' al tentativo di appropriarsi della figura paterna sempre sfuggente da parte di Aleksej.

In alcune versioni del montaggio definitivo, temendo che la lunga sequenza dedicata agli eventi più drammatici del XX secolo potesse far scomparire la figura di Mar'ja, la madre, Tarkovskij spezza la continuità tematica riconoscibile nella versione finale di questa sequenza

201 *Ivi*, p 156-157 e 186-187. Note 13/10/1973 e 19/01/1974.

al centro del film a favore del ripristino dell'alternanza delle due figure femminili con le sequenze che le vedono protagoniste come i sogni, nel caso della prima, e la visione del rovelto ardente e la vicenda degli spagnoli per la seconda. Ma questo procedimento fondato sulla contrapposizione di Natal'ja e Mar'ja raggiunge la sua più azzardata applicazione in una versione del film che prevede la divisione delle sequenze considerate più lunghe e la loro dislocazione in più punti del film²⁰².

Tarkovskij, tuttavia, rinuncia progressivamente alla dilatazione ipertrofica della contrapposizione delle figure femminili e inevitabilmente si viene a ricomporre il tema della guerra già individuato chiaramente nelle prime varianti: esso deve chiudere definitivamente la lunga sequenza che ha visto procedere in parallelo le riprese documentarie e le reminescenze liriche, la ricerca di un modello e quella senza speranza di un padre.

Nel definire le scelte musicali "Peredelkino" è considerata una sequenza chiave del film alla pari del prologo e del finale: fin dai primi ascolti tarkovskijani essa deve essere abbinata indubbiamente a Bach e la *Passione secondo Giovanni* attira maggiormente l'attenzione del regista rispetto alla più nota *Passione secondo Matteo*. In verità inizialmente la prima *Passione* del Kantor è affiancata anche al *Concerto in La minore (BWV 1065)* per clavicembali, violino e orchestra e Tarkovskij si annota persino il disco da cui trarre il pezzo, ma nelle note successive non riapparirà più²⁰³.

Il timbro dei cembali verrà decisamente abbandonato a favore della voce tenorile e dell'organo dalla *Passione secondo Giovanni* e la nota che riepiloga la disposizione della musica all'interno del film ne è la conferma²⁰⁴. Gli interventi di Artemev non sono previsti a cornice dell'episodio del ritorno del padre dalla guerra, mentre è ancora parte integrante del film la scena nella soffitta, benché svincolata definitivamente dal ritorno del padre come invece era previsto nel progetto iniziale. Essa è sistemata prima del poligono di tiro e quindi dell'apparizione della ragazza dai capelli rossi legata al pezzo di Purcell, tuttavia lo schema prevede che anche la soffitta sia 'musicata' dallo stesso artista barocco, molto probabilmente con lo stesso brano usato come ritornello negli episodi cruciali dell'adolescenza di Aleksej. È evidente che la musica dell'autore inglese, oltre a ripetersi in due sequenze contigue, andava a sovrapporsi a Leonardo, estendo quindi i suoi legami simbolici oltre il piano delle tensioni

202 *Ivi*, p. 227. Nota 29/03/1974. In questa versione riemerge la figura dello specchio come strumento ideale per mostrare l'immagine del ritorno del padre dalla guerra: nonostante la nota si limiti a suggerire questa soluzione senza prevederne la messa in scena, è possibile rifarsi all'incendio del fienile e alla cura con cui Tarkovskij, come un pittore fiammingo olandese, ha rappresentato nella costruzione della sequenza il processo con cui questo evento è dato a vedere proprio grazie alla superficie riflettente e ai suoi limiti.

203 *Ivi*, p. 186-187 e 223-225. Nota 19/02/1974 e 24/03/1974.

204 *Ivi*, p. 237-238. Nota 13/04/1974.

interiori di carattere sentimentale che prendono forma nel giovane innamorato. Di fronte a questa espansione poco controllabile delle associazioni che la musica di repertorio produce nel contesto audiovisivo, a Tarkovskij non resta che operare prima un cambio, sostituendo Purcell con Pergolesi nella soffitta²⁰⁵, e poi una sintesi drastica dell'episodio di cui rimane solo un frammento – Aleksej che sfoglia il volume di Leonardo – musicato dallo *Stabat mater* dell'autore napoletano, disposto prima della lunga sequenza impostata sul ruolo storico della Russia nel contesto della cultura occidentale di cui la seconda guerra mondiale ha rappresentato il vertice più drammatico.

La messa in scena della voce maschile: l'episodio del “rovetto ardente”

Secondo le intenzioni tarkovskijane, il ritratto della giovane donna leonardesca fa da specchio rivelatore delle qualità contrapposte del personaggio di Mar'ja, ma si presenta anche come tramite ideale tra questa donna e Natal'ja, l'ex-moglie delusa dell'invisibile voce narrante, che attraversa il film senza mai poter essere oggettivata in un corpo e quindi un una figura aderente al visivo.

In questa sequenza, che si concluderà con la citazione di biblica memoria, assistiamo ad una duplice messa in scena della voce: la voce femminile risulterà sempre riconducibile al volto e al corpo di Natal'ja e sarà sempre arricchita dalla gestualità e dai micromovimenti del volto della protagonista, che creeranno una tessitura parallela a quella della parola ma altrettanto leggibile in tutte le sue repentine variazioni, la voce maschile sarà invece sempre celata nel fuori campo e l'invisibilità del personaggio, a cui abbiamo attribuito anche il ruolo di narratore, lo rende individuabile solo 'dall'interno', dal piano del continuo estendersi del suo flusso di coscienza²⁰⁶. Non potendo rovesciare mai il punto di vista per contestualizzare questo personaggio, non è possibile per lo spettatore circoscrivere il suo continuo sprofondare imprevedibile tra gli strati di passato; la comprensione dei diversi toni del discorso e del suo punto di vista sugli argomenti trattati, tra cui campeggia non casualmente il legame con la madre, è demandata esclusivamente alla voce, che inevitabilmente intercetta e si rapporta sistematicamente con la posizione della macchina da presa concentrata sul personaggio femminile.

205 Si veda a questo proposito la nota già citata nella prima trattazione di Leonardo del 5/05/1974.

206 Ignat, pur tenendosi al di fuori delle contese dei due genitori si troverà sempre dalla parte della madre, ben visibile e persino sovrainquadrato dalle finestre nel momento più evocativo della sequenza quando contemplerà il fuoco nel cortile sotto lo sguardo dei due adulti.

Attraverso lo sguardo della protagonista tentiamo di collocare a più riprese la voce maschile nel fuoricampo posto di fronte al quadro nell'orbita inaccessibile della macchina da presa, ma ben presto comprendiamo che non si tratta della rappresentazione di una conversazione quanto piuttosto di una confessione da parte del personaggio femminile e la presenza del narratore, reticente nel mettere in gioco attraverso la parola la propria interiorità e farne argomento di dialogo, diventa solo il pretesto per i suoi gesti e per le sue parole catturate dalla macchina da presa, dall'istanza autoriale²⁰⁷.

L'intenzione strutturale di lasciare il protagonista maschile focalizzato quasi esclusivamente dal suo interno²⁰⁸ fissa in questa sequenza l'inquadratura come una superficie invalicabile, proprio come quella di uno specchio, che separi ormai i due personaggi e le loro esistenze in mondi diversi e incomunicabili: la parola può attraversarla, ma è destinata solo a circoscrivere i loro vuoti interiori.

Il confronto verbale a cui assistiamo ricorda da vicino le amare riflessioni tra gli specchi di Natal'ja prima della sequenza degli spagnoli: riemerge il confronto con la madre, la moglie riafferma la somiglianza con la donna da cui Aleksej non sa staccarsi, ma la Voce Narrante che prima aveva sostenuto e costruito questa idea ora afferma il contrario.

Ci troviamo di fronte ad una delle tante contraddizioni di cui si fa carico l'immagine tarkovskijana all'interno di una ripresa tematica che non è affidata però soltanto alla parola, ma anche all'immagine: Natal'ja sta osservando delle foto che la ritraggono con la madre del Narratore e la macchina da presa si sofferma proprio su quegli scatti in bianco e nero. Presente e passato, le generazioni rappresentate dalle donne coesistono in quelle immagini che sono però anche foto di scena scattate durante i provini e le riprese: come sappiamo Natal'ja e Mar'ja da giovane sono impersonate dalla stessa attrice (Margarita Terechova) e la donna più vecchia, che abbiamo visto anche nell'episodio delle apparizioni femminili, è la madre della Voce Narrante e soprattutto, al di fuori del piano della finzione, del regista, che inizialmente aveva deciso di imperniare il film intorno a questa figura (Mar'ja Ivanovna).

207 Significativi a questo proposito sono i suoni non verbali che Tarkovskij porta sullo stesso piano della parola: il deglutire della donna unito ad un respiro che esce spazientito dal naso tradiscono l'agitazione prodotta dalle provocazioni dell'ex-compagno mentre invece il tono della sua risposta ostenta calma.

208 Nemmeno la superficie di uno dei tanti specchi sulle pareti della stanza riesce a imprigionare la posizione della fonte della voce maschile: essi non sono infatti dispositivi destinati ad oggettivare il presente, ma servono per portare ad un piano di comprensione più alto alcuni eventi, gesti o manifestazioni degli elementi naturali che affiorano dal passato. Non è certo un caso che solo le finestre si trovino sistematicamente riflesse negli specchi come se questi ultimi volessero anticipare la cornice, la soglia entro cui si manifesterà la visione conclusiva del fuoco, subito associata malinconicamente dai due adulti al biblico rovelo ardente. Il resto del presente in cui si trovano Natal'ja, Aleksej, ma non Ignat, non viene catturato dalla loro superficie argentea come accadeva invece ai grumi di memoria di cui l'immaginario della Voce Narrante non sa liberarsi (basti ricordare tra tutti l'incendio alla fattoria all'inizio del film).

Questo complesso di rifrazioni, che in questo punto del film sembra diventare anche il pretesto per evidenziare il ruolo dell'attrice distinto, ma anche inestricabilmente unito, ai personaggi che incarna attraverso il gioco delle immagini e non grazie alla parola, lascia poi lo spazio all'apparizione del "rovetto ardente".

La visione è annunciata dalla Voce Narrante mentre osserviamo Natal'ja in un angolo dell'appartamento chiuso da una libreria: il protagonista mostra così di non partecipare al pedinamento del personaggio femminile da parte della macchina da presa e di poter inquadrare un'altra parte del racconto per immagini negata momentaneamente allo spettatore. Questa disposizione lo rende ancora più volatile e sfuggente senza per questo attribuirgli nessuna forma di onniscienza di carattere narrativo.

La discussione tra i due ex-coniugi ritarda l'apparizione del fuoco: seguendo Natal'ja, che passa dagli specchi sui muri della stanza alle finestre, siamo in grado di percepire non solo il loro ruolo di cornice della visione e di punto di raccordo tra l'esterno e l'interno, ma anche la loro funzione di soglia sonora: la pioggia entrata 'scivolando' sui vetri vela e increspa le superfici argentee degli specchi che riflettono le finestre (si possono contare almeno tre superfici distinte, delimitate da altrettante cornici: l'acqua, il vetro, lo specchio e anche l'inquadratura, che separa i due contendenti), ma non appena Natal'ja entra nella parete più luminosa dell'appartamento il mormorio della pioggia si dispone sul fondo sonoro dell'immagine per poi guadagnare il primo piano.

Il silenzio della parola maschile consente la ricomposizione di un'immagine stratificata simile a quella dell'incendio del fienile visto all'inizio del film: la combinazione audiovisiva del mormorio della pioggia unito al velo d'acqua scorrente sui vetri si sovrappone al fuoco 'bianco' nel cortile verso cui si dirotta lo sguardo della macchina da presa. Per pochi ma decisivi istanti gli elementi naturali, occupando progressivamente tutti i piani (gli 'strati') dell'immagine; le gocce scintillano di fuoco e la fiamma bianca si fa liquida lungo i vetri: l'esperienza visiva su queste stratificazioni spinge lo spettatore a scambiare continuamente le qualità e i significati opposti degli elementi in gioco in una circolazione costituendo così la struttura dinamica ideale dell'immagine secondo Tarkovskij sul modello leonardesco.

Lo spegnersi del discorso consente l'emergere della visione stratificata caratteristica di tanti quadri tarkovskijani, che mettono in evidenza la presenza materiale di un sistema di schermi necessari perché lo spettatore comprenda il senso del processo a cui si sta assistendo. Ma il falò nel cortile non ha la stessa forza del fuoco apparentemente inestinguibile del fienile, generatore delle immagini oniriche, e la suggestione che riesce a produrre è solo una vaga reminiscenza da parte dei due protagonisti: il rovetto ardente dove l'angelo del Signore si

manifestò a Mosè indicandogli la futura missione di far uscire il suo popolo dall'Egitto. A Natal'ja non resta che constatare che nessun angelo le ha mai indicato la salvezza.

Nel comporre la sequenza Tarkovskij appare preoccupato per il monologo della Terechova: dietro la figura sonora del Narratore si intravede sicuramente l'ombra dell'autore alla macchina da presa, ma questa coppia deve agire affinché la figura femminile si riveli in tutte le sue complesse e contraddittorie sfaccettature²⁰⁹.

Tuttavia il regista è convinto che la parola debba condurre la sequenza su un piano esclusivamente emozionale, non perseguendo quindi altri obiettivi e la reminescenza biblica deve essere posta decisamente in chiusura. Tarkovskij si annota per intero sul diario di lavorazione il passo e tenta di costruire le ultime battute del dialogo tra i genitori sottolineando la diversità dei destini a cui sarebbero dirette le esistenze di uomini e donne sul modello della Bibbia: i primi sarebbero destinati a sacrificarsi per la realizzazione del disegno divino, le seconde, non essendo ammesse a questo ordine, a essere semplicemente sottomesse²¹⁰. Il denominatore comune del sacrificio di sé non basta a riequilibrare la posizione del Narratore e in seguito Tarkovskij farà terminare il monologo alla sua protagonista sottolineandone l'incapacità di credere in un ordine divino e nella sua manifestazione.

Nel collocare questa sequenza stabilmente nella seconda parte del film, dopo la lunga parentesi dedicata al secolo di guerre, bisogna considerare i motivi visivi che essa riprende dalla prima: il monologo tra gli specchi richiama distintamente il primo confronto con la figura del Narratore (o dell'Autore) collocato prima degli spagnoli, della sequenza dedicata alla nostalgia. Anche a questo lungo e articolato confronto che coinvolge nuovamente il personaggio di Natal'ja seguirà il racconto di un sogno ricorrente e del sentimento struggente vissuto al momento del risveglio, che lascia l'amaro senso della perdita di un luogo idillico e del tempo dell'infanzia «dove tutto è ancora possibile».

Nei tentativi di costruire l'intero film a partire da un confronto continuo tra le due figure femminili questa sequenza risulta agganciata alla precedente dedicata al ritorno del padre dalla guerra. Tuttavia, per applicare questo criterio compositivo della contrapposizione di Mar'ja e Natal'ja si prevede la sua divisione in due parti e la loro disposizione in due punti distinti della seconda parte dello *Specchio*: questo tipo di riprese finisce però per dilatare l'opera e creare una serie di inevitabili ridondanze difficili da comprendere. Il confronto tra le due figure femminili incarnate dalla stessa attrice resta nella versione definitiva ed è

209 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 189. Nota 26/01/1974

210 *Ivi*, p. 198-199. Nota 10/02/1974

essenziale per differenziare i due personaggi, ma risulta molto meno esteso ed è condensato dal volto di Ginevra de' Benci.

Il ritorno alla casa degli avi: il sogno

Con una sequenza onirica divisa in due parti che 'cingono' la rievocazione di un episodio molto amaro e umiliante dell'adolescenza di Aleksej, incomincia il lungo tentativo di tornare alla casa dove abitano intere le generazioni, che è stata cantata dalla lirica di Arsenij Tarkovskij e disposta così su un piano che supera il ricordo privato e la dimensione storica.

Attraverso le parole del suo Narratore, Tarkovskij è consapevole che la ricerca di questa dimensione, operata attraverso il tentativo di rievocare l'infanzia come il tempo di idillica pienezza, comporta la necessità di sacrificare, di dissolvere tutte le costruzioni dell'immaginario ad essa legato che rischia di cristallizzarsi in intollerabili sistemi simbolici. Questo secondo sogno, nella sua prima rappresentazione che precede la sequenza degli orecchini, è diviso nettamente in due parti: la prima a colori e la seconda in bianco e nero virata seppia.

A questa scansione se ne può sovrapporre un'altra evidente nella pista sonora: la parola, che articola una lunga riflessione sull'ambiguità dell'esperienza onirica e sul desiderio struggente di ritornare all'infanzia, domina la prima parte esposta alla luce della primavera, mentre la seconda, che si immerge nel bianco e nero non privo di contrasti e di parti oscure, è costruita sulla progressiva rarefazione del suono e sull'inevitabile emergere del silenzio che non è soltanto lo sfondo di un processo onirico.

La struttura di questa macrosequenza presenta ulteriori motivi di indagine audiovisiva: la lunga riflessione della Voce Narrante, pur senza trovare alcun punto di contatto sonoro, nemmeno nelle pause, con quanto è rappresentato a colori brillanti nel visivo, scorre con il proprio ritmo su un piano sequenza. L'unità del discorso, che non presenta le cadenze ritmiche delle liriche recitate dalla voce di Arsenij Tarkovskij, è affiancata quindi dall'unità della visione. Il montaggio interno della lunga inquadratura a colori è scandito dallo spazio interno della casa di campagna (la fattoria dell'inizio del film): porte e finestre presso cui sosta la macchina da presa creano delle cornici ideali per una vera e propria galleria di quadri, spesso

di nature morte, mentre le assi di legno scure si fondono nelle pareti e servono come vuoti, pause della visione che si ‘srotola’ sotto gli occhi dello spettatore²¹¹.

La parte più interna di questo sogno si svolge invece seguendo il ritorno a casa del piccolo protagonista (Aleksiej): la prima parte di questo percorso dal bosco all’apparizione della casa è accompagnata dalla musica di Artemev sistemata in parallelo ai suoni diegetici che accompagnano il movimento del protagonista, la seconda, quando il bambino tenta finalmente di entrare ma invano, è costruita invece sulla definitiva affermazione di un paesaggio sonoro costruito per sottrazione.

Il sogno è introdotto da un intervento dello zuffolo, che abbiamo già identificato nella prima parentesi onirica all’inizio dello *Specchio*: la risposta non è però una folata di vento animato da questo suono, gli stessi cespugli del primo sogno rimangono fermi, ma è l’inizio della riflessione/confessione da parte del protagonista sul sentimento della nostalgia generato dal desiderare il ritorno all’infanzia.

Il fischio ci introduce nel sogno ma la parola, il lungo discorso del protagonista non appartiene alla dimensione onirica quanto piuttosto alla memoria e al tentativo di comprenderne gli imprevedibili sviluppi che deformano sistematicamente l’esperienza vissuta fissandola in modo sempre diverso. Il prolungamento dell’effetto sonoro della pioggia sui davanzali e sulle grondaie, che ha accompagnato la visione del “rovetto ardente”, si assume il compito di raccordare senza soluzione di continuità il piano del sonoro di questa sequenza alla precedente, mentre invece il visivo presenta non solo una discontinuità contenutistica, ma anche una netta discontinuità tonale con il passaggio dal bianco e nero virato seppia al colore di una luminosa giornata estiva. Prima della parola la costruzione sonora della sequenza, usando un semplice suono-ponte, annuncia una non corrispondenza tra visivo e sonoro, la coesistenza iniziale di due piani differenti tra i quali si deve muovere l’interpretazione dello spettatore.

Il tentativo di rappresentare con la parola la tensione emozionale che nasce nel sogno trasforma il discorso da scrittore del protagonista in una fonte di informazioni su quanto accadrà in seguito: il sogno è ricorrente, infatti ritornerà per ‘completarsi’ dopo l’episodio degli orecchini, e in questa dimensione il sognatore, tornato bambino, non riesce ad entrare

211 A questa articolazione si devono aggiungere le prime prove di ‘fotografia dinamica’: i cambiamenti luminosi, che simulano il passaggio di nubi e diventano veri propri accenti nello sviluppo del visivo senza corrispondere a necessità simboliche o drammaturgiche, mutano i toni dei quadri rivolti al paesaggio, all’esterno superando così la fissità dell’impianto luminoso delle opere cinematografiche tradizionali.

nella casa di campagna dove è nato. Tutto questo esaurisce nello spettatore ogni attesa di carattere narrativo consentendogli però di concentrarsi sull'immagine.

Nonostante queste anticipazioni, nel comporre la prima parte del sogno il blocco della parola ostenta la propria autonomia rispetto alle immagini, a costo di contraddirne il contenuto²¹², e queste sfuggono al suo controllo: il visivo si presenta come una sequenza da cinema muto colorato, le comparse parlano e si muovono ma non le possiamo ascoltare. Nasce così fin dal principio della sequenza un senso di straniamento, di distacco da un'immagine da cui non riceviamo alcun suono e che la parola spiega solo a tratti. La ricerca del senso del proprio vissuto da parte del protagonista nelle immagini dell'infanzia batte in questa prima parte due strade distinte, ma simultaneamente, e lo spettatore cerca di costruire il senso di quanto vede e sente passando dall'uno all'altro piano. Si creano così dei singolari punti di contatto, di intersezione dei piani soprattutto quando la tessitura della parola si allenta nelle pause o nelle esitazioni della voce del narratore: nonostante il discorso abbia un evidente ritmo proprio, è possibile mettere in rilievo il profondo e malinconico sospiro che interrompe il fluire del discorso quando Aleksej misura la distanza che lo separa oramai dal tempo apparentemente dorato dell'infanzia e dalla casa degli avi. Questo suono smaglia il tessuto verbale lasciandovi penetrare la tensione emozionale che ha suscitato senza passare attraverso la parola come è accaduto al respiro affannoso di Asaf'ev, giunto sulla collina a rimirare 'la valle di lacrime', che ha costituito il passaggio, la cesura tra il cadenzato ritmo del verso poetico tarkovskijano e l'emblematica salva di cannoni della guerra.

Le pause cadono talvolta nell'immagine o tendiamo a leggere il visivo sostituendolo alla guida della voce posta nel fuori campo: questo accade in modo piuttosto evidente quando la madre è più vicina alla macchina da presa e parla rivolta al figlio (Aleksej) ma non si può sentire, rendendo così incolmabile la distanza da questa figura. Oppure il silenzio si impone alla parola quando, osservando l'esterno da una porta della casa di campagna, una nube abbassa i toni dei colori²¹³, o quando la madre rientra dal fuori campo momentaneamente

212 Aleksej racconta la dinamica del proprio sogno dove non riesce mai ad entrare nella casa del nonno dove è nato, ma il piano sequenza lo mostra su una coperta stesa sul pavimento di un soggiorno della casa di campagna mentre gioca. Il discorso è quindi un'anticipazione delle scene successive che cercano di costruire l'intricato tessuto emozionale e percettivo capace di restituire il senso profondo (e i limiti) di questo continuo tentativo di ritorno alla dimensione idillica dell'infanzia non afferrabile dalla parola.

213 Non si intende qui forzare le combinazioni audiovisive imponendo la propria lettura, ma soltanto porre in evidenza che la ricerca di sincroni, attestata per le liriche nei diari di lavorazione, si può riscontrare anche in altri punti del film dove la parola è evidentemente extradiegetica ma è immersa nell'assoluto silenzio. Osservando con attenzione e ascoltando la partitura sonora costituita dal discorso del narratore, il parziale oscuramento dell'immagine si può associare non solo al silenzio che lo sottolinea con una sospensione, ma anche alle parole di Aleksej Narratore che spiegano come la pienezza del sogno sia rovinata quando se ne percepisce l'illusorietà, l'inconsistenza. Questo non impedisce comunque di continuare a desiderare l'infanzia immergendosi continuamente in quelle immagini.

creato osservando una porta verso l'esterno luminoso della casa degli avi, oppure quando un'invisibile bambino (Klanka?), al termine del piano sequenza, accende un fiammifero facendoci scoprire la sua presenza nel buio.

La densità della composizione del visivo in corrispondenza dell'inizio della parte più segreta del sogno deve essere compresa per poi poter analizzare gli interventi sonori che la caratterizzano dove è compreso un inserto elaborato da Artemev e una selezione di effetti sonori che hanno il compito di 'intonare' progressivamente l'atmosfera dell'intera visione per esprimere il senso dell'ostinato tentativo da parte del protagonista di ritornare al tempo idillico dell'infanzia.

L'inquadratura si apre dal primissimo piano di un oggetto immerso nell'acqua: ancora una volta il liquido e il vetro curvo fanno da lenti che ingrandiscono e deformano un piccolo ingranaggio a molla ormai inservibile. La spirale di metallo è completamente aperta e, catturata in primo piano, ricorda una galassia lontana immersa in un universo fluido senza più muoversi come un relitto. Da questa immagine del tempo che ha esaurito la funzione dell'oggetto portandolo ad una nuova condizione l'inquadratura zooma all'indietro per cogliere tra i riflessi condensati sulla superficie del vaso la sfuggente immagine di Aleksej. Ma con il movimento successivo del dolly comprendiamo che il recipiente da conserva non è un vaso da conserva. Questa qualità 'magrittiana'²¹⁴ attribuita all'oggetto cinematografico in questione è definita soprattutto dalla sottile forma di decontestualizzazione a cui è andato incontro: la zoomata all'indietro dall'ingranaggio a molla dovrebbe rivelare la parete di una stanza dove si apre la finestra riflessa sul suo vetro ricurvo, ma il movimento di macchina laterale scopre che non c'è muro e la finestra di cui restano nell'inquadratura solo le tende e posticcia.

Per capire il senso di questo oggetto non possiamo fare affidamento al rassicurante contesto costituito da un davanzale, come accadeva, per esempio, nei primi piani onirici sugli oggetti della casa paterna in *Solaris*, ma siamo costretti a ricostruirlo osservando la sua consistenza materiale, le alterazioni visive che produce sull'oggetto inservibile che vi è immerso e ai riflessi che riesce a catturare sulla sua superficie. Come molti oggetti nei quadri fiammingo olandesi si caricano di effetti luminosi e persino di immagini per guidare l'occhio dell'osservatore all'interno del microcosmo costruito esclusivamente per la visione, così questo 'vaso' ci consente l'immersione nel sogno e cattura per primo la corsa dal bosco di Aleksej. L'apparizione della casa è solo rinviata: accompagnati da una panoramica prima

214 Sull'attenzione che Tarkovskij riserva a Magritte e alla sua pittura considerata «metafisica» più che surrealista si veda la nota dei diari di lavorazione del 22/03/1973. Il regista russo paragona lo stile del *Doctor Faustus* di Mann alla visione del mondo che il pittore belga manifestava attraverso la sua opera.

individuamo il giovane protagonista muoversi ai margini del bosco poi con una zoomata in avanti che termina con una marcata sfocatura, riconosciamo un'inquietante edificio in legno immerso nel buio, la versione 'notturna' e perturbante della casa del nonno celebrata nell'introduzione a questa sequenza onirica.

Dopo questa digressione sul visivo articolato da un elaborato piano sequenza, è possibile comprendere più a fondo il senso delle soluzioni sonore adottate. Il pezzo di Artemev presenta nel complesso un'intensità molto ridotta, soprattutto se la si paragona a quella del vento, o ai passi nell'erba e questo sposta in una lontananza indefinita questo sottile tessuto sonoro dove i timbri riconoscibili si possono associare al vibrafono, ai campanelli e agli archi, poi si ascolta distintamente il pianoforte (cluster) e nel finale emerge il sintetizzatore. La composizione di Artemev risente dei modelli adottati in *Solaris* e in parte tracciati negli appunti di lavorazione del film: i suoni presentano la cristallina ma fragile delicatezza prevista per la contemplazione del quadro di Brueghel da parte di Hari. Le note del vibrafono vengono inizialmente elaborate in modo da formare uno strato regolare e risonante alla pari di quello emergente in seguito e costituito invece da timbri associabili a campanelli: su questi strati prima poggiano alcuni rintocchi di vibrafono e poi le sonorità nervose degli archi, da cui si ricava una piccola ma sensibile variazione tonale nel momento in cui Aleksej non è più un riflesso sul vetro, ma compare 'in carne ed ossa' nel sogno in bianco e nero.

Il metodo compositivo costituito da una prolungata coltre vibrante da cui emerge una sonorità puntuale diventa sicuramente evidente quando interviene il cluster di pianoforte per segnalare l'ingresso nel quadro della casa nera. Il tessuto sonoro che abbiamo descritto è 'risolto' dall'intervento del suono sintetico che congela la vitalità della composizione man mano che la zoomata tenta di avvicinarsi alla casa (ma non può farlo, poiché si tratta di un falso movimento) e lo sguardo si appanna.

Sorprende che il finale di questo intervento di Artemev prepari la repentina manifestazione della parola: con la voce di un bambino Aleksej pronuncia con un'intensità ben diversa da quella appena percettibile della musica la parola «Mama», che trova il suo esatto corrispondente nel sogno di Kelvin al termine di *Solaris* dove è protagonista proprio la stessa figura femminile. Il ritorno all'infanzia pare ormai imminente e il lungo discorso introduttivo del piano sequenza precedente è condensato in questa invocazione infantile, preparata emozionalmente dal pezzo di Artemev, ma incisa a didascalia della casa immersa nell'oscurità e in una visione offuscata.

Per due volte il bambino protagonista di questa sequenza tenterà di entrare nella casa e in entrambe non ci riuscirà: nella prima assume una parte rilevante una misteriosa mano

femminile che spalanca l'accesso ai riflessi dorati e fiabeschi che si intravedono oltre la soglia, ma questo non basta perché la figura del protagonista possa entrare, nel secondo, invece, il bambino troverà la porta chiusa e i suoi tentativi di aprire, di entrare saranno resi inconsistenti dall'assenza di suoni.

Se fino alla scoperta della casa avevamo ascoltato almeno i suoi passi nell'erba, ora invadono e dominano l'immagine i ritmi sonori degli elementi naturali indici di un cosmo incontrollabile e capaci di minacciare i piccoli mondi tanto desiderati. La sequenza non è immersa in silenzio assoluto (raro nel cinema tarkovskijano perché mostrerebbero troppo esplicitamente le intenzioni dell'autore), ma non si tratta nemmeno di un semplice fondale sonoro: i due tentativi di entrare sono divisi dall'irrompere delle folate di vento che prima scuote i cespugli e poi rimane come unico invisibile orizzonte sonoro delle inquadrature oniriche.

Ma a scompaginare la trama del desiderio, la rappresentazione della volontà di accedere alla casa, che sembra aperta proprio per lui, provvedono i vuoti sonori che si creano intorno all'azione dei protagonisti: al contrario della misteriosa mano femminile, che spalanca la porta di legno cigolante come uno scrigno su un interno buio che manda riflessi dorati, le mani del piccolo protagonista scuotono la maniglia, i suoi piedi salgono e scendono gli scalini in legno, ma essi generano un silenzio che affievolisce la consistenza dei suoi gesti.

Poi la porta si aprirà magicamente, come se fosse animata, e di nuovo il cigolio le restituirà una incomprensibile materialità rimando con il secchio del pozzo a bilanciere messo in movimento sonoro dal vento, che scuote a suo piacimento lo spazio onirico rappresentato, fornendo così il suo contributo alla malinconica cancellazione della presenza attiva del sognatore²¹⁵.

Oltre la porta anche la figura della madre risulta disincarnata: chiamata a proteggere proprio nel cuore di questa sequenza onirica il ritorno del bambino, ella appare come una santa, distaccata e avvolta nella sua aura di silenzio, ma solo lo spettatore è ammesso alla misteriosa apertura di questo 'tabernacolo' e all'immagine della madre fa da corona il cosmo degli elementi naturali la cui essenza sonora, la cui 'voce' è resa ancor più evidente dalla mutezza delle altre comparse.

Smagliando in questo modo la trama sonora della sequenza, sospendendo con il silenzio l'espressione del desiderio più segreto del protagonista, Tarkovskij sembra voler prendere le

215 Il rumore del secchio aveva caratterizzato la prima apparizione del fuoco nell'incendio alla fattoria con cui si è aperto il film. In questa sequenza esso assume un ruolo di raccordo tra la dimensione della casa degli avi e il cosmo degli elementi naturali che la circonda interamente e ne ritma le trasformazioni senza che il 'piccolo protagonista' possa prendervi parte attiva.

distanze dalle immagini che rappresentano il mondo dorato dell'infanzia, consapevole del pericolo che si possano cristallizzare in una serie di simboli. A questa forma di rinuncia, a questo tentativo di far risuonare l'immagine privandola di alcuni elementi chiave, rendendola più espressiva proprio per le sue incongruenze audiovisive (nonostante si tratti di un sogno), corrisponde l'ascolto del succedersi dei ritmi sonori sempre cangianti e imprevedibili degli elementi naturali (aria e acqua), che dominano la sequenza riportando in primo piano il loro inesauribile fluire.

La lunga gestazione del secondo sogno dai diari di lavorazione

L'elaborazione del secondo sogno ha largamente anticipato la realizzazione del primo. Questa condizione di partenza ha fatto sì che nei diari di lavorazione i titoli con cui si identificano queste due sequenze siano invertiti rispetto al loro ordine nel film finito. Questo non ci impedisce di analizzare lo sviluppo dei motivi audiovisivi che distinguono le due sequenze e quelli che le accomunano, e così pure è possibile notare come la loro architettura sia stata soggetta a numerose variazioni.

Inizialmente erano previste delle sequenze, e parte di queste oniriche, nel cortile o nei pressi della casa di campagna: esse dovevano costituire l'introduzione alle vicende legate alla fattoria culminanti nell'incendio del fienile. In questi sogni ritroviamo gli oggetti che ritorneranno anche nella sequenza in analisi: la casa, il tavolo, la natura morta sul tavolo, gli abeti e il pozzo. Il protagonista rimane naturalmente Aleksej bambino e l'organizzazione dello spazio vede contrapposto il bosco alla casa²¹⁶. Come spesso accade in Tarkovskij, le nature morte o le parti specifiche di un luogo servono a intonare l'atmosfera dell'intera sequenza e quindi vengono accuratamente mostrate per prime: dal pozzo, per esempio, doveva partire il quadro di chiusura di questo sogno in cui il protagonista tenta di entrare nella casa degli avi. Questo manufatto ricorda i sogni dell'*Infanzia di Ivan*, dove veniva utilizzato come dispositivo per la visione onirica, per il cambiamento repentino del punto di vista sulla realtà mostrata, ma del pozzo resteranno solo un piccolo particolare nel paesaggio della casa di campagna e soprattutto il suo cigolio come testimone di un universo in continuo movimento (in oscillazione si potrebbe dire) capace di dar vita, ma anche di rovesciare le costruzioni dell'immaginario del sognatore.

Nelle note seguenti del diario la sequenza prende subito una forma più chiara:

²¹⁶ Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 119-120. Nota del 30/07/1973.

31 LUGLIO, martedì Tutschkovo VII

[...]

PRIMO SOGNO

1. “Finestra” con la madre – il giovane arriva – tavolo, casa. Si dirige verso la casa.

2. Il giovane in *Totale* – andare vicino – vicino *Carrellata* – il giovane con la casa sullo sfondo. *Rumore del vento*.

3. Nel bosco si apre il vento

4. Il giovane si nasconde dietro la casa. Folate di vento. Un albero – pioggia

5. L’uccello alla finestra – *Panoramica* sul giovane e verso la porta.

6. (colore) Il giovane alla porta – la madre

7. (colore) Il giovane al pozzo. Crepuscolo mattutino²¹⁷.

Per quanto riguarda il visivo Tarkovskij definisce il momento della giornata in cui ambientare questa visione onirica: il crepuscolo mattutino. Coerente con la propria poetica riguardo al colore, che rileva come esso venga percepito consapevolmente dallo spettatore solo in alcune circostanze particolari e tra queste figurano proprio i momenti di transizione della giornata, egli prevede che i due ultimi quadri siano a colori in modo da sfruttare nel punto culminante del sogno girato in bianco e nero il valore testurale delle tonalità dell’alba. Nella versione finale questa soluzione verrà scartata e sostituita con l’attento dosaggio degli effetti sonori che abbiamo già rilevato nell’analisi della sequenza.

I dettagli delle diverse inquadrature e l’azione del protagonista si avvicinano fin da subito alla versione finale. Compare proprio nell’*incipit* della sequenza la “finestra”: le virgolette fanno pensare che il regista sia già consapevole che si tratti solo di una cornice attraverso la quale sottolineare il punto di vista; essa è un dispositivo di stampo ‘magrittiano’ che rappresenta non tanto un’apertura nel muro, ma un dispositivo per materializzare l’intero processo della visione e della creazione dell’immagine.

A differenza delle altre note che riguardano la costruzione delle singole sequenze, il regista appunta chiaramente anche le soluzioni sonore da adottare testimoniando così di procedere componendo combinazioni audiovisive: evidenziato dal corsivo, il rumore del vento deve invadere l’immagine che vede per la prima volta uniti nello stesso quadro il bambino e la casa. Questo suono è l’unico pensato per risolvere l’intera situazione ponendo

217 *Ivi*, p. 120. Nota 31/07/1973. Anche l’appunto molto preciso del 29/08/1973 conferma l’intenzione di risolvere con l’uso del colore il sogno del tanto desiderato ritorno all’infanzia a partire dalla manifestazione della figura, invocata al termine della prima parte di questo sogno. Tarkovskij puntualizza anche il ricorso sistematico al rallenty per dilatare la durata delle azioni dei protagonisti del visivo, elementi naturali compresi. Nella versione finale della sequenza, a questa soluzione vanno integrati i ritmi sonori dell’acqua e del vento che sviluppano una dimensione temporale diversa e inaccessibile ai movimenti silenziosi delle altre comparse: la plasticità delle fronde e dei cespugli piegati dal vento è rafforzata dall’effetto sonoro che canta la sua potenza, così come il gocciolio dell’acqua decora i festoni di pioggia che scende dietro ai vetri della casa; le azioni dei personaggi, invece, sono combinate con il silenzio e restano sospese, inconcluse, incapaci di rappresentare la forza del desiderio che le muove. La nota del 13/09/1973 sottolinea invece la messa in scena della luce all’interno della sequenza dividendo i quadri a seconda della necessità di girare con la luce solare o con il cielo coperto. L’azione delle comparse (il bambino, la madre e il cane) deve essere evidenziata dal contrasto, gli altri quadri devono invece riflettere fin dall’impostazione luministica la preponderanza del cosmo che circonda il simbolo della casa degli avi.

così subito in evidenza l'invisibile forza perturbatrice dell'immagine di cui si comprenderà la 'provenienza' solo nel quadro seguente: il rumore anticipa infatti l'azione dell'elemento aria nel visivo moltiplicando così il suo effetto perturbante.

Nel cuore della sequenza la coppia bosco-vento (a cui seguirà ubbidiente la pioggia, l'elemento acqua) si contrappone alla presenza della casa e dell'albero: l'elemento naturale è minaccia per il protagonista che cerca rifugio alla fattoria. La figura dell'uccello alla finestra, del gallo che si libererà dal guscio della casa rompendone la fragile barriera di vetro e producendo il corrispondente rintocco cristallino, sembra indicare un principio di creazione che incrina e turba la pace del simbolo costruito per accogliere tutte le generazioni: allo stesso modo operano anche gli elementi naturali finora convocati nell'immagine tutt'altro che in armonia con il principio del sogno, con il desiderio del ritorno all'infanzia, ad un'età idillica dove tutto è ancora possibile.

La nota non prevede ancora le azioni che devono porre nella necessaria evidenza l'incapacità di entrare da parte del 'bambino'²¹⁸ e il suo successivo tentativo frustrato di aprire la porta, che si spalancherà soltanto per lo spettatore dopo che il protagonista avrà abbandonato l'immagine: non c'è premio al suo desiderio di ritornare alla casa degli avi e agli inaccessibili riflessi dorati della prima visione seguirà l'apparizione della madre in un'aura di sospensione e di estraneità accentuata dal rallenty e dal silenzio. Tutto ciò non è ancora delineato con chiarezza anche se il passaggio dal bianco e nero al colore indica la volontà da parte del regista di giungere ad una soluzione testurale del senso della sequenza senza fissare l'attenzione sulle valenze dei simboli che le popolano.

Tarkovskij persegue con tale meticolosità la creazione e il completamento di questo sogno da non accontentarsi di annotare solo le modifiche da apportare al visivo durante la lavorazione, come è sua prassi abituale, ma si attarda anche a riflettere sulle soluzioni sonore più adatte per la sequenza. È importante notare che egli elenca gli effetti, ma non la musica, che dovranno fornire il loro contributo decisivo alla creazione della necessaria tensione emozionale:

21. SETTEMBRE, venerdì Tučkovo giorno di riposo

[...]

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

Suono (sogni): guaito di un cane rinchiuso.

1. sogno: tagliare nel seguente modo:

1. Pausa (senza casa)

2. Casa (sguardo con passaggio rapido)

218 Ricordiamo che questo è un sogno della Voce Narrante, di Aleksej il cui inizio si può collocare nell'ultima sequenza dominata dalla figura di Natal'ja, la ex-moglie, a cui è apparso dalla finestra il "rovetto ardente". La pioggia è l'indicatore sonoro che ha traghettato lo spettatore dal confronto tra i due genitori alla dimensione del sogno.

3. Vento
Materiale per la pausa:
Il bosco (i panni in bianco/nero).

E il giorno seguente:

22. SETTEMBRE, sabato Tučkovo liberi da riprese
Provare:
Sullo zoom interrotto (sogno) rumori: voci, uno scricchiolio, il guaito di un cane²¹⁹.

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

Per quanto riguarda i suoni del sogno, essi formano un elenco carico di suggestioni sul quale Tarkovskij lavorerà per sottrazione escludendo, per esempio, le voci umane, ma anche la presenza del cane²²⁰ e lasciando soltanto il vento e lo scricchiolio legato alla 'magica' apertura della porta di legno per l'apparizione della madre, come di una santa in terra.

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

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

219 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 147-149. Note 21 e 22 settembre 1973. Le parti espunte non riguardano la sequenza che stiamo analizzando.

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

l'esplicita necessità di includere nella sequenza anche il silenzio come parte della soluzione sonora della sequenza nel finale:

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

Il giorno dopo Tarkovskij raddoppia la presenza del vuoto sonoro al termine della sequenza delineando con maggior precisione i gesti del protagonista; l'attenzione verso le mani, vere protagoniste dell'aprire (o del chiudere) le porte (o la visione) rielabora un tema che percorre tutta l'opera a partire dalle riproduzioni di Leonardo per poi continuare proprio nei sogni:

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

Compare stabilmente tra i simboli tarkovskijani più noti il vaso di vetro per conserve che servirà da condensatore di immagini, di riflessi strettamente legato alla finestra, che annuncia le visioni imminenti (la casa degli avi, la madre). Il vento è l'indubbio protagonista audiovisivo della sequenza e gli uccelli, strettamente legati all'elemento aria quale forza creatrice, raddoppiano la loro presenza nel simbolico mattino del sogno dove la natura scuote il simbolo chiave dell'immaginario tarkovskijano, la casa²²¹.

221 Dalla nota il giovane (o il bambino) sembra strettamente associato alla figura dell'uccello alla finestra: nella versione finale comparirà solo la fuga del gallo dalla casa che resiste all'impetuosa azione del vento; il

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

1. OTTOBRE lunedì

[...]

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

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

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

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

volatile evade dal microcosmo dove il protagonista invece prova ad entrare e ne infrange la crosta sottile: il simbolo tarkovskiano per eccellenza viene così almeno incrinato.

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

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

Nel quadro della complessa elaborazione delle due sequenze oniriche principali del film²²², è necessario evidenziare il tentativo del regista di porle in relazione audiovisiva riprendendo alcuni oggetti ed alcune situazioni dall'una all'altra. L'intenzione di stabilire dei chiari richiami verticali si deduce, per esempio, dalla nota del 12 dicembre 1973²²³ dove al sogno della figura materna dissolta dall'acqua si aggiunge una coda che comprende non solo il tentativo frustrato del piccolo protagonista di accedere alla casa dell'infanzia, ma anche il grido che materializza la paura di questa esclusione e determina un'atmosfera di segno opposto rispetto a quanto accade nella versione definitiva per l'apparizione della madre con il cane.

Come si è già rilevato per il sogno della madre intitolato dal regista anche "metamorfosi", la musica di repertorio assume inizialmente un'importanza rilevante: Tarkovskij pensa naturalmente a Bach e al timbro del clavicembalo che dovrebbe sollevare su un piano più alto queste sequenze alla pari degli snodi cruciali del racconto cinematografico (il prologo e

222 Con il termine "principali" si intendono le due sequenze oniriche sicuramente riconoscibili come tali perché programmate da Tarkovskij e perché, nonostante le abbia costruite secondo il suo abituale policentrismo, le riconduce alla presenza di un sognatore: la voce narrante che ricorda la propria infanzia o ritorna volontariamente a quelle atmosfere per tentare di giungere all'origine del flusso di coscienza che struttura il film. In verità, dopo la sequenza degli orecchini ci sarà la continuazione e la soluzione del sogno che stiamo analizzando prima di arrivare alla conclusione del film. L'epilogo non è un sogno, ma una sequenza in cui l'autore condensa il senso dell'intera opera indipendentemente dalla presenza effettiva di un narratore, dell'io lirico del film.

223 Per altri tentativi di incrociare motivi figurativi presenti nei sogni spesso rappresentati da oggetti, o più semplicemente dal vento, si vedano anche le note del 12/12/1973, 7/02/1974, 23/03/1974.

l'epilogo). Poi si risolve per l'estensione del *Preludio* del prologo anche su queste parti del film, ma al termine del lungo periodo di missaggio è evidente che hanno avuto la meglio i suoni e i rumori pensati inizialmente per la sequenza e la musica di Artemev²²⁴.

Nella lunga nota del 8 marzo 1974, che tenta di fissare i suoni e i rumori necessari a ciascuna sequenza e quelli che possono fungere da raccordo unificando così un'opera all'apparenza estremamente frammentaria, Tarkovskij segue l'idea di musica cinematografica che formulerà compiutamente solo a partire dalle ultime riflessioni della metà degli anni '80²²⁵: la musica di repertorio, nonostante siano pezzi bachiani, deve fondersi con il resto dei suoni presenti nella combinazione audiovisiva come era accaduto alla riprese del *Preludio in Fa minore* in *Solaris*. La ricerca della soluzione sonora della sequenza si orienta poi tra lo spirare del vento con la stessa forza con cui ha sferzato il campo nell'episodio dell'incontro tra la madre e lo sconosciuto, il fischio dello zufolo che puntualmente introduce un sogno e un insieme di toni non meglio identificati, desunti dalla sonorità dell'organo, ma più profondi. A questi suoni appartenenti alla dimensione onirica si dovevano integrare quelli di una città (rumori della casa, ascensore, colombe, ingresso principale della casa, auto e così via) producendo così uno strato unitario dove l'ambiente reale in cui si trova il sognatore, la voce narrante, si confonde inevitabilmente con il risuonare del paesaggio idillico (ma non privo d'ombre) dell'infanzia.

Le sequenze oniriche (che oscillano quantitativamente tra due e tre, ma spesso la seconda è divisa in due parti) sono state vincolate a quelle che hanno dato forma all'esistenza della madre con lo scopo di ritornare da un punto di vista più profondo, più segreto della coscienza del narratore su questa figura femminile: la tipografia, la fattoria (con il particolare rilievo attribuito alla presenza del fuoco) e l'attesa (o il concepimento) nel finale. Contraddistinta da una notevole mobilità negli schemi generali con cui Tarkovskij tenta di mettere insieme il

²²⁴ Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 202, 205 e Note 19/02/1973, 3/03/1973 e 13/04/1974. Nell'ultima di queste registrazioni scritte, nell'elencare tutti i pezzi di musica presenti nello *Specchio*, Tarkovskij associa chiaramente il nome del musicista russo al "Sogno del vento" sistemato dopo il "Ritorno del padre". Resta in particolare evidenza la centralità dell'elemento aria su cui Artemev lavora anche per il suo breve intervento con il suono a tappeto dei campanelli e con il vibrafono appena udibili rispetto al dominio del suono dell'elemento naturale.

²²⁵ Si veda: Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 146. Nonostante il montaggio definitivo sia ben lungi dall'essere realizzato, anzi, si trovi appena ai primi abbozzi, il regista avvia la riflessione sugli effetti sonori da introdurre nel film curando con particolare attenzione non solo la specificità di ogni sequenza, ma anche la possibilità di creare dei *Leitmotiv* affidati naturalmente al ricorrere degli elementi naturali come per esempio l'acqua. In verità, i diversi tipi di suono legati a questo elemento (gocciolii, scrosci, mormorii di ruscello, ecc.) dovrebbero formare un suono conduttore, un fondo sonoro sempre attivo e cangiante attraverso tutta l'opera dove si inseriscono tutti gli altri eventi acustici pensati per la sequenza, anche la musica di Bach. Illuminante è l'ultima frase della traccia diaristica che stiamo seguendo: «E inserire l'acqua in qualsiasi altra parte. Dove? – Nello specchio». Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 213. Nota 8/03/1974.

film, la sequenza di cui ci siamo occupati arriva a formare una triade nel finale dell'opera dove si condensano la visione di carattere mistico (con la levitazione della madre), il sogno (con il problematico ritorno all'infanzia in cui la madre e la casa dominano l'orizzonte degli eventi) e la manifestazione della figura materna attraverso il concepimento nella quale trova spazio anche la celebrazione della terra (russa)²²⁶.

La scoperta delle incrinature nell'infanzia edenica e il ritorno alla casa degli avi al ritmo della poesia: "gli orecchini", "il terzo sogno" e l'ultima lirica di Arsenij Tarkovskij

La vendita degli orecchini alla benestante moglie del medico da parte della protagonista rappresenta nella seconda parte del film un episodio importante almeno quanto quello della tipografia per delineare le tappe fondamentali, le più sofferte, dell'esistenza di Mar'ja. In verità, come vedremo dall'analisi, sarà possibile trovare in questa sequenza più di un motivo ripreso dalle sequenze del film poste prima del grande spartiacque costituito dalla lunga marcia attraverso un secolo di guerre. Questi ritornelli audiovisivi contribuiscono a rafforzare l'idea che il film, non procedendo sui binari narrativi tradizionali, ritorni sui temi già esposti ricapitolandone ora l'importanza senza per questo calcare strutture caratterizzate da una rigida simmetria²²⁷.

Nel ricordo dell'episodio degli orecchini è la figura stessa della madre, raggiante nella casa dell'infanzia, ad essere letteralmente oscurata, adombrata e con lei la memoria di un età felice. Il testo poetico di Arsenij Tarkovskij chiude l'episodio completando la necessità del distacco da questa immagine tanto desiderata (*Euridice* è proprio il titolo della poesia) e sempre sul punto di cristallizzarsi in un simbolo per tornare al tempo umano della fatica e della sofferenza.

La pioggia, che infradicia Aleksej e la madre, costituisce quasi un *continuum* sonoro dall'episodio del rovetto ardente, quando era intervenuta sul dialogo tra i due genitori per

²²⁶ *Ivi*, p. 220 e 222-225. Note 21 e 24/03/1974.

²²⁷ È bene ricordare che l'unica contrapposizione strutturale identificata e voluta da Tarkovskij riguarda i due personaggi femminili, Mar'ja e Natal'ja, rispettivamente la madre e la ex-moglie della voce narrante (Aleksej), interpretate da un'unica attrice. Nel film il loro sistematico confronto serve allo spettatore per distinguerle senza ricorrere ad altre precisazioni, per esempio a didascalie, come aveva inizialmente richiesto il comitato artistico. Ma anche questo criterio non è applicato con rigidità dato che nella seconda parte del film Natal'ja compare solo nella sequenza del rovetto ardente. Più sistematica è certamente la contrapposizione dualistica di fuoco e acqua che ispira la costruzione di quasi ogni sequenza, mentre la terra e l'aria dominano gli snodi cruciali del film: la fattoria e l'incontro con lo sconosciuto con cui si apre il film, l'epilogo, sequenza dell'attraversamento del Sivaš e i sogni.

preparare la visione e la malinconica rimemorazione dell'apparizione biblica. Trapassato nell'introduzione al sogno, questo effetto diventava marcatamente extradiegetico accompagnando la lunga didascalia che annunciava l'imminente rappresentazione del tentativo da parte del protagonista di entrare nella casa degli avi, di tornare nel luogo dove era nato. Come abbiamo riscontrato nei diari di lavorazione, il suono dell'acqua deve entrare nella combinazione audiovisiva ogni volta che è possibile inserirlo: la pioggia nel sogno sembra prodotta e messa in movimento dalla forza del vento per poi decorare l'apparizione in un tempo sospeso della madre. Ora questo suono riaffiora nella ricostruzione della memoria (a colori) mostrandosi nel gocciolio delle grondaie, nel picchietto sul catino e creando l'orizzonte di un paesaggio sonoro imbevuto d'acqua che si concluderà con la visione, per la prima volta nel film, del fiume legato alla fanciullezza del regista (la Vorona): le implicazioni simboliche che potevano scaturire da queste immagini erano ben presenti a Tarkovskij che, come vedremo, taglierà nella realizzazione di questa sequenza molte inquadrature che riguardano questo elemento lasciandolo solo come *incipit* visivo per l'attacco del testo poetico di Arsenij Tarkovskij.

La parola è usata per un'interminabile serie di presentazioni e di preamboli che servono però ad analizzare i caratteri di ogni personaggio, anche del silenzioso Aleksej che mostra, pur con le sue risposte laconiche, la sua agitazione e il suo disappunto per la situazione. A completare l'atmosfera dominata dal fluire dei convenevoli e della pioggia provvedono le soluzioni luminose e coloristiche: dopo il sogno in bianco e nero questo episodio è trattato con i colori della fine della giornata e la differenza tra interno ed esterno è intensificata dall'uso convenzionale di toni prevalentemente freddi (celeste, azzurro e verde) per gli esterni e caldi (giallo su tutti) per gli interni. Tuttavia, questa soluzione coloristica verrà modificata durante lo svolgersi della sequenza precipitando l'ambiente più accogliente e il racconto nella penombra monocroma.

Nella drammaturgia tarkovskijana lo scopo della visita alla moglie del medico viene rivelato non solo dal tono della presentazione, ma anche dal tonfo della scatola metallica che li contiene e dal rotolare invisibile di un anello (la fede?) sul pavimento dell'isba di una famiglia benestante nonostante il conflitto in corso. I suoni completano il racconto rispondendo alla condizione psicologica che traspare del volto dei protagonisti su cui indugia la macchina da presa.

Nell'isba del medico Aleksej viene presto lasciato solo in un'anticamera illuminata solo dalla potente luce gialla di una lampada disposta in un angolo su un tavolo. Subito lo spettatore percepisce che lo spazio ricreato dalla memoria sembra sottoposto agli affioramenti

simbolici del sogno: vicino alla lampada si trova un grande vaso di vetro colmo di latte. Questo oggetto ritornerà nel sogno che completerà l'episodio in mano al 'bambino' che finalmente può avere accesso alla casa degli avi. Ma Tarkovskij affida al liquido bianco nel vetro il compito di scandire il tempo della sequenza preparando l'accesso alla dimensione del sogno ad occhi aperti: il latte gocciola tra i ripiani del mobile su cui è sistemato il recipiente e su questo ritmo sonoro si avvia la lenta dissoluzione dell'atmosfera dell'infanzia fissata nel suo simbolo più evidente²²⁸.

Nel tempo ormai scandito da questo ritmo si innesta la ripresa musicale del tema del IV atto di *The Indian Queen* di Purcell. Prima che il protagonista si volga allo specchio elegante appeso alla parete, attirato dal suo riflesso nel mondo compreso entro la sua cornice, la musica stende un sipario sonoro sullo svolgersi della sequenza che prepara 'l'apparizione' della ragazza dai capelli rossi del poligono di tiro.

La comparsa della fiamma dell'eroe lirico del film non potrà che avvenire attraverso lo specchio che Tarkovskij sfrutta come uno schermo che rende consapevole il giovane Aleksej e con lui lo spettatore dell'esperienza della visione e della necessaria impermanenza delle immagini, anche quelle più desiderate, perché si rinnovi continuamente il loro significato. Attraverso lo sguardo del protagonista, prima fissiamo il suo 'doppio straniato' nella porzione di anticamera compresa dentro la cornice e poi, senza ricorrere alla recitazione dell'attore, osserviamo l'agitazione interiore del personaggio riflesso grazie ai mutamenti luminosi sul suo volto.

Lo zoom in avanti sul riflesso crea un solido punto di osservazione del reale dallo specchio e il successivo controcampo combinato con un'ulteriore zoomata in avanti sul volto di Aleksej, ormai attratto dalla dimensione che si spalanca davanti a lui, legge il suo desiderio di accedere alla dimensione posta idealmente dall'altra parte dello specchio in un'atmosfera musicalmente preparata alla apparizione del suo primo amore.

La purezza e la delicatezza del sentimento messo alla prova del suo stesso sacrificio dalle necessità del reale sono cantate dal tema del compositore inglese, mentre il visivo compie il desiderato gesto fiabesco facendoci superare la soglia che separa l'immagine dalla realtà della guerra fatta di fame (le patate) e umiliazioni (la vendita degli orecchini per sopravvivere).

228 Emblematica è la 'battaglia' filologica condotta dai responsabili del sito www.nostalghia.com, dove si possono reperire numerosissime e utilissime notizie sullo sviluppo della critica e degli studi intorno al 'pianeta Tarkovskij', perché venisse ripristinato dalla casa editrice del DVD, la AE (Artificial Eye), il suono originale che era stato sostituito con un gocciolio d'acqua tipico di molti altri contesti tarkovskijani. In più punti del film erano stati compiuti degli aggiustamenti arbitrari senza un adeguato confronto con la versione cinematografica e l'attenzione critica degli studiosi del regista ha immediatamente rilevato e segnalato le incongruenze successivamente riparate.

Oltre la prima soglia se ne presenta però un'altra: non si entra in un microcosmo alternativo disegnato del sentimento dell'io lirico del film, ma si viene posti di fronte ad un'altra superficie riflettente, fissata su un armadio cigolante come le porte della casa del sogno, che entro la sua cornice finalmente cattura lo sguardo della ragazza dai capelli rossi²²⁹. Si può accedere ad un'altra dimensione, che può essere anche la parte più segreta della coscienza del nostro giovane eroe, o renderla manifesta solamente attraverso la consapevolezza di dover costruire un'immagine e mostrare il processo della sua creazione. Per questo Tarkovskij inscena persino la sua materializzazione: forse proprio fissare questa esperienza il regista immerge uno piccolo specchio nelle braci ardenti con l'amalgama raggrumato oltre il vetro appannato dal calore che rende evanescente e indeterminata l'immagine, catturando con la sua opacità l'attenzione di chi guarda.

Molteplici sono i motivi che vengono ripresi con l'accompagnamento delle note di Purcell: oltre a quelli già segnalati aggiungiamo che Aleksej entra nel mondo disposto «dall'altra parte dello specchio» guidato dallo sguardo dell'amata come cantava la prima lirica di Arsenij Tarkovskij, mentre la macchina da presa esplorava per la prima volta la casa di campagna. E la sequenza, con la sua successione di specchi, illumina le parole del poeta e le sue visioni ponendo in primo piano la ripresa dell'elemento che insieme all'acqua ritroviamo proprio nella sequenza della fattoria (e della tipografia): il fuoco. Finalmente si scopre l'origine dell'inquadratura della mano interposta alla fiamma, che ha chiuso il primo sogno: la successione di specchi ideata da Tarkovskij, che riflette la giovane che si scalda presso una grande stufa, mostra e sottolinea con particolare evidenza che essa era e non poteva essere altro che una parte, un dettaglio di un'altra immagine e non di un presunto reale che, posto al di fuori del flusso di coscienza che articola lo *Specchio*, poteva offrirsi come referente esterno oggettivo²³⁰.

Il dettaglio della mano che si scalda sulla fiamma acquista però in questa sequenza una traccia sonora come la mano che ha mosso l'anta dell'armadio con lo specchio è stata accompagnata da un cigolio: il sogno ad occhi aperti mostra una consistenza sonora che si sovrappone al commento musicale di Purcell e nel caso del crepitio della fiamma essa si può ascoltare distintamente solo quando la musica si spegne con una dissolvenza. Dopo aver compreso che la realtà rappresentata da Tarkovskij non può essere altro che un prodursi di rifrazioni in un continuo processo di interiorizzazione, il suono senza fissarsi su un'unica

229 Sull'armadio con lo specchio pronto a far emergere l'interiorità di colui che vi si riflette e la sofferenza che questo processo comporta si ricordi il primo sogno di Gorčakov nella chiesa col pavimento sommerso dall'acqua in *Nostalghia*.

230 Si ricordi che anche l'incendio del fienile è mostrato per la prima volta dalla macchina da presa entro la cornice di uno specchio che nella sequenza funziona come le superfici riflettenti dei quadri fiammingo olandesi.

fonte di emissione, stabilisce un ponte tra il ricordo dell'episodio degli orecchini e il sogno ad occhi aperti dell'adolescente: il crepitio infatti si può attribuire sia al legno che sta bruciando sotto le dita della ragazza dai capelli rossi, sia alla lampada dell'anticamera che si sta spegnendo immergendo lo spazio nella penombra, come dimostra il controcampo che ritorna prima sullo sguardo fisso del giovane e poi si sposta sull'oggetto 'parlante'.

Il buio addensatosi nella stanza funziona come un dissolvenza in nero ottenuta quasi interamente per spegnimento delle fonti luminose di scena: questa soluzione ben poco convenzionale congiunta all'uso di un mascherino trasforma lo specchio alla parete dell'anticamera in una 'finestra' sulla cucina dove si trovano le due donne che provano i gioielli.

Come se fossimo nascosti dietro uno specchio semiriflettente leggiamo sul volto di Mar'ja la sua condizione interiore di inconsolabile amarezza per la sua condizione e nei movimenti della moglie del medico un'esemplare narcisismo femminile, ma l'impianto luminoso della sequenza, costruito con luci laterali che oscurano almeno una parte del viso della protagonista, introducono nell'atmosfera della sequenza ulteriori connotazioni: il volto di Mar'ja perde la bellezza e l'integrità luminosa dei quadri precedenti, la figura splendente legata all'infanzia felice si incrina nella memoria di Aleksej legata a questo episodio.

Questa visione, che scombina l'architettura dell'isba del medico e rivela così il suo essere una ricostruzione del tutto soggettiva dell'accaduto, si fa notare non solo per la composizione luminosa di carattere espressionista e la ripresa del motivo dello specchio, ma anche per il silenzio in cui è immersa. Non sentiamo le parole della donna con la vestaglia rossa di seta, né il ritmo dei suoi passi intorno a Mar'ja, ma i sentimenti che la agitano sono resi evidenti dai gesti e dai micromovimenti del volto alla pari di quelli che incupiscono la protagonista.

Tarkovskij zittisce non solo la parola, ma anche i rumori convenzionali e li sostituisce con il gocciolio d'acqua che incontriamo frequentemente nei suoi film. Con questa soluzione crea un evidente vuoto sonoro, che evita l'illustrazione diretta e immediata di ciò che sta accadendo e affida questo compito agli elementi costituenti l'atmosfera della sequenza, compresi i suoni che non le appartengono e che sono stati palesemente aggiunti per stimolare lo spettatore alla lettura dell'immagine attraverso le caratteristiche degli elementi che la compongono: lo stillicidio interpreta lo scoramento che penetra nella protagonista man mano che procede questa «piccola faccenda tra donne»²³¹.

231 Con queste parole Mar'ja aveva tentato di far capire alla moglie del medico il motivo della sua visita.

Quando l'affare sembra ormai combinato e la donna in vestaglia rossa ritorna nell'anticamera con addosso gli orecchini, ritorna la luce ma soprattutto le due donne e Aleksej si dirigono verso la stanza del figlio piccolo dell'ospite: il totale della camera offre subito l'immagine cliché di un'infanzia dorata, questa visione è così convincente per la moglie del medico che subito l'intonazione delle sue parole si addolcisce e si adatta musicalmente al piccolo che giace sul bianco letto luminoso. Mar'ja e Aleksej restano in silenzio: la madre consola il figlio adolescente e ancora una volta è il sonoro ad articolare la complessità dell'atmosfera della sequenza: sul volto del bambino attacca un pezzo di Artemev che recupera gli stilemi di *Solaris* con stratificazioni appena udibili di toni sinusoidali e alcuni interventi di vibrafono quasi inafferrabili all'ascolto. Le sonorità introdotte dal musicista russo cozzano contro il cinguettio sdolcinato della madre, incrinano la lucentezza e il biancore dei quadri e invadono il silenzio delle altre due comparse preparando la crisi di Mar'ja che lascia la stanza.

Con l'uccisione del galletto, quasi imposta dalla moglie del medico all'ospite, l'agitazione interiore della madre e il suo malessere raggiungono un livello intollerabile; anche in questa occasione Tarkovskij non consente all'attore di manifestare con la recitazione il proprio stato interiore e interviene deformando nuovamente l'atmosfera della sequenza: un faro di luce bianca si proietta diretto sul volto di Mar'ja e il rallenty dilata il tempo dell'immagine deformando i micromovimenti del suo volto, dietro il suo primo piano scorrono dei festoni d'acqua in assoluto silenzio. Questo massiccio intervento dei mezzi cinematografici a disposizione del regista, seppur criticato da Tarkovskij stesso, evita che la rappresentazione di un momentanea e non meglio definita perdita di coscienza da parte della protagonista resti solo sul piano narrativo: nel controcampo allo sguardo sofferente ed estatico della donna ricompare e soprattutto si specchia con la stessa espressione la figura del coniuge nell'intimità della camera da letto. Ma soprattutto lei è sospesa in aria: con il volo identifichiamo l'estasi che da una condizione interiore del personaggio è diventata il principio su cui è stata costruita l'immagine. La levitazione riordina le coordinate spaziali lungo la verticale: Mar'ja è sollevata in una dimensione intermedia tra il mondo empirico (che risponde alle leggi di gravità) e quello divino, il quadro aspira ad una immobilità pittorica, il tempo si perfeziona quindi nell'eternità e questa visione è ulteriormente sacralizzata dal volo di una colomba.

Per quanto riguarda il sonoro, la parola non coincide con l'immagine, con la presenza e la gestualità dei personaggi nonostante illustri ciò che sta accadendo rendendo manifesta la loro reazione interiore e questo accentua il carattere estatico dell'evento rappresentato. Il dolore, la

pena vissuti dalla donna su cui abbiamo fermato la nostra attenzione durante tutto il film trovano ora la loro consolazione nella dimensione ideale dell'amore agapico.

In questo quadro decisamente liturgico Bach con il *Preludio*²³² ascoltato all'inizio dello *Specchio* non rappresenta un ritornello come è evidente per il brano di Purcell: se nel secondo caso possiamo addirittura parlare di una chiara forma di *Leitmotiv* audiovisivo legato alle diverse forme con cui la ragazza dai capelli rossi amata dal protagonista si manifesta nel suo flusso di coscienza, la ripresa del *Preludio* in questo punto dell'opera rappresenta la chiusura 'circolare' dell'intera vicenda costruita intorno alla figura della madre e all'incolmabile assenza di quella paterna.

Poco importa che la sequenza non si sia ancora chiusa con la fuga frettolosa ma decisa di madre e figlio dalla casa del medico, Bach non interviene semplicemente per sancire una circolarità narrativa, ma per celebrare la compiutezza della figura femminile raggiunta al termine di un itinerario iniziato proprio con le ultime battute del *Preludio* del *Kantor* che si diffondevano sull'incontro con lo sconosciuto, ovvero sul ritorno mai avvenuto del coniuge ed ora realizzato su un piano più elevato.

Sulla prima immagine del fiume largo e basso nella semioscurità della sera attacca il testo poetico letto dalla voce di Arsenij Tarkovskij che commenta non tanto l'episodio appena visto, operazione compiuta invece da Bach, ma il senso del continuo ricostruire le atmosfere dell'infanzia da parte dell'io lirico del film, il suo tentativo di tornare alla casa dove è nato che corre il rischio di risolversi soltanto in appaganti rappresentazioni, benché ora l'idea di un periodo o di una figura felice legata al tempo in cui tutto era ancora possibile siano ormai lontane.

La lirica mostra accenti più patetici che cadenzati e si estende dalla camminata lungo il fiume della madre e del figlio (Aleksej), nella quale essi tentano in silenzio di cogliere nei gesti, nelle movenze e nell'espressioni dell'altro la reazione a quanto è accaduto, fin dentro alla casa degli avi, dove finalmente il protagonista può accedere, salvo poi ritrovare proprio se stesso davanti ad uno specchio.

232 L'organo, con il suo caratteristico riverbero, dona alla sospensione del corpo nella nuova dimensione costituita dal volo la necessaria profondità: questa caratteristica morfologica del suono non si ritrova nelle voci dei due protagonisti relativamente molto più 'vicine' allo spettatore in un primo piano sonoro. Nel quadro di altri eventuali ritornelli sonori che non sono ancorati soltanto ad esigenze narrative può rientrare anche la ripresa dell'elemento aria: come Bach si dissolveva nel vento del primo episodio del film così ora si diffonde in un'atmosfera caratterizzata dal volo e dal passaggio di una colomba. Non sembrano eccessive queste riflessioni poiché dalle note di lavorazione si può dedurre come Tarkovskij intendesse accentuare ulteriormente l'episodio della 'sospesa' con l'inserimento del ritmo sonoro di altri elementi in modo da accentuare il suo carattere mistico.

Anche senza entrare nel dettaglio visivo, noteremo che ritornano i quadri che mostrano ancora una volta l'azione violenta e perturbatrice del vento e indicano l'ennesimo sprofondamento nel sogno dal ricordo a colori della vendita degli orecchini. In questa ennesima incursione nel tempo dell'infanzia è importante notare come il protagonista torni nuovamente bambino (nell'episodio degli orecchini è adolescente), mentre alla figura della madre sia destinata una trasformazione diversa, capace di superare la semplice dimensione del tempo privato che il protagonista percorre per realizzare le sue regressioni: l'immagine del bambino che nuota nel fiume di acqua torbida, quasi bianca, come un liquido amniotico è forse il simbolo più evidente di questo processo.

Come nel caso delle altre liriche del film, anche in questo caso non si riscontra una stretta corrispondenza illustrativa tra la parola e l'inquadratura, ma i due testi procedono paralleli e lo spettatore attinge ad entrambi per elaborare il senso dell'immagine: se gli elementi acqua e vento accompagnano il protagonista tornato bambino fin dentro il fondo scuro della casa degli avi (e della sua coscienza) la parola della poesia introduce questo cammino esaltando nella prima strofa la capacità dell'anima di fuggire i limiti imposti dal corpo (una prigione, un involucro senza connesure) grazie agli slanci irrefrenabili dell'immaginario: nell'annunciare l'ascolto del «sussurrare dei boschi e dei campi/il rombo dei sette mari» non è casuale che l'immagine, passando al bianco e nero del sogno, ritrovi le plastiche folate di vento che hanno caratterizzato le sequenze oniriche fin dalle prime sequenze dello *Specchio*. Nulla si affianca al verso poetico per illustrare ulteriormente la forza dell'immaginario e l'ascoltatore proprio nel verso dedicato all'ascolto appena citato teme di essersi imbattuto in due immagini cliché che cantano le trasformazioni tipiche del paesaggio nell'io lirico dei poeti: il testo prosegue denunciando proprio la 'fuga dal corpo' come un peccaminoso distacco dalla realtà, una distorsione dei sensi da parte dell'immaginario e del desiderio che li proietta in un mondo vuoto e sterile (il palcoscenico dove nessuno balla) dove l'anima spoglia, incompleta, si perde.

Al pericolo di restare imprigionata in mondi meravigliosi e inconsistenti, come potrebbe essere il microcosmo dorato dell'infanzia, il poeta contrappone un'anima rivolta al tempo umano fatto di sofferenza e fatica. E al desiderio di vivere nell'eternità fluente del cosmo immaginato nella prima parte della lirica dedicata alla fuga dal corpo, egli contrappone la dimensione del viaggio, del movimento incessante senza meta, senza rifugio, «per le vie del mondo» che nel cuore del film caratterizzava anche la lirica sovrapposta alla lunga camminata di Asaf'ev, il bambino «immortale», attraverso il secolo di guerre e la valle di lacrime. Non al cielo, allo squarcio verso l'eterno, o alla dimensione perduta dell'infanzia («non

piangere/sulla misera Euridice», e si ricordi che il titolo della lirica è proprio *Euridice*), si deve rivolgere il bambino/poeta, ma alla terra che sotto i suoi piedi «risuona» e detta il ritmo dei suoi passi: con questa immagine, con questa forma materiale che il poeta riceve e interiorizza nel suo continuo ‘attraversare il mondo’ si conclude la lirica di Tarkovskij padre²³³ quando ormai siamo stati pienamente riportati dentro il sogno iniziato prima dell’episodio degli orecchini e che ora deve essere portato a termine.

Ora è possibile varcare l’ingresso e avvicinarsi al fondo scuro della casa dove tutto ha preso inizio: la parola cessa e in segno di risposta il discorso audiovisivo ideato da Tarkovskij ora attacca con il vento che nella prima parte aveva sospinto minaccioso il bambino verso la casa. Adesso questo elemento funge da guida allo svolgersi dell’immagine letteralmente svelando gli strati²³⁴, che separano la macchina da presa dalla superficie scura dello specchio in cui non possiamo che ritrovare la figura del bambino nel quale si identifica la voce narrante: il suo provare ad attingere al liquido che alimenta l’infanzia (il latte) sancisce l’ennesimo tentativo di accedere a questa dimensione, ma è molto più significativa l’evidenza con cui questa immagine prende forma affiorando dal buio catturata sulla superficie di uno specchio. È il movimento quasi impercettibile di questo dispositivo, ancora fissato ad un’anta di armadio, che orienta lo sguardo dello spettatore sul bambino: al sinuoso movimento della macchina da presa tra i veli che si dispiegano in questo ideale sprofondamento verso il nucleo, l’ipotetica parte più interna e misteriosa della casa degli avi (o della coscienza), corrisponde lo spostamento quasi impercettibile di questa superficie nera e prima quasi invisibile che rilancia il processo della visione: essa non è il raggiungimento di una zona in cui lo sguardo possa prendere possesso dello spazio attraversato e in esso fissarsi stabilmente, ma si presenta come l’esito di un continuo aggiustamento del punto di vista tra le infinite pieghe cangianti e i riflessi inattesi della realtà osservata.

Da questa ‘riflessione’ sul come un’immagine prende forma piuttosto che sul suo contenuto, che ribadisce il motivo principale espresso con la lunga didascalia del narratore all’inizio del sogno che avvolge l’episodio degli orecchini, si passa alla chiusura dell’intera sequenza onirica i cui elementi audiovisivi costruiscono rimandi a diverse parti del film. Il soffio del vento si esaurisce davanti allo specchio che raccoglie la figura del bambino pronto a

233 Si tratta della stessa prospettiva dalla quale è illustrata la figura del poeta nell’ultima lirica recitata in italiano in *Nostalghia* al termine della prima parte del sogno nella chiesa dal pavimento sommerso d’acqua.

234 Si tratta di tende ricamate con figure come quelle che abbiamo visto incorniciare il vaso di vetro che all’inizio della seconda macrosequenza onirica ‘conteneva’ i riflessi di tutto ciò che lo circondava formando un piccolo microcosmo per l’occhio dello spettatore alla pari degli oggetti riflettenti dei quadri fiammingo – olandesi. L’accanimento sul visivo che stiamo dimostrando può essere utile alla scoperta dei motivi e dei temi e delle loro riprese o ripetizioni con cui si sviluppano queste sequenze estranee al procedere narrativo tradizionale.

nutrirsi del liquido che alimenta l'infanzia, ma questa comparsa (e lo spettatore con lei) viene distratta dal ripetersi del paesaggio sonoro delle prima sequenza del film: l'abbaiare del cane in lontananza, ma soprattutto il fischio del treno rappresentano i primi suoni che abbiamo ascoltato dopo l'esaurirsi del *Preludio* di Bach per introdurre l'incontro con lo sconosciuto. Il fischio rappresenta la possibilità che il padre ritorni e la macchina da presa, sempre libera dalla necessità di aderire ad un personaggio, attraversa la casa degli avi per attingere vibrazioni luminose, coloristiche e sonore grazie alle finestre di questo spazio interiore che, ricordiamolo, appartiene alla coscienza della voce narrante. Il quadro è infatti tornato al colore brillante con cui eravamo entrati nella prima parte del sogno, prima dell'episodio degli orecchini: ancora una volta i mutamenti di tessitura dell'immagine si dispongono 'a chiasmo' liberi dalle necessità narrative della sequenza per assumere un valore decisamente musicale.

Come era accaduto al termine della prima lirica che abbiamo ascoltato nello *Specchio*, lo sguardo si dispone sulla stessa finestra verso l'esterno, ma questa volta alla presenza del quaderno, della materializzazione della parola viva si aggiungono due uova pasquali, simbolo evidente di un'imminente rinascita. Ma sono indubbiamente gli ultimi due quadri a risolvere riaprendo il percorso del senso all'interno di questo ennesimo sprofondamento nell'età felice: quando Aleksej raggiunge la madre ai limiti del boschetto davanti alla casa di campagna essa ha l'aspetto da anziana che è comparso sullo specchio al termine del primo sogno dopo l'incendio della fattoria.

La chiusura di quest'ultimo sogno rinvia al completamento di un arco più ampio, ma senza rigide simmetrie o riprese pedanti: si tratta di indizi audiovisivi disseminati nello svolgersi della sequenza che riconducono all'inizio, all'atmosfera con cui eravamo entrati nel film. Ma senza dubbio la metamorfosi del personaggio femminile interpretato dalla Terechova rappresenta come nella sequenza appena ricordata un esito decisamente inatteso: la sostituzione dell'attrice che incarna la madre protagonista (Mar'ja) con la figura della madre da lei interpretata indica la decisa fuoriuscita dal tempo della ricostruzione, della finzione all'osservazione diretta, quasi documentaria del reale. I due tempi sono distinti, ma fusi insieme nella stessa sequenza: la ricostruzione che intendeva evocare il passato attraverso il filtro della memoria (e del sogno) si è concentrata e risolta nel presente di una delle pochissime immagini con cui Tarkovskij ha documentato la figura della propria madre. E nella parte decisiva del film, il finale, questa figura si ripresenterà proprio con questo duplice e inscindibile aspetto rendendo vana ogni fuga nel passato, o il rifugiarsi nella memoria, o il perdersi dell'immaginario del protagonista (e voce narrante) nella ricostruzione del luogo idillico dell'infanzia.

Gli orecchini, la consolazione e la fine del sogno dai diari di lavorazione

Per Tarkovskij la vendita degli orecchini rappresenta un vero e proprio punto focale dello *Specchio* vale a dire un episodio nel quale «la dura vita di Maria Nikolaevna arriva al termine, alla fine»: la compiutezza dell'intera vita della protagonista è raggiunta e traspare in questa parte del film come nella sequenza della tipografia, disposta nella prima parte del film, prima della lunga sequenza delle guerre²³⁵.

Il regista la programma fin dall'inizio della lavorazione più lunga, seguendo piuttosto da vicino la novella da cui è tratto il film con un'introduzione che concede largo spazio all'acqua, al fiume e al ponte²³⁶: questi tre elementi, acquistando una sempre maggiore visibilità nota dopo nota trasmettono indubbiamente la loro forte carica simbolica all'intera sequenza, che diventa un punto di passaggio obbligato per la ricapitolazione dell'intero film e un'adeguata preparazione del finale.

In seguito il regista deciderà di rinunciare al prologo e all'epilogo con le scene all'aperto riducendo significativamente anche la partenza dalla casa dei Solovev e salvando solo l'elemento fiume, necessario a far entrare lo spettatore nella parte conclusiva del sogno a cornice dell'episodio. L'acqua rimane come sostanza della sospensione, del galleggiamento, come specchio del cielo che sovrasta la terra, ma scompare il simbolismo troppo marcato riferito allo scorrere del tempo e al suo rifluire verso l'infanzia, anche se la nuotata del piccolo Aleksej nell'acqua torbida resta l'unico frammento dell'ennesimo tentativo onirico di regressione.

Negli interni Tarkovskij procede a frammentare la narrazione rielaborando la sequenza eliminando i passaggi dell'azione e fissandosi sui primi piani, questo consente di mostrare la complessità psicologica di ogni attore sulla scena senza bisogno di una sola parola dopo la serie dei convenevoli elaborati da Mar'ja per farsi accogliere dalla donna del medico sola in casa. Sono evidenti fin dalla prima progettazione della sequenza i movimenti di avvicinamento, di intensificazione emozionale sui volti dei protagonisti, in particolare su Aleksej per significare l'isolamento dell'osservatore incantato e il suo successivo

235 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 222-225. Nota 24/03/1974. Il regista, nel tentativo di fissare dei principi secondo i quali condurre il montaggio delle macrosequenze del film, mette in relazione i due episodi e pensa persino ad un loro collegamento, ma questo comporterebbe la rimozione della sequenza dei palloni aerostatici e degli spagnoli.

236 *Ivi*, p. 94, 124-125 e 173. Note 22/03/1973, 5 e 10/08/1973 e 9/12/1973. Nelle prime note dedicate a questa sequenza gli esterni e la lunga camminata presso il fiume hanno persino più spazio della scena all'interno della casa del medico. Tarkovskij prevede in chiusura di sequenza la ripresa degli elementi che l'avevano aperta conferendo all'episodio una marcata quanto simbolica circolarità.

attraversamento dello specchio: molte inquadrature sono previste proprio su questa superficie che ricorre in tutto il film. Una cura particolare è riservata poi agli oggetti, volutamente assemblati e ripresi come nature morte (pane e latte sulla mensola), e alla luce, affidata alla lampada che si spegne lasciando al buio Aleksej e consentendo la dissolvenza che attraverso uno specchio immaginario porta lo spettatore in cucina davanti alle donne che provano gli orecchini²³⁷.

Inizialmente nella sequenza degli orecchini, girata tra le prime come prevedeva il piano di lavorazione, non pare esserci l'apparizione nello specchio della ragazza di cui l'adolescente protagonista si era innamorato: l'inserimento di questa comparsa femminile avverrà infatti solo con il procedere del film quando si stabilirà la sua importanza cruciale nell'episodio del poligono di tiro.

Tarkovskij sente comunque la necessità di attirare l'attenzione del ragazzo verso lo specchio che campeggia nell'anticamera e quindi fissa il particolare di una foglia di rosa tra i capelli del giovane, ma per dilatare la sequenza e produrre una pausa in cui il protagonista metta in scena, grazie alla superficie riflettente, un invisibile processo interiore e non un atto quasi narcisistico egli avrà bisogno della ragazza dai capelli rossi²³⁸.

Per quanto riguarda il sonoro, Tarkovskij si dimostra subito attento al gocciolio della pioggia sugli oggetti (sul catino) che non è soltanto un motivo decorativo, ma prosegue e rielabora un ritmo sonoro che proviene, seppur con significative pause, dalla sequenza del rovelto ardente e dal sogno che avvolge proprio gli orecchini. Dalla lunga nota sui rumori e sulla musica (8/03/1974), Tarkovskij prevede per gli orecchini la presenza del doppio cigolio dell'armadio che accompagna la rivelazione di un mondo altro concretizzando l'immagine, esibendo la materialità del suo supporto senza lasciarla al solo commento musicale del brano di repertorio considerato sempre didascalico.

L'apparizione della ragazza dai capelli rossi doveva diventare una parvenza onirica con il suono del flautino, considerato un vero proprio motivo ricorrente che segnala le immersioni nei sogno o nelle fantasticherie da parte del protagonista. Altro rumore sicuramente importante per dare concretezza all'intera scena che rimane nel fuori campo è il battito d'ali del gallo, che la madre deve uccidere per la moglie del medico.

Per quanto riguarda la musica di questa sequenza, Bach viene individuato ancora una volta come l'autore ideale per accompagnare uno degli episodi in cui la vita della protagonista

237 *Ivi*, p. 98. Nota 22/03/1973

238 *Ivi*, p. 132, 145, 209, 229-230. Note 18/08/1973 e 12/09/1973, 5 e 30/03/1974.

mostra la sua compiutezza²³⁹. Nella nota che assembla rumori e musica già ricordata il *Preludio* (o forse un preludio) dovevano accompagnare l'apparizione femminile della ragazza del poligono di tiro senza però sopravanzare i rumori: Purcell in funzione di ritornello comparirà soltanto nel riepilogo complessivo della musica inserita nel film al termine del montaggio (13/04/1974)²⁴⁰. Questo schema riassuntivo della musica nel film riporta anche l'intervento di Artemev a contrasto dell'aura dorata che circonda il neonato della moglie del medico che giace nel letto luminoso bianco e caldo: la funzione di questo pezzo così poco aderente all'atmosfera esteriore della fine degli orecchini è sottolineata dal fatto che a fianco al nome del musicista russo è scritto «Solaris»; il regista intendeva evidentemente un pezzo strutturato come gli interventi nel film precedente lo *Specchio*, vale a dire un brano che riflettesse il complesso dinamismo e la ricca stratificazione sonora dai tratti imprevedibili e poco riconoscibili secondo i canoni della tradizione classica finora esibita. Esso però si adatta perfettamente alla condizione di malessere che progressivamente si impadronisce di Mar'ja: in questo caso la musica anticipa il crollo interiore della protagonista e prepara la sequenza della consolazione accompagnata dalla didascalia bachiana con la ripresa del *Preludio* iniziale.

In una sequenza così lunga Tarkovskij non lesina gli interventi musicali, dopo Purcell e Artemev ritroviamo Bach con la *Passione secondo Giovanni* posto a commento dell'uccisione del gallo: quest'ultimo pezzo doveva provenire dalla seconda parte dell'oratorio ed essere scelto tra le prime arie (probabilmente le più veloci) del contralto (con la presenza del coro)²⁴¹, ma il regista vi rinuncia lasciando solo il battito convulso delle ali del gallo e scegliendo così di diradare gli interventi della musica di repertorio. Inaspettatamente Artemev

239 Ivi, p. 178. Nota 22/12/1973

240 Nella nota dei diari del 5/05/1973, dunque successiva al riepilogo dei brani musicali che abbiamo già considerato, si legge: « Abbiamo preparato il mixer di suoni giornaliero. Ho procurato la musica, Stabat Mater di Pergolesi per la “soffitta” (“libro”) – nr. 1 e per lo “Specchio” nella sequenza dell’“orecchino”. Il penultimo numero». Lasciando da parte la non corrispondenza con i numeri dell'oratorio successivamente scelti per musicare le sequenze del film finito, quasi un mese dopo il montaggio definitivo e della musica compare per la prima volta Pergolesi e, come si vede, doveva sostituire Purcell nella visione ‘attraverso’ lo specchio di Aleksej in casa della moglie del medico. In questa sequenza, dove è già stata decisa la presenza di Bach, anche se non è ancora stata precisata la sua collocazione sulla madre levitante, Tarkovskij sembra intenzionato a definire con gli interventi di musica extradiegetica due ‘passioni’: quella della madre, accompagnata dalla musica del *Kantor* tedesco, e quella del figlio, dietro a cui si dispone anche la figura dell'autore, Tarkovskij stesso. Con la disposizione dell'oratorio del musicista barocco napoletano prevista dalla nota si stabilirebbe un legame tra la ricerca di un modello (anche artistico) nel vuoto lasciato dalla figura paterna (che, ricordiamolo, è un poeta) e il primo, innocente e contrastato sentimento amoroso rivelato dallo specchio. Nella versione finale del film Tarkovskij, come è noto, è evidentemente tornato all'idea iniziale di usare Purcell e quindi di non caricare eccessivamente il testo di problematici richiami ‘verticali’, mentre Pergolesi è rimasto a commento e insieme a completamento degli spagnoli completando la nostalgia e il loro doloroso senso di distacco dalla patria combinato comunque alla prima apparizione di Leonardo nel film in una sequenza caratterizzata da complesse forme di combinazione audiovisiva.

241 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 224. Nota 24/03/1974.

viene scelto per commentare la levitazione di Mar'ja ancora una volta con gli stessi 'toni' della musica composta per *Solaris*, ma a giustificazione di questa decisione può sicuramente esserci la necessità di traghettare la sequenza degli orecchini di nuovo verso il sogno, verso lo spazio interiore più profondo dove il protagonista bambino può finalmente entrare nella casa degli avi²⁴².

L'intermezzo in bianco e nero della levitazione, che la censura del comitato artistico ha osteggiato sistematicamente insieme ad altre sequenze per settimane, è una scena per Tarkovskij irrinunciabile posta a coronamento dell'umiliante tentativo di vendita degli orecchini. Essa rappresenta l'apice narrativo della sequenza anche se in realtà la fuga dalla casa del medico sarà la chiusa narrativa a colori di questa parte del film.

Per quanto riguarda le voci è interessante notare come Tarkovskij parli di sincronizzazione per inquadrature in cui, nonostante la presenza di volti, l'aderenza ai movimenti labiali è davvero esigua e le parole fluttuano nell'atmosfera della visione mistica alla pari del corpo della protagonista. I rumori e la musica inizialmente previsti per la sequenza forniscono un campione del metodo di composizione della colonna sonora da parte di Tarkovskij, nella nota più significativa su questa problema si legge:

21. IL CONFORTO – mormorio di un fiumiciattolo – acqua (Bach). [...] Forse finale di Ignat. Forse dopo il “gallo” subito “il conforto”²⁴³

Si può osservare che Tarkovskij non indica mai la levitazione come il tema della sequenza ma il conforto o la consolazione preferendo così concentrare l'attenzione sulla ricongiunzione di Mar'ja con la figura del marito. Ma sicuramente più significative sono le scelte sonore orientate come in tutto il film ad inserire ovunque sia possibile il mormorio dell'acqua come accadrà per esempio anche in *Nostalghia*. Questo suono tende a strappare l'immagine al silenzio con i suoi ritmi sempre cangianti e il suo continuo scorrere da elemento primo dell'immagine tarkovskijana viene a stratificarsi in questa riflessione in corso d'opera persino sulla musica di Bach prevista per la sequenza. Come sappiamo, nella versione finale Tarkovskij non ricorrerà a questo suono lasciando soltanto il *Preludio* ascoltato nel prologo e le voci dei due coniugi: l'acqua in questa sequenza avrebbe ostacolato la comprensione delle voci e sciolto anche la musica del *Kantor*, ma la nota conferma indubbiamente la volontà da

242 *Idem*. A giustificazione delle nostre deduzioni registriamo che al punto 11 dello schema la sequenza coperta dalla musica di Artemev prende il titolo piuttosto singolare di “La consolazione. Il latte”. Il latte fa sicuramente riferimento al cuore del sogno che segue la sequenza degli orecchini.

243 Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 212-213. Nota 8/03/1974.

parte del regista di costruire, ovunque sia possibile, composti sonori incurante persino della musica dell'autore da lui 'venerato'.

La scelta del commento extradiegetico presenta un percorso piuttosto tortuoso rispetto alla semplicità e alla linearità della soluzione finale di cui ci siamo occupati nell'analisi: esso è stato indubbiamente dettato dall'importanza cruciale del senso dell'intera sequenza a cui deve fare da didascalia. Nella nota del 24 marzo 1974 la *Messa in Si minore* di Bach sembra offrire, tra le undici segnate, almeno tre parti adatte alla sequenza: se i numeri trascritti da Tarkovskij sono quelli del libretto, nell'ordine si tratterebbe del versetto del credo numerato con il 15 (*Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est*), del *Agnus dei* (24) e infine del *Dona nobis pacem* (25). Questa prima scelta conferma l'attenzione del regista per i brani meditativi e dolenti: l'andamento discendente del tema dell'incarnazione contrasta con la levità di Mar'ja e questo si può dire anche dell'*Agnus dei* (Aria per contralto) nonostante non sia possibile dire quale parte doveva essere prelevata. Il *Dona nobis pacem* è invece un'invocazione alla pace, un rasserenante scioglimento espresso dalla linearità della fuga che ben si adatta alla chiusura della vicenda della madre. Almeno due dei tre brani potrebbero importare emozionalmente nella vicenda raccontata dalla sequenza anche il tema del sacrificio di sé, caro a Tarkovskij, che ben si adatta alla figura di Mar'ja e all'importanza cruciale data all'episodio degli orecchini.

Nella lunga sequenza delle opzioni tratte da Bach, la consolazione viene proiettata anche sullo sfondo della *Passione secondo Giovanni*: purtroppo i numeri trascritti da Tarkovskij non sono fedeli alle parti dell'oratorio e diventa quasi impossibile discriminare su quali pagine avesse concentrato la sua attenzione²⁴⁴. Tuttavia, nella lunga nota dedicata alla *Passione* che domina i punti chiave dello *Specchio*, è evidente che il regista si muove per sfruttare appieno la tensione emozionale dei pezzi: accanto alle indicazioni che riportano le voci (soprano, contralto, coro) o gli strumenti (violino, flauto, organo) troviamo infatti aggettivi che commentano il pezzo come «drammatico», «solenne», «commovente» e i titoli delle sequenze del film per cui sono stati scelti. Per «la consolazione», vale a dire la levitazione di Mar'ja, erano state pensate parti di corali, ma anche le voci solitarie del violino e del soprano per sottolineare la sofferenza di questo personaggio femminile.

Fin dai primi tentativi di assemblare l'intera opera, le sequenze degli orecchini e della consolazione (la madre lievitante) gravitano nel finale, a compimento della vita di Mar'ja per l'importanza drammaturgica che assolvono all'interno del film. La lunghezza di questa

²⁴⁴ *Ivi*, p. 224-225. Nota 24/03/1974. È sorprendente come nella stessa lunga nota dedicata alla ricerca della musica da Bach Tarkovskij elenchi invece perfettamente le parti dalla *Passione secondo Matteo* e della *Messa in Si minore* che possono essergli utili, ma che poi non userà nel film.

macrosequenza spinge il regista a segmentarla persino in tre parti tra le quali inserire altri due episodi, come il ritorno del padre e uno dei sogni²⁴⁵, ma alla fine prevale il lavoro di ‘forbici’, che taglia tutto il lungo prologo iniziale dedicato alla strada lungo la Verona per arrivare alla casa del medico e la conclusione dell’episodio, altrettanto estesa nella fase delle riprese: la macrosequenza è diventata più compattata e a cornice di questo pezzo di memoria è stato disposto il secondo sogno, iniziato subito dopo la visione del rosetto ardente e ora ripreso proprio con lo scivolamento delle figure della madre e del figlio nella carrellata del ritorno che li accompagna lungo il fiume.

Il sacrificio dell’immaginario e gli indizi sonori del continuo avvicinarsi di morte e nascita: la malattia e il finale dello Specchio

Dal punto di vista narrativo è necessario che venga rivelata l’imminente morte del protagonista per dare compiutezza all’ordine delle tappe raccontate. Ritorniamo così nell’appartamento e la carrellata, che si avvicina al paravento dietro cui è disposto l’invisibile narratore morente, mostra ancora la parete piena di specchi incorniciati della sequenza degli spagnoli. Niente di quanto accade nell’immagine si riflette sulla loro superficie, essi non riproducono nemmeno il riflesso del morente (interpretato da Tarkovskij stesso), benché siano disposti proprio sopra il letto su cui giace. La rottura di questo automatismo, mai ricomposto nella sequenza nemmeno dall’occhio della macchina da presa, consente di interpretare questo oggetto come la superficie che rivela le caratteristiche della ‘presenza’ del soggetto del racconto che fino a quel momento era rimasto (e in fondo resterà) solo una voce acusmatica²⁴⁶: si tratta di un personaggio che sul punto di morire ha cercato di ritrovare il senso della propria esistenza terrena e ora la chiude con poche enigmatiche parole e un gesto da interpretare combinando di tutti gli elementi audiovisivi a nostra disposizione.

Prima di affrontare l’analisi di questa sequenza è opportuno soffermarsi sul carattere ambivalente delle parole che si scambiano le altre comparse nell’appartamento: il medico, (interpretato da Aleksander Mischarin, coautore della sceneggiatura del film) parlando con le

245 Si tratta della nona versione e in verità essa si articola in modo ancora più complesso perché Tarkovskij, fedele alle parole con le quali si interrogava sugli episodi chiave per portare a compimento la vita della sua protagonista (Mar’ja), accostava agli orecchini nella seconda parte del film anche il lungo episodio della tipografia, sbilanciando in modo evidente la costruzione più semplice, vicina alla forma del chiasmo ma senza rispettarne la rigida simmetrica, che invece caratterizza la versione finale del film.

246 Sugli specchi indicatori del personaggio acusmatico che ha attraversato il film si legga la convincente trattazione di Netto: Netto, *Hoffmanniana*, contenuto in *Andrej Tarkovskij e la musica*, cit., p. 236-237.

due donne già apparse al titubante Ignat per rivelargli la missione storica della Russia attraverso la lettera di Puškin, sembra suggerire una morte senza una precisa causa organica (si nomina l'angina solo di sfuggita), ma per 'esaurimento'. Le due donne replicano allora che la sua vita non ha subito alcun tracollo familiare, ma il medico, che in fondo rivela così il suo statuto di autore del film, interviene tentando di spiegare la sua 'diagnosi' in senso metaforico: si sta dissolvendo l'immaginario che ha retto l'intero film e il protagonista, che ha raccontato la propria ricerca della felicità e non desidera altro che questo singolare trapasso. La morte di Aleksej, della voce narrante dietro cui si cela l'Autore rappresenterebbe quindi soprattutto la presa di distanza dai suoi simboli impedendone la cristallizzazione nel significato che vanificherebbe i principi della sua stessa attività artistica.

Dal letto la voce del regista zittisce ogni tentativo di spiegare l'evento a cui si sta assistendo replicando di voler essere lasciato in pace: fedele all'assunto di non mostrare, se non solo 'dall'interno', il protagonista del flusso di coscienza a cui stiamo assistendo nelle forme del ricordo, o del sogno, o della fantasticheria spesso fuse inestricabilmente insieme, la macchina da presa panoramica sul braccio scoperto fino alla mano che afferra un uccellino esanime sul letto e gli ridona vita mentre esala l'ultimo respiro.

Il gesto della mano torna al centro del quadro come più volte è accaduto durante la visione del film: abbiamo già rilevato il caso della mano interposta al fuoco, che rinsalda il legame tra la fattoria presentata all'inizio del film e la vicenda degli orecchini con l'apparizione della giovane dai capelli rossi. Ma in questo caso l'evento riprende il gesto di Asaf'ev che, al termine della sequenza centrale del film dedicata alle guerre del XX secolo, afferrava dolcemente l'uccellino che si era posato sulla sua testa da un maestoso albero rinsecchito dall'inverno: il bambino 'immortale', cantato dalla lirica di Tarkovskij padre come un «filo» svolto incessantemente dalla vita «per le strade del mondo», completava così la sua lunga marcia diventando parte integrante di un microcosmo che, memore dei paesaggi invernali di Brueghel, è incardinato sulla figura dell'albero della vita.

Il volo dalle mani protettive del protagonista ripete in senso inverso il percorso compiuto dall'uccellino nel cuore del film: il gesto della mano e soprattutto la sua ripresa ripristinano lo scambio che rivela l'essenza di qualsiasi immagine che ambisca a rappresentare l'unità del cosmo senza scadere nel simbolismo. In questa sequenza che Tarkovskij nei diari di lavoro intitolerà "la malattia", il sospiro appena percettibile di Aleksej porta all'estinzione, al sacrificio della parola che sarà rigenerata nella sequenza finale dal coro con la *Passione*

secondo Giovanni di Bach²⁴⁷; alla circolazione che abbiamo appena identificato partecipa quindi anche il sistema dei suoni elaborato dal regista, come daremo prova anche nell'analisi delle varianti della sequenza finale.

L'epilogo dello *Specchio* non è solo Bach, benché il lungo brano introduttivo della *Passione secondo Giovanni* lo accompagni quasi per intero: alle valenze portate dalla musica bisogna integrare l'ascolto dei suoni diegetici disposti a cornice di questo frammento barocco e l'apporto del visivo, che si sviluppa al procedere extradiegetico della musica.

Con una panoramica idealmente circolare composta insieme a un movimento discendente del dolly vengono riuniti nella stessa inquadratura la terra bruna e arata, il campo di grano saraceno, che Tarkovskij riteneva un elemento fondamentale per la ricostruzione esatta del paesaggio della sua infanzia e il bosco misto, che cinge l'ampia radura coltivata, delimitandola e nello stesso tempo isolandola dall'esterno come un piccolo microcosmo dove uomo e natura convivono perfettamente: la solida casa di campagna, che ha dominato i sogni del protagonista, si trova proprio in vista della radura. Senza soluzione di continuità il movimento di macchina scende poi sullo steccato, nella zona liminale da cui è iniziato il racconto dello *Specchio* con l'articolato processo di osservazione della terra russa e della protagonista che ha preparato l'incontro con lo sconosciuto. All'apice, o nel cuore di questo movimento di ricapitolazione visiva dei luoghi essenziali dell'infanzia della voce narrante troviamo i due coniugi abbracciati e adagiati a terra.

La visione di cui abbiamo scandito le tappe seguendo il percorso della macchina da presa appartiene ad un tempo in cui «tutto è ancora possibile», esso precede tutto ciò che è stato raccontato seguendo il flusso di coscienza della voce narrante: come gli elementi della natura colti dal movimento unitario della macchina da presa e la solida dimora degli avi così anche il maschile e il femminile convivono pacificamente. Il segno tangibile di questa armonia – posta però, ripetiamolo, in un tempo antecedente agli eventi raccontati e quindi attingibile dalla voce narrante solo nella forma del sogno o della fantasticheria – è testimoniata dall'idea del concepimento espressa dalle loro parole. Anche quest'ultimo episodio del film, come d'altro canto tutti gli altri che l'hanno preceduto, si offre a letture metaforiche evidenziate dalla struttura stessa della composizione e dal ricorrere degli elementi della messa in scena ad opera delle combinazioni audiovisive: la creazione appare possibile solo a condizione di realizzare

247 Nel caso dell'albero della vita ispirato ai paesaggi invernali di Brueghel, ricordiamo che il commento è affidato alle percussioni di Artemev che con il loro ritmo sonoro stratificato sulle voci 'lontane' del coro preparano lo spettatore alla ricongiunzione momentanea degli opposti cielo e terra. La raggiunta armonia di questo piccolo microcosmo audiovisivo presto si misurerà con le tensioni che lacerano il secolo delle guerre e la percussione diventerà il colpo di cannone (e i cluster di Artemev), il suono simbolo di potenza distruttiva e non creatrice.

questa unità di opposti principi che nei sogni di Aleksej assumevano la forma sempre radicalmente contrapposta dell'acqua e del fuoco (si ricordi la visione dell'incendio alla fattoria, il primo sogno, la tipografia, il rovelto ardente), ma le sequenze oniriche e gli episodi della memoria appartenevano al tempo successivo alla separazione determinato dal vuoto lasciato dall'assenza della figura paterna, che l'immaginario del narratore ha tentato invano di colmare per ripristinare l'equilibrio iniziale.

Il senso della contemplazione di questo idillio perfetto deve essere completato dall'analisi della pista sonora: Bach non attacca subito, ma Tarkovskij lascia un vuoto sonoro, un significativo silenzio che si stende sulla visione della terra tramonto. I richiami impercettibili dei grilli consentono di distendere la tensione sorta con lo 'spirare' della voce narrante nella sequenza precedente ed entrare così nella dimensione dell'attesa (o del concepimento) di cui il silenzio si fa icona sonora.

Al passaggio dalla terra verso il bosco e la casa con una dissolvenza scaturisce nell'atmosfera della sequenza l'introduzione strumentale della *Passione secondo Giovanni*: è piuttosto singolare che al termine del film venga adoperato proprio questo pezzo del ben noto oratorio bachiano e la sua funzione, in modo sicuramente più evidente rispetto alla sua struttura, influenzano l'interpretazione del finale diffondendovi l'aura di un nuovo inizio legato al senso del sacrificio che deriva dall'idea di passione²⁴⁸.

Contrariamente a molti inserimenti di musica di repertorio, soprattutto per esempio nel caso di Beethoven, questo pezzo risalta per la sua intensità contenuta: non riempie l'intera banda, acquistando così il carattere di sfondo sonoro scaturito dal silenzio, dalla pausa sonora descritta in precedenza. La parte orchestrale di questa introduzione è contraddistinta da un'articolazione in quartine di semicrome disposta sui lunghi pedali del basso: si produce così l'immagine di un intenso dinamismo 'sotterraneo' su cui si stagliano gli oboi in una melodia appena accennata che presenta insistenti e ripetute dissonanze.

Questo inizio del brano barocco si stende sulla parte più interna del mondo di Aleksej, la casa, e indugia sulla figura della madre, incarnata ancora dalla Terechova, che nel riflettere sul concepimento, sul frutto di tanta armonia, quasi incurante delle parole del compagno, alterna alla sua gioia il pianto: sul volto isolato dall'inquadratura leggiamo i repentini cambiamenti del suo stato interiore senza poterne comprendere la ragione, benché l'intera atmosfera dell'immagine abbia già espresso questa condizione grazie alla musica della *Passione*.

248 Sulla complessa funzione dei brani di repertorio scelti da Tarkovskij basti ricordare il primo versetto del *Requiem* di Verdi che apre *Nostalghia* e chiude la parabola del protagonista con la sua morte al termine della traversata dalla vasca di Bagno Vignoni. Usando il brano in modo incongruo rispetto alla funzione assegnatagli dalla tradizione (un prologo, la prima visione del protagonista aperta dalle prime note di una commemorazione funebre) Tarkovskij ne altera il senso piegandolo alle necessità audiovisive.

Staccandosi significativamente dal marito che giace a terra, creando per prima un'asimmetria nel quadro idillico appena delineato dal visivo la donna, o la madre, decide di contemplare il proprio destino volgendo alla casa (o alla profondità del bosco): su questo gesto che riapre i percorsi dello sguardo l'attacco del coro esplose con un marcato aumento di intensità e l'idea della passione, del sacrificio di sé si congiunge a quella del concepimento.

Il microcosmo appena tratteggiato dall'immagine viene rivelato in tutta la sua estensione temporale nei successivi quadri: escono da dei cespugli di ontano tre osservatori che riflettono il gesto della protagonista femminile del film fissando davanti a loro l'area del bosco dove prima c'era la casa. Il gesto fondamentale del guardare non viene concluso da un oggetto, ma ripetuto, riflesso dallo sguardo di tre nuove comparse: il bambino in cui Aleksej si è riconosciuto nelle ricostruzioni della memoria e in quelle oniriche del film, la piccola sorella e la madre, che però è anziana come al termine dei due sogni più importanti dello *Specchio*. Questi tre personaggi importano nello svolgimento della sequenza una marcata distorsione del tempo che, apparendo come dato tutto in una volta, si emancipa dalla linearità di qualsiasi cronologia: la vecchia madre non può stare con i bambini piccoli, come è stato più volte indicato dalle ricostruzioni del passato di Aleksej in cui appariva solo nello spazio e nel tempo rovesciati del sogno, e soprattutto il vuoto lasciato dalla casa abbattuta implica un futuro distante dall'età delle piccole comparse, ma è coerente con l'età segnata sulla figura materna.

Ogni figura rappresenta uno stadio del futuro della protagonista: in questo singolare riepilogo dei tempi snodati dal film, i bambini si collocano dopo l'abbandono del padre e la donna anziana visualizza la parte conclusiva della sua esistenza. Ma quest'ultima figura, come abbiamo già avuto modo di notare, incrina la finzione trattandosi della persona che la Terechova, l'attrice protagonista del film, ha incarnato sulla pellicola: la ricostruzione, già messa alla prova dagli elementi densi di tempo che si alternano nel quadro, sembra tendere verso il documentario sulla madre che Tarkovskij intendeva inizialmente girare, come testimonia la prima presentazione del progetto alla Mos'film.

A queste implicazioni ricavate dall'analisi del visivo si può giungere alla conclusione che le generazioni finalmente coesistono, come cantava la lirica di Tarkovskij padre nel cuore del film, ma la casa è distrutta: la dimensione idillica tanto desiderata si decompone, viene disgregata dal trascorrere del tempo, che il protagonista credeva di eludere con le continue riprese dello stesso sogno, e dalla natura che si riappropria dello spazio prima occupato dall'uomo, come mostrano le panoramiche in primo piano sulle rovine, sulle assi marcite e gli oggetti immersi nell'acqua.

Il ripetersi del sogno tendeva a fissare la rappresentazione del mondo ideale, la meta dell'agognata felicità da parte di Aleksej cristallizzando il senso degli elementi ricorrenti, come ad esempio la casa: ora, sfaldatosi il simbolo principale, solo l'inquadratura e la corrispondente soluzione sonora riescono a tenere insieme, ad armonizzare i distinti frammenti di tempo interpretati dalle comparse e da tutti gli altri elementi del paesaggio che si alternano nel quadro.

Alla volontà continuamente rinnovata da parte del protagonista di tornare alla casa in cui era nato si sostituisce un continuo attraversare il quadro da parte delle tre figure appena descritte. Dopo la contemplazione delle rovine della casa accompagnati dal tema dell'introduzione bachiana, il bosco, i cespugli, la radura e infine il campo di grano saraceno sono percorsi dal passo instancabile della vecchia madre e dei figli bambini condotti per mano in una singolare sintesi temporale formata dall'unione delle due estremità del tempo umano (infanzia e vecchiaia): al senso dell'abitare nella casa degli avi si sostituisce una vera e propria continua processione attraverso i luoghi del piccolo microcosmo descritto dalla prima panoramica con cui si è aperto questo finale e i passi delle comparse sono scanditi dalla musica della *Passione* di Bach.

Questo andamento catturato dallo sviluppo del quadro raggiunge uno dei suoi apici visivi quando la vecchia madre con i due figli passa di fronte e getta uno sguardo ad un alto palo a forma di croce nel campo fiorito presso il quale staziona la sua giovane figura rappresentata dalla Terechova, che contempla l'intera scena: alle evidenti ricadute simboliche che accentuano il motivo della passione si integra, attraverso la coesistenza nello stesso quadro dell'attrice e della donna che essa incarna, anche disvelamento almeno parziale della rappresentazione.

La tensione di questo processo di disgregazione o messa a nudo dei significati simbolici è definita dall'architettura dell'introduzione alla *Passione secondo Giovanni* di Bach, limitatamente al primo versetto²⁴⁹, che copre quasi tutta la pista sonora del finale ideato da Tarkovskij lasciando però degli spazi, come vedremo, estremamente significativi.

Dopo un *incipit* costituito dal paesaggio sonoro del tramonto e l'introduzione strumentale che corona il concepimento, lo sviluppo parallelo di musica e immagine continua sulla contemplazione del vuoto lasciato dalla casa distrutta nel bosco: lo sguardo 'telescopico' sulle

249 A puro titolo informativo sono le parole: «Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist!» (Signore, nostro sovrano, la cui fama è splendida in tutti i paesi!), ma più del significato del testo si noti che Tarkovskij ha selezionato la parte che riguarda la lode a Dio d'apertura, tagliando tutto il resto dedicato alla passione. La semplicità delle parole del coro consente di apprezzare appieno la composizione musicale del *Kantor*, che celebra la gloria divina, anche se Tarkovskij non intende metterla in particolare risalto innervando sistematicamente su di essa la scansione delle inquadrature.

rovine ricoperte dalla natura, emblema del carattere policentrico del quadro tarkovskijano, è commentato dalla triplice sequenza di «Herr!» (Signore!) cantata dal coro, che impatta nella rappresentazione con la sua decisa forza sonora fino al termine di una frase intermedia fatta di crome e semicrome, secondo le voci, sulle parole «unser Herrscher» (il nostro sovrano).

La ripetizione dello «Herr!» iniziale ancora per tre volte e il primo completamento del versetto fino alle parole «in allen Landen herrlich ist!» (su tutta la terra è magnificata) commenta la panoramica radente che osserva le rovine della casa, le stoviglie rotte semisommerse nel pozzo. Ma già su questa lunga inquadratura si scavalca la scansione del pezzo bachiano: alla pausa orchestrale che introduce il tema vero e proprio sulle parole «Herr unser Herrscher» (Signore, nostro sovrano) non corrisponde uno stacco di montaggio e le voci si succedono a canone a partire dai bassi quando la macchina da presa indugia ancora sul pozzo creando un contrasto evidente tra la lode a Dio, a cui si uniformerà tutto il coro, e la visione del dissolvimento della dimora degli avi cantata come rifugio delle generazioni nella lirica di Tarkovskij padre al centro del film, nel cuore della sequenza delle guerre.

Il discorso musicale e quello visivo procederanno d'ora in poi su sentieri distinti fino all'interruzione del brano extradiegetico stabilita da Tarkovskij; in questo punto il regista non crea una dissolvenza, né una pausa di silenzio per lasciar decantare l'ascolto del brano barocco, né tanto meno sistema la fine dell'opera, ma vi integra una coda sonora davvero singolare: il piccolo Aleksej lancia un lungo grido nell'atmosfera della sequenza che improvvisamente appare orfana delle voci bachiane. Questo gesto vocale si ingoia tutto il commento musicale d'un sol fiato: al sistema perfetto, ideale e conchiuso rappresentato dalla musica di repertorio, decisamente 'dissonante' rispetto al visivo che ha consumato le immagini più importanti del mondo creato dalla voce narrante, esso contrappone una radicale cesura sonora che dal vuoto lasciato dalle rovine annuncia la rigenerazione del microcosmo, che il bambino stesso attraversa con i suoi 'compagni di viaggio', e degli elementi che lo costituiscono unendo prima di tutto la terra, che si stende sotto i suoi piedi, e cielo (la dimensione divina evocata dal versetto e dalla musica di Bach) che la sovrasta e nel quale si diffonde²⁵⁰.

L'urlo rende percepibile il silenzio così come all'inizio del finale l'introduzione alla *Passione* non si proponeva come un unico velo musicale preconstituito e steso per tutto lo svolgimento della sequenza, ma si diffondeva a partire dai suoni quasi impercettibili del tramonto. La perfetta architettura dell'impianto barocco, adattato con pochi e piuttosto

250 Si vedrà più avanti, nello studio delle varianti della sequenza, la ricerca da parte di Tarkovskij di un suono che potesse svolgere proprio la funzione di spezzatura dell'andamento della sequenza su cui il brano di repertorio, in particolare Bach, aveva indubbiamente impresso la sua impronta liturgica.

consueti aggiustamenti all'andamento della sequenza, dà l'impressione di saturare completamente il paesaggio sonoro di questa ultima parte del film, ma la pura e quasi incontrollata emissione di voce del piccolo protagonista, che 'risponde' con la sua sola forza sonora alla lode tessuta verso il Cielo, riafferma con questo gesto 'violento' le caratteristiche intrinseche dello spazio sonoro intradiegetico, facendo riaffiorare la presenza attiva del silenzio, che durante l'esposizione del testo bachiano era stato completamente rimosso²⁵¹.

Ma il grido si pone anche a compimento di quanto abbiamo visto con la dissoluzione della casa degli avi (con la conseguente impossibilità di dimorarvi) e il singolare svolgimento della rappresentazione, che le comparse e gli altri elementi del quadro (il palo a forma di croce, per esempio) conducono verso il disvelamento allo spettatore. Esso rappresenta l'uscita dal vuoto creato da questo necessario 'sacrificio' delle immagini cardine dell'universo tarkovskijano e si configura quindi come un atto generativo alla pari del concepimento a cui alludeva la prima inquadratura di questa sequenza conclusiva.

Se confrontiamo la composizione di questo epilogo con il prologo dello *Specchio* noteremo una corrispondenza a forma di chiasmo: all'inizio il *Preludio* di Bach seguiva come una risposta compiutamente articolata l'atto di liberazione del suono dai tratti ancora una volta magici (la guarigione del balbuziente grazie all'ipnosi), mentre ora un gesto sonoro del tutto analogo consuma la complessa forma che l'ha preceduto (la musica della *Passione* del *Kantor*) riducendola al puro e semplice aspetto di forza sonora da cui la rappresentazione deve essere rigenerata. E infatti la macchina da presa, senza soluzione di continuità rispetto alla traversata del campo di grano saraceno da parte delle tre comparse si inoltra nel bosco buio e cupo simile a quelli mostrati nell'*Infanzia di Ivan*²⁵². Lo sguardo si perde nell'intrico delle spettrali colonne nere dei tronchi di questa cattedrale naturale e ad accompagnare questo ennesimo attraversamento, che assume l'aspetto del cammino nel fondo buio, segreto dell'immagine è necessario il timido, ma rassicurante suono dello zufolo che abbiamo

251 Senza la curiosa coda sonora di cui ci stiamo occupando, il silenzio non avrebbe recuperato nella sequenza il suo valore espressivo: esso sarebbe parso semplicemente come il completamento 'naturale' al termine dello sviluppo delle forme musicali scritte da Bach.

252 Scrive a questo proposito Tarkovskij: «It took a long time to find a location for the "dance of the birches". We looked through dozens of birch groves. We found it outside Moscow. My cinematographer Vadim Yusov was overjoyed. During the shoot I walked alongside him, clapping my hands and counting "one-two-three...one-two-three..." Seriously, though, this sterile birch texture of a spectrally-beautiful forest somehow hints, even if extremely indirectly, at the inescapable "breeze of the plague" which pervades the existence of the film's characters. In the film we connected the episodes to each other based on poetic associations. The montage was inspired by emotions, not by the direct sequence of events». A. Tarkovskij, *Miezhdu dvumya filmami*, «Iskusstvo Kino» 1962, n. 11, p. 82. L'articolo è stato consultato nell'inverno 2012 nella traduzione integrale inglese eseguita da Bird reperibile presso il sito www.nostalghia.com. È evidente fin dall'esordio di Tarkovskij la sua attenzione continua e sistematica verso la composizione testurale dell'immagine considerata come la fonte esclusiva di tutti i percorsi di senso che si possono svolgere e naturalmente questa cura riguarda anche le scelte nell'ambito del sonoro e delle combinazioni audiovisive.

incontrato all'inizio di tutti i sogni di Aleksej: i tre 'passi' incerti, musicalmente informi, eseguiti da questo strumento sono ancora l'unica 'luce' che può fuoriuscire dalle tenebre in cui l'immagine si immerge in questo finale.

Il finale dai diari di lavorazione

L'elaborazione del finale presenta una lunga nota in grado di illuminare alcune tappe del processo compositivo tarkovskijano che noi ripercorreremo prima studiando gli elementi del visivo e poi quelli del sonoro²⁵³:

10. GIUGNO, lunedì
- [...]
- Montato di nuovo il finale.
- Riflettere cosa inserire ulteriormente con la musica.
- Prima (cioè nell'ultima versione) la fine era come segue:
1. Il giovane con la brocca del latte
2. Interno a colori della fattoria
→ Paesaggio con la madre
3. Il bambino (*mezzo totale*) va verso (*primo piano*) la madre (la stufa a petrolio)
4. Cespugli di ontano (*carrellata*) madre e i bambini da dietro
5. Il sasso → la rovina della casa → il pozzo
6. La madre esce dal bosco, prende i bambini per mano e si allontana con loro ("Aljoscha vieni, noi andiamo")
7. *Totale*: la madre ci passa davanti con i bambini e va via → *Totale*: ritorno nel bosco (tuono)
8. La malattia
9. Autore con l'uccellino
10. Cielo → la fattoria → i giovani genitori: ("E con chi vorresti stare più volentieri?")
11. *mezza totale* del padre
12. *primissimo piano* della madre
13. Il truciolo ardente si spegne
- L'ultima versione ora appare così (numeri corrispondenti alla penultima versione):
1. Il giovane con la brocca del latte
2. [Interno a colori della fattoria]
[→ Paesaggio con la madre]
3. [Il bambino (*mezzo totale*) va verso (*primo piano*) la madre (la stufa a petrolio)]
5. [Il sasso → la rovina della casa → il pozzo]
9. [Autore con l'uccellino]
10. [Cielo → la fattoria → i giovani genitori: ("E con chi vorresti stare più volentieri?")]
4. annullare eventualmente
5. inquadratura 4) o 6?)
6. [La madre esce dal bosco, prende i bambini per mano e si allontana con loro ("Aljoscha vieni, noi andiamo")]
12. [*primissimo piano* della madre]
7. [*Totale*: la madre ci passa davanti con i bambini e va via → *Totale*: ritorno nel bosco (tuono)]
13. [Il truciolo ardente si spegne]

- E così la musica:
1. dalla brocca e il bambino
→ fino alla sirena del piroscampo per la madre
- Bach. Preludio

²⁵³ Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 243-244. Nota 10/06/1974.

2. Dall'uccello fino alla fine: Händel con tuono quindi in coda.

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

In questa versione la vista delle rovine amplifica il cortocircuito temporale in atto nella sequenza poiché proprio nelle prime inquadrature la macchina da presa ha attraversato l'interno della casa per fornire da una finestra «il paesaggio con la madre». Il bosco è il luogo dove l'intera visione del singolare terzetto rappresentato dalla vecchia madre e dai due figli piccoli ha inizio e insieme si chiude: il senso del dimorare è sostituito da un continuo procedere poiché anche la casa degli avi, il simbolo dominante dei sogni del protagonista si è dissolto. Si tratta dell'ultimo sogno del protagonista che rinuncia così al rifugio segreto del suo immaginario e può spegnersi perché la sua ricerca della felicità è finita. Il punto estremo del racconto è determinato però dalla coppia morte/concepimento secondo quanto abbiamo già analizzato, ma in questa variante essa ha un'evidenza fin troppo didascalica e nella parte estrema del finale i due coniugi abbracciati a terra prima ricostituiscono il quadretto di un microcosmo perfetto. Il truciolo che si esaurisce può esemplificare di nuovo l'esaurirsi della loro unione o forse l'estinguersi definitivo dell'immaginario dell'autore che ci ha guidati attraverso l'opera²⁵⁴.

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

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

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

4. APRILE giovedì

1. Riprese sonore

2. Montato: ho modificato il finale. Secondo me una fine geniale. Ho trovato la musica per la fine. Viene compresa in rumori consistenti e fragori (tuoni). E la madre protegge (i bambini) "dalla pioggia"... Avvicinamento dei tuoni²⁵⁵.

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

La pioggia sarà il ritmo sonoro che indicherà l'avvenuta riconciliazione, ma a questa valenza bisogna integrare le qualità che questo suono doveva assumere rispetto alla posizione nella sequenza. Nella prima variante esso segna il ritorno del bosco del terzetto, l'immersione

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

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

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

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

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

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

Tarkovskij, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, cit., p. 99.

255 *Ivi*, p. 234. Nota 4/05/1974

in un luogo tutt'altro che rassicurante, e determina lo stacco sulla malattia, sullo spegnersi dell'immaginario della voce narrante. Nella seconda, invece, rappresenta la chiusura del film e indica la necessità da parte del regista di creare una potente cesura capace però di sintetizzare il senso della sequenza che abbiamo analizzato finora con le sue plurime stratificazioni. In quest'ultima soluzione il rombo del cielo occupa esattamente la posizione del grido del bambino, che incorpora quindi la stessa funzione di carattere simbolico che abbiamo attribuito a questo suono 'naturale' completando così il 'rituale' audiovisivo che struttura la sequenza e nel quale finisce per sistemarsi la musica di Bach. E nella nostra trattazione sulle varianti del finale non possiamo trascurare la presenza del suono della sirena del piroscafo: benché non sia affatto facile collocarlo nella sequenza verosimilmente esso doveva risuonare sul primo piano della madre del regista la cui comparsa nel film sancisce un salto temporale decisivo e la fuoriuscita dal sogno dell'infanzia²⁵⁶. A segnalare questo passaggio, questo necessario distacco dal passato idillico carico di nostalgia doveva provvedere lo stesso suono che abbiamo ascoltato al culmine della vicenda degli spagnoli, al momento del loro distacco dalla patria. Anche i suoni, quindi, soprattutto quelli più riconoscibili che possono sostituire l'immagine perché non vi è alcun dubbio sulla loro identità (l'acqua, la sirena del piroscafo, il fischio del treno, il vento, lo scricchiolio dell'armadio e così via), contribuiscono alla costruzione di rimandi interni, di 'rime' tra parti del racconto non contigue rinsaldando così la struttura del film le cui sequenze sono ordinate secondo un criterio posizionale che non tiene in considerazione la successione dei fatti, se non in modo molto superficiale e discontinuo.

Per comprendere la sistemazione del brano della *Passione* è necessario procedere dalle prime ipotesi di lavoro del regista fino a recuperare la nota su cui ci siamo appena soffermati così a lungo per la ricchezza delle informazioni che fornisce e perché è l'ultima che si occupa delle combinazioni audiovisive che incorniciano lo *Specchio*. Per la chiusura del film Tarkovskij fin dall'inizio della lavorazione annota il nome di Albinoni affiancandolo a Bach e alla *Passione secondo Giovanni*, che doveva assolvere la funzione di «intermezzo prima della fine»: il regista non preciserà mai quale brano del compositore italiano aveva intenzione di utilizzare e arriverà persino a formulare l'ipotesi di un film sul di lui, ma di sicuro è possibile

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

affermare che nel comporre l'insieme dei brani di repertorio per questo film non è mai uscito dal periodo barocco²⁵⁷.

Le scelte musicali per il finale si concretizzano nella fase di missaggio e questo ci obbliga a tornare alle note sulla *Passione secondo Giovanni*²⁵⁸: dalla prima parte dell'oratorio Tarkovskij mostra di aver già selezionato l'introduzione giudicata dal «contenuto fortemente emozionale», ma intende utilizzarla per il prologo del suo film, benché si riservi anche la possibilità di adattarla al finale. Per l'apice della sua opera egli ricerca tra la musica del suo modello (Bach) un brano che porti lo spettatore alla commozione (nonostante la psicologia dell'ascoltatore contemporaneo sia diversa da quello prefigurato dal *Kantor*), trascurando almeno inizialmente le necessità imposte dalla combinazione audiovisiva. Nella seconda parte dell'oratorio Tarkovskij si sofferma più volte per trovare delle corrispondenze musicali con le proprie sequenze (il gallo degli orecchini, il ritorno del padre, la consolazione e ancora il finale), ma i numeri segnati non corrispondono ai brani della composizione consentendo alla nostra indagine di mettere in rilievo solo la sua predilezione per le parti corali e le voci femminili.

Ma il percorso che conduce alla scelta della musica per il finale è destinato a diventare ancora più tortuoso con il procedere del montaggio: nella nota del 13 aprile 1973, riepilogando tutti gli interventi musicali nel film per poterli meglio controllare e modificare, Tarkovskij intende far accompagnare da Purcell l'inizio dell'epilogo, quando l'esplorazione della casa degli avi seguendo Aleksej consente di scoprire le condensazioni temporali e l'ambivalenza della rappresentazione quando si scorge in primo piano il volto della vecchia madre, Mar'ja Ivanovna, e non quello dell'attrice Margherita Terechova²⁵⁹. E al compositore inglese, già usato per dar vita all'apparizione della 'fiamma' dell'autore (o della voce narrante) sia nella sequenza del poligono di tiro che negli orecchini, il regista affianca Bach, ma al pezzo tratto dalla *Passione* ha sostituito un brano d'organo. Molto probabilmente si tratta della ripresa del *Preludio* iniziale, a cui è attribuito il compito di ritornello in altre note dei diari, e la consolazione (la levitazione della madre al termine degli orecchini) doveva

257 *Ivi*, p. 96 e 172. Note 22/03/1973 e 11/12/1973. La lavorazione del film non è ancora iniziata e Tarkovskij pare aver già pianificato la musica necessaria per la sequenza più importante o almeno averne individuato già con chiarezza la funzione. Oltre ad Albinoni figura anche il nome di Cesar Franck (organo) ma è accompagnato dalla frase «per il consiglio artistico», come se venisse utilizzato per accontentare formalmente la censura e poi poter operare liberamente.

258 *Ivi*, p. 224-225. Nota 24/03/1974.

259 Si ricordi che in questa fase della lavorazione la scansione della sequenza è esattamente quella riportata nella prima parte della nota del 10/06/1974 da noi trascritta a testo per analizzare le scelte del regista nell'ambito del sonoro.

essere accompagnata dalla musica di Artemev i cui echi strutturali solariani dovevano garantire l'efficace trapasso dalla fine dell'episodio all'ultima parte del sogno.

A sottolineare la complessità della scelta compiuta da Tarkovskij provvede la nota del 5 maggio 1974: «[...] Ora devo ancora scrivere la musica per la fine e verrà inserito: “E Giuda...”, nr. 39, soprano-coro». Dall'idea del ritornello audiovisivo, che in *Scolpire il tempo* considera come la soluzione migliore per l'uso della musica soprattutto se di repertorio, il regista è tornato alla dimensione della *Passione*. Nonostante la nota possa apparire precisa i dettagli non concordano: se le parole trascritte tra virgolette sono l'inizio del brano nella *Passione secondo Giovanni* non c'è alcun passo del genere (e così pure in quella secondo Matteo); se il numero è esatto, esso non prevede parti per soprano che si trovano invece in quello immediatamente successivo. In linea generale si può comunque affermare che il regista voglia far coincidere il finale dell'oratorio con la conclusione del film: importando nel testo cinematografico la funzione che il brano deve svolgere in quello musicale senza alcuna alterazione egli corre il rischio di una scelta meramente illustrativa.

Poco più di un mese dopo, al termine del missaggio, le cose sono ancora cambiate (si veda la nota riportata a teso all'inizio di questo capitolo). Il regista ha scelto di stendere due 'sipari' musicali per il suo finale: il primo procede dalla brocca con il latte tra le mani del bambino fino alla scoperta del vecchio volto della madre, della sostituzione dell'attrice con la persona interpretata in un atto che ricorda il riflesso finale del primo sogno del film, ed è costituito dal *Preludio* e rappresenta l'ennesimo tentativo di dar vita ad una chiusura marcatamente circolare, il secondo doveva essere un brano di Händel, non meglio specificato, che copriva la restante parte della sequenza dal 'volo' dell'uccellino con la morte dell'autore-voce narrante (in una versione estremamente sintetica) alla fine del film. Ma le indicazioni sicuramente più importanti ancora riguardano i rumori: qualsiasi sia il brano di musica di repertorio da adottare (e alla fine Tarkovskij ritornerà al Bach della *Passione secondo Giovanni* come aveva prospettato fin dall'inizio) esso deve essere adattarsi all'articolazione di senso prodotta dall'intero passaggio sonoro della sequenza. In questo spiccano la prima cesura costituita dal suono della sirena, che stabilisce l'apparizione della vecchia madre nell'ultima inquadratura e l'estinguersi di un'epoca sognata come immutabile, radiosa, e la seconda, altrettanto perentoria, che indica la circolazione degli elementi che possono dare vita all'idea di microcosmo, prima il tuono e, nella versione finale, il suo corrispondente simbolico prodotto dalla voce umana, il grido di Aleksej.

TEMPO DI VIAGGIO: UNA PARENTESI INCONSUETA NEL PAESAGGIO SONORO
TARKOVSKIJANO

Nel 'septateuco' dell'opera tarkovskijana la critica solitamente non include o aggrega solo a margine, in appendice, *Tempo di viaggio*. Eppure per il regista russo questo documentario, che inizialmente porta i titoli prima di *Sputnik* e poi di *Special* perché intende raccontare la ricerca dei luoghi per il futuro lungometraggio, rappresenta la prima concreta, anche se non ufficiale, possibilità di inserirsi all'interno di un sistema di produzione completamente diverso da quello sovietico nel quale aveva trovato solo una posizione di compromesso piuttosto conflittuale²⁶⁰.

Dai *Diari* si evince che l'ideazione e la realizzazione di questo documentario si inseriscono all'interno di un periodo di rinnovata creatività del cineasta dopo la realizzazione di *Stalker*: le note che riguardano la composizione di *Tempo di viaggio* si alternano di frequente con elenchi di idee, di situazioni, ma anche di semplici suggestioni che poi si ritroveranno cristallizzate nella sceneggiatura di *Nostalghia* o di *Sacrificio*. Sarà quindi nostro compito evidenziare come all'interno di questo mediometraggio siano contenuti *in nuce* alcuni temi e alcune problematiche sviluppate poi nel successivo lungometraggio girato in Italia.

Alcune note riguardanti il lungo giro condotto da Tonino Guerra attraverso l'Italia per trovare i luoghi adatti per *Nostalghia* contengono indicazioni per la lavorazione del film: possono essere brevi appunti di sceneggiatura che stabiliscono il carattere degli episodi e la loro successione, oppure si tratta di elenchi di elementi utili alla costruzione dell'opera. Alcune annotazioni delineano già il montaggio di qualche episodio e una buona parte di loro segna con estrema puntualità, anche se in modo estremamente succinto, le tappe della lavorazione del film²⁶¹. Se da quest'ultime possiamo ricavare alcuni particolari utili per definire la produzione che ha sostenuto questo mediometraggio, gli elenchi consentono di delineare gli orientamenti del regista nella scelta dei materiali, soprattutto quelli sonori, che dovevano caratterizzare la trama audiovisiva dell'opera.

Nella nostra analisi incroceremo quindi lo studio delle sequenze di *Tempo di viaggio* con le indicazioni di lavoro dell'autore per tentare di comprendere più approfonditamente, ove possibile, le sue intenzioni compositive.

Per quanto concerne il sonoro, dalle note che hanno registrato le tappe del completamento della produzione si ricava che Tarkovskij ha rinunciato al doppiaggio, una pratica

²⁶⁰ A questo proposito si vedano le conclusioni di Bird nel capitolo *System* della sua monografia. (Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., pp. 44-49).

²⁶¹ Questa sorta di diario di lavorazione di *Tempo di viaggio*, compreso tra le pagine del *Martirologio* senza presumibilmente avere un apposito quaderno come è accaduto per *Solaris*, *Lo Specchio*, *Stalker* e con buona probabilità anche *Nostalghia*, si trova sparso in un periodo che va dalla seconda metà del giugno 1979 alla prima metà del giugno 1980 epoca della proiezione del film per la dirigenza RAI.

sistematicamente adottata in tutti suoi i film²⁶². Per la natura stessa del progetto, una sorta di documentario itinerante per l'Italia, riesce difficile immaginare una ricostruzione in studio delle battute dei dialoghi, anche semplicemente quelli dei due protagonisti, Tonino Guerra e Andrej Tarkovskij, da collocare poi al mixage negli ambienti adeguati e completare il tutto con gli effetti sonori e l'inserimento della musica. Per lo *Special* la troupe ridotta e lo snellimento dei mezzi necessario per i frequenti e lunghi spostamenti senza la possibilità di allestire un vero e proprio set e l'estemporaneità di molte situazioni inducono a pensare, pur non avendo prove certe e documentate, che per la composizione del parlato il regista si sia affidato alla presa diretta, sfruttando adeguatamente i cambi di ambiente, il movimento dei 'personaggi', i passaggi tra interno ed esterno (e viceversa) e naturalmente le potenzialità dei diversi microfoni disponibili²⁶³.

Nel paesaggio sonoro tarkovskijano si inseriscono quindi dei composti di natura diversa da quelli che si ascoltano nei lungometraggi: essi sono definiti dall'inscindibile unità, ottenuta già al momento della registrazione, di voce, dei suoi riverberi ambientali e dei rumori che interferiscono con il parlato a diversi livelli di intensità regolati innanzitutto dal microfono e dalla posizione del parlante. Benché queste condizioni non impediscano al regista di raccogliere altri materiali sonori, anche piuttosto complessi²⁶⁴, e di praticare comunque la consueta densa stratificazione sonora, la novità è rappresentata dalla presenza nel prodotto finale di un fitto tessuto di suono diretto su cui galleggiano numerose e ampie isole sonore rappresentate da musica extradiegetica²⁶⁵.

La presenza di interi brani a questo livello nella costruzione del testo, prevista per altro fin dalle prime note di lavorazione, contraddice le dichiarazioni di poetica dell'autore presenti in *Scolpire il tempo* e soprattutto nelle successive lezioni berlinesi²⁶⁶: la musica cinematografica,

262 I diari di lavorazione dello *Specchio* annotano con precisione la quantità e la durata delle sedute al doppiaggio e alla registrazione dei rumori. Così pure in *Martirologio* troviamo annotazioni frequenti, nella primavera del 1983, che trattano di questa fase essenziale della lavorazione di *Nostalghia* seguita personalmente da Tarkovskij: se questo fosse accaduto anche per lo *Special* sicuramente ne sarebbe rimasta traccia.

263 A proposito della produzione di *Sputnik* si veda a questo proposito l'intervista a Franco Terilli contenuta nel cofanetto della 01 Distribution (2006). Alle condizioni produttive ricordate nel testo si aggiunga il fatto che il regista è dovuto rientrare in URSS per alcuni mesi a cavallo tra il '79 e l'80 interrompendo il lavoro e l'ostracismo della autorità sovietiche non garantiva il suo ritorno in Italia.

264 Si vedano a questo proposito le note dei *Diari* in data 10 e 11 agosto 1979, ma già la lista iniziale del 19 luglio non esclude che alcuni dei suoni essenziali per il film possano essere registrati nei luoghi delle riprese. Questo mostra il persistente interesse del regista per la registrazione di rumori e suoni conservando il loro carattere evenemenziale; tuttavia da una nota scritta durante il mixage (29 aprile 1980) è evidente che il regista ha utilizzato per la musica dei dischi.

265 Non è possibile escludere che alcune battute di dialogo siano state registrate dopo il viaggio o a montaggio già avviato e poi inserite in fase di mixage con un'attenta ricostruzione ambientale; tuttavia, la prevalenza del suono diretto rispetto a quello ricostruito appare piuttosto netta.

266 Si vedano a questo proposito le pagine contenute in: Moroz, *Andrei Tarkovsky about his film art, in his own word*, cit., pp. 79-82.

così come la intende il regista russo, dovrebbe escludere qualsiasi inserto di suoni organizzati che si ponga in particolare rilievo per la sua costruzione tanto da restare un corpo autonomo ed estraneo dal resto della tessitura dell'immagine finendo per condizionare la reazione emozionale dello spettatore. Al confronto con *Tempo di viaggio*, *Nostalghia* presenta solo frammenti di musica e per di più incastonati saldamente nella vicenda (basti pensare, per esempio, ai pezzi del corale della *Nona*), combinati con altri suoni e altri lacerti che ne modificano profondamente il senso. Ma la questione inerente all'invasiva presenza di musica, che rischia di svolgere una funzione meramente illustrativa condizionando pesantemente l'atmosfera di numerose sequenze, apre anche un problema di ordine filologico a proposito delle copie digitali reperibili sul mercato.

Tempo di viaggio e le sue versioni

La Artificial Eye (d'ora in avanti AE) nel 2002 e la 01 Distribution nel 2006 hanno editato le due versioni più significative, i due 'archetipi digitali' di questo film, prodotto da RAI 2 e trasmesso la prima volta dalla rete omonima il 29 maggio 1983 e la seconda volta da RAI 3 il 17 settembre 2006²⁶⁷. La possibilità di reperire *Tempo di viaggio* in una versione digitale accettabile rendeva conveniente l'acquisto del cofanetto inglese dove invece *Nostalghia* si presentava in condizioni inascoltabili sia per quanto riguarda il visivo che il sonoro.

La riedizione italiana dei due film se da una parte ha riportato il lungometraggio alle proporzioni originali e ha nettamente migliorato la sua resa sonora, dall'altra ha inserito una versione del mediometraggio che presenta subito delle differenze significative: fin dall'incipit di *Tempo di viaggio* è evidente l'inserimento di musica extradiegetica che ottiene il risultato immediato di denotare in modo piuttosto marcato e semplice, al limite del cliché, le atmosfere, i luoghi e i momenti della vicenda. I brani si sostituiscono a 'spazi' di silenzio musicale, presenti invece nella versione AE, che lasciava emergere invece una significativa elaborazione espressiva sulla registrazione del suono d'ambiente, o il ricorso ai consueti composti sonori tarkovskijani basati sui rumori, o al silenzio assoluto, da pellicola muta davvero inusuale.

Confrontando i due prologhi di questo documentario si riscontra immediatamente nella versione italiana la presenza di musica corale russa che non solo rimarca in modo ridondante

²⁶⁷ La data è stata ricavata dagli elenchi dei programmi RAI. Di questo film l'emittente italiana conserva l'originale (non consultabile) in 16 mm e copie in RVM D2, RVM 1/2, 3/4, 2. L'archivio presenta due titoli leggermente diversi: *Tempo di viaggio* (SAT) e *Tempo di viaggio, Speciale viaggio in Italia di Andrei Tarkovski*.

l'ambito culturale di provenienza del regista, indicato già nel primo cartello dei titoli di testa, ma si sovrappone anche al rumore del traffico romano, progressivamente percettibile in sottofondo, creando un evidente impasto sonoro fondato sul contrasto tra la cacofonia d'ambiente italiana e l'armonia collettiva delle voci russe.

Nella versione inglese, priva di musica, l'introduzione è affidata esclusivamente alla progressiva variazione di intensità del flusso sonoro magmatico del traffico dallo scorrimento cupo, continuo e indistinto, salvo alcune 'isole sonore' costituite dai segnali codificati dei clacson, che raggiunge il suo apice nel momento in cui Andrej Tarkovskij solleva la tapparella della terrazza dell'attico di Tonino Guerra presentandosi alla macchina da presa che finora aveva ambientato lo spettatore nel quartiere romano presso l'osservatorio di Monte Mario.

Il rumore avvolge e preme il regista e lo sceneggiatore non lasciando tregua alle loro parole: dall'esempio citato è evidente la volontà di manipolare la sua intensità, che si sviluppa in un crescendo graduale fino a raggiungere il suo massimo alla comparsa di Tarkovskij, per ottenere un determinato effetto nella sequenza che non sia soltanto il tratteggio di un fonale. Il traffico romano con le sue variazioni di volume sarà infatti il suono conduttore delle sequenze in cui i due compagni, Tarkovskij e Guerra, tenderanno di dare un senso al viaggio compiuto in vista della realizzazione del progettato lungometraggio: tutto ciò si impone all'attenzione dello spettatore a patto che il processo di trasformazione del suono sia udibile e non coperto da altri materiali come accade con l'inserimento dei cori russi.

I materiali musicali presenti nella versione italiana in alcune circostanze tentano di inserirsi nella vicenda sistemandosi tra i suoni del racconto sfruttando soprattutto il dosaggio dell'intensità, ma questo non attenua il loro carattere di cliché, che li fa apparire proprio come 'qualcosa di italiano', che va a sovrapporsi alle riflessioni e alle inquadrature decise dal regista russo, ma finisce per fissare, attraverso la sua tipicità sempre ben riconoscibile, i caratteri più standardizzati del paesaggio italiano, come se una prospettiva esclusivamente turistica accompagnasse i due viaggiatori nei diversi luoghi visitati.

A questo proposito, quando il regista rievoca la visita alla costa amalfitana, la loro gita in barca è subito sottolineata nell'edizione italiana da una famosissima tarantella partenopea (*Oi mamma ca mo' vene*) che subito per il ritmo veloce e l'andamento frenetico, articolazione delle voci e l'uso delle percussioni suggerisce l'Italia meridionale allo spettatore italiano e per uno straniero rappresenta la musica popolare italiana per antonomasia²⁶⁸. Questa stessa

268 Ben diverso è l'inserimento di un brano di musica popolare, sempre riferibile al Meridione italiano, nel sogno di Gorčakov disposto al centro di *Nostalghia*: esso è fuso a tal punto con l'atmosfera della sequenza, con il paesaggio sonoro, tipicamente italiano, fatto di traffico e di rumori di voci da essere irriconoscibile in quanto tale e quindi inscindibile dal composto di cui fa parte.

canzone ritorna a chiudere la prima parte della ricostruzione del viaggio nel Sud della penisola in vista di Locorotondo: benché il brano tenti di inserirsi nello spazio sonoro delineato dai rumori, dalle voci e dalla loro presenza ambientale in entrambi i casi non solo si rende scontata l'atmosfera dell'immagine con questa forte demarcazione, ma si rischia di distruggere anche il paesaggio sonoro che nella versione inglese è ottenuto esclusivamente attraverso un'attenta de-sincronizzazione e una successiva oculata disposizione di rumori d'ambiente.

Nel DVD d'oltremontana, nella sequenza sulla costa amalfitana sono le sirene a dare profondità al mare oltre la cornice vertiginosa del ponte sospeso sulla baia di Furore (o Furore) e la prima parte del viaggio si arresta in vista di Locorotondo dove il brusio ovattato del motore della Mercedes lascia il posto alla repentina comparsa di pesanti e invisibili automezzi in transito con i loro cupi motori rombanti fino ad un inevitabile stridio di pneumatici in frenata: queste attese create soprattutto dal sonoro rimangono deluse, non si vedrà nessun incidente, la frenata non porterà a nessun urto, la combinazione sonora evita l'automatismo spingendo così lo spettatore a interrogarsi su quanto ha visto e sentito. Si tratta di una svolta tematica decisa: si passa dalla discussione sui luoghi e la forma del paesaggio dell'Italia meridionale alla *Madonna del Parto* e il problema delle riproduzioni.

La musica contamina l'andamento della rimemorazione audiovisiva operata da Tarkovskij saturando il significato dei punti chiave delle sequenze o di quelli che possono apparire come semplici quadri di transizione: nella versione italiana la spiegazione del pavimento musivo medievale nella cattedrale di Otranto è anticipata da un brano d'organo, probabilmente registrato altrove durante il viaggio o tratto da un disco. Questa inserzione, completamente assente nella versione inglese, rende decisamente più inconsistente il procedimento di de-sincronizzazione della parola realizzato da Tarkovskij in questa sequenza.

Gli esempi potrebbero continuare e il nostro cammino analitico si porrà costantemente tra i due testi segnalandone puntualmente le differenze: la versione italiana, tuttavia, sarà presa come riferimento principale dopo la sua consultazione presso l'archivio RAI che ne detiene i diritti. Il confronto con la versione inglese potrà essere comunque molto utile perché fino al 2006 essa era l'unica copia in DVD disponibile sul mercato a una qualità accettabile²⁶⁹.

269 In merito al problema che stiamo tentando di delineare, può essere indicativo lo scambio di lettere tra i gestori del sito più aggiornato, seguito e attendibile della rete su Tarkovskij, la sua opera e la sua fortuna critica, www.nostalghia.com, e la AE a proposito di *Nostalghia*: alle critiche circostanziate che raccolgono le segnalazioni di appassionati ma soprattutto di studiosi del regista russo da tutto il mondo sulla qualità audio del loro DVD, le risposte della casa editrice si fanno piuttosto vaghe e rinviano alla copia fornita dalla RAI (*RAI Trade*), unica detentrica per contratto di tutti i diritti sul lavoro di Tarkovskij in Italia. Restando alla testimonianza del responsabile dell'AE, il master su nastro (the master tape) risultava in pessimo stato di conservazione e l'audio, in particolare, aveva dovuto subire un restauro piuttosto significativo e questo non gli

A confermare la nostra scelta è soprattutto la seguente nota di lavorazione scritta il 19 luglio 1979:

Per *Sputnik*:

1. Ritorno a casa di Tonino
2. Riprese dall'automobile (con diverse condizioni di tempo)
3. Un posto che assomigli alla Russia + qualcosa di italiano (panoramica) + turisti.
4. L'alba in una città vuota (sei lunghe sequenze).
5. Tony Miretti; come si deve girare.
6. Monastero.
7. La terra arata – come in Russia – panoramica su Cremona con il sonoro. La musica per *Sputnik* [poi *Tempo di viaggio*]:
 - a) musica popolare russa,
 - b) Piazzolla;
 - c) messa cattolica;
 - d) rumore di voci e passi – turisti;
 - e) rumore di strada (automobili, traffico);
8. a) Panoramica dall'automobile. Dalle persone a uno spazio aperto e su di me in CL (campo lungo). Poi mi si avvicinano Tonino e Lora. La conversazione inizia senza sonoro.
- b) PP (primo piano) colloquio (con il sonoro, contrasto). [...]
9. L'ascia – sfondo per *Sputnik* del *Viaggio*.
10. Il dialogo tra me e Tonino al telefono: lui da casa, io dal telefono pubblico.
11. Riprendere l'uliveto alla mattina presto insieme al prete.²⁷⁰

Nonostante non sia esattamente riconoscibile alcuna parte del visivo da questi appunti, essi presentano la stessa caratteristica schematicità operativa di quelli contenuti, per esempio, nei diari di lavoro dello *Specchio*. Alla cura nella definizione del visivo si affianca l'elenco della musica per il documentario tra cui trovano spazio non solo i brani propriamente detti dal forte impatto denotativo poiché identificano un contesto culturale e nazionale ben preciso (la musica popolare russa, per esempio), ma anche i rumori e gli eventi sonori complessi e articolati (messa cattolica, per esempio) di cui si vuole ottenere almeno una registrazione che

ha consentito di raggiungere un livello qualitativamente accettabile. Quando poi l'AE ha chiesto chiarimenti alla RAI sulla pessima qualità del nastro, l'ente italiano ha risposto che il trasferimento era stato fatto l'anno precedente dal negativo di loro proprietà e che comunque era il miglior *master* disponibile. È plausibile ritenere che le stesse condizioni valessero anche per *Tempo di viaggio* e da ciò si ricava facilmente che a tutt'oggi non esiste in commercio una copia accettabile del film. Visionando gli originali custoditi nell'archivio dell'ente italiano si deduce che la copia originale del film contiene un gran numero di brani musicali tratti da dischi di cui in parte abbiamo trattato in questa presentazione.

²⁷⁰ Tarkovskij, *Diari, Martirologio*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002, p. 264.

costituisca materiale sonoro da cui ricavare ‘tessere’ per il mosaico sonoro dell’opera compiuta²⁷¹.

Considerando l’elenco della musica per il film la copia italiana risulta indubbiamente la più fedele anche se il ricorso sistematico alla sua disposizione extradiegetica corre il rischio di penalizzare le soluzioni espressive ottenute attraverso i rumori, le registrazioni di suono diretto e il chiaro tentativo di de-sincronizzazione del dialogo. La nota indica chiaramente una traccia di sperimentazione sulla registrazione della voce con l’inserimento del silenzio della parola, apparentemente non compensato dalla presentazione o dall’inserzione musicale. Questa era un’idea su cui Tarkovskij aveva riflettuto intendendo rendere percepibile allo spettatore la convenzionalità del rapporto voce-corpo instauratasi con il sonoro.

Montando appositamente due quadri consecutivi della stessa sequenza non più legati, congiunti dalla continuità della parola si mette infatti in evidenza non solo l’automatismo più trasparente e inafferrabile del sonoro dettato dal rapporto tra i parlanti e le loro voci, ma anche il lavoro stesso di registrazione del suono e la sua consistenza materiale, il suo essere fissato ad un supporto manipolabile, un nastro e non un personaggio.

Nonostante manchino fonti e informazioni che escludano categoricamente l’attendibilità della versione inglese e la copia italiana sembri contraddire le dichiarazioni di poetica del regista, che ripetutamente tentano di mettere al bando la musica dal film alla ricerca della composizione di uno paesaggio sonoro fatto di suoni e rumori pensati esclusivamente per il film, noi studieremo con attenzione l’ultimo prodotto digitale, riportando puntualmente in nota le differenze con il primo uscito sul mercato. E più che riconoscere ed elencare i brani che distinguono i due DVD sarà utile soffermarsi con attenzione sul senso della costruzione orizzontale del sonoro elaborata da Tarkovskij e soprattutto sul rapporto che essa instaura verticalmente con il visivo²⁷².

271 Non esistendo un diario di lavoro per *Nostalghia*, o almeno non essendo reperibile o disponibile per la consultazione, il punto c) d) e il punto e) della nota di diario riportata a testo sembrano anticipare alcune soluzioni sonore del lungometraggio, in particolare quelle degli ultimi sogni del protagonista.

272 Bird individua come caratteristica principale di questo film la discontinuità prodotta dalle sue combinazioni audiovisive, ma nel portare degli esempi a sostegno di questa tesi si ricava facilmente che ha considerato solo la versione prodotta dalla AE. Si veda a questo proposito R. Bird, *Andrei Tarkovski, elements of cinema*, cit., p.173-74. Come si evincerà nel prosieguo dell’analisi, nella copia italiana la presenza di numerosi e interi brani musicali e la loro collocazione attenuano il carattere discontinuo del testo costituendo delle trame sonore complete e unitarie su cui si fissano le immagini. Nonostante l’ordito delle riflessioni con cui Tarkovskij vuole fissare le idee per il suo successivo lungometraggio tenti di compattare il film, resta palpabile la giustapposizione delle ‘pagine’ proprio grazie alla molteplicità degli ascolti che esse offrono. Questo restituisce allo *Special* la tipica forma del diario, più eterogeneo che discontinuo e ne accentua i tratti didascalici.

L'ordine delle pagine del diario: le discussioni introduttive tra il regista e lo sceneggiatore sulla terrazza romana

Tempo di viaggio è il racconto di una giornata, dal mattino al tramonto, dello sceneggiatore di *Nostalghia*, Tonino Guerra, e del regista del lungometraggio, Andrej Tarkovskij, spesa a riordinare i luoghi visitati durante il loro 'viaggio in Italia'. Nonostante il poeta emiliano provi a guidare anche questo 'cammino' della memoria ripetendone le tappe, Tarkovskij decide invece di cercare di definire dei principi su cui costruire l'atmosfera generale del futuro film e di riflettere sulle idee portanti che dovranno innervarne lo svolgimento²⁷³.

Lo *Special* si può dividere in due parti distinte: nella prima si mostrano i luoghi scartati dal regista, nella seconda invece quelli che ha scelto. Inizialmente Tarkovskij lamenta di continuo il suo essere stato trasformato in un turista, sistematicamente sbalordito, reso incosciente consumatore della sterminata serie delle bellezze italiane; poi, tentando di immergersi nel fluire della vita italiana, per superare i cliché paesaggistico architettonici, rinviene e rinnova i motivi conduttori strutturali di tutta la sua opera, che il film ricompone non senza raggiungere talvolta degli esiti didascalici.

Alternate a queste 'pagine' audiovisive si presentano delle sequenze in cui il regista viene intervistato, in maniera fittizia, dal suo sceneggiatore: i temi riguardano la sua concezione dell'attività cinematografica, i progetti mai realizzati, i generi e così via²⁷⁴. Ma l'aspetto più interessante di queste parti riguarda il modo in cui le parole dell'autore russo e la sua voce si diffondono nella terrazza giardino invasa dal rumore del traffico: le variazioni di intensità ora dell'uno ora dell'altro elemento articolano un vero e proprio fluido sonoro nel quale le dichiarazioni di poetica che escono dalla bocca del regista sembrano galleggiare su un estesissimo e incontrollabile magma, indistinto e incurante dei suoi pensieri.

I monologhi tarkovskijani tendono ad accrescere la percezione della discontinuità strutturale dell'opera, della giustapposizione delle sue parti come 'isole' a stento tenute insieme nel tempo convenzionalmente imposto di una giornata, ma è proprio il sonoro e in particolare la presenza persistente e incessante del traffico romano, udibile sempre insieme

273 I segni del lavoro di scrittura e di progettazione del lungometraggio sono sparsi ovunque (si pensi alla macchina da scrivere o alla cartellina che nel finale compare chiusa sul piano di una libreria con scritto sopra proprio il titolo del film) e determinano dei punti di riferimento visivi ricorrenti nello svolgimento delle sequenze sulla terrazza romana. Altri elementi, o motivi plastici che si ritroveranno in *Nostalghia* sono suggeriti in modo meno evidente e li sottolineeremo nel prosieguo della nostra analisi.

274 Concordiamo con Bird nel sottolineare che la struttura di queste parti del film ricorda il primo progetto presentato alla commissione della Mosfilm per lo *Specchio*: un film-intervista dove l'intervistata doveva essere la madre.

alla parola dosato in diverse intensità, a garantire l'unità, sempre in moto incessante, del testo. E dove il traffico non può arrivare, questo compito spetta alla musica extradiegetica.

Come tutti i film tarkovskijani, anche *Tempo di viaggio* presenta in un prologo i due protagonisti e lo spazio principale del racconto: l'attico romano dove si svolgerà la riorganizzazione delle impressioni del viaggio alla ricerca dei luoghi dove realizzare *Nostalgia*. E come in tutti gli altri film del regista russo l'*incipit* è particolarmente stilizzato per quanto riguarda le soluzioni audiovisive. Il visivo risolve con delle panoramiche di ambientazione il problema della collocazione della terrazza dove avverrà l'incontro tra i due protagonisti e insieme rappresenta l'attesa dell'ospite russo da parte di Guerra: l'osservatorio di monte Mario attira l'attenzione della macchina da presa come un punto di riferimento fissato nel cielo e, rimanendo sospeso, lo spettatore si deve orientare in una Roma che sta tutta più in basso, immersa nel traffico.

Questa caratteristica della Capitale si scorgerà a mala pena dall'immagine, ma sarà invece l'indubbia protagonista della colonna sonora. Questo suono, presente già nell'elenco stilato da Tarkovskij per il film, si presenta come un impasto magmatico piuttosto cupo formato dai rumori dei diversi tipi di motori che echeggiano e si perdono nei lunghi viali romani. Al suo interno si distinguono talvolta dei segnali comprensibili che poi però finiscono per estinguersi in questa materia sonora continua e senza cesure che fa da elemento conduttore delle sequenze in cui i due protagonisti intendono dare un ordine al viaggio compiuto.

Ma non si tratta semplicemente della documentazione sonora di un tratto caratteristico della Capitale, l'intensità di questo elemento caotico è infatti manipolata in funzione delle necessità del racconto: essa infatti progredisce 'musicalmente' da un piano appena udibile a un forte in corrispondenza dell'arrivo sulla terrazza del regista che, realizzato visivamente con la tapparella che si alza come un sipario, diventa una vera e propria presentazione²⁷⁵. D'ora in avanti il magma sonoro romano accompagnerà il flusso di coscienza che Tarkovskij intende seguire nella sua ricostruzione, proiettandosi dalla terrazza nella memoria alla ricerca delle pagine audiovisive che andranno a formare il suo personalissimo diario italiano.

E su questa piattaforma sospesa farà costantemente ritorno, arrestando momentaneamente le ricostruzioni del suo immaginario per tentare di condensare il senso della sua ricerca volta a scoprire, tra i diversi luoghi visitati, quelli le cui caratteristiche strutturali siano consone a

²⁷⁵ Questo crescendo condensa anche il progressivo risveglio della città e nello stesso tempo accompagna senza cesure l'attesa dell'ospite russo da parte dello sceneggiatore. Come è già stato suggerito in precedenza, queste valenze associate al rumore del traffico e alla sua manipolazione si perdono con l'inserimento della musica corale russa nella versione italiana, che serve ad anticipare e a dichiarare la presenza di Tarkovskij annunciata per altro fin dal primo cartello dei titoli di testa: la musica tace non appena Tarkovskij si affaccia sulla terrazza, solo da questo punto in poi il traffico può invadere lo spazio dell'immagine.

incarnare le idee generali da cui si svilupperà il suo futuro lungometraggio. Questo brusio continuo deborderà dai confini dello spazio romano con diverse intensità e durate regolate dall'andamento dei discorsi dei protagonisti per depositarsi sul visivo delle tappe viaggio, ma indubbiamente questa dimensione caotica e insieme estremamente dinamica costituisce un'ulteriore voce protagonista coesistente con i discorsi dei due personaggi principali che devono costantemente vincere, superare questa presenza di fondo così diversa dall'abituale silenzio tarkovskijano.

Se si eccettua la musica extradiegetica, nessuna delle voci e nemmeno i suoni di *Tempo di viaggio* possono avere quella caratteristica e ricercata 'pulizia', che Tarkovskij esigerà dai tecnici di *Nostalghia*, ordinando un elenco corposo di elementi completamente privi di qualsiasi alterazione o disturbo concomitante al loro accadere: il regista richiederà dei suoni separati dal loro ambiente, quindi facilmente decontestualizzabili, per poi ricomporre il quadro sonoro nella sua totalità secondo le esigenze di ciascuna sequenza, ma in questo *Special* egli deve regolare, fin dal momento dell'acquisizione, l'inscindibile legame evenemenziale dei suoni con le caratteristiche del luogo in cui si manifestano.

Pur essendo impossibile reperire informazioni sugli strumenti adoperati per la registrazione, ma ricordando la fiducia che Tarkovskij accorda fin dall'inizio delle riprese a Eugenio Rondani, il tecnico del suono²⁷⁶, si può rilevare come l'estensione di questo spazio off, perennemente assente dall'immagine, sia molto meno controllabile di qualsiasi altro ambiente creato al missaggio²⁷⁷.

L'apice retorico del prologo si raggiunge indubbiamente con la lettura della lirica di Guerra composta appositamente per Tarkovskij: il tema è la casa e si ascoltano non solo i tratti del futuro rifugio di Domenico, ma anche le contrastanti tensioni interiori di regolate sull'apparizione di questo simbolo che domina il suo immaginario (e naturalmente anche quello tarkovskijano). A questo dono in lingua italiana, offerto a malincuore dal poeta emiliano che ribadisce il suo statuto di poeta dialettale aprendo così il problema della

²⁷⁶ Si veda la nota dei *Diari* del 22 luglio 1979.

²⁷⁷ Tutto ciò non esclude la possibilità di integrare, rafforzare e persino di ricostruire, ove necessario, un ambiente seguendo la procedura tradizionale ottenendo risultati simili al suono diretto. Lo spettatore tarkovskijano potrebbe ricordare per analogia tematica e contenutistica con quanto stiamo analizzando la sequenza di *Solaris* che rappresenta il ritorno di Berton nella metropoli: in realtà il brano di Artemev è una densissima stratificazione di suoni, senza alcuna voce, realizzata successivamente alle riprese e anche i rumori che possono sembrare catturati dal vero sono dei sincroni costruiti in fase di elaborazione della musica. Si tratta quindi di un'unica fascia dinamica, ottenuta al missaggio, da cui emergono segnali, impulsi ed eventi sonori che ne ritmano il continuo fluire. La coesistenza di voci e suoni d'ambiente in particolare rilievo ricorda, nonostante le modalità compositive siano molto diverse dal ricorso al suono diretto, le soluzioni adottate nel radiodramma *La virata*: il misurarsi della ricostruzione del viaggio, del flusso di coscienza prodotto a parole dal regista con l'impronta sonora del movimento continuo e incessante della città di Roma richiamata da vicino, benché gli ambienti e le voci siano stati costruiti separatamente e poi sovrapposti in fase di montaggio, la polifonia della guerra che caratterizza i momenti essenziali del racconto per la radio.

traduzione, risponde un'immagine che sospende momentaneamente il programma di ricostruzione del viaggio annunciato dallo sceneggiatore.

Benché questo quadro sia sempre contrappuntato dall'onnipresente e particolarmente intenso mormorio del traffico, esso riprende il motivo della gabbia enunciato nella poesia e lo arricchisce della presenza del libro, di un vecchio volume rilegato in cuoio dove la parola diventa presenza materiale: la composizione di libri con gabbia è una natura morta che potrebbe collocarsi in un interno russo come nella dacia di *Solaris* o nell'appartamento della voce invisibile che costituisce l'unica traccia del narratore principale dello *Specchio*.

Tempo di viaggio entra poi nel vivo della ricostruzione con le riflessioni di Tarkovskij che enunciano l'andamento generale che avrà la prima parte del film: il regista si sente un turista stanco e confuso, le sue impressioni non riescono a trovare un ordine preciso, si sovrappongono e così mutano la successione delle tappe effettivamente seguita nel peregrinare attraverso l'Italia.

«Il tempo e lo spazio si sono modificati nella mia testa» afferma il regista e questo diventa un punto di partenza ineliminabile per strutturare il diario che dovrà condensare le idee generali del futuro lungometraggio: il luoghi visitati saranno 'riletti' alla luce della concezione dello spazio che dovrà governare *Nostalghia*. Alla rievocazione avviata da Guerra, che punta sull'unicità, sulla singolarità straordinaria dei luoghi, capaci di attirare l'attenzione del turista desideroso di appropriarsi di queste immagini cliché, Tarkovskij risponde con una riflessione fondata sulla contrapposizione tra profondità (e prospettiva) e superficie²⁷⁸.

Le parole del regista ordinano le digressioni visive al dipanarsi dell'argomentazione sullo spazio basata su queste categorie: i concetti espressi a parole vengono resi più chiari dai esempi per immagini ripescati dalla memoria seguendo il filo del discorso. Quando Tarkovskij parla di vicoli, viuzze medievali, piccole cittadine compare proprio l'immagine di un vicolo dell'Italia meridionale, ma il carattere illustrativo di questo quadro è superato dalla necessità di rappresentare visivamente l'opposizione categoriale che sostanzia le parole tarkovskijane: allo spazio curvo e serrato tra le case della stradina nel villaggio italiano si contrappone l'apertura della pianura pugliese in cui il regista dice di aver ritrovato le dimensioni e soprattutto le distanze che caratterizzano la sua concezione dello spazio legata alla Russia.

Il paesaggio italiano fatto di cittadine medievali, di piccoli agglomerati, di piccoli fiumi, di elementi tutti vicini, addossati gli uni agli altri è visto da Tarkovskij come se fosse disposto su una superficie: agli occhi del regista russo il paesaggio che si potrebbe definire con il termine

278 Nella versione inglese i sottotitoli consentono di apprezzare non solo la voce di Tarkovskij ma anche il fondo brulicante della città ascoltata dalla terrazza. Nella versione italiana il doppiaggio, per quanto discontinuo e pausato non solo cancella la voce del regista ma attenua, come di consueto, ogni effetto ambientale.

pittoresco non sviluppa la profondità necessaria per fornire il senso della prospettiva. Evocando la Russia, le sue gigantesche pianure e i suoi fiumi smisurati Tarkovskij stabilisce invece per l'idea di profondità un canone che eccede i confini percettivi dell'osservatore e in questo spazio fatto di distanze, di vuoti vastissimi organizza il suo personale senso della prospettiva²⁷⁹.

In *Nostalghia* ritroveremo le categorie estrapolate da questa riflessione, ma avranno raggiunto un ulteriore livello di sviluppo volto a stabilizzare le due configurazioni spaziali entro cui si muove il protagonista, Gorčakov, diviso tra il tormentoso viaggio in Italia e il ricordo della Russia.

Il primo movimento verso sud: il problema delle immagini cliché, Amalfi, Furore e il barocco leccese

Un altro motivo che ritornerà in *Nostalghia*, ma già presente anche in *Tempo di viaggio* (e nel *Martirologio*)²⁸⁰ è la stanchezza, il disappunto per la trasformazione del viaggio in un giro turistico per ammirare e accumulare le innumerevoli e imperdibili bellezze dell'arte italiana: i luoghi più pittoreschi del Meridione come Amalfi e Furore rientrano pienamente in questo cliché. *Nostalghia* partirà proprio dal rifiuto dichiarato dal protagonista di riproporre questa situazione, ma in *Tempo di viaggio* la visione di uno degli angoli più caratteristici della costa amalfitana si trasforma nella riproposizione filmata di una cartolina soprattutto per le soluzioni musicali adottate nel sonoro: Tarkovskij riproduce l'esperienza del turista straniero in Italia per tentare di superarla ed evitare quindi di riproporla nel suo lungometraggio.

Nelle note incluse in *Martirologio* Tarkovskij tenta timidamente di non restare invischiato nel pittoresco italiano²⁸¹: stacca i personaggi dal paesaggio nelle panoramiche, isola i primi piani, ma quando emerge dallo sfondo sonoro della sequenza la tarantella *Oi mamma ca' mo vene*, che si sostituisce al traffico romano che avvolgeva le parole di Tarkovskij, l'immagine si

279 In *Nostalghia* ritroveremo le categorie estrapolate da questa riflessione, ma avranno raggiunto un ulteriore livello di sviluppo volto a stabilizzare le due configurazioni spaziali entro cui si muove Gorčakov, diviso tra il tormentoso viaggio in Italia e il ricordo della Russia.

280 Si veda a questo proposito, per esempio, la nota nei *Diari* del 16 agosto 1979.

281 Nel taccuino che porta il titolo eloquente di *Viaggio in Italia*, Tarkovskij scrive in data 20 luglio:

Siamo diretti a Sorrento. Abbiamo girato un breve episodio a Furore con i contrabbandieri.

1. Panoramica. Primo piano di Toni e mio dalla passerella.

2. Dialogo sul ponte. Paesaggio.

3. Primo piano di Tonino.

Tarkovskij, *Diari, Martirologio*, cit. p. 264.

cristallizza nel cliché di una cartolina audiovisiva dal Sud con la tinta popolaresca evocata dalla danza universalmente metonimica all'estero dell'Italia intera.

A poco serve il debole tentativo di de-sincronizzare la spiegazione di Guerra sui pirati facendo sentire il silenzio di questo fiordo: la canzone si riascolta quasi per intero proprio nel momento in cui i due viaggiatori si calano verso la spiaggia fino alla fine della sequenza per poi sconfinare in un raccordo che riporta lo spettatore sulla terrazza da dove tutto era partito. Solo un'insistente sirena prova a perturbare il senso di questo inserto: uno dei suoni più cari a Tarkovskij rilancia il carattere sconfinato del mare oltre il ponte che chiude la baia²⁸².

Il diario audiovisivo della ricerca dei luoghi per *Nostalghia* continua con il ricordo del barocco leccese: se da una parte lo sceneggiatore ripropone sostanzialmente il tema dell'unicità dei paesaggi italiani ricordando la bizzarria delle ornamentazioni di questo stile inserite in opere architettoniche solitamente più semplici e lineari, il regista, rifiutando l'ovvietà di costellare il film di bellezze italiane e di esaltare il loro numero sterminato, ritorna invece sui principi basilari che devono governare la costruzione del film e reggerne l'atmosfera²⁸³.

La pagina dedicata al barocco leccese fonde in un'unica visita la facciata della basilica di Santa Croce a Lecce con l'interno del duomo di Otranto. Il raccordo tra questi due spazi distinti è operato al tavolo di montaggio sfruttando la cancellazione dei tratti che contraddistinguono i due ambienti operata dai cambi di luce e dal contrasto tra esterno e interno in prossimità degli ingressi, che fingono così di mettere in comunicazione due spazi strutturalmente diversi e lontani.

Tarkovskij intuisce e fa propria la caratteristica stratificazione di distinte epoche storico-culturali che caratterizza il paesaggio italiano e crea una sua personale sovrapposizione integrando in un'unica sequenza la fantasiosa facciata barocca della chiesa leccese, che attira

282 Nella versione inglese il rumore romano inquina la visione di Amalfi e la sirena domina l'atmosfera della sequenza punteggiata da discontinuità di silenzio assoluto sui primi piani del protagonisti e durante il loro calarsi nella baia. Il ritorno della sequenza all'attico romano risulta più brusco con il magma del traffico che riattacca molto dopo l'immagine senza una dissolvenza in entrata percepibile: lo spazio di silenzio disposto in questo secondo punto di raccordo sembra così un vuoto da riempire per compattare la sequenza al resto del testo.

283 Dai dialoghi tra i due protagonisti si ricava che nelle prime elaborazioni del soggetto per il lungometraggio, Gorčakov doveva essere un architetto o uno studioso dell'architettura italiana. Nella sinossi presentata alla firma del contratto con la RAI (8/03/1982) il protagonista di *Nostalghia* aveva conservato questa caratteristica che doveva sviluppare nella vicenda la polemica sulle riproduzioni: il professore di storia dell'architettura italiana riscopriva nel suo 'viaggio in Italia' l'esperienza autentica e irripetibile dell'opera d'arte carica della propria aura rifiutandone le riproposizioni fotografiche nei testi. Nel prosieguo della lavorazione del soggetto e della sceneggiatura, Gorčakov diventerà poeta e questo consentirà a Tarkovskij di mettere ripetutamente in evidenza la funzione dell'artista e del suo atteggiamento nei confronti delle sue fonti di ispirazione contrapponendosi alle scelte che condizionano l'esistenza del suo personaggio. Al problema della riproduzione si sostituisce quello della traduzione, che si incarna nel libro e nella parola, come si vedrà a tempo debito.

e disperde l'occhio in una miriade di pieghe, rilievi, sporgenze e decorazioni al pavimento musivo medievale della chiesa di Otranto, non meno pullulante di creature simboliche disposte intorno ad un allegorico all'albero della vita.

Ancora una volta il magma sonoro romano deborda dalla terrazza seguendo le parole dei due protagonisti che si sovrappongono al loro arrivo a Lecce. Nel momento in cui attacca la spiegazione del prete sul sagrato notiamo subito la differenza tra le due voci di fondo che tratteggiano la Capitale e la cittadina leccese: il traffico, le automobili e i motorini sempre invisibili e presenti solo nell'articolazione del sonoro sono il tratto ineliminabile del paesaggio italiano che dimensiona lo spazio per differenze di densità e intensità.

Spetta poi alla campana martellante, uno strumento prediletto da Tarkovskij, il compito di connotare ulteriormente l'edificio audiovisivo in costruzione nella sequenza: se la presenza di questo suono è in fondo piuttosto scontata nel definire il sagrato dove si trovano i viaggiatori, colpisce comunque l'intenzione del regista di sfruttare la sua voce intensa per farla procedere in parallelo con le parole del sacerdote. Il richiamo che proviene dall'alto si fonde con le parole sul sagrato della piccola cittadina che riportano ad una cultura che precede Dante, trecentesco 'padre fondatore' della cultura italiana e dell'universalismo medievale.

Parole e campane ci traghettano all'interno scollandosi dalle loro fonti di emissione o dai loro luoghi 'naturali', diventando così extradiegetiche: la macchina da presa, attraversando l'ingresso volgendo le spalle all'interno leccese, stacca la facciata dal resto della chiesa consentendo l'innesto della navata unica della chiesa idruntina dove i viaggiatori leggeranno il pavimento allegorico altomedievale accompagnati dalle parole di un altro prete.

In questo punto della sequenza una musica d'organo si sovrappone in dissolvenza incrociata alle parole del primo prete proprio sulla soglia, nel punto di passaggio all'interno della macchina da presa e riempie la sequenza, rispettosa delle parole, fino all'attacco del discorso del secondo sacerdote sulla commistione culturale rappresentata nel pavimento della chiesa di Otranto. La chiara ed evidente funzione di raccordo svolta dalla musica extradiegetica, benché possa essere inclusa 'a senso' nell'immagine, rappresenta un ponte sonoro tra esterno e interno che compatta l'edificio audiovisivo tarkovskijano, benché in un modo piuttosto convenzionale²⁸⁴.

284 Nella versione AE alla decostruzione visiva degli spazi visitati per comporre un'unità esclusivamente cinematografica, volta a condensare il senso di un'esplorazione attenta alle molteplici stratificazioni lasciate dalla diverse epoche storiche, corrisponde una soluzione sonora che produce all'interno della cattedrale un vuoto di silenzio assoluto che dissolve anche la parola. Se il discorso del prete leccese che cita Dante termina bruscamente, l'assenza di suono, anche del semplice fondo d'ambiente a cui lo spettatore è abituato risulta straniante e mette così in rilievo le operazioni di messaggio non eseguite: sembra difficile che Tarkovskij abbia perseguito la presentazione di questo aspetto, ma nel prosieguo della sequenza la costruzione audiovisiva richiama da vicino lo schema citato nel primo paragrafo di questa trattazione con l'attacco della conversazione

Ma è poi il discorso del prete che si scolla dal visivo accompagnato dall'organo: il suo contenuto interessa a tal punto il regista che egli monta delle immagini della visita e dei dialoghi asincroni per accompagnare liberamente tutta l'argomentazione del prete. Nel suo discorso affiora un tema che ritornerà anche in *Nostalghia*: la complessa commistione di culture, di mondi sostenuta dall'albero della vita tracciato sul pavimento della chiesa e rinvenuto dalla macchina da presa, è possibile nella più completa assenza di barriere, di pregiudizi ideologici che le separino; le diversità non sono un ostacolo, ma uno stimolo al confronto per completare la propria identità, la propria sfera di appartenenza²⁸⁵.

Gli intarsi audiovisivi tarkovskijani continuano con la sostituzione della voce del prete con il brusio appena percettibile del motore della Mercedes che trasporta i viaggiatori attraverso la Puglia: viene introdotto un rumore palesemente estraneo all'immagine, all'esplorazione dell'albero della vita, dell'asse di un mondo ideale, che però assicura la continuità con successiva la *camera car* sulla strada per Locorotondo.

A questo evidente metodo di incastro audiovisivo si aggiunge la scelta di diffondere sull'esterno pugliese l'immagine sonora di un interno d'auto fantasmaticamente deserto: solo al termine della sequenza, dopo la rappresentazione con una combinazione di rumori di un incidente stradale che il visivo non confermerà, si scoprirà la presenza del regista e dei suoi accompagnatori tranquillamente seduti nell'auto. La costruzione dell'evento di chiusura della sequenza, come si è anticipato, è completamente sonora; nulla sulla strada lascia trasparire quello che accadrà nello spazio sonoro dell'immagine che viene così reso autonomo dal visivo: nell'ultimo terzo dell'inquadratura dal finestrino della Mercedes si addensa progressivamente il rombo del passaggio di mezzi pesanti che invade l'immagine guadagnandone tutta l'intensità e contribuisce a far tremare il quadro pittoresco di Locorotondo.

Ma questo crescendo rumoristico è anticipato dalla ripresa della tarantella con cui si era aperta questa prima digressione sull'Italia meridionale osservando Amalifi e Furore. Se il brusio di fondo dell'auto resta il suono conduttore dell'inquadratura, il brano musicale varia progressivamente la propria intensità superando l'iniziale spazio dell'abitacolo per collocarsi in posizione chiaramente extradiegetica: questa volta l'accento posto dalla musica non è

con il prete idruntino senza sonoro per creare un contrasto con l'apparizione successiva della sua voce, ottenendo così un rilievo particolare alla sua spiegazione.

285 Come affermerà Gorčakov il problema non è la traduzione, la conversione o meglio la riduzione di una lingua in un'altra, da lui rifiutata perentoriamente, ma la piena e libera circolazione delle idee con l'eliminazione dei confini tra gli stati: quest'ultima parte della sua affermazione, fatta di spalle alla macchina da presa, si colora però di una sfumatura di ironica stanchezza diretta contro il suo manifesto velleitarismo.

soltanto sulla dimensione turistica fastidiosa e insopportabile che ha preso il viaggio, ma anche sulla sua incontenibile frenesia contenuta nell'andamento del brano stesso²⁸⁶.

La musica, quindi, non ha solo il compito di segnalare per l'ennesima volta la tipica atmosfera in cui si dà un determinato paesaggio, rischiando l'immagine cliché, ma, attraversando i diversi livelli del sonoro dai quali si interpreta l'immagine audiovisiva, prepara la conclusione dell'episodio con il crescendo finale eseguito con i rumori di un incidente invisibile. La progressione del frastuono si riallaccia a quella della musica, ma la mancanza dell'impatto preparato così accuratamente e il successivo quadro, che mostra il regista e i suoi accompagnatori seduti nella Mercedes, lasciano lo spettatore interdetto sul significato dell'evento rappresentato riportando di nuovo la sua attenzione sulle modalità di rappresentazione: poco importa che l'incidente si sia verificato, con questo episodio inconcluso si chiude la pagina del diario dedicata al viaggio in Puglia²⁸⁷.

La Madonna del Parto e una nuova digressione verso sud: Sorrento

Il rientro sulla terrazza romana avviene con una dissolvenza in entrata del rumore di fondo del traffico della Capitale misto al vento, quasi che l'aria sollevasse il brusio incessante prodotto dall'uomo e segna l'inizio di un altro capitolo di *Tempo di viaggio*: questo composto sonoro accompagna la ripresa del rimemorare tarkovskijano che fluisce cercando di fissare delle idee generali che possano innervare lo svolgimento del futuro lungometraggio. Dopo la prima parentesi dedicata al Meridione, alla ricerca del barocco, spinti forse dalla suggestione antonioniana dell'*Avventura* di cui Guerra era stato co-sceneggiatore, i due protagonisti spostano la loro attenzione per la prima volta sulla *Madonna del Parto*: l'affresco viene citato riaprendo esplicitamente il problema delle traduzioni e delle riproduzioni emerso solo indirettamente all'inizio della giornata.

Guerra spiega come la riproduzione che il regista russo tiene tra le mani sia largamente infedele rispetto all'originale non solo per quanto riguarda i colori e le dimensioni, ma soprattutto per completa assenza del contesto nel quale l'affresco è inserito. Tarkovskij farà tesoro di questo principio fissato dal suo sceneggiatore applicandolo nel lungometraggio: quando dovrà riprodurre proprio quest'opera, egli deciderà di rivolgere la sua attenzione più

²⁸⁶ A conferma di questa connotazione si legga, per esempio, proprio la nota dei *Diari* in data 21 luglio 1979.

²⁸⁷ Nella versione AE manca naturalmente la tarantella mentre il resto dell'articolazione audiovisiva è identica.

che sul contenuto dell'affresco, sulle modalità con cui si offre alla contemplazione delle donne che chiedono la grazia.

Con il pretesto di una lettera di uno giovane spettatore che non sfigurerebbe tra le tante che costellano *Scolpire il tempo* o i *Diari* testimoniando la consuetudine tipicamente sovietica del dialogo-dibattito tra l'autore e il pubblico, viene innescato il discorso sui registi preferiti da Tarkovskij, ma ancora una volta la parola fornisce l'occasione per affondare nella memoria ed essere agganciati da un'immagine: Paradjanov è montato in parallelo al cesellato ed elegantissimo chiostro di Ravello e le sue ortensie si sovrappongono alla citazione di Bergman.

Questi passaggi così incongrui riescono a far risaltare la trama del mosaico audiovisivo e le sue tessere: se il nuovo salto dalla terrazza romana verso la villa napoletana della principessa Korcakova avviene attraverso un raccordo sulle ortensie, il sonoro converge in una dissolvenza incrociata il magma romano nel vociio intenso, nelle grida fitte e intricate di invisibili uccelli, anticipatori della soluzione sonora nella cripta di *Nostalghia*: come nel lungometraggio essi sono disposti ad indicare un oltre verso il quale il senso dell'immagine potrebbe aprirsi (o dal quale proviene), oppure costituiscono una cupola sonora verso la quale si espande lo spazio del piccolo paradiso preparato per la principessa russa.

L'entrata in scena di Tarkovskij attraverso la cortina di ortensie è accompagnata dal mormorio dell'acqua che poi scopriremo provenire dalle fontane del giardino: anche in *Nostalghia* ogni volta che il protagonista, Andrej Gorčakov, assisterà alla visione della propria casa lasciata in Russia e della vita che la anima ritornerà lo stesso suono. Non è inappropriato pensare che il cognome del protagonista del lungometraggio possa essere stato suggerito da questa visita: come spesso accade nei film tarkovskijani si possono trovare dei singolari richiami interni, persino delle riprese musicali appositamente volute dal regista.

Nella versione italiana si possono udire moto più distintamente sia il ruscellare della fontana dietro i parlanti, in particolare il custode della villa, sia i rumori del porto di Sorrento: non è possibile affermare con certezza che si tratti di una soluzione interamente ottenuta con la presa diretta, ma rispetto alla copia inglese è certamente più sensibile il contrasto tra il luogo paradisiaco, la cui stanza più importante è però inaccessibile alla ricerca dei viaggiatori, e il resto del mondo esterno invisibile, ma presente con la sua densità rumoristica nell'immagine.

L'episodio rappresenta ancora una volta il tentativo di Guerra di proseguire ostinatamente nella serie dei luoghi unici, di eccezionale bellezza che caratterizzano l'Italia senza giungere però ad una ricomposizione unitaria, ad un principio coerente con le esigenze della

sceneggiatura del futuro lungometraggio. La struggente storia d'amore che il pavimento del Palizzi dovrebbe ricordare, non interessa in alcun modo Tarkovskij, anzi, lo irrita: la sequenza mette in scena il primo polemico disaccordo tra il regista e la sua guida.

Per uno *Special* sull'Italia sempre sul punto di far mostra delle straordinarie emergenze artistiche del Belpaese è piuttosto strano dedicare diversi minuti ad un'opera che, lo si capisce quasi subito dalle parole del custode, non sarà visibile per l'assenza della padrona della villa. Date queste premesse, a Tarkovskij interessa evitare la riproduzione cinematografica diretta, piattamente documentaria dell'oggetto per concentrarsi sulla descrizione fattane dal custode con parole e toni celebrativi, o dal suo sceneggiatore, particolarmente colpito e coinvolto dall'omaggio d'amore alla giovane principessa morta del nobile follemente innamorato.

Parole e gesti dei convenuti nel giardino rilanciano il problema della visione di superficie: il pavimento bianco coperto dalla riproduzione realistica di petali di rose sparsi come in un giardino riporta l'attenzione sulla rappresentazione che intenzionalmente imita la natura per superarla, confondendo, cancellando così i limiti tra le costruzioni dell'immaginario e le forme del reale. Si tenta la loro fusione in una nuova unità per superare entrambi i piani producendo un mondo ideale, paradisiaco. E a chiusura dell'episodio torna il tema della riproduzione che è riverberato in tutta la sequenza a partire dal tentativo di tradurre a parole, fatto dai personaggi nel giardino, l'opera del Palizzi: enfatizzata dal gesto del custode, la foto del pavimento mostrata alla macchina da presa è l'ultima riproposizione mediata, l'ennesima superficie su cui è rimasto impresso l'invisibile oggetto della visita.

Dalle dichiarazioni di poetica alle prime immagini di vita quotidiana: Trani

Al nuovo rientro sulla terrazza romana, dove i due protagonisti riordinano il cammino fatto e preparano la sceneggiatura di *Nostalghia*, emerge, usando ancora il pretesto del dialogo-dibattito con gli spettatori o con i futuri registi, la necessità da parte di Tarkovskij di delineare i principi generali della sua poetica partendo dalla puntualizzazione del rapporto tra l'artista e la sua attività. Si delinea uno dei motivi fondanti della poetica del regista russo: la completa dedizione, il mettersi al servizio del lavoro di gestazione e produzione dell'opera, che il protagonista di *Nostalghia* non sarà più in grado di perseguire sprofondando in una crisi da cui solo l'anticomportamento di Domenico potrà sollevarlo.

Ma questo nuovo tassello, che costituirà uno dei motivi principali del lungometraggio per comprendere il senso delle visioni, dei ricordi del protagonista, merita attenzione per la

soluzione audiovisiva adottata: il campo totale con cui la terrazza è trasformata in un palcoscenico teatrale, in un piccolo mondo non è soltanto visivo, ma anche sonoro. Pur non potendo avere testimonianze su come è stata ottenuta questa inquadratura, la voce di Tarkovskij sembra sul punto di perdersi nel magma di rumori romani e le divagazioni tarkovskijane paiono cedere al suo invisibile flusso continuo, indivisibile che scorre, circonda e pervade l'atmosfera sulla terrazza. Quando il piano sequenza si chiude sulla mezza figura del regista lo strato che contiene le sue parole affiora su questo liquido sonoro, ma l'impianto della sequenza sostanzialmente non cambia.

Alla regolarità compassata del visivo che riapre e si conclude presentando la macchina da scrivere di Guerra caricata per ordinare le impressioni confuse del regista si contrappone un sonoro dove la guida delle parole vacilla alla presenza vitale e incessante del mormorio di fondo, del materiale sonoro di cui abbiamo discusso fin dall'apertura di questa analisi. E in aggiunta a questo, il microfono sembra restare appositamente lontano dal monologo del protagonista per quasi tutta la sequenza catturando così non solo la voce diretta del regista, ma anche i suoi riverberi prodotti dai muri di una parte della terrazza. L'inquadratura sonora attribuisce così pari importanza all'ambiente e alla parole del protagonista.

In quest'ottica si possono interpretare anche i movimenti di Tarkovskij sulla terrazza durante tutti i dialoghi con il suo sceneggiatore, sia quando tentano di ricostruire e dare senso al loro viaggio, sia quando Tarkovskij recita i suoi monologhi: egli sistema continuamente la sua sedia a cavallo della porta finestra, tra interno ed esterno in una posizione mediana così che ogni suo discorso deve misurarsi con la presenza dello strato sonoro, che non è solo fondatale, costituito dalla vita invisibile e pulsante della Capitale che lo circonda²⁸⁸.

La visione della cattedrale di Trani sfiora la cartolina. Ad evitare l'ennesimo episodio turistico provvede il sonoro sganciato dal visivo: se l'immagine resta affascinata dalla facciata e poi dall'abside della chiesa, che sembra protendersi come una nave verso il mare grazie all'uso del grandangolo, il sonoro non ripropone la stessa dimensione in campo lunghissimo necessaria per cogliere lo spazio architettonico e l'ambiente in cui è inserito.

288 Prima di far emergere l'episodio di Trani, introdotto dal consueto prolungamento sonoro della ricostruzione del viaggio in atto sulla terrazza, la parentesi dedicata al rapporto tra il cineasta e la sua attività si chiude con un'inquadratura particolarmente stilizzata dal punto di vista visivo che ribadisce il motivo ricorrente in *Tempo di viaggio* della superficie e l'importanza cruciale dell'atto di mediazione, offerto dal quadro nel quadro, superiore al suo stesso contenuto: dopo le ultime parole di Tarkovskij, l'immagine si concentra su un vetro opaco e bruno dietro il quale intravediamo l'ombra di Lora, l'interprete, che sembra muoversi verso la macchina da presa. Nella molteplicità delle immagini condensate sulla sua superficie questa attira la nostra attenzione per il suo movimento di emersione reso palpabile dallo strato di vetro non trasparente. Quando Lora entra nel quadro dalla parte opposta di questo schermo opaco capiamo di essere stati attratti dal movimento del suo riflesso in uno specchio oscuro: ancora una volta ritorna il motivo della riproduzione e della superficie, stavolta a chiusura della sequenza dedicata ai principi che dovrebbero guidare l'attività artistica.

Le voci chiare e intense di Tonino, Lora e Andrej stabiliscono una distanza dai loro corpi gesticolanti presenti nel quadro che non corrisponde a quella visiva con cui sono stati ripresi a Trani: il volume e la nitidezza del discorso di Guerra e delle obiezioni dei compagni fanno pensare che siano rimasti ancora sulla terrazza o nell'appartamento romano dove talvolta, tra i vuoti della parole, emerge ancora il traffico invisibile, un fondo onnipresente nel paesaggio delle città italiane. Come era accaduto nelle precedenti sequenze si tratterebbe quindi di un ponte sonoro che si prolunga dal presente della ricostruzione del viaggio nel ricordo dei luoghi visitati.

La successiva inserzione dei gabbiani sembra essere il suono che certifica la rappresentazione dell'atmosfera della cittadina pugliese affacciata sul mare, ma in realtà siamo stati introdotti in una dimensione che ridisegna consapevolmente in sala missaggio la possibilità che il paesaggio sonoro della cittadina pugliese e della terrazza romana coesistano stratificati e possano affiorare ora alternandosi, ora sovrapponendosi: questo impianto si può ascoltare durante l'apologo di Guerra diretto ancora una volta a giustificare la ricognizione tra le bellezze italiane come un viaggio necessario per poi giungere alla necessaria sintesi ideale che giustifichi il protagonista e le situazioni che nel frattempo si stanno delineando nella sceneggiatura.

Ma quando Tarkovskij obietta al suo collega che non intende essere trasformato in un turista e che vuole seguire la vita quotidiana di coloro che popolano il Belpaese, la sequenza rischia il bozzetto neorealistico sulla gente del Sud riprendendo la preparazione di una pasta con i gamberoni per strada, dietro la cattedrale. La sequenza perde la parola, perde qualsiasi forma di commento alla realtà osservata e lascia spazio soltanto ad un lungo brano di tango tratto dal repertorio di Piazzolla: la danza argentina sembra prolungare la ricerca di musica popolare iniziata con la tarantella, anche se la marca regionale non è più rilevante, ma soprattutto i movimenti dei personaggi, divenuti tutti comparse da ballo acquistano una loro vitalità proprio rischiando di essere letti seguendo il procedere sincopato della musica²⁸⁹.

289 Nella versione inglese il brano del musicista argentino non c'è ed è sostituito dai ai rumori della vita quotidiana tipici del momento conviviale. Il cliché sull'Italia meridionale è evitato e forse soltanto a questo livello lo spettatore diventa pienamente consapevole delle manipolazioni a cui il sonoro è stato sottoposto: la pista delle voci è stata cancellata, i rumori e l'ambiente sono stati evidentemente riprodotti e opportunamente ordinati in sala missaggio sull'immagine per determinare dei sincroni che facciano risuonare solo la voce degli oggetti e pulsare la traccia onnipresente del traffico lontano. Questo crescendo sottrattivo raggiunge il punto più alto nel finale della sequenza, quando la bambina con il palloncino giallo corre mostrandosi alla macchina da presa sul selciato del duomo mutato in un silenzioso deserto: lo scalpaccio è una zoomata sonora che corona lo svuotamento di voci, musica e rumori necessario per giungere all'unica traccia pulsante di vita che trasforma lo spazio intorno alla cattedrale di Trani in un microcosmo. Con questo finale la sequenza dedicata al quotidiano sulla piazza italiana del Meridione assume l'andamento di un haiku. Tuttavia, alla luce dell'impostazione della nostra analisi questa sequenza della copia AE sembra essere l'esito di un restauro, per altro non dichiarato, con l'aggiunta di suoni e rumori che non si possono ascoltare in quella italiana.

Finalmente sui luoghi di Nostalghia: da Bagno Vignoni alla chiesa di S.Maria di Momentana per la Madonna del Parto

Ai borghi e ai paesaggi pittoreschi visitati nell'assolato Meridione italiano, di una bellezza capace di ottundere il giudizio e rischia di sfilacciare la concentrazione del regista in un atteggiamento turistico fatto di sguardi pronti solo a carpire e a ingrossare l'elenco delle bellezze italiane visitate, si sostituisce l'insieme dei luoghi scelti per *Nostalghia*.

Il primo di questi è la stanza d'albergo di Gorčakov dove si manifesterà più acuta la sua crisi esistenziale: Tarkovskij dà una spiegazione della sua scelta strettamente legata ad un'esperienza personale vissuta nell'albergo presso il borgo termale, ma l'elemento più importante di questo spazio sembra essere l'assenza di finestre, l'impossibilità di vedere fuori e la presenza di un'apertura su un cavedio che non consente l'accesso allo sguardo, ma soltanto ai suoni, ai rumori: questo tratto fondamentale ritornerà anche nella sceneggiatura a conferma dell'organizzazione di questo interno in funzione dell'ascolto.

L'altro ambiente intorno al quale sarà incardinata la vicenda è naturalmente la piazza del borgo termale trasformata in una vasca per le cure coperta di vapori: alle carrellate del lungometraggio che rappresenteranno il peregrinare dei personaggi nello spazio, o l'affondare delle comparse nella nebbia impenetrabile si sostituiscono dei quadri fissi che catturano il moto disordinato e volubile del vapore accompagnati nella versione italiana ancora dal tango argentino: dalla vitalità popolare in cui Tarkovskij si è calato a Trani si passa ad accompagnare la mobilità dei vapori bianchi che si avvolgono in spirali intorno ai muri, alle pietre e al paesaggio di Bagno Vignoni.

La scelta della prima parte del brano *Canto y Fuga* (dalla raccolta *Persecuta*) di Piazzolla carica il film di una lunga parentesi di estenuata tristezza, impressa dalla lamentosa presentazione iniziale degli archi che condiziona poi il tono malinconico del canto e annuncia il futuro viaggio dentro se stesso di Gorčakov²⁹⁰. Quando la musica lascia il posto al silenzio e al nuovo ambiente tratteggiato da campane e dall'abbaiare dei cani capiamo di essere stati portati in un luogo che assomiglia al rifugio di Domenico. Tarkovskij vorrebbe riagganciare le tracce di vita autentica con una breve sequenza da film-intervista, finalmente riuscita, al

290 Nella versione inglese il brano di Piazzolla è assente, al suo posto si ascolta solo il fruscio del master e probabilmente per colmare questo vuoto sono stati sistemati nei quadri che illustrano la vasca l'abbaiare del cane e la campana, che nella versione italiana servono invece a raccordare la sequenza sui vapori del luogo solitario al brano intervista con il campanaro. Nel presentare l'uomo semplice che fa tutto da sé in un posto abbandonato dal resto degli uomini si ascoltano nella versione AE incongrui rumori di traffico nonostante la voce di Guerra, che fa le domande, echeggi poi nel vuoto retrostante al personaggio: il sonoro sembra voler decostruire ogni forma di denotazione degli ambienti già a partire da questo mediometraggio.

campanaro del paesino sopra Bagno Vignoni, ma non è in grado di sfuggire alla pressante necessità di teorizzare, di fissare le idee portanti di *Nostalghia* e così chiudere il discorso di *Tempo di viaggio*.

L'incontro tra lo sceneggiatore e il regista russo si avvia al termine: finalmente la fine della giornata spinge i due nell'appartamento e questo movimento, che mette al riparo le loro voci, consente le ultime digressioni volte a unire, a trovare finalmente i punti di contatto tra la dimensione russa e lo spazio italiano. La terra, unico elemento capace di accogliere le esistenze dei personaggi tarkovskijani, stabilizza in una nuova unità audiovisiva i caratteri del paesaggio russo e di quello italiano. Nei lunghi quadri contemplativi del finale di questo film essa invade lo schermo con l'orizzonte che quasi ne tocca la parte alta, gialla coperta di stoppie o bianca nuda e arata. Il quadro fisso si sposta o zooma all'indietro appositamente per cogliere i cambiamenti luminosi dettati dal passaggio delle nubi sulla terra: l'attenzione verso il mutamento fotografico dell'ambiente è presente anche negli appunti del diario di lavorazione del film e ritornerà come elemento formale fondante della drammaturgia di intere sequenze di *Nostalghia*, anche negli interni.

Il sonoro, che accompagna questi lunghi quadri, prima raccoglie una riflessione di Tarkovskij sulla percezione di questo elemento e sull'esperienza di un anno speso nella campagna russa immerso nel lento ciclo degli eventi naturali, lontano dalla frenesia moscovita, poi alza il proprio tono retorico con la lirica di Guerra dedicata al lavoro secolare dei buoi all'aratura, alla loro fatica sotto l'aratro dimenticata nell'epoca moderna ben lontana dal ritmo della vita legata alla terra e pronta a sacrificarli.

Ma la sequenza finisce con il coro che canta l'inno vespertino *Jesu, dulcis memoria*, attribuito a Bernardo di Chiaravalle, probabilmente registrato durante il viaggio: il brano sottolinea l'impossibilità di esprimere, di riprodurre a parole, ma anche di mettere in immagine la manifestazione della grazia divina di cui si può fare solo esperienza²⁹¹.

Ancora una volta Tarkovskij si serve di un brano musicale, di un inno preso dalla tradizione monastica, per indicare, fin troppo esplicitamente, come l'immagine possa essere soltanto la traccia concreta della disposizione interiore ad accogliere la grazie divina e nulla

291 Come stiamo verificando in tutta l'analisi, condotta in parallelo tra le due versioni, anche in questa sequenza manca la musica e l'inno vespertino è sostituito dal frinire intenso delle cicale. La successiva recita del *Salmo 21* è appena percettibile – e quindi completamente incomprensibile – solo nell'elaborata soggettiva con cui il regista guarda la *Madonna del Parto*. La mancanza della musica tra le sequenze, che in questo film svolge di frequente la funzione di raccordo, lascia nella sequenza dei buchi di silenzio assoluto che segnalano l'assenza della traccia sonora. Per tentare di attenuare queste discontinuità nella versione AE sono stati evidentemente spostati o, come nel caso della sequenza di Trani, sistemati *ex novo* alcuni effetti sonori facilmente isolabili e quindi riproducibili da altri punti del film (il rumore del traffico, le campane e l'abbaiare dei cani, e così via). Al raffronto tra le copie si nota in questo caso che la recita del salmo non fa parte del parlato, ma di una registrazione di carattere 'musicale' lasciata ai limiti dell'udibilità.

più. Condurre il proprio linguaggio, i propri strumenti espressivi e la propria coscienza di artista alla consapevolezza della necessità di non poter dare forma ad alcuna rappresentazione per significare soltanto il più completo abbandonarsi all'ascolto: più volte questa riflessione, che riguarda il punto di tensione autentico da raggiungere per l'attività creativa secondo Tarkovskij, affiorerà in *Nostalghia* nelle visioni rimemoranti del protagonista.

Ma lasciando momentaneamente da parte questo ennesimo punto di contatto con il lungometraggio, il canto gregoriano imprime nella contemplazione della terra assolata, divenuta schermo essa stessa per rivelare il cielo che vi scorre sopra, una decisa impronta liturgica. Riconsiderando con attenzione la combinazione sonora intrecciata alla terra, può essere utile osservare come le voci di Tarkovskij e poi di Guerra conservino il brusio di fondo lontanissimo del traffico romano, che penetra nell'appartamento in cui viene riordinato il viaggio, mischiandosi inizialmente alle cicale e ai passeri della terra senese: una combinazione simile, ma naturalmente con i versi degli uccelli marini per eccellenza, i gabbiani, aveva caratterizzato la pagina audiovisiva dedicata a Trani.

La pratica tarkovskijana del composto sonoro densamente stratificato è particolarmente evidente in questa sequenza ma deve misurarsi però con l'inscindibile unità, ottenuta già al momento della registrazione, di voce, riverberi ambientali e rumori che interferiscono con il parlato a diversi livelli di intensità regolati innanzitutto dal microfono. Pur non potendo avere alcuna certezza sulle operazioni di registrazione del suono, mancando ogni testimonianza in merito, e ritenendo assai improbabile, per la natura stessa dello *Special*, che il regista abbia fatto ricorso sistematico al doppiaggio, prassi abituale invece nei lungometraggi, dobbiamo rilevare che la sequenza in analisi comporta un mutamento sensibile e decisivo non soltanto per i tipi di testo che si concatenano (testimonianza/ricordo, lirica, canto liturgico), ma anche per il diverso ambiente che evocano: non si tratta solo di un passaggio dal contesto privato, intimo al comunitario, alla dimensione ecclesiale espressa dal canto, ma di un cambiamento nella morfologia stessa di queste distinte voci, che si diffondono in ambienti completamente diversi. Passiamo infatti dal più 'secco' appartamento romano, anche se 'poroso' rispetto all'esterno, alle mura sonore completamente isolanti e perfettamente riverberanti di una chiesa, che disperdono il canto accompagnato dal harmonium in una nube sonora in cui l'ascoltatore viene immerso. E gli unici suoni che sono degni di restare sospesi in questa dimensione più alta sono il frinire delle cicale e i versi degli uccelli sui campi assolati²⁹².

292 Il canto potrebbe essere stato registrato durante il viaggio (si veda a questo proposito la nota del 10 agosto 1979 nei *Diari*, p. 271), ma se questo non fosse accaduto e la musica fosse stata integrata nella sequenza da un'altra fonte, per esempio un disco (si veda ancora nei *Diari* la nota 29 aprile 1980, p. 332), l'effetto prodotto dalla diversità del riverbero lascerebbe comunque immutata la valenza di questa connotazione.

La progressione audiovisiva, che intende sollevare lo spettatore verso la manifestazione del sacro e insieme concludere il film in un tragitto circolare riprendendo i temi principali con cui si era aperto, si sofferma su un'inquadratura che chiude l'inno tarkovskijano alla terra per poi riportare lo spettatore sull'affresco della *Madonna del Parto*, apparentemente affrancato dalla sua riproduzione fotografica. Il quadro di transizione rinviene, con una panoramica verticale dal basso verso l'alto nella campagna senese, la combinazione della dimensione orizzontale della terra con la verticale proiettata verso il cielo costituita da una quercia isolata: finalmente gli spazi della Russia e quelli italiani appaiono strutturalmente legati e interiorizzati nell'immaginario tarkovskijano. E nella composizione di questa inquadratura ritorna anche il motivo della materializzazione dello sguardo della macchina da presa: i finestrini dell'auto indicano la presenza ineludibile di uno schermo, di una superficie concreta senza la quale non si darebbe la rappresentazione e nello stesso tempo, riflettendo le fronde retrostanti, essi la identificano come il luogo in cui convergono inattesi punti di vista dai quali interpretarla.

Su questa complessa panoramica 'circolare' (da cielo a cielo, da fronde a fronde passando per la terra) si estingue la melodia del canto gregoriano, l'inno per lasciare il posto al recita, probabilmente anche questa vespertina, della prima parte del *Salmo 21 (Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato)*, che accompagna, per ben due volte, lo spettatore verso la presentazione della *Madonna del Parto*, liberata dalla sua riproduzione: Tarkovskij tenta di rappresentare già nella cappella di S. Maria di Momentana l'importanza cruciale dell'apparire dell'immagine, descritta con parole efficaci dal suo compagno di viaggio all'inizio del film, ma la sua intenzione non può andare oltre l'uso della penombra, per oscurare il suo sguardo di osservatore, e di una sorta di dissolvenza dal nero ottenuta aprendo la porta della chiesa cimiteriale come se la visione fosse un predisporre ad entrare, seguendo la posizione della vergine sulla soglia della tenda, che ne incornicia il mostrarsi concentrato poi nel gesto indicante il suo ventre. E tutto ciò per far emergere l'affresco rimasto isolato su una parete completamente spoglia dopo i restauri e i rimaneggiamenti subiti dall'epoca in cui l'affresco è stato dipinto²⁹³.

293 I due episodi legati a questo affresco sono cronologicamente invertiti rispetto al succedersi delle tappe del viaggio e questo è confermato dalle parole di Guerra che rievoca la visita nella sua dichiarazione iniziale contro le riproduzioni: l'inversione enfatizza il problema della ri-mediazione del quadro, della necessità di preservare e rendere fruibile allo spettatore anche nell'immagine cinematografica l'intero processo di manifestazione dell'immagine stessa che la riproduzione fotografica documentaria spesso attenua o cancella accontentandosi di attestare solo la sua presenza davanti all'obiettivo. Il cambiamento d'ordine dei due episodi ubbidisce anche alla struttura del diario di viaggio che nello svolgimento della sua seconda parte propone la serie dei luoghi scelti per il futuro lungometraggio. L'affresco di Piero, pur non avendo trovato ancora un contesto adeguato, si configura come un elemento ineludibile proprio per la problematica legata alle modalità con cui la

La copia cinematografica della Madonna di Piero della Francesca riesce a cogliere il blu e il bianco del manto e il volto, che sembra guardare dentro di sé e proteggere la creatura che porta in grembo e insieme volgersi pensosamente lontano in pena per il suo destino, ma nel lungometraggio a questi aspetti, che in fondo si limitano ad includere il contenuto dell'affresco nell'intreccio del film, si aggiungerà una serie di elementi compositivi volti a valorizzare il processo di materializzazione dell'immagine divina a partire da una messa in scena fatta di cornici concentriche, che quasi ingoieranno l'affresco trasformato in una pala d'altare, per poi passare ad una calibratissima decostruzione dello spazio architettonico circostante, fino a terminare con la rappresentazione di un rito che, anche nei dettagli sonori, altera il significato dell'opera originale dal parto senza dolore al concepimento.

Se dunque l'affresco, l'originale, deve andare incontro a un'inevitabile trasformazione, che può apparire anche piuttosto radicale, per rivivere, per recuperare la propria aurea, per tornare ad apparire allo spettatore del film, le tracce di questo processo sono già presenti in *Tempo di viaggio* anche per quanto riguarda il sonoro: il *Salmo 21* non illustra il contenuto dell'immagine, ma rappresenta il punto più drammatico del penitente che invoca disperato l'intercessione divina per la sua salvezza.

La contemplazione dell'affresco è accompagnata esclusivamente dalla recita alternata dei versetti, come previsto nella liturgia delle ore: la voce maschile del celebrante si alterna a quella femminile di un 'coro' di donne. Le fonti di entrambe le voci rimangono invisibili, resta solo la spazialità sonora tipicamente ecclesiale a testimonianza del mutamento dell'atmosfera della sequenza avvenuto già musicalmente con l'inno vespertino nel quadro precedente: in *Nostalghia* questa soluzione compositiva tornerà nei sogni del protagonista, adagiato nella chiesa semisommersa, durante l'impossibile dialogo con Dio.

I primi dodici versetti vengono recitati e poi ripetuti rispettando la liturgia, che l'occhio tarkovskijano trasforma nell'emersione dell'affresco – dell'originale – dal buio, si prolungano nell'inquadratura successiva che tenta di riprendere lo stesso tema visivo riguardante la luce con una lenta zoomata all'indietro nello spazio di una semplice e spoglia chiesa altomedievale, orientato dalla monofora absidale al portale d'ingresso.

Nel salmo il motivo della passione di Cristo è evidente fin dall'*incipit*, poi si delinea il lamento del giusto la cui sofferenza estrema, intollerabile rappresenta l'unica via per ritrovare un'autentica disposizione all'ascolto. I versetti dedicati al grembo materno nel finale si intonano con il contenuto dell'affresco ed è evidente che questi temi costituiscono un contro

rappresentazione deve offrirsi allo sguardo dello spettatore e la cripta di San Pietro di Tuscania si rivelerà lo spazio architettonico più adatto allo scopo.

canto, l'opposto complementare, all'indicibilità del divino espressa nel inno precedente, *Jesu, dulcis memoria*.

La disperata invocazione del penitente prostrato è però un filo conduttore sotterraneo nell'opera di Tarkovskij che si può ricollegare ai nodi più importanti della tessitura sonora di altri film, contrassegnati dalla musica di Bach, come *Solaris* e *Sacrificio*. Il ricorrere di questo motivo, che potremmo riscontrare declinato in forme e connotazioni diverse anche nelle altre opere del regista (*Lo specchio*, *Stalker*), comporta quindi un risvolto interpretativo che non sia soltanto di carattere contenutistico.

La soluzione sonora adottata da Tarkovskij – è bene ripeterlo – incide più sull'atmosfera della sequenza che non sul suo contenuto, non vi si adatta, così come Bach fornisce un contributo decisivo nel porre in rilievo la complessa articolazione della trama del discorso audiovisivo, piuttosto che servire alla definizione di presunti sistemi di pensiero di cui si farebbero testimoni i personaggi o il loro autore.

Restando quindi aderenti allo svolgimento della sequenza per immagini e suoni, potremmo affermare che Tarkovskij si serve di questo frammento per evocare la propria condizione interiore di contemplante dell'affresco, ma indubbiamente nella sua figura egli comprende anche il ruolo di regista. Attraverso il sonoro, egli introduce quindi anche in questo *Special* la condizione nella quale l'artista si trova ad operare per servire l'inafferrabile, l'ineffabile presenza divina che informa il mondo: solo dopo aver cancellato se stessi nella sofferenza, solo dopo aver raggiunto il completo sacrificio di sé sarà possibile attenderne la manifestazione.

Questa riflessione tornerà in *Nostalghia* acquistando un ulteriore livello di mediazione grazie al protagonista che nel punto più profondo della sua crisi esistenziale abdiccherà al ruolo di poeta e rigetterà la visione dell'attività artistica delineata nelle righe precedenti, che pure rinvia dentro se stesso: come vedremo a tempo debito nell'analisi audiovisiva delle visioni di Gorčakov, spetterà a Tarkovskij il tentativo di superare dialetticamente le posizioni del suo personaggio principale. E questo superamento, che dovrebbe comportare un ritorno alla credenza nell'immagine da parte del protagonista ma anche dello spettatore, sarà conseguito riportando l'accento sul paziente lavoro di costruzione dell'immagine stessa, volto a materializzarne, a renderne concreto l'apparire dall'immaginario, dalla dimensione spirituale rigettata e in frantumi del protagonista.

Gorčakov potrà tornare ad abitare in questo microcosmo ricomposto e tutto interiore soltanto dopo aver portato a compimento la promessa fatta a Domenico, che comporta la dissoluzione completa di sé abbandonandosi alla pesantezza della terra, alla sua inerzia

‘cantate’ anche in questo *Special*. Al silenzio liturgico protagonista della sequenza precedente, che ha portato il film nel suo punto retoricamente più alto, subentra di nuovo il traffico romano che va spegnendosi come il giorno trascorso ad ordinare le impressioni confuse del viaggio: dalla devozione e dal raccoglimento espressi nella contemplazione della terra e dell’affresco di Piero si passa alla nostalgia innescata dal gesto malinconico del regista che si apparta dalla scrittura e dal lavoro sul prossimo da farsi per ritrovare la cose e i legami lasciati in patria. Il gesto di toccare la fede che porta al dito è il riflesso visibile che avvia questo ripiegamento, accompagnato da una didascalica soluzione musicale d’atmosfera caratterizzata da un brano extradiegetico, dominato dal sax, che potrebbe adattarsi perfettamente ad una delle tante pellicole dell’epoca che raccontavano l’inevitabile abbandonarsi al naufragio esistenziale dei loro protagonisti²⁹⁴.

L’occhio tarkovskijano si impossessa della casa dell’ospite per riconoscervi le tracce della propria: ne accarezza le pareti e gli oggetti con delle panoramiche rinvenendo però dei motivi visivi, delle nature morte che definiranno l’atmosfera di *Nostalgia*. Dalle pareti screpolate, striate che possono apparire come paesaggi, dalle bottiglie ordinate nelle vetrine, che ritroveremo nel rifugio di Domenico, si giunge alla candela accesa, vera e propria anticipazione dell’oggetto su cui è imperniato il futuro lungometraggio.

Nel volgere alla conclusione lo *Special* ritrova i pezzi sonori e visivi dell’*incipit*: ritorna lo sguardo sull’osservatorio sospeso nel traffico che si va esaurendo e i segni della scrittura sparsi ovunque sono lasciati al vento. Tarkovskij chiede al suo sceneggiatore di riascoltare la poesia sulla casa recitata al mattino e il testo viene raccolto poi dalla voce collettiva della canzone popolare russa che riemerge a suggellare il diario²⁹⁵.

Ma l’inquadratura finale sul villaggio russo coperto di neve, nel quale ritroviamo subito i segni della matrice brugheliana dei *Cacciatori nella neve* riletta in *Solaris*, riporta nuovamente l’attenzione sui movimenti di superficie necessari per comprendere l’immagine, sulla necessaria esplorazione delle pieghe e degli strati, anche sonori, attraverso i quali se ne materializza il senso e l’apparire.

294 Se si ascolta con estrema attenzione la sequenza si può sentire anche nella copia inglese la presenza a volume quasi nullo della solitaria e triste voce del sax: non si comprendono le ragioni per cui i restauratori d’oltremontana abbiamo deliberatamente cancellato la parte musicale del testo. La traccia di un rimaneggiamento del master è evidente anche dall’incongruo cartello finale che segnala testualmente «la voce di Andrei Tarkovsky è di Gino La Monica»: la traduzione simultanea del regista russo in italiano non compare nella copia AE (e del resto sarebbe stata inutile) che molto più correttamente sottotitola i suoi interventi.

295 Questa volta la recita è in dialetto e senza traduzione, giusta premessa alla polemica condotta da Gorčakov in *Nostalgia*. Significativo il gesto finale di Tarkovskij che chiude la porta finestra per isolare meglio la stanza, già immersa nella penombra, dalle interferenze sonore esterne.

DAVANTI A SFUGGENTI VISIONI: UN PERCORSO TRA I SUONI E LE IMMAGINI
DI *NOSTALGHIA*

Per la critica che si è occupata del sonoro negli ultimi tre film del regista russo (Bird, Calabretto, Chion, De Mezzo, Truppin, e altri), oltre alle indicazioni generali contenute in *Scolpire il tempo* nel capitolo specificamente dedicato a questo ambito, l'intervista televisiva rilasciata per un seminario alla *School of sound* da Svensson, il *sound designer* di *Sacrificio*, resta un ineludibile punto di riferimento²⁹⁶.

Questo testo risulta particolarmente prezioso e ricco di informazioni perché mancano proprio le testimonianze dei tecnici che hanno lavorato con Tarkovskij: Artemev, nonostante nelle sue interviste si proclami *sound designer* di *Solaris*, chiarisce puntualmente le modalità di composizione dei vari brani delle colonne sonore dei film tarkovskijani che l'hanno visto coinvolto negli anni '70, ma le fasi inerenti alla creazione, alla registrazione dei suoni e al mixage dei materiali, per esempio, restano completamente nell'ombra.

Benché Artemev si riveli un musicista pienamente consapevole delle necessità e delle potenzialità offerte dall'immagine cinematografica, e sia stato capace di mettere al servizio del regista (*Solaris*, *Lo specchio* e *Stalker*) la sua esperienza nel campo della musica elettronica maturata nello studio di Mosca, egli non fa mai cenno, se non sporadico, alla collaborazione con i tecnici del suono e agli esiti che essa ha avuto sulla sua opera²⁹⁷.

Nonostante le sue interviste rimangano comunque il punto di partenza più comodo per lo studio del sonoro dei tre film più noti di Tarkovskij, le condizioni produttive in cui il regista si è trovato a lavorare a partire da *Nostalghia* hanno ribaltato la prospettiva determinando l'emersione della figura del fonico: in Italia il regista russo, contrariamente alle sue abitudini, non ha potuto ricostruire una troupe fidata, di lingua russa e soprattutto non ha potuto continuare la produttiva collaborazione con il musicista conosciuto agli inizi degli anni '70.

296 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 (ultima consultazione aprile 2012).

297 Le operazioni, apparentemente soltanto tecniche, appena elencate solo a titolo esemplificativo, sono state eseguite rispettivamente da Semën Litvinov (*Solaris*, *Lo specchio*) e in seguito da Vladimir Sharun (*Stalker*): oggi la critica sta illuminando l'importanza del dipartimento del sonoro in tutti i suoi ruoli, considerandoli a buon diritto determinanti nell'organizzazione dei suoni del film tanto quanto le idee elaborate dalla copia regista – compositore. Artemev è ancora vivo e disponibile a discutere delle diverse fasi di composizione della musica per i film tarkovskijani, Litvinov e Sharun purtroppo sono morti: il primo all'inizio degli anni novanta, il secondo nel 2006. Da un colloquio con la musicologa Natal'ja Kononenko risulta particolarmente difficile, anche per gli studiosi russi, recuperare fonti attendibili sul lavoro di questi due tecnici. Purtroppo una situazione simile si riscontra anche in Italia: i fogli di lavoro del regista e dei tecnici o sono perduti, o sono custoditi troppo gelosamente da privati. La testimonianza orale in questo tipo di operazioni non è affatto da sottovalutare: la metodologia di registrazione dei suoni, la creazione degli effetti, il lavoro al doppiaggio e, infine, il missaggio non lasciano tracce scritte come la composizione della musica, che parte quasi sempre da una tradizione legata alla scrittura, ma sono comunque una serie di scelte che incidono in maniera determinante sulla costruzione del paesaggio sonoro del film e si possono ricavare soltanto dalle parole dei tecnici che le hanno operate comprendendone il senso.

A questo si aggiunga che nel contempo andava elaborando una poetica del sonoro sostanzialmente priva di musica: essa doveva essere sostituita da una serie di eventi sonori appositamente preparati per le immagini. Benché questa affermazione non conducesse di necessità all'esclusione della musica dal film – molti sono infatti i brani o i frammenti di repertorio da *Stalker* a *Sacrificio* – senza dubbio essa richiedeva la loro più completa fusione con l'atmosfera generale delle diverse sequenze e questo inevitabilmente sposta l'attenzione della critica sulla collaborazione sempre più serrata tra il regista da una parte e il fonico, il sound mixer e i rumoristi dall'altra. Di fatto *Tempo di viaggio* (1980), *Nostalghia* (1983) e *Sacrificio* (1986) registrano la scomparsa della figura del compositore della musica per film e le testimonianze sulla costruzione del sonoro da parte dei tecnici divengono quindi essenziali.

Le parole di Svensson gettano per prime una luce esemplare su tutte le fasi preparatorie e realizzative dell'ultimo film di Tarkovskij, dimostrando a parere della critica più attenta la più coerente attuazione della poetica che il regista andava definendo tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta, non senza indicare ulteriori provocatori sviluppi delle potenzialità espressive e semantiche della combinazione audiovisiva, che purtroppo la morte del regista ha interrotto²⁹⁸.

L'ordine del racconto di Svensson, pilotato dalle domande di J. Sundström, ha rappresentato un tracciato che era possibile ripercorre, almeno nella prima parte, con i tecnici del suono di *Nostalghia*, iniziando così la raccolta di testimonianze sulla composizione di questa parte essenziale del lungometraggio girato in Italia, mai avviata in precedenza²⁹⁹. Pur essendo consapevole che quasi trent'anni di distanza dalla lavorazione del film avrebbero sicuramente oscurato gran parte dei dettagli, il metodo, l'organizzazione del lavoro e le idee generali che il sonoro avrebbe dovuto esprimere a partire dalla sua registrazione sarebbero riemerse dalle parole di Remo Ugolinelli (fonico di presa diretta) e Corrado Volpicelli (microfonista)³⁰⁰. In questo paragrafo, procedendo in parallelo alla ricostruzione del *sound*

298 Si veda a questo proposito Moroz, *Andrei Tarkovsky, about his film art, in his own words* cit. p. 72-73. Non deve sfuggire in queste considerazioni la prospettiva del regista sempre molto attenta all'impatto che le combinazioni audiovisive produrranno sullo spettatore: egli intende non solo evitare la confusione, ma anche la decodificazione dell'immagine, la sua 'traduzione' in un'unica forma rigida di carattere simbolico. Il sonoro dovrebbe portare l'immagine su un altro piano interpretativo rispetto al visivo complicando e quindi continuamente rilanciando il processo interpretativo proprio quando le risorse compositive del visivo sembrano esaurirsi.

299 Non mancano le interviste a Beppe Lanci, il direttore della fotografia del film; anche chi scrive ha avuto l'opportunità di avvicinarlo alla fine degli anni novanta e di notare fin da subito che il ricordo dell'esperienza con Tarkovskij non si era per nulla appannato. Anche per quanto riguarda lo scenografo, Andrea Crisanti, non mancano le testimonianze, per non parlare naturalmente dello sceneggiatore, Tonino Guerra: solo il dipartimento del sonoro è stato ingiustamente dimenticato.

300 Non meno importanti sarebbero stati i ricordi di Danilo Moroni (sound mixer) e dei fratelli Anzellotti (sound effects), ma purtroppo il tentativo di instaurare con loro un dialogo fruttuoso non è riuscito. Pochissime sono state le informazioni che ho ricavato telefonicamente e le riporterò a tempo debito.

designer svedese dovrebbero quindi riaffiorare i tratti salienti della nascente collaborazione con i tecnici del suono, che ha escluso definitivamente la figura del compositore introiettata dal regista accompagnato dai suoi nuovi ‘strumentisti’.

Sia per il fonico italiano che per lo svedese la preparazione avviene osservando i film precedenti e notando subito la cura riservata al sonoro: in entrambi i casi il lavoro con il regista russo viene considerato un’ottima occasione di maturazione professionale. In linea generale, nel ripercorre la sua esperienza con Tarkovskij, Svensson punta a mettere in rilievo come la sua concezione del sonoro abbia contribuito all’evoluzione creativa del regista russo già avviata nei film precedenti, ma non ancora compiuta.

I tecnici italiani, invece, partono da premesse diverse: la loro attività consiste nel mettere a servizio del regista tutta la propria esperienza e abilità nel campo della tecnica, nel caso di Ugolinelli e di Volpicelli della registrazione del suono, per conseguire il risultato previsto dalla sceneggiatura. Quindi se lo svedese rileva la spropositata quantità di suoni prevista da Tarkovskij e i tagli all’elenco da lui apportati, gli italiani non parlano di selezionare alcunché. Pur avendo davanti «una lista sterminata di suoni»³⁰¹, anziché giudicare ciò che bisognava scartare e ciò che invece si doveva tenere i due evidentemente si mettono subito al lavoro per presentare, alla fine delle riprese, il repertorio richiesto.

Ugolinelli precisa come la fase organizzativa che precede l’inizio delle riprese fosse per Tarkovskij essenziale: tutti i capi-dipartimento furono convocati per una settimana al teatro De Paolis per la lettura della sceneggiatura. Tarkovskij illustrava a ciascun reparto ciò che voleva ottenere sequenza dopo sequenza e i responsabili collaboravano attivamente alla risoluzione di tutti i problemi che si potevano presentare nella realizzazione del progetto del regista³⁰². Tarkovskij era molto esigente, ma si prodigava nelle spiegazioni pur di realizzare ciò che aveva ideato: era molto sistematico e deciso nel suo lavoro, quello che si era discusso in quella settimana doveva essere portato a termine senza obiezioni.

Dalle parole di Svensson si ricava che egli ha potuto seguire ogni passo della creazione della colonna sonora dalla registrazione dei suoni previsti nella sceneggiatura alla definizione della colonna guida, dal doppiaggio alla colonna degli effetti sonori fino alla realizzazione del prodotto finito in sala mixage.

Ugolinelli, invece, è rimasto con il microfonista soltanto per il periodo delle riprese: essi hanno realizzato la colonna guida e il materiale sonoro di base per la successiva creazione della colonna degli effetti speciali da parte dei fratelli Anzellotti. Il doppiaggio è stato diretto

³⁰¹ Tutte le informazioni di questo paragrafo provengono da un’intervista ai due tecnici fatta da scrive nel aprile 2011.

³⁰² Purtroppo di questi fogli non c’è più traccia.

da Filippo Ottoni con tecnici dello studio sotto la supervisione continua di Tarkovskij, e il lavoro conclusivo di missaggio e riversamento è stato eseguito da Moroni³⁰³.

Nel caso di *Sacrificio* e *Nostalghia* sul set è stata realizzata soltanto la registrazione che doveva costituire il binario per il doppiaggio: per quanto fosse stata realizzata al meglio, questa traccia di suono diretto non è stata usata, gli ambienti sono stati ricreati a partire dai materiali resi disponibili proprio dai due tecnici e i dialoghi sono stati doppiati; era quindi completamente inutile che il fonico di presa diretta (e il suo fido microfonista) restassero all'interno della produzione nelle fasi successive alle riprese.

Il carattere del lavoro a loro richiesto domandava piuttosto, come vedremo, turni supplementari di registrazione, ma al di fuori del set alla ricerca dei suoni e degli ambienti da post-sincronizzare.

Scomponendo sommariamente il paesaggio sonoro di entrambe le opere si noterà facilmente che non esiste alcuna ripresa di suono diretto, quindi l'ambiente non è l'esito del dosaggio delle risonanze delle voci (e di eventuali rumori, o effetti sonori) ottenuti durante le riprese, ma un luogo ricreato in studio a partire dall'immagine.

Se Svensson ha dovuto cancellare qualsiasi traccia del paesaggio sonoro dell'isola di Gotland invasa dagli uccelli nell'epoca dell'accoppiamento, la coppia di fonici italiani, seguendo la prassi abituale del cinema vincolato alla ricostruzione integrale della colonna sonora, ha fornito le tracce dei diversi luoghi di *Nostalghia* registrandoli all'interruzione delle riprese³⁰⁴. Ma l'interesse preponderante si deve rivolgere alla ricerca e alla registrazione del lungo elenco di suoni ordinato dal regista: al di là dei singoli effetti richiesti, i tecnici italiani si soffermano sulle qualità che essi dovevano presentare per essere poi utili in postproduzione.

Prima di tutto puntualizzano l'abitudine di registrare già sul set tutti gli eventi sonori presenti nelle diverse scene: si tratta di far ripetere agli attori la sequenza appena girata a vuoto in modo da ottenere delle tracce sonore già buone per le fasi successive di montaggio. Le caratteristiche fondamentali che i suoni e i rumori della sterminata lista tarkovskijana

303 Complessivamente la postproduzione si stende almeno su tre mesi: un mese per il montaggio, iniziato all'incirca il 15 febbraio e terminato entro il 16 marzo 1983, e due mesi per le altre fasi della postproduzione, si vedano a questo proposito le note sparse contenute nei *Diari* dal 9 marzo al 9 maggio 1983. Non è possibile capire in realtà in quante sedute si siano svolti tutti i passaggi necessari al completamento del film, ma Tarkovskij ha impiegato solo 48 giorni per le riprese (nota 15 febbraio 1983). La puntualità nel completamento del lavoro sul set è stata confermata anche da Volpicelli, quindi la fase che ha richiesto più tempo è stata la sonorizzazione del film.

304 Questa procedura è molto utile anche quando servono delle integrazioni di doppiaggio dopo che sono terminate le riprese del film: se si intende modificare una battuta questa viene registrata in studio, ma gli studi di registrazione sono acusticamente asettici e questo si noterebbe nel film, quindi c'è bisogno dell'impronta sonora del luogo perché lo spettatore non senta alcuna differenza. Dove non c'è dialogo o un effetto sonoro particolare si ascolta quindi la traccia dell'ambiente, il suo risuonare ottenuto registrando rumori appena percettibili che la nostra attenzione fatica a captare: si può considerare come silenzio, ma allora bisogna precisare che ogni luogo ha il suo silenzio specifico, a meno che non si tolga la pista sonora del tutto.

dovevano presentare erano la pulizia e la nitidezza. Queste qualità sono indubbiamente basilari per consentire al regista di avere a disposizione una materia prima sonora che, adeguatamente sistemata in rapporto alle immagini, le faccia risuonare, ovvero porti le sequenze del film su un piano di senso diverso e più complesso da quello offerto da visivo.

La registrazione effettuata in questo modo è già una forma di selezione prima di tutto perché l'elenco dei suoni affidato ai due tecnici non corrisponderà mai all'insieme di eventi sonori ascoltabili come se il microfono fosse aperto quanto l'obiettivo durante le riprese, in secondo luogo perché i suoni registrati vengono completamente estraniati dall'ambiente in cui si sono manifestati in vista della creazione di una composizione che risponda soltanto ai criteri di sviluppo dell'immagine.

La nitidezza, su cui insiste particolarmente Ugolinelli cercando di trovare l'aggettivo giusto che possa rappresentare adeguatamente le richieste del regista, non corrisponde alla purezza: quest'ultimo termine può infatti essere equivocado spingendo la ricerca sonora tarkovskijana verso il suono puro che rischia di sconfinare nel suono artificiale, creato in laboratorio, e confinante quindi con le soluzioni della musica elettronica che meno soddisfacevano il regista già ai tempi della collaborazione con Artemev. Insistendo sul concetto di pulizia del suono sembra indubbiamente perdersi però il suo carattere evenemenziale: se, per esempio, l'evento sonoro nel suo accadere dà origine ad una propria spazialità generata dal diffondersi nell'ambiente circostante delle onde sonore (echi o riverberi), questa deve essere ridotta al minimo, quasi cancellata mantenendo comunque il suono pienamente riconoscibile.

Rispetto alla perdita di identità evenemenziale del suono, Volpicelli chiarisce con un confronto molto significativo con la fotografia lo scopo del loro lavoro:

Noi diamo 'il negativo pulito', poi tu lo puoi stampare scegliendo qualsiasi tipo di carta, con l'effetto seppia, più chiaro, più scuro e così via. Noi abbiamo fornito il 'negativo' sonoro più limpido, più netto, più definito possibile, questo è stato il nostro compito. Poi i nostri colleghi in post-produzione hanno il compito, l'abilità e le competenze tecniche per lavorare sul nostro materiale per ottenere l'immagine sonora finale voluta dal regista. Grazie agli effetti speciali puoi 'alonare', riverberare il suono...al momento della registrazione, nella chiesa sommersa, tentavamo di arrivare il più vicino possibile alla fonte del suono o del rumore per averlo più pulito, poi sicuramente l'aggiunta di riverbero per rendere con il suono anche la forma dello spazio in cui si è manifestato è stata aggiunta dai rumoristi nella colonna degli effetti sonori³⁰⁵.

Nonostante ciò, queste procedure inerenti alla sottrazione di tutti i caratteri spaziali prodotti dal suono al momento del suo manifestarsi sembrano ricondurre la materia necessaria

305 Comunicazione personale del microfonista con chi scrive nella primavera del 2011.

e funzionale alla post-sincronizzazione agli elementi reperibili in qualsiasi biblioteca sonora. Ma i due fonici precisano un fattore fondamentale di questi suoni ‘ripresi dal vero’: nelle lunghe nottate di registrazione effettuate nei luoghi dove era sistemato il set, i rumori e i suoni che il regista aveva deciso di acquisire si mostravano sempre diversi sia perché formavano lunghe serie di durata e successione imprevedibili, da cogliere quindi integralmente per avere un ascolto compiuto del fenomeno, sia perché ciascun suono, nonostante fosse l’esito di un fenomeno destinato a ripetersi, si manifestava con un’intensità e una durata propri, ancora una volta non presentando alcuna regolarità.

Questo aspetti inerenti alla morfologia dei suoni e alle modalità con cui accadevano erano, secondo Tarkovskij, connotazioni essenziali per renderli credibili allo spettatore e solo la registrazione ‘dal vero’, compiuta comunque in vista di una ricomposizione successiva che doveva far risuonare l’immagine, poteva garantire queste qualità³⁰⁶. Tarkovskij intendeva quindi disporre al termine delle riprese di un catalogo di suoni ben preciso, coerente con le idee generali del film, nel quale i suoni dovevano conservare la stessa irriducibile diversità, la molteplicità e la ricchezza di forme del reale, che agli orecchi del regista russo non produceva nulla di identico. E tra gli insiemi maggiormente corrispondenti a questi tratti nel ricordo dei due fonici italiani spicca naturalmente quello legato all’acqua.

Se la registrazione notturna delle bolle d’aria che filtravano nella falda sul pavimento della chiesa semisommersa di San Vittorino sulla Salaria rappresenta l’esempio più significativo del modo in cui si intendeva preservare la specificità di ogni evento sonoro, che avrebbe così importato la sua imprevedibilità, colta dalla registrazione, nella struttura del visivo, incidendo profondamente nel suo sviluppo temporale; il lungo e sistematico lavoro compiuto nel rifugio di Domenico per far risuonare con l’acqua ogni oggetto della messa in scena conferma ulteriormente e dimostra la volontà di ricercare e fissare per Tarkovskij una complessa tavolozza non solo timbrica ma anche ‘tonale’.

Perde quindi di fondamento la polemica innescata da Svensson nella sua intervista ricordando la piattezza dei suoni di questo film:

I watched the last film Tarkovskij made just before *The Sacrifice*. It was called *Nostalgia* and shot in Italy. It, too is a very special film, but what irritated me, as in the case with other films is the way they treat natural sound – everyday sounds like footsteps and enviromental sounds – it is very poorly done. Someone walking always sounds like “clic, clic, clic, clic”. On a staircase, it is the same, only faster. When we started work on *The Sacrifice*, we took an entirely different approach – not two footsteps would sound alike and they should have a life of their own.

306 Rimandiamo all’intervista riportata in appendice la lettura di alcuni esempi.

Il fonico svedese precisa poi come abbia ricostruito ogni elemento del foley (soprattutto i passi sul pavimento in legno dei diversi personaggi) nella propria vecchia cottage, rispettando tutte le peculiarità sonore del luogo, simile alla casa che domina la messa in scena del film. Con gli esempi e le argomentazioni dei due tecnici italiani si è dimostrato che l'obiettivo di preservare l'individualità di ciascun evento sonoro per fornire al regista, al termine delle riprese, un catalogo il più possibile ricco e vario, sia stato perseguito e raggiunto anche nel film che precede il testamento tarkovskijano³⁰⁷.

Purtroppo in questo paragrafo introduttivo sul sonoro di *Nostalghia* non possiamo prendere in considerazione con la necessaria attenzione la voce. Non solo i doppiatori non hanno contribuito alla raccolta di testimonianze utili per definire il metodo tarkovskijano in questa parte fondamentale della polifonia sonora dell'opera, ma anche le altre fonti, in particolare i *Racconti*, che spesso sovrabbondano di dettagli sonori anche in quest'ambito, non sono sempre attendibili perché possono essere stati rimaneggiati per la pubblicazione dopo la realizzazione del film.

A nostra disposizione resta comunque la sceneggiatura databile almeno al momento della stipula del contratto con la RAI (marzo 1982), ma preferiamo usare questa fonte facendola dialogare, ove crediamo redditizio, con il film finito, per evidenziare meglio il suo ruolo di schema delle idee generali da far maturare nell'opera: secondo la prassi tarkovskijana essa non è un testo autonomo e il film ne rappresenta il superamento, quindi costituirà un punto di riferimento utile per rinforzare l'analisi audiovisiva dell'opera.

A queste premesse si aggiunga che, nel caso delle voci di *Nostalghia*, i dettagli, contrariamente a quanto accade nel racconto di *Sacrificio* (noto anche con il titolo *La strega*), sono pochi: nel film girato in Italia la parola – e quindi la voce umana – vanno spegnendosi per volontà stessa dei protagonisti. Per il protagonista russo si esaurisce in un volontario silenzio isolamento che trionfa nell'attraversamento della vasca con la candela accesa, per Domenico, invece, la parola e la voce si spengono solo dopo il raggiungimento del culmine drammatico con il grido disumano, carico di dolore che suggella il suo sacrificio nella piazza

307 Intendendo chiudere questa piccola polemica, si può osservare come le scarpe di Gorčakov e di Domenico risuonino sostanzialmente allo stesso modo sulla terra e sul pavimento del suo rifugio, ma in fondo si tratta di una spia sonora che suggerisce come essi, calzando le stesse scarpe, siano una persona sola. Anche Bird dà una certa risonanza al giudizio negativo di Svensson sul foley di *Nostalghia*, in particolare sul risuonare dei passi dei protagonisti, ma puntualizza come la loro significativa monotonia sonora possa essere un elemento espressivo ripreso da Bergman (si veda, R. Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema* cit., p. 159), autore di cui Tarkovskij studiava con attenzione anche «le soluzioni sonore delle sequenze»: «Quando, ad esempio, Bergman utilizza il sonoro in maniera apparentemente naturalistica – dei passi che rimbombano in un corridoio vuoto, il battito delle ore, il fruscio di un abito – in realtà questo “naturalismo” ingrandisce il suono, lo isola, lo iperbolizza...Uno dei rumori viene isolato e sono omessi tutti gli altri aspetti dell'ambiente sonoro che sarebbero indubbiamente presenti in una reale situazione di vita». (Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 147).

del Campidoglio. Eugenia, invece, percorre una via ‘intermedia’ tra i due protagonisti: più che dall’aggettivo ‘isterica’ la sua confessione, predisposta da Tarkovskij al momento del suo distacco da Gorčakov, doveva testimoniare una volontà e una determinazione superiori al disorientamento esistenziale dell’uomo che accompagnava. Secondo Ugolinelli, Tarkovskij era molto attento all’intonazione della voce, al suo ritmo e molto probabilmente aveva un’idea dei timbri necessari al suo film ben prima della lavorazione: la voce doveva corrispondere ad un’espressione ben precisa ed doveva identificare il carattere di una persona e i suoi mutamenti³⁰⁸.

Gli attori hanno recitato tutti in italiano per poi rendere più agevole il doppiaggio, ma Jankovskij fornisce la sua voce e la sua scarsa conoscenza di questa lingua al suo personaggio accentuando la sua estraneità, la sua volontà di isolamento dalla dimensione del viaggio, dai luoghi che visita in Italia accompagnato dalla sua interprete; Josephson, invece, acquista per elementari ed evidenti ragioni di sceneggiatura un’identità inequivocabilmente italiana (Sergio Fiorentini), che culmina nel discorso gridato ai folli convenuti al Campidoglio.

La spazializzazione delle voci è avvenuta in sala doppiaggio, al momento di costruire la colonna del parlato sotto la supervisione continua di Tarkovskij: Svensson ha potuto seguirla contribuendo così a costruire l’atmosfera della colonna portante del sonoro del film, Ugolinelli rimarca invece il fatto che, non essendo stato utilizzato il suono diretto, la sua presenza al doppiaggio sarebbe stata superflua poiché a Tarkovskij spettavano tutte le decisioni in merito alla sua direzione³⁰⁹.

Per quanto riguarda la musica, nella fase delle riprese essa è completamente assente: nonostante le notazioni presenti nella sceneggiatura³¹⁰, sul set non è stato utilizzato alcun

308 Trascurando le note riguardanti i giudizi negativi su Domiziana Giordano, doppiata da Lea Tanzi, una parte della nota dai *Diari* del 2 maggio 1983 può illustrare bene le parole del tecnico italiano: «[...] ci è toccato ridoppiare sia Domenico che Domiziana, perché quello che aveva fatto F. Ottoni andava male, sia per le voci che per la definizione dei caratteri».

309 Precisa poi il fonico di presa diretta: «Ora [con la presa diretta] le cose sono molto diverse, la nostra presenza è addirittura richiesta al doppiaggio, se ci sono dei rifacimenti da fare o se si decide di doppiare un attore. Viene richiesta la nostra presenza soprattutto perché ti confronti con il fonico del doppiaggio spiegandogli come hai fatto quel lavoro che sta doppiando e poi gli porti anche gli strumenti con i quali hai lavorato, per esempio i microfoni con cui hai realizzato la scena da doppiare».

310 Nella sceneggiatura presentata al momento della firma del contratto, nella sequenza ambientata in una grande piazza di Roma è previsto un addetto al registratore da cui esce musica, un discorso gridato più forte della musica, un cambio di musica, lo spegnimento del registratore, il nuovo attacco del registratore insieme alle fiamme che iniziano ad avvolgere Domenico, ma non sono segnati titoli: il *Tannhäuser*, citato nel racconto della raccolta Garzanti deve essere stato aggiunto da Tarkovskij in seguito, durante la revisione in vista della pubblicazione; nel film il regista ha optato invece per i frammenti dalla corale della *Nona*. Il rincorrersi di questi brani all’interno della produzione tarkovskijana è piuttosto evidente per connotare le tensioni interiori dei protagonisti e condurle, grazie alla musica, su un piano più alto, ma è altrettanto evidente che la musica deve essere assolutamente letta e interpretata per la posizione che occupa nell’intreccio audiovisivo predisposto dal regista. Nella sceneggiatura i brani non sono previsti, ma i principali eventi sonori, che sfaldano la messa in scena di Domenico e consentono allo spettatore di prendere le distanze dal contenuto ideologico delle parole del

pezzo di repertorio, nemmeno quando lo richiedeva espressamente la vicenda come parte integrante dell'azione come nel suicidio di Domenico. La canzone popolare russa («Ой вы, кумушки», *Oi vy kumushki*) stratificata con il primo versetto del *Requiem* di Verdi che aprono e chiudono circolarmente la vicenda, e la musica cinese, che accompagna il protagonista verso la premonizione, o la rimemorazione del sogno della sua morte, sono state prelevate tutte da disco in post-sincronizzazione e fuse meticolosamente con i suoni circostanti. Per questi brani, che nel prosieguo della nostra analisi inseriremo all'interno dell'intelaiatura audiovisiva del film, vale certamente l'affermazione di Bird che «qui [in *Nostalghia*, ma in fondo anche in *Stalker* e in *Sacrificio*] la musica è presente solo per rendere palpabile la sua scomparsa»³¹¹.

Ma il lavoro dei due fonici italiani si è fermato, come abbiamo già anticipato, all'inizio della post-produzione. Essi hanno procurato i 'negativi' con le serie dei suoni richiesti dallo sterminato catalogo tarkovskijano, che poi diventeranno effetti sonori e andranno a fondersi con il parlato e la musica. La peculiarità di queste registrazioni è stata la ricerca di riprodurre il più fedelmente possibile l'impronta dell'imprevedibilità dell'evento reale sotto forma sonora: le ore spese nella chiesa semisommersa hanno colto il manifestarsi mai identico del gorgogliare delle bolle d'aria nell'acqua, le serate trascorse nel rifugio di Domenico per ripetere la pioggia torrenziale sulle povere cose del pazzo per ascoltare e registrare i timbri e le 'tonalità' hanno consentito al regista di disporre dell'immagine sonora più nitida possibile dell'irriducibile molteplicità del reale.

Questo caratteristico fluire dei suoni, intrinseco al loro sviluppo inciso sui nastri, diventa la forma della materia sonora destinata ad essere inserita sul visivo stabilendo delle punteggiature e delle inflessioni dell'immagine che ne plasmano la durata e l'atmosfera. Tarkovskij invita quindi lo spettatore a percorrere proprio questa fitta tessitura di elementi, che resiste ad ogni facile traduzione con una forza quasi materiale.

Il film e le sue copie

Prima di procedere all'analisi dettagliata della costruzione audiovisiva di questo film, ponendo particolare attenzione all'articolazione del sonoro, si è cercato di rintracciarne le copie in pellicola disponibili in Italia, dato che si tratta della prima opera tarkovskiana girata interamente al di fuori dell'Unione Sovietica. Nonostante il film sia stato girato con una

pazzo di Bagno Vignoni, sono già ben delineati: le scelte inerenti alla messa in scena della musica appaiono più importanti della musica stessa.

311 Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 159.

troupe interamente italiana e un cast internazionale esso non ha ottenuto immediatamente il riconoscimento di nazionalità italiana richiesto ufficialmente in data 10/05/1982: la motivazione dell'esclusione riguarda ovviamente la provenienza russa del regista.

Nonostante ciò la copia in deposito legale del film prodotto per RAI 2 dalla Opera film risulta essere conservata presso il Ministero dello Turismo e dello Spettacolo, oggi abolito, dal 10 maggio 1983 per cui si suppone che abbia ottenuto comunque il riconoscimento di nazionalità richiesto. Dal maggio 1986 una copia in 35 mm del film della lunghezza di 3452 m è conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma e risulta essere conforme alla legge sul deposito legale. Nel dicembre del 2004 è stato eseguito un riversamento in digitale del film giustificato dalla necessità di avere una copia di sicurezza dell'opera e dalla volontà di non usurare l'unica versione in pellicola disponibile, che non è più visibile né consultabile. Naturalmente il supporto digitale per le sue stesse caratteristiche è deputato allo studio, ma si pongono immediatamente dei problemi sul passaggio al DVD³¹².

Per capire almeno qualitativamente i criteri con cui la pellicola è passata al telecinema da cui si è ottenuta la copia per lo studio, mi sono rivolto al funzionario direttivo per le attività di restauro, conservazione e preservazione delle Cineteca, il dott. Mario Musumeci: pur non potendo verificare i dettagli quantitativi del trasferimento, mi è stato assicurato che la copia in digitale di *Nostalghia* in possesso della cineteca è stata eseguita senza apportare alcuna modifica o correzione nelle impostazioni di acquisizione del visivo e del sonoro dalla pellicola poi trascritta su disco.

La riprova di questa condotta si è avuta all'ascolto in cuffia (Sennheiser): il suono appariva decisamente meno brillante, meno intenso, meno avvolgente e pieno di quello dei DVD in commercio in Europa scelti come campione significativo degli 'archetipi' digitali di questo film (*Artificial Eye*, 2002; 01 Distribution, 2006). Esso si presentava senza dubbio del tutto simile a quello ascoltato durante la proiezione in pellicola della copia in possesso di Lab80, avvenuta in un cinema del centro di Pavia la cui sala ricordava da vicino quelle dell'epoca: un'unica galleria ricavata da un ex-chiesa riempita di pubblico e il sonoro riprodotto e diffuso da un solo altoparlante dietro lo schermo. Da un successivo breve

312 Dalla lettura del contratto stipulato il 8/3/1982 tra la Opera film e Rai 2, che fissa gli estremi essenziali del film come ad esempio la durata (120 minuti con tolleranza di 10 minuti), risulta che quest'ultima, principale finanziatrice del progetto con un miliardo di lire, ha richiesto alla produzione a cui ha appaltato il progetto due copie in 35mm del film, la colonna sonora magnetica mixata italiana 35mm, la colonna sonora internazionale su magnetico 35mm e il materiale prodotto durante la lavorazione. Il tutto doveva essere consegnato entro 400 giorni dalla stipula del contratto. In virtù di questi accordi, l'archivio Rai possiede almeno due 35mm di *Nostalghia* (non consultabili); da queste sono state prodotte delle copie RVM 1, D2 e ¾. Esse sono visibili in qualsiasi sede Rai sul territorio nazionale trasmesse in bassa qualità (170 Kbps): solo lo scrupolo filologico derivato dalle caratteristiche delle copie circolanti, soprattutto prima del 2006, ha spinto chi scrive a consultare il materiale d'archivio che l'ente concede alla visione a queste pessime condizioni.

colloquio con il protezionista la copia risultava in buone condizioni e sicuramente risalente almeno agli anni ottanta benché non ci fosse traccia alcuna per una datazione certa. Di sicuro, comunque, la proiezione è stata eseguita in un ambiente e nelle condizioni ideali, ormai piuttosto rare, dell'ascolto in mono.

Purtroppo i raffronti tra le copie consultate possono essere solo di carattere qualitativo, poiché non è concesso creare copie dalla versione della Cineteca Nazionale, nemmeno dal supporto digitale di studio, ai non aventi diritto. Complessivamente le differenze maggiori si riscontrano nella percezione del suono tra il DVD romano e quelli in commercio: se il prodotto dell'Artificial Eye difetta nella qualità complessiva della traccia riprodotta in digitale, che presenta troppi disturbi (secondo alcune recensioni MPEG-2 anziché Dolby Digital e l'errore non risulta corretto almeno fino ai primi mesi del 2003 nonostante le rassicurazioni della casa produttrice), quello della 01 Distribution, pur presentando un sonoro piuttosto nitido rispetto al DVD anglosassone pecca nella distribuzione del suono, che si raddoppia nei due canali e produce in cuffia un effetto di modellamento e di vividezza dei suoni molto vicini a quelli dei film contemporanei³¹³.

Da queste premesse si ricava facilmente che l'analisi di *Nostalghia* è stata orientata costantemente sulla copia visionata ripetutamente a Roma in condizioni audiovisive ideali, che hanno consentito di adattare l'orecchio al mono. La strettissima corrispondenza con la copia visionata in pellicola nel cinema di Pavia ha comprovato almeno l'assenza di interventi rilevanti per lo spettatore all'atto del riversamento sul supporto digitale, come era stato garantito dal responsabile dell'archivio. Le altre copie disponibili su DVD sono state usate

313 In verità anche il pessimo sonoro della AE è distribuito su due canali, intensificando così anche i disturbi. In merito alle condizioni disastrose in cui versano le copie del film prodotte in terra anglosassone, può essere indicativo lo scambio di lettere tra i gestori del sito più aggiornato, seguito e attendibile della rete su Tarkovskij, la sua opera e la sua fortuna critica, www.nostalghia.com, e la AE: alle critiche circostanziate che raccolgono le segnalazioni di appassionati ma soprattutto di studiosi, le risposte della casa editrice si fanno piuttosto vaghe e rinviano alla copia fornita dalla RAI (*RAI Trade*). Restando alla testimonianza del responsabile dell'AE, il master su nastro risultava in pessimo stato di conservazione e l'audio, in particolare, ha dovuto subire dei restauri e nonostante questo non ha raggiunto un livello qualitativamente accettabile. Quando poi l'AE ha chiesto chiarimenti alla RAI sulla pessima qualità del nastro, l'ente italiano ha risposto che il trasferimento era stato fatto l'anno precedente dal negativo di loro proprietà e che comunque era il miglior *master* disponibile. Alle differenze inerenti al sonoro si devono aggiungere quelle del visivo: la copia romana si presenta con colori molto meno saturi rispetto ai due esempi scelti per rappresentare le versioni in commercio. Il nero appare profondo e il contrasto tra luce ed ombra risulta sempre molto evidente: nella prima carrellata che descrive la piscina di Bagno Vignoni, passando dalla penombra del portico alla luce, si viene abbagliati dal muro bianco di nebbia compatta che staziona sopra l'acqua. Lasciando da parte tutte le soluzioni compositive adottate al momento delle riprese, l'uso in post-produzione della tecnica di stampa ENR puntava proprio ad ottenere il massimo di de-saturazione del colore con l'aumento del contrasto. Le copie per la vendita sembrano essere state prodotte mediando le differenze di luce più marcate ed eludendo la volontà compositiva dell'autore di ridurre l'impatto del colore sulla pellicola adottando i procedimenti di sviluppo del Technicolor appena menzionati. La copia 01 Distribution (2006) ha rimediato almeno la precedente carenza delle copie europee riguardante il formato dello schermo riportando l'originale panoramico da 1.66:1 rispetto ai 4:3 dell'Artificial Eye: i primi piani sono ricondotti così all'interno del quadro e i volti non risultano né schiacciati, né stirati.

come meri testi di controllo della correttezza dei riferimenti al film fatti durante l'analisi e non certo per definire nel dettaglio la qualità del suono (opera impossibile senza il DVD della Cineteca nazionale)³¹⁴.

Dopo aver rilevato le differenze che riguardano la qualità audiovisiva delle diverse copie di *Nostalghia*, bisogna ora elencare quelle di contenuto: le copie visionate sono in verità del tutto simili, sia per il numero delle inquadrature, sia per la durata complessiva dell'opera (considerando la frequenza del sistema PAL), ma nella versione conservata a Roma, i titoli di testa sono stampati in nero e prima si succedono e poi scorrono su fondo bianco senza sovrapporsi a nessuna immagine come accade invece in tutte le copie in DVD in commercio e in quella su pellicola del Lab80. A questa discrepanza nel visivo si deve aggiungere l'assenza nel finale della dedica alla madre.

Questi indizi spingono a ritenere che la copia data per il deposito legale al ministero e poi trasferita alla cineteca nazionale sia stata sostanzialmente approvata dall'autore, ma non si tratta dell'ultima revisione prima della consegna, che evidentemente ha modificato i titoli di testa includendo l'immagine della famiglia lasciata dal protagonista in Russia che scende il pendio e ha inserito la dedica alla madre nel finale. Questa differenza immediatamente individuabile nella cornice del opera ribadisce l'importanza assegnata da Tarkovskij all'incipit del film, dove viene collocata un'immagine che per contenuto e soprattutto evidenza nella costruzione formale assume una propria individualità che lo spettatore prontamente riconoscerà e ritroverà nello svolgersi della vicenda insieme agli apporti semantici specifici e decisivi di ciascuna ripresa.

Nessuna differenza invece si nota nella colonna sonora, dove l'autore stratifica e dissolve l'uno nell'altro prima il paesaggio sonoro i cui elementi essenziali, come ad esempio l'abbaiare lontano del cane, ricorrono nei punti chiave della vicenda segnalando la progressiva embricazione della terra russa e della campagna italiana, poi un frammento di canzone popolare cantato da una voce femminile che interroga la natura sul ritorno del suo

314 Con un dispositivo audiovisivo predisposto per trasmettere in mono (un vecchio apparecchio televisivo Per esempio) il DVD prodotto dalla 01 Distribution si avvicina alla resa della copia romana. Inutile invece ricorrere al VHS: il livello è talmente scadente che buona parte della colonna sonora è completamente inascoltabile. Purtroppo chi scrive non dispone delle copie del film trasmesse dalla RAI. In linea generale si conferma che le copie in commercio sono adeguate prima di tutto ai sistemi audiovisivi casalinghi medi dell'epoca in cui il DVD è editato e alle corrispondenti abitudini del consumatore; solo secondariamente tentano di riproporre le condizioni dell'epoca in cui il film fu prodotto: se il decolorato rappresenta un carattere espressivo oggi largamente diffuso e accettato, l'ascolto in mono non sembra più tollerato né riproducibile. Sulla spinosissima questione della perdita dei dispositivi e quindi del suono delle varie epoche del cinema la bibliografia è notevole, si veda solo a titolo di esempio: P. Cerchi Usai, *Sento la voce, ma non capisco le parole*, contenuto in S. Bassetti e L. Bandirali (a cura di), *Focus on Sound 1°*, «Segnocinema», XXIV, 2004, pp.19-22. Fino al 2006 il cofanetto prodotto dalla AE era essenziale per avere una copia del film di Tarkovskij *Tempo di viaggio*, trasmesso dalla RAI all'inizio degli anni ottanta, ma le differenze riguardanti la colonna della musica con l'ultima versione italiana rendono il prodotto ormai decisamente inattendibile.

sposo e, infine, il coro del *Requiem* di Verdi il cui versetto iniziale introduce il tema della morte: come vedremo meglio in seguito, Tarkovskij compone un vero e proprio idillio sonoro – la terra accogliente, la casa e il villaggio, la sposa – nel quale include anche gli elementi che, più che minacciarne l'esistenza (la morte, la nostalgia come lontananza incolmabile dalla propria patria ideale e quindi malattia mortale), lo dissolvono per tentare di rifondarlo su un piano più alto.

Ma piuttosto che segnalare in anticipo sull'analisi la valenza di ogni elemento della composizione tarkovskijana è utile indicare fin d'ora l'evidenza della volontà combinatoria tarkovskiana, particolarmente chiara nel prologo accidentalmente senza immagini, che seleziona e trasforma radicalmente i materiali sonori disponibili in vista della costruzione della nuova unità musicale della sequenza di apertura: con questi composti sonori, che poi naturalmente diventeranno audiovisivi, prederà avvio la nostra analisi.

Il prologo di Nostalghia nella sua esposizione visiva: paesaggio con cavallo bianco

Come in ogni opera tarkovskijana, così anche in *Nostalghia*, l'*incipit* riveste un ruolo essenziale per cogliere il senso generale del film grazie alla tensione che si crea tra gli elementi audiovisivi: la costruzione dell'inquadratura in tutti i suoi elementi e il contrappunto sonoro scelto dall'autore recitano la parte dei protagonisti sostituendosi alla narrazione e ai personaggi.

Il paesaggio che si apre davanti allo spettatore presenta immediatamente dei caratteri pittorici capaci di polarizzare il percorso dell'occhio: come accade frequentemente nelle opere di Brueghel, pittore attentamente osservato e più volte citato da Tarkovskij nei suoi film (*Solaris*, *Rublev*), il punto di vista è collocato sopra un pendio, che costituisce la piattaforma per una visione quasi a volo d'uccello. Essa consente di abbracciare interamente la vastità del mondo rappresentato invitando l'occhio dello spettatore a percorrere l'opera avvalendosi di tutti i suoi elementi che, privati di qualsiasi funzione narrativa, sono dei segni che differenziano le diverse parti dello spazio dell'inquadratura con le loro caratteristiche e la loro distribuzione, fino ai limiti dell'orizzonte: questo impianto generale fa in modo che questo microcosmo si presenti come uno spazio finito ma non limitato e intorno ad esso, come vedremo, si stratifichino gli elementi che compongono il sonoro.

Le linee principali sono costituite dalle curve del sentiero lungo il pendio, che vengono raddoppiate dall'ansa del fiume, e dall'albero che incornicia inizialmente la destra del quadro cinematografico e poi trova il suo corrispettivo nel palo elettrico, disposto più lontano dove termina la collina presso il fiume. Le linee curve rendono dinamico lo sviluppo orizzontale del quadro e spingono l'occhio in profondità, mentre l'albero e il palo rappresentano ineludibili punti di riferimento verticali.

A questa prima breve ricognizione sulla composizione dei principali elementi costruttivi del paesaggio possiamo integrare una lettura delle superfici, che contribuiscono a sviluppare la profondità dello spazio sottoposta allo sguardo della macchina da presa: al grigio chiaro del prato che si srotola vuoto lungo il pendio si contrappone la tessitura decisamente più scura e fitta del bosco che delimita fino al fiume la radura della collina da cui osserviamo l'intero paesaggio.

Alla visione in profondità che trova quindi un'utile corrispondenza negli stilemi compositivi del pittore fiammingo, si contrappone il ruolo, non meramente da fondale, svolto in questa prima inquadratura dalla nebbia, che avrebbe dovuto letteralmente occultare lo sfondo come una cortina opaca dalla quale poi far emergere, in una sorta di apparizione, l'elemento chiave di questo quadro: un enigmatico cavallo bianco, che diventa il punto d'attrazione della discesa delle figurine scure di questa prima inquadratura-sequenza del film³¹⁵.

La nube ci costringe a prendere in considerazione nella nostra analisi il movimento non più evocato soltanto dal gioco degli elementi lineari o dalla modulazione della scala dei grigi sulle superfici, ma come uno dei motivi principali di trasformazione dell'immagine, capace di alterarne con il suo spostamento, lento ma continuo, il rapporto tra vuoti e pieni.

Grazie alla discesa lungo il pendio il grumo di figurine nere in primo piano sotto la solida figura dell'albero animano il percorso dell'occhio portandosi in profondità, sparpagliandosi intorno al palo elettrico che, grazie ad una quasi impercettibile rotazione della macchina da presa e a uno zoom in avanti, è diventato un asse verticale al centro dell'inquadratura: una croce che attrae e ordina intorno a sé lo spazio pittorico.

Spingendo la nostra analisi nel dettaglio di ogni componente formale del quadro per dimostrare come siano tutte soggette ad un dinamismo a cui presto si contrapporrà la staticità dei luoghi e dei paesaggi italiani, dove si arresterà il viaggio del protagonista, dobbiamo

315 Come nelle antiche icone l'immagine si palesa emergendo dalla stratificazione dei colori e le cortine di fumo d'incenso ne amplificano l'epifania rendendole parte irrinunciabile della contemplazione del fedele, così ritroviamo nella costruzione dell'immagine tarkovskijana lo stesso elemento strutturale, rappresentato dalla nebbia, integrato dialetticamente agli altri desunti dalla pittura di paesaggio fiammingo olandese.

notare come il rallenty faccia affiorare dal movimento delle figurine (e della nebbia) la dimensione temporale.

L'uso di questa alterazione della frequenza dei fotogrammi è sistematico e spesso difficile da scorgere per volontà stessa del regista: il suo scopo è l'intensificazione dell'espressività del movimento impedendone l'immediato compimento, dilatando impercettibilmente ma sistematicamente l'attesa che si concluda e che diventi comprensibile raggiungendo la sua meta.

Il rallenty ottiene anche l'effetto di enfatizzare la plasticità dei gesti, resi così anche più solenni, e di far percepire i movimenti caotici delle nubi bianche: questa invisibile vitalità della materia, della natura e di chi vive immerso in essa e nei suoi ritmi precede l'arresto del tempo in un fermo immagine molto lungo, che occupa all'incirca tutta la durata del primo versetto del *Requiem* verdiano incluso nella colonna sonora del film. Per le figure umane il movimento è un preludio visivo alla loro immobilità da statue contemplanti il paesaggio: esse non accennano infatti a nessun altro movimento che polarizzi intorno a loro l'azione, ma sono piuttosto catturate dal paesaggio e dallo sguardo che ve le ha condotte.

E da ultimo, il rallenty fornisce all'immagine un movimento che abitualmente non ricade sotto i nostri sensi: l'immagine assume così attraverso questo elemento compositivo lo statuto di sogno, ma il bianco e nero gli regala anche la patina convenzionale del ricordo.

Con il posizionamento delle figurine nere nel paesaggio l'inquadratura si arresta in un fermo immagine; la compiutezza dell'immagine corrisponde alla sua fuori uscita dal tempo del mutamento diventando così un piccolo microcosmo estraneo allo suo scorrere, che continua solo al di fuori del racconto con i titoli di testa: il visivo fa pensare ad una tradizionale cadenza finale, ma la espone proprio nell'*incipit* del film, suggerendo allo spettatore la necessità di cogliere fin da subito nella vicenda gli istanti di un trapasso, che il *Requiem* traspone sul piano della morte.

Sconfinando inevitabilmente nel sonoro per ricavare questa informazione, non possiamo però non rilevare che se essa è rappresentata visivamente dall'arresto del tempo, grazie al fermo immagine che congela il visivo subito dopo che il coro ha scandito per la prima volta la parola «Requiem», questo evento è mostrato nella dimensione della compiutezza di un quadro: tutti i suoi elementi trovano la giusta posizione, il giusto legame reciproco dopo aver disegnato una quasi impercettibile rete di spostamenti.

Su tutto questo si stende inequivocabile un altro elemento informativo cruciale costituito dal titolo: la nostalgia. Il desiderio del ritorno d'ora in poi investirà tutte le immagini

ricorrenti in bianco e nero della casa di legno e della famiglia e lo spettatore potrà associarle alla Russia.

Ma in questo prologo, dove nostalgia e morte si fondono come elementi costitutivi della vicenda, come se la nostalgia fosse una malattia mortale, il sentimento di armonia che si ricava dalla composizione del quadro iniziale rivolge l'interpretazione dell'intera sequenza verso l'autore di questo gesto contemplativo.

Come in molte altre opere di Tarkovskij, la presenza e la scoperta dell'osservatore è decisiva per la piena comprensione dell'immagine, perché vi integra l'intero percorso di trasformazione interiore avvenuto nel contemplante che ora non conosciamo, ma di cui riusciamo a cogliere l'estenuante desiderio di ricongiungersi con i propri cari attraverso l'esperienza visiva della composizione di un'immagine che abbiamo seguito in tutti i suoi indizi visivi.

L'interpretazione dell'immagine passa attraverso la lettura delle trasformazioni strutturali dell'inquadratura: in questo contesto risultano decisivi tutti gli elementi pittorici del profilmico e soprattutto i legami tra questi e la loro trasformazione operata dalla macchina da presa con un movimento quasi impercettibile, ma essenziale per arrivare alla loro ricomposizione finale in un quadro che trasfigura l'attesa carica di tensione della famiglia in una sospensione contemplativa raccolta nel microcosmo rappresentato dal paesaggio con cavallo bianco.

La trattazione analitica del visivo del primo quadro del film è stata così minuziosa perché intendeva sottolineare come tutti i parametri dell'immagine siano organizzati intorno al suo centro, segnato dal palo elettrico che fa da simbolico asse verticale per l'intero microcosmo che brulica intorno ad esso. Tutto si riordina intorno a questo elemento strutturale del quadro: dagli elementi pittorici al movimento dei personaggi, alla quasi impercettibile rotazione della macchina da presa che combinata con uno zoom in avanti evidenzia il potere 'aggregante' di questa zona dell'immagine che ritroveremo in tutti i quadri tarkovskijani, ma con caratteristiche diverse. Senza anticipare lo sviluppo del nostro percorso analitico, possiamo affermare fin d'ora che nelle sequenze che appaiono girate in Russia il centro, occupato dalla dacia in legno, sarà sempre propulsivo, libererà o convoglierà il dinamismo vitale di tutti gli elementi del quadro; in Italia, invece, spesso sarà vuoto e i personaggi saranno costretti a rigidi, ma non meno significativi, percorsi su assi ortogonali per aggirarlo disponendosi ai margini di questa parte essenziale del visivo.

Il cuore di ogni immagine è quindi anche un 'centro di gravità' che attira tutti gli elementi della composizione armonizzandoli secondo una precisa intenzione compositiva: i luoghi

lasciati in Russia dal protagonista vivono immersi nelle trasformazioni governate dalla Natura, a cui sembrano sottoposti, come vedremo presto, anche la memoria e il sogno del protagonista, mentre gli spazi italiani, dove Andrej Gorčakov fa sprofondare la propria esistenza, sono segnati dalla rigida organizzazione geometrica di una monumentalità imposta dal dominio incontrastato dell'attività umana e dalla sua storia, salvo rare ma decisive eccezioni rappresentate dai luoghi in cui tenterà di superare il proprio scacco esistenziale.

*Il prologo nella sua esposizione sonora: dal paesaggio sonoro con cane
all'evocazione della morte con il Requiem di Verdi*

L'impronta del paesaggio russo è stata dunque rinvenuta nel paesaggio italiano (l'unico disponibile per le riprese per questioni di spesa) riproponendo l'organizzazione dello spazio della pittura fiammingo olandese cara al regista (Brueghel): fin dal quadro d'apertura del film il punto di vista posto sopra la collina imposta una prospettiva a volo d'uccello che spinge l'occhio a percorrere la profondità del paesaggio verso un orizzonte sempre più lontano.

Quando, in questa stessa inquadratura, la rappresentazione si condensa intorno all'elemento verticale a forma di croce, che rievoca un Golgota, ritroviamo non solo il tema della passione, della sofferenza che il protagonista dovrà affrontare, ma anche il marchio spaziale tipicamente tarkovskijano che introduce il nodo dei percorsi visivi del film: un piano verticale che interseca, ma soprattutto è sostenuto, da un piano orizzontale dove le figure umane vengono a comporre un'immagine, un luogo della visione³¹⁶.

L'attenzione nello strutturare il visivo intorno al centro, sistematicamente ribadita nella struttura dell'immagine, trova il suo corrispondente sonoro nell'ascolto monoaurale: tutti i suoni del film si diffondono da un altoparlante posto dietro lo schermo. A partire da questa configurazione ordinata e ribattuta sul potere del centro, lo spazio sonoro tarkovskijano cercherà sistematicamente di espandere il visivo oltre i confini spaziali e temporali definiti dall'immagine, ampliando il sistema delle connotazioni che ispessiscono l'atmosfera del film³¹⁷.

316 Quest'ultima riflessione si avvale dell'argomentazione con cui Bird presenta il problema dello spazio tarkovskijano nel suo testo. Si veda: Bird, *Andrej Tarkovskij, elements of cinema*, cit., pp. 51-52.

317 Tarkovskij non avrebbe potuto fare altrimenti: la tecnologia dolby stereo per la diffusione in sala non si era ancora affermata stabilmente in Italia e in Europa. Nonostante gli strumenti di registrazione consentissero la cattura del suono stereo e si potesse lavorare al mixer con una concezione del suono stereofonico attenta alla quasi impercettibile presenza dell'ambiente, l'ascolto restava monoaurale e polarizzato dall'immagine. Questo

Il primo effetto sonoro che si ascolta quando il nero si apre con una dissolvenza sul paesaggio è il ‘microritmo’ dell’abbaiare lontano di cani: questo segnale diventerà uno dei motivi conduttori di *Nostalghia*, soprattutto quando sarà necessario intonare il desiderio del ritorno. Esso muterà nel timbro, ma manterrà sempre la stessa suggestione grazie al riverbero, che non diventerà stereotipato grazie all’adeguamento alle caratteristiche degli spazi di ascolto in cui si trovano di volta in volta i personaggi: intorno a questa pulsazione che preserva sempre la propria unicità, si aggregherà la vastità di un luogo separato dalla rumorosa modernità industriale, dove il protagonista disorientato decide di arrestare il suo viaggio perché vi può riascoltare lo stesso paesaggio sonoro della terra natia.

Così l’atmosfera nella quale affonderà il protagonista e il ricordo delle cose care lasciate in Russia tenderanno a coincidere, o stabiliranno una stretta corrispondenza proprio in virtù dell’abbaiare lontano che diventa la traccia sonora del desiderio del protagonista di uno spazio familiare con il quale entrare in una forma di intima comunicazione che travalicherà la forma convenzionale del sogno, o del semplice ricordo: questo ‘microritmo’, che lotta per emergere dallo sterminato silenzio che copre ogni distanza, diventa quindi anche il testimone essenziale del paesaggio interiore del protagonista, Andrej Gorčakov³¹⁸.

Questo animale sonoro, questa voce solitaria che guida il desiderio del ritorno non troverà mai il suo corrispondente nell’immagine: il pastore tedesco che scende il pendio resterà una figura silenziosa con altri compiti come ad esempio accompagnare il protagonista tra la veglia e il sonno, assistere all’incontro con il pazzo Domenico e presenziare quietamente all’ideale ritorno finale nella terra natia³¹⁹. L’abbaiare lontano del cane, che introduce l’intera vicenda

non impediva comunque all’autore di manipolare i suoni nei modi più vari e disparati (per esempio il riverbero) per creare dimensioni eccedenti lo spazio definito dall’immagine, come vedremo nella nostra analisi.

318 A titolo di esempio, l’ultimo suono su cui lo spettatore è invitato a soffermarsi è ancora l’abbaiare lontano del cane, quasi fosse la ‘tonalità’ su cui è costruito l’intero film. Questo stesso motivo filtra attraverso i muri dell’albergo, quando si chiude la lettura della lettera di Sasnovskij che racconta lo straziante desiderio di questo compositore di tornare in Russia: per ammissione dello stesso regista, la vicenda del musicista è la *mise en abîme* di quella del protagonista di *Nostalghia*. Da questi due esempi si ricava che questo effetto svolge la funzione di marcatura sonora degli apici drammatici della vicenda, ma in generale esso rappresenta la stratificazione di almeno tre distinte dimensioni: di volta in volta può essere l’impronta del paesaggio sonoro della campagna senese dove il protagonista arresta la propria esistenza, oppure una delle tracce dell’amata terra russa che riaffiora nella memoria o del sogno del protagonista, ma soprattutto esso offre la loro marcata embricazione stabilita dalla sospensione stessa rispetto al visivo in cui si trova perennemente a risuonare questa voce.

319 Per il momento registriamo soltanto “l’asincronismo” tra il suono e il contenuto dell’immagine: il cane che scende il pendio (e che potrebbe abbaiare) in realtà non si può associare a quel richiamo che, liberato da questa corrispondenza con una possibile fonte nel visivo, evoca un indefinito senso di penosa, malinconica lontananza. Ma la figura di questo animale che accompagna i protagonisti nelle svolte cruciali della loro esistenza non è solo un fantasma dal potente significato simbolico: come si vedrà in seguito nel primo sogno di Gorčakov, l’arrivo incongruo del cane che potrebbe segnalare il passaggio ad una dimensione onirica è contrappuntato da un evento sonoro che ne attesta la sua presenza concreta, fisica, straniando così l’intera sequenza dai caratteri convenzionali del sogno. L’effetto sonoro è quindi scelto e disposto in questa sequenza per contraddire il senso offerto dal visivo attraverso l’azione del protagonista, che si stende sul letto, e lo

imprimendovi la serie di connotazioni che abbiamo tentato di declinare in queste righe, mantiene quindi la propria unicità, il suo essere puro e semplice effetto sonoro che per tutto il film richiama ad ogni suo apparire la condizione dell'esule che intende rivedere l'amata terra natia e misura così la propria distanza da essa.

Nessun elemento che caratterizza il sonoro, nemmeno il verso di questo animale, subisce un trattamento convenzionale per diventare il segno distintivo ed esplicito della dimensione interiore del protagonista, come capiremo in seguito dal visivo: Tarkovskij rinuncia alla soggettivazione sonora delle sequenze che si succedono, quasi fossero dei motivi musicali, all'esposizione della desiderata terra natia immersa nei ritmi della natura. In particolare il riverbero accentua la lontananza, il risuonare della voce del cane, ma alle caratteristiche dello spazio in cui ascoltiamo il diffondersi di questo effetto sonoro non possiamo ancora integrare esplicitamente l'idea che possa essere anche uno spazio interiore, perché ciò sarà chiaro soltanto dopo l'apparizione nella vicenda della *Madonna del Parto* e del suo sguardo.

L'eco, che sentiamo insieme alla voce 'microritmica' del cane³²⁰, aggancia al paesaggio l'intraducibile messaggio di richiamo per colui che ritorna, introducendo però la sensazione che lo spazio visibile, racchiuso nell'arco dell'orizzonte basso tracciato dalla macchina da presa, sia compreso in uno spazio sonoro dai confini ben più ampi, difficilmente misurabili perché indeterminati e posti oltre il visibile. Se lo sviluppo del visivo ci conduce verso il mansueto cavallo bianco, presagio per ora difficilmente comprensibile, ma certamente segno di un'attesa esplicitata dalla corsa della famiglia lungo il pendio, il sonoro non solo contiene ulteriori dettagli per inquadrare meglio il senso dell'intera vicenda, ma soprattutto si muove per estendere l'immagine fuori dall'ambito diegetico ed offrirla così direttamente all'interpretazione dello spettatore: dall'introduzione sonora creata dalla voce del cane emerge una solitaria voce femminile che non può più gioire per la sua futura vita da sposa per la morte dell'amato compagno³²¹.

spegnimento delle luci nel profilmico, che sostituisce la dissolvenza con cui si passa tradizionalmente dal sonno al sogno. Questo animale, che sembra accompagnare sia Gorčakov che Domenico incurante delle leggi di verosimiglianza del racconto, abbaierà inutilmente nella piazza romana sorda e incurante delle parole e delle intenzioni suicide del folle di Bagno Vignoni testimoniando così il suo viscerale attaccamento al padrone. Il cane da compagnia che attraversa i corridoi dell'albergo condotto dall'aristocratica padrona con il suo mugolio, ma anche con il tintinnio del campanellino legato al collo, è il corrispondente sonoro della fatuità della donna.

320 Una soluzione audiovisiva del tutto simile si ritrova in *Solaris* durante la contemplazione dei *Cacciatori nella neve* di Brueghel: benché questi animali siano presenti nella riproduzione, ben presto il loro verso si espande come segno di vita del tutto aereo e sonoro tra le pieghe del microcosmo addormentato, sospeso temporalmente sotto la coltre bianca del rigido paesaggio invernale. Per il contenuto del canto folklorico scelto da Tarkovskij si veda anche: Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 188.

321 Si tratta della canzone popolare «Ой вы, кумушки» («Ой вы, kumushki») cantata dalla cantante folk Olga Sergeeva. È un tradizionale lamento femminile per la perdita dello sposo. Tratteremo succintamente l'articolazione del suo contenuto nella nostra analisi per osservare l'adattamento operato da Tarkovskij per il composto sonoro con cui si apre il film.

Anche se le parole in russo non sono comprensibili, la voce femminile comincia un lento slittamento della composizione audiovisiva fuori dal racconto: non può essere nessuna delle figurine in nero a cantare e la canzone popolare diventa così un commento a ciò che stiamo osservando. Il tono del lamento si presenta triste ma non accorato, la voce è piuttosto rassegnata a riconoscere il compimento del destino espresso in forma oracolare dall'esito del rito tutto femminile dell'intrecciare corone e di gettarle nell'acqua richiamando un antico rito celebrato dalle giovani donne in occasione della Trinità. Per chi comprende la lingua russa non sono difficili le parole del canto popolare, che attraverso il rito interroga la natura, considerata vera padrona e rivelatrice del tempo della vita degli uomini attraverso i suoi simboli opportunamente rinvenuti da coloro che si sottomettono all'incedere delle sue trasformazioni.

Ma il testo è modificato dall'inserimento nella sequenza: il suo *incipit* è cancellato dalla dissolvenza che lo fa scaturire lentamente dal paesaggio sonoro definito solo dalla voce lontana dei cani per poi diventarne il motivo conduttore. Se questo procedimento ottiene l'effetto di rendere ancora più incerta sia spazialmente che temporalmente la sua provenienza, il tema principale resta comunque il rito delle corone di fiori da intrecciare, ma il suo racconto viene appositamente sospeso nel composto sonoro ideato da Tarkovskij dall'attacco del *Requiem* di Verdi: anche coloro che già conoscono la conclusione della canzone, non possono fare a meno di notare come questo canto popolare, sganciandosi dal racconto per immagini, trovi risposta alle sue invocazioni nel versetto verdiano selezionato dal regista per il prologo del film.

La divisione di «Ой вы, кумушки» annuncia la sua ricomposizione o il suo completamento, che avverranno nell'epilogo del film fornendo così musicalmente una chiusa circolare, ma nell'*incipit* l'inequivocabile attacco strumentale operato dagli archi, lasciato integro e perfettamente udibile senza alcuna dissolvenza, raccoglie e universalizza il dolore della donna. Il coro evocato dalle prime note del *Requiem* fornisce il presagio funereo che dovrebbe essere espresso dalla natura e raccontato nel suo canto³²².

Dell'opera verdiana per l'inizio di *Nostalghia* Tarkovskij sceglie solo il primo versetto dallo sviluppo molto lento, carico di dolore, ma anche pieno di compassione per la morte: questo effetto è tanto più evidente quanto più la voce della donna riemerge nelle pause del versetto verdiano a cui è intrecciata in una lunghissima dissolvenza incrociata. Le voci

322 Anche in questo film e fin dall'inizio Tarkovskij sceglie brani di repertorio molto popolari e ben riconoscibili in modo da sfruttarne tutta la carica convenzionale e insieme proporre una nuova forma di interpretazione legata alla combinazione audiovisiva. Contrariamente a quanto accade per i composti sonori di *Stalker* in cui ritroviamo la *Nona* o il *Bolero*, qui non c'è contrasto ma partecipazione comunitaria al dolore della donna definita dal messaggio dei materiali sonori.

maschili non mancano di lutto, ma per prime si sollevano dall'abisso della morte tratteggiato dagli archi e rispondono collettivamente con la loro presenza al senso di abbandono della donna che si interroga sul destino dell'amato sposo.

L'inizio del *Requiem* è quindi una sommessa invocazione a Dio per il defunto che accoglie il lamento femminile e, seguendo la soluzione voluta al mixaggio da Tarkovskij, sembra avere il compito di evidenziare che lo snodo cruciale della vicenda sarà una morte. Questa che abbiamo descritto è la tipica cadenza audiovisiva per un finale: dall'abbaiare lontano del cane fino al *Requiem* il riverbero progressivamente si asciuga lasciando spazio alla nitida e non spazializzata cornice esterna, a commento, del versetto verdiano.

L'ascolto migra attraverso lo spazio silenzioso della campagna, del luogo idillico fino a raggiungere la quiete assoluta dalla quale si leva il coro: l'apice espressivo del silenzio è raggiunto nel versetto stratificato sulla campagna solitaria e deserta, dove la dinamica delle voci rimane sempre ai confini della loro scomparsa («sotto voce», «il più piano possibile», «ppp») e gli archi vengono invitati ad accompagnare le voci sommesse e sussurrate con un «dolcissimo» che potrebbe continuare la pena espressa dalla voce della canzone popolare.

Rispettando la condotta dell'intensità di questo frammento, Tarkovskij, pur essendo consapevole della sua carica patetica, non gli attribuisce il livello del corale beethoveniano, che esploderà nelle sue due apparizioni, saturando di suono lo spazio e coprendo ogni altra possibile manifestazione sonora: il coro verdiano è solo uno degli strati di uno spazio poroso e complesso che prova a congiungere dimensioni distinte sul piano ideale stabilito ed enunciato dall'immagine³²³.

La progressione dai margini impercettibili segnata dal sonoro sposta l'attenzione dell'ascoltatore da uno dei nuclei più importanti del racconto cinematografico – il ritorno, visualizzato con l'apparizione misteriosa del cavallo bianco e il progressivo accentramento dell'immagine – alla cornice estrema del racconto rappresentata dalla morte evocata coralmemente dal *Requiem* e prima dalla canzone popolare cantata dalla solitaria voce femminile. Così la prima inquadratura del film mostra la volontà di interpellare consapevolmente fin da subito la dimensione spettatoriale extradiegetica indicando come l'ingresso nella vicenda debba avvenire dal suo punto terminale, conclusivo perché solo a partire da questo sarà possibile riordinarne il percorso.

Il punto di partenza da cui leggere l'intera vicenda deve essere quindi la morte del protagonista, ma non si dovrà accentuare solo il senso di privazione, per quanto dolorosa, che

323 Il contenuto del versetto sarà molto più chiaro nel finale, quando la luce sarà il tema visivo della sequenza; ora il silenzio, il confine di smarrimento della parola ci sembra l'elemento preponderante nella soluzione sonora adottata da Tarkovskij.

questo evento produce, quanto piuttosto il pieno compimento della vita del protagonista: solo a partire da questo istante sarà possibile capire la tensione profonda che ha animato questo percorso interiore scandito nel film in tappe che non esiteremo a seguire.

Nel visivo abbiamo individuato il trapasso quasi impercettibile nel fermo immagine che sottrae il tempo dall'inquadratura per lasciarlo al lento procedere della musica verdiana extradiegetica: ma il quadro mostra anche una serie di rapporti armonici di carattere pittorico, un microcosmo che rivela l'idea di compiutezza contenuta nella morte, allontanandone il carattere luttuoso nella ricomposizione del paesaggio.

Nella cripta della Madonna del Parto

La prima tappa del viaggio di Gorčakov in *Nostalgia* è rappresentata dall'arrivo presso la chiesa della *Madonna del Parto*, accompagnato dall'interprete Eugenia. Il piano sequenza si struttura secondo la disposizione geometrica dello spazio italiano che abbiamo anticipato nel paragrafo precedente: l'auto con cui i personaggi entrano in scena traccia un asse orizzontale e il movimento dei due 'turisti', che si incamminano verso la chiesa, segue un sentiero che corrisponde ad un asse ortogonale al primo e diretto in profondità. Eugenia per prima si immerge nella nebbia che in questa sequenza ha il compito di disperdere i personaggi insieme al paesaggio dietro un muro bianco. L'organizzazione tendenzialmente cruciforme, ad assi ortogonali vincola quindi fin da subito il movimento dei personaggi nel loro viaggio in Italia e diventerà ancora più rilevante all'interno degli spazi architettonici.

Per quanto riguarda il sonoro il *Requiem* si dissolve lasciando riemergere soltanto la 'tonica' del film: l'abbaiare lontano dei cani nel paesaggio brumoso. Ma l'arrivo nei pressi della chiesa con l'affresco della *Madonna del Parto* è il pretesto per enunciare il rifiuto da parte del protagonista della realtà che lo circonda nella quale non riesce più ad individuare motivi e concordanze spirituali che vivifichino la sua esistenza strettamente legata all'attività artistica: non sopporta più l'atteggiamento della traduttrice, che ha trasformato il suo viaggio per ricostruire la biografia del musicista Sasnovskij in un giro turistico per l'Italia.

Alla superficialità della donna che in fondo non gli propone che un catalogo delle opere d'arte italiane e delle proprie emozioni, Gorčakov oppone il rifiuto all'ennesima visita e soprattutto chiede alla sua accompagnatrice di parlargli in italiano: non è soltanto la dichiarazione dell'inutilità della funzione di lei, ma, trattandosi di una lingua che capisce a mala pena, essa costituisce per lui un ostacolo insormontabile nella comunicazione. Inizia

così, con una incrinatura quasi impercettibile nella conversazione, nel quotidiano del viaggio in Italia, l'immersione del protagonista nella solitudine che, prima di raggiungere il silenzio sacrificale caratteristico di altri personaggi tarkovskijani, si scherma contro la realtà incapace di corrispondere alla ricerca di rinnovamento della propria tensione spirituale, e questo si rende possibile solo interrompendo la contiguità, l'immediata vicinanza del mondo circostante offerta dalla traduzione.

Il suo rifiuto di accumulare la visione di «bellezze solo per me» sortisce una serie di conseguenze nel procedere del film: per prima cosa il protagonista si perde nelle pieghe di un'ellisse narrativa e poi, rinunciando alla volontà di appropriarsi delle immagini, anche della più desiderata come la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca, diviene consapevole dell'inutilità di qualsiasi visione consumata senza la necessaria tensione spirituale che trasformi la coscienza del semplice spettatore in quella di un fedele aperto all'imperscrutabile manifestazione del divino.

Non potendo raggiungere questa condizione interiore Gorčakov, esiliato nella campagna senese, si ripiega in se stesso, ma la sua rinuncia consente al regista di staccarsi dal protagonista lirico intorno al quale è impernata la vicenda e di intervenire ricostruendo con tutti gli elementi del visivo e del sonoro il luogo della manifestazione³²⁴. Per Tarkovskij si tratta di 'cinematizzare' l'affresco di Piero della Francesca operando alcune radicali trasformazioni che riguardano non solo il contesto in cui è inserito, ma anche la sua funzione, il suo stesso significato: questi cambiamenti imposti dall'autore – e leggibili attraverso lo svolgersi audiovisivo della sequenza – consentiranno di introdurre nella vicenda un ulteriore livello interpretativo inerente al senso dell'operare artistico, alle fonti della sua ispirazione e,

324 In *Scolpire il tempo*, nel capitolo dedicato a *Nostalghia* (*Dopo Nostalghia*, p. 183), Tarkovskij puntualizza come la condizione interiore del protagonista, Andrej Gorčakov, sia perfettamente riflessa nella lettera del musicista Sasnovskij, ma mette in guardia il lettore nell'identificare il protagonista lirico del film con l'autore: pur registrando che esistono senza dubbio numerose corrispondenze dettate dal fatto che spesso si prestano ai personaggi 'sensazioni esistenziali' vissute dall'autore, egli sottolinea la propria "extra-località" rispetto al protagonista del film evidenziando come «In un autore il principio poetico, pur essendo il risultato della sua esperienza della realtà che lo circonda, può elevarsi al di sopra di tale realtà, metterla in discussione, entrare in insanabile conflitto con essa e, ciò che è più importante e sempre paradossale, non solo con la realtà al di fuori di lui, ma anche con quella in lui stesso»: questo principio dialettico, che egli vede radicato nel rapporto esemplare tra Dostoevskij e i suoi personaggi, guida le scelte tarkovskijane. Questa posizione consente a Tarkovskij di misurarsi con lo scacco esistenziale del suo personaggio principale, con la sua complessa forma di nostalgia di cui dovremo sfogliare le diverse connotazioni, e di produrre il proprio discorso sul rapporto tra l'artista e la sua attività creativa confrontandosi con la crisi spirituale in cui versa Gorčakov, che è un poeta. Tutto ciò dovrà essere registrato all'interno delle scelte inerenti alla forma cinematografica e non costituire soltanto il contenuto del film: analizzare "l'insanabile conflitto" con cui Tarkovskij dà forma alla materia del racconto di *Nostalghia* guiderà la nostra ricognizione audiovisiva del film.

non da ultimo, al sacrificio di sé, all'atto di sottomissione che l'artista deve compiere verso la sua opera³²⁵.

Per quanto riguarda il primo aspetto, il contesto, già nel documentario *Tempo di viaggio* compare il problema di avvicinarsi all'opera d'arte conservando intatta l'atmosfera in cui è stata creata ed è inserita evitandone sia la visione museale, sia la sua fruizione attraverso riproduzioni. Nelle parole di Tonino Guerra che dialoga con Tarkovskij numerosi particolari che veicolano il senso dell'opera (la polvere, l'azzurro sostituito dal rosso, la scarsa evidenza del bianco ventre della Madonna, la sensazione che «le pareti si vogliono mangiare il quadro») vengono irrimediabilmente perduti anche nelle foto dei cataloghi più preziosi e lo sguardo di Tarkovskij non può che documentare questa situazione, nonostante nei diari egli annoti proprio l'episodio secondo il quale le donne di Monterchi si sarebbero fieramente opposte allo spostamento dell'immagine della *Madonna del Parto* nel museo di fatto schierandosi dalla loro parte e condividendo il giudizio sulle riproduzioni emesso dallo sceneggiatore.

Ciononostante il regista, benché osservi l'affresco nella chiesa del cimitero del paese toscano, è costretto a prendere atto che molti dei particolari che contornavano l'opera e indirizzavano la visione del fedele, e soprattutto lo predisponavano all'apparizione divina erano andati perduti. Si rendeva quindi necessario restituire lo stesso spirito di devozione verso l'immagine sacra di Piero della Francesca attraverso il mezzo cinematografico sacrificando evidentemente la possibilità di filmare l'originale.

Tarkovskij abbandona la chiesa settecentesca di Monterchi per girare la scena del rito della *Madonna del Parto* in una cripta altomedievale: questo spazio tatonio, chiuso, raccolto, separato dal resto della chiesa si contraddistingue immediatamente per la sua selva di colonne e capitelli e le sue volte basse immerse nell'oscurità. Disponendo opportunamente la macchina da presa, il regista può utilizzare una serie di telescopiche sovrainquadrature che sembrano letteralmente 'mangiarsi' i personaggi e l'affresco di Piero della Francesca.

Ma prima di affrontare la trasposizione cinematografica operata da Tarkovskij con i diversi quadri, il montaggio e il sonoro bisogna notare come il profilmico sia immerso nella penombra grazie al rispetto con il quale il fotografo, Giuseppe Lanci, ha deciso di illuminare la scena senza stravolgerne l'impianto: l'unica fonte luminosa, opportunamente potenziata da tutte le luci artificiali disponibili, rimane la monofora absidale della cripta, il cui orientamento

325 Il complesso rapporto tra Tarkovskij e la pittura, e il processo di 'cinematizzazione' dell'affresco di Piero della Francesca sono contenuti nell'eccellente saggio: J. Macgillivray, *Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto*, in «Canadian Journal of Film Studies/ Revue canadienne d'études cinématographiques», XI, 2, (Fall 2002).

verso oriente ci dovrebbe guidare nel riconoscere l'unità complessiva dello spazio di questa piccola chiesa attraverso la sequenza³²⁶. Le altre strette e piccole finestrelle nelle pareti a settentrione e a meridione non possono mutare l'atmosfera del luogo che consente di ribassare i toni colorati troppo vivaci e di costruire con le luci tremolanti delle candele una cortina che ostacoli la visione diretta dell'affresco intorno al quale è orchestrata tutta la sequenza.

Tarkovskij decide di disporre la macchina da presa sull'asse ortogonale a quello longitudinale orientato dall'abside per riprendere l'ingresso di Eugenia e poi quello delle giovani che chiedono la grazia alla Vergine: il risultato che ottiene è innanzitutto un'impressione generale di disorientamento rafforzata dalla serie di colonne che scandiscono la profondità del quadro senza trovare i punti di riferimento tradizionali (l'abside o l'ingresso, o l'altare). In questo modo l'esitazione di Eugenia, il suo sentirsi fuori posto è enunciato ben prima della sua incapacità di inginocchiarsi e passa attraverso la scelta del punto di vista con cui Tarkovskij inizia a ricostruire lo spazio della cripta nell'immagine cinematografica.

Eugenia è subito avvolta dalle navate, prive dell'orientamento tradizionale verso oriente e trasformate in uno spesso strato di cornici concentriche, e il suo sguardo attento punta verso la macchina da presa: l'attesa per l'apparizione dell'affresco della *Madonna del Parto* è così orientata verso il fuori campo che sta davanti a lei, come se si trovasse nel muro che le sta di fronte, ma l'inquadratura successiva rivela che l'immagine si trova proprio nell'abside, alla sua destra, e questo lo si può facilmente ricavare dall'aureola di luce bianca che circonda l'altare della Vergine.

I raccordi sullo sguardo della protagonista non coincidono: suggeriscono un'abside inesistente, quindi uno spazio immaginario, o iniziano a disarticolare il rapporto tra la protagonista e il luogo idealmente unitario che la circonda. Al rispetto dell'unità narrativa stabilita dai raccordi sullo sguardo Tarkovskij preferisce l'articolazione di uno spazio cruciforme e non coincidente con la pianta dell'edificio in cui gira la scena, e questo produce un senso di discontinuità e disorientamento spaziali.

La presenza del sagrestano complica questo inizio di sequenza con un salto di campo rispetto alla prima inquadratura di Eugenia: lei è venuta solo «per guardare» e di fronte a lei, che è incapace di inginocchiarsi, sta ora l'abside illuminata che rimane però sempre vuota. La sua visione dell'affresco è sempre rinviata: quando tenta di rivolgersi all'immagine della Vergine i raccordi 'saltano', mentre invece quando interroga e rivolge i propri dubbi al

326 Giuseppe Lanci mi ha confermato che nella cripta di San Pietro di Tuscanica (Viterbo), dove è stata girata la sequenza del rito, non c'è alcun faro aggiuntivo: tutto era stato opportunamente disposto fuori dalla cripta in modo che il fascio di luce provenisse dall'apertura disponibile sulla parete dell'abside orientale.

sagrestano per capire il senso di una così grande devozione nelle donne, essi tornano corretti e coerenti.

Lo sfrangiarsi dello spazio della cripta raggiunge il suo apice quando entra la processione con il catafalco della Vergine vestita delle offerte delle giovani donne che chiedono la grazia di diventare madri. Il suo percorso è sostanzialmente identico a quello di Eugenia: come era accaduto con la protagonista, la direzione dello sguardo delle oranti invoca il fuoricampo frontale e questo serve a ‘riposizionare’, nuovamente senza rispettare il raccordo di sguardo, l’intera scena nell’inquadratura seguente con il catafalco presso l’affresco nell’abside orientale dove le donne si inginocchiano disponendosi a pregare. Tutto replica e sottolinea l’impianto a forma di croce stabilito da Tarkovskij in precedenza.

Benché Eugenia e le donne compiano lo stesso percorso e vengano a trovarsi di fronte all’abside con l’altare della Vergine, alle seconde, umilmente prostrate, essa appare, mentre alla prima non accade nulla, il suo sguardo si perde tra i raccordi di montaggio o cerca spiegazioni ancorandosi alla presenza del sagrestano. Ma il sonoro suggerisce un’altra decisiva connotazione alla sequenza: gli ‘a parte’ di Eugenia e la processione delle giovani paesane sono eventi nettamente separati, nessun suono indica la loro coesistenza pur accadendo nello stesso luogo ed essendo polarizzati intorno alla stessa apparizione: approfittando delle pause di silenzio che per le giovani sono momenti di raccoglimento che ritmano i loro devoti movimenti e per Eugenia corrispondono invece a dubbi ed esitazioni per nuove domande, Tarkovskij fa in modo che Eugenia non entri in contatto con il mondo delle donne paesane, come se si trovassero in due dimensioni parallele all’interno dello stesso spazio, e nemmeno con l’immagine dell’affresco, se non al termine della sequenza, quando il rito si compie: la cripta si è così sdoppiata in due spazi ‘impossibili’ nei quali ciò che conta inizialmente è la scelta operata dai protagonisti, il loro disporsi in attesa (le giovani paesane) o le esitazioni che bloccano Eugenia. La protagonista ha infatti guadagnato prima il centro della cripta e poi una posizione ideale davanti all’abside, ma «solo per guardare» segnando così il proprio isolamento e la propria estraneità all’atmosfera rituale del luogo sacro.

Con la sua voce e con le sue domande lo spazio trasformato dall’impostazione cruciforme voluta dal regista sembra riguadagnare l’unità e la continuità perdute: nei due brevi dialoghi sulla condizione femminile, nei quali il sagrestano esibisce un chiaro accento dialettale toscano, popolare di contro all’interprete che sfoggia una dizione perfetta e uno spirito moderno, le voci sono il filo che ricuce gli sguardi e le posizioni rispetto al quadro; chi parla fuori campo è invocato nell’immagine dallo sguardo dell’ascoltatore o viceversa, e così si

compatta lo spazio della cripta a fronte dei tentativi del visivo di disarticolarlo, di ampliarlo scompaginandolo per ottenere la manifestazione della Vergine.

La parola di Eugenia riporta continuamente l'attenzione sul bisogno di ottenere una risposta e sottolinea la sua incapacità di calarsi nello spirito del luogo fatto solo per la preghiera: alla sua voce che incalza il sagrestano, che interroga per giudicare con sufficienza il sentimento religioso e la semplicità di pensiero popolare e che finisce per imporre così la sua presenza, si contrappongono il silenzio e le litanie delle donne velate, umili, che rappresentano la genuflessione della parola divenuta una semplice invocazione. All'isolata centralità di Eugenia riaffermata continuamente dalla sua stessa voce si contrappone la parola invocazione della giovane che officia il rito accompagnata dal semplice coro della comunità, che partecipa alla sua richiesta di grazia per la gravidanza con un 'tappeto' di litanie.

Le dimensioni parallele e distinte stabilite dal montaggio in cui abitano Eugenia e le donne del rito consentono anche ai suoni più comuni di assumere un particolare rilievo connotativo: il primo segno dell'isolamento della protagonista è stato infatti il passo cadenzato dai tacchi che misurano un incedere sicuro, contrastante con l'immobilità delle figure inginocchiate e lo scalpiccio delle donne che officeranno il rito. Quest'ultimo suono identifica un collettivo dove l'individuo è fuso insieme agli altri, procede in una piccola comunità raccolta intorno alla richiesta della grazia.

Tra i dettagli sonori della scena possiamo evidenziare anche gli scampanii acuti che, insieme ai passi strascicati, accompagnano l'arrivo del baldacchino con l'immagine della Vergine addobbata, vestita per il rito: questo suono e i suoi simili, vale a dire tutte le vibrazioni cristalline e metalliche anticipano e preparano i presenti, ma anche lo spettatore al compiersi di un mistero, di un evento che per essere compreso richiede raccoglimento e ascolto. E non casualmente questo stesso suono rappresenterà la discesa dell'angelo nella sequenza successiva del sogno di Gorčakov³²⁷. La contrapposizione tra il moderno e la tradizione – di cui si coglie l'arcaica apertura al sacro – non è quindi offerta soltanto dal contenuto del breve dibattito intavolato da Eugenia con il sagrestano, ma soprattutto da un

327 Quanto i timbri diafani dei campanelli o degli oggetti in vetro vibranti fino alla rottura interessino Tarkovskij è testimoniato dalla loro presenza sistematica in alcuni punti chiave di *Sacrificio*, o dello *Specchio*, ma è possibile riscontrare questo interesse a partire dagli appunti di Artemev per la costruzione della colonna sonora delle apparizioni di Hari in *Solaris*. In questo film la creatura femminile evocata dalla mente di Gibarian attira su di sé l'attenzione proprio grazie a questo suono che rinvia ad uno stato edenico della coscienza, al trapasso in una dimensione fantastica che però contrasta con la sua conturbante fisicità. Ma è anche la 'nota' che inizia la levitazione nel cuore del film: il gigantesco lampadario vibra all'inizio del periodo senza gravità in cui i due amanti celebrano la loro unione, trasfigurata nella comunione con l'universale dal ritorno del preludio di Bach e dalla composizione audiovisiva imperniata intorno a questa struttura sonora.

insieme di dettagli del sonoro contestuali all'azione ideata da Tarkovskij che si sviluppa nel rito di fertilità.

Finora la decostruzione della cripta immersa nella penombra con opportuni movimenti di macchina e stacchi di montaggio ha consentito all'immagine sacra di apparire alle donne e a Eugenia senza essere soggetta alla geometria dei loro sguardi desiderosi di immergersi nel mistero della manifestazione del divino o distratti come quello da turista della protagonista femminile del film. Con il compimento del rito le dimensioni contigue, ma non comunicanti, dell'avvenente turista e delle pie donne si uniscono grazie ad un ponte sonoro cui corrisponde finalmente un raccordo 'coerente' anche nel visivo.

L'apice sonoro della sequenza è caratterizzato dai cinguettii acuti e dichiaratamente aerei degli uccelli liberati dal ventre del simulacro della Vergine ad un'intensità esplosiva: l'intensità del suono sovrasta l'immagine e trasforma la cripta in un bosco³²⁸. D'ora in poi nella sequenza non ci saranno più campi totali per restituirci visivamente la dimensione del sacro, ma solo lo sguardo della *Madonna del Parto* e i versi festosi ed agitati di uccelli tra le fronde sonore, che con il loro riverbero fanno sprofondare l'immagine in una dimensione temporale arcaica ritmata non più dalle litanie, dalle invocazioni, ma dalla vitalità della natura stessa: i versi degli uccelli rappresentano una cupola sonora, quasi una calotta celeste che finalmente ricompone l'unità del luogo visitato da Eugenia e comprende in sé tutte le altre voci ascoltate nella cripta.

Dopo aver affrontato la complessa trasformazione dello spazio operata dal dispositivo audiovisivo ideato da Tarkovskij per predisporre nuovamente l'apparizione dell'immagine, bisogna considerare anche i cambiamenti apportati dal regista al senso del dipinto di Piero della Francesca attraverso la celebrazione del rito: se l'affresco che mostra la Vergine gestante sembra dedicato alla protezione delle donne dai dolori del parto, le donne che portano il baldacchino e le parole esplicative del sagrestano rivolte ad Eugenia spostano l'attenzione sulla fertilità, sulla grazia per il concepimento.

Questo slittamento non è insignificante perché sposta la rappresentazione del ventre materno della Madonna sulla disposizione ad accogliere e proteggere la vita, sulla grazia per il compimento piuttosto che sulla conclusione indolore della gravidanza: questo particolare, su cui insistono tutti i partecipanti, accentua nella donna la sottomissione all'atto d'amore e per Tarkovskij questo è il carattere precipuo del femminile. Ma poiché l'apparizione della *Madonna del Parto* ha luogo non solo nella cripta, ma anche nell'immaginario del

328 L'apertura del ventre del simulacro della Vergine strappa un gemito estatico alla giovane ben udibile tra le grida degli uccelli interpretando così la forza generativa e fecondante del rito condotto da lei e da altre donne.

protagonista, dove assistiamo alla discesa dell'angelo, questo tratto distintivo femminile della disposizione ad accogliere, del sacrificarsi per generare la vita si deve trovare anche in Gorčakov, che non rappresenta soltanto il maschile nella coppia formata con Eugenia, ma è anche un poeta, un artista.

Nello svolgersi della prima sequenza nella dimensione onirica del personaggio principale, questa disposizione interiore sembra affiorare quasi fosse una condizione estranea al sognatore, che non riconosce i segni che popolano l'immagine e li rinviene dentro se stesso come se fosse la prima volta: nell'intreccio audiovisivo in cui siamo guidati da una semisoggettiva del protagonista assistiamo proprio ad una annunciazione. Il maschile sembra il genere più vicino alla condizione della Vergine, persino più del femminile: l'artista, in questo caso il poeta, fa esperienza diretta della chiamata divina come la vergine Maria. Ciò che il poeta concepisce non è un figlio, bensì la creazione artistica, che assume così l'aspetto della rivelazione del divino e la sua disposizione interiore dovrà essere identica a quella della donna, scrive infatti Tarkovskij a questo proposito: «E' inesatto affermare che l'artista "ricerca" il proprio tema. Il tema matura dentro di lui come un frutto e comincia a richiedere di essere espresso. È come un parto...perciò non c'è di che inorgogliersi – egli non è padrone della situazione, egli è un servo. La creazione per lui è l'unica forma di esistenza possibile e ogni sua opera equivale ad un gesto che egli non può fare a meno di compiere»³²⁹.

I termini adoperati per definire il rapporto tra l'artista e la sua opera sono gli stessi che descrivono la condizione della donna e riguardano ancora il concepimento e il parto: la sottomissione rimane una delle caratteristiche principali e il processo di nascita e maturazione dell'opera si rivela attraverso il sacrificio dell'artista nei confronti della propria missione. La *Madonna del Parto*, di fronte alla quale Tarkovskij mette in scena un rito di fertilità, rappresenta con il suo ventre prominente la visualizzazione della creatività del maschile riflessa nel miracoloso potere della Vergine, e diventa la figura dell'intero segreto processo della creazione artistica, che è uno dei temi su cui l'autore interviene in *Nostalghia* spesso contrapponendosi al suo protagonista, un poeta incapace ormai di seguire e di assecondare con tutto se stesso il proprio compito.

Il motivo della *Madonna del Parto* tornerà a condizionare profondamente la vicenda soprattutto per quanto riguarda lo scacco sentimentale di Eugenia: mentre la donna lasciata in Russia assomiglia nell'immaginario di Gorčakov alla Madonna «ma tutto più nero»³³⁰ e in uno dei suoi sogni dal carattere spiccatamente erotico comparirà proprio con lo stesso ventre

³²⁹ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 44.

³³⁰ È la scarna descrizione della propria moglie che il protagonista fa a Domenico in italiano quando va a visitare il suo rifugio.

materno, l'interprete italiana, seppur vestita con abiti ridotti quasi a veli diafani che lasciano intravedere il suo corpo desiderante, non avrà alcuna possibilità di trasformarsi o di sostituirsi alla figura che affiora nei sogni del poeta, perché il suo ventre resta vuoto.

Dopo avere tentato di interpretare la correlazione tra la visita alla *Madonna del Parto* da parte di Eugenia e il sogno di Andrej, è necessario analizzare con attenzione l'intreccio audiovisivo, in particolare la stratificazione sonora, che mette in scena 'l'annunciazione': esso introdurrà due motivi – il mormorio del ruscello e i campanelli – che accompagneranno le 'evasioni' del protagonista nella dimensione onirica, nella quale può idealmente ricongiungersi con le cose care lasciate in Russia, ma mostrerà anche la contiguità con l'atmosfera della cripta sviluppando il tema offerto dalle voci femminili.

La sequenza presenta Gorčakov che contempla da lontano l'arrivo dell'angelo: l'evento, che sarà ricondotto al suo immaginario, rappresenta un'altra forma con cui il divino si manifesta in un 'luogo' che grazie ad alcuni dettagli del visivo possiamo ricondurre alla casa familiare in legno lasciata in Russia. A far 'rimare visivamente' questa sequenza con la precedente provvede la piuma che cade nel ruscello ai piedi dell'uomo che assiste all'arrivo del messaggero alato, come nella cripta erano scese le penne degli uccelli davanti alla Vergine dopo l'esecuzione del rito. Ma la manifestazione del divino è scandita anche dalle vibrazioni acute dei campanelli che introducono il simulacro e il suo passaggio nella cripta e poi, con vibrazioni meno intense, ma timbricamente simili delimitano l'inizio e la fine della prima visione del protagonista maschile.

Rito e visione sono quindi scanditi temporalmente dagli stessi rintocchi sonori, che interrompono il corso del reale, preparando l'avvento del divino e il necessario innalzamento del fedele verso questa dimensione. Le melodie degli uccelli, che possiamo attribuire allo stesso campo semantico del volo e della sospensione che esso produce nei confronti delle leggi del reale, funzionano come trasduttori di luogo grazie alla loro voce riverberata nella cripta come se fosse in un bosco.

L'invisibilità degli uccelli suggerisce l'ulteriore passo verso una dimensione celeste, una cupola sonora nella quale finalmente si manifesta lo sguardo della *Madonna del Parto*: sarà opportuno soffermarsi sulla dinamica visiva di questa apparizione prima di completare lo studio delle rime sonore che richiamano tra loro le sequenze per evocare una dimensione spazio-temporale costruita sulle caratteristiche del suono e dell'ascolto da integrare a quella dell'immagine.

Il più semplice ma basilare raccordo di montaggio, il campo contro campo, sembra essere il dispositivo scelto da Tarkovskij per introdurre la visione di Gorčakov, ma sappiamo che lui

non si è recato nella chiesa per vedere l'affresco e dal passaggio immediatamente visibile al bianco e nero egli abita in uno spazio diverso da quella della cripta, dove abbiamo lasciato Eugenia. A completare la suggestione di questo falso raccordo provvede lo sguardo in macchina del protagonista preceduto da uno zoom sul viso della Vergine, nel quale prendono corpo il tormento e la gioia spirituali per il mistero accolto nel suo ventre.

Analizziamo dettagliatamente questa soluzione di montaggio perché Tarkovskij vi ricorrerà più volte e vi integrerà degli inserti sonori che contribuiranno a stabilire un legame diretto tra spazi che in nessun modo possono essere considerati contigui o comunicanti perché appartenenti alla stessa dimensione. Il sonoro avrà quindi la funzione di far apparire la dimensione del sogno nel quotidiano frustrante del protagonista, donandogli una consistenza reale, come se le due sfere, il reale e l'onirico, fossero tra loro perfettamente compenstrate, unite senza diaframmi che le distinguano.

La Vergine dell'affresco non può essere semplicemente vista dal personaggio principale, che nemmeno si trova nella cripta, almeno non allo stesso modo di Eugenia, ma la loro unione stabilita dal campo contro campo materializza piuttosto il contatto tra la tensione spirituale del protagonista, disposto solo a guardare dentro se stesso, e lo sguardo della Vergine rivolto al fedele, al contemplante che cerca di coglierne la manifestazione attraverso un necessario processo di trasformazione interiore.

L'intersezione tra queste due sfere prenderà corpo con la discesa del divino nella dimensione umana e insieme ideale del sogno offerta da Gorčakov, che appare come uno spettatore quasi inconsapevole ma necessario per mediare con il suo sguardo il senso della visita a cui assiste: per lui la presenza della casa di legno lasciata in Russia rappresenta inizialmente il desiderio di ricongiungersi con le cose care, ma ben presto, a partire proprio dall'arrivo dell'angelo, nel complesso intreccio audiovisivo delle varianti su questo tema ideate da Tarkovskij, questa immagine traboccante di nostalgia diventerà ben più polisemica facendo emergere soprattutto l'essenza del rapporto tra l'artista e la sua attività creativa, posta tra il continuo bisogno di attingere alle proprie radici spirituali (la casa) e il compito di rivelare il divino che informa il reale (il cavallo bianco, l'angelo) ³³¹.

331 Tarkovskij, trascrivendo nei Diari un dialogo con Sizov (un dirigente Sovinfilm/Goskino), il 15 febbraio 1983 riporta la giustificazione addotta per l'eliminazione delle sequenze da girare in URSS, in particolare a Mosca: «Niente di male. Mosca era rappresentata solo da alcuni piccoli brani di ricordi e dalla scena-citazione da Dostoveskij (*Delitto e castigo*). Questa scena è stata abolita completamente, e tutto, come in un Simbolo, s'è concentrato nella casa di Gorčakov sul fiume. Come nei sogni di Ivan ne *L'infanzia di Ivan*». Tarkovskij, *Diari, Martirologio*, cit. p. 544. E' utile rilevare fin d'ora come il Simbolo sia l'immagine capace di generare un'intera serie di visioni del protagonista e il germe, che matura continuamente nel protagonista contemplante, è la casa in legno che ritroviamo sollevata sulla collina al centro di ogni inquadratura. Lo sviluppo di queste sequenze mostrerà il carattere di un insieme di variazioni su un tema che inizialmente può essere identificato con la

E sono proprio i dettagli sonori a giocare fin dall'inizio un ruolo chiave nella definizione del senso di un evento apparentemente enigmatico e inspiegabile come la discesa dell'angelo vissuta dal protagonista e stratificata sull'immagine che rappresenta il suo desiderio del ritorno. Ricordiamo infatti di nuovo l'importanza dei rintocchi acuti, ma delicati, liquidi e poco intensi, evanescenti, come se provenissero da molto lontano, che delimitano in questa sequenza in bianco e nero una dimensione spazio temporale diversa dal quotidiano del viaggio del protagonista, ma prima avevano segnato, seppur più intensi, anche l'arrivo del simulacro della vergine nella cripta: la loro funzione comune di richiamo al raccoglimento indica la compenetrazione tra la sfera del sacro, celebrato nel rito, e il sogno di Gorčakov.

Grazie a questi suoni che si possono ricondurre ad una stessa origine, ma soprattutto ad una medesima funzione all'interno del racconto, si stabilisce un processo di osmosi tra due sfere: il divino scende nell'umano e l'umano si dispone ad accoglierlo nella sfera onirica, che appare la più consona a questo processo di reciproca compenetrazione annunciata dal sonoro.

Questo suoni molto emblematici e sempre ben codificati si arricchiscono in questa sequenza di una valenza pertinente al visivo che non ricade nell'immagine: il loro primo rintocco è l'unica traccia del volo dell'angelo. Analizzando infatti con attenzione l'intero plesso audiovisivo, dobbiamo evidenziare che non sono in posizione di raccordo con la sequenza precedente, che spetta invece al silenzio e soprattutto al falso campo contro campo tra lo sguardo capace di dare la vita della Vergine e la fissità degli occhi di Gorčakov, che ottengono il risultato di produrre una perentoria e irrinunciabile interrogazione allo spettatore.

Proseguendo nell'analisi di questa sequenza, notiamo uno dei rari momenti in cui un personaggio tarkovskijano mostra di ascoltare un evento sonoro diegetico non legato o dipendente dalla parola: si tratta proprio del primo agitarsi di campanelli che spinge il protagonista a rivolgere immediatamente il suo sguardo verso l'alto. Allo spettatore è impedito di vedere attraverso i suoi occhi o, meglio, possiamo solo osservare l'intenzione di vedere, l'alzarsi del suo sguardo di Gorčakov ancora dubbioso, quasi perplesso: dal nostro punto di vista esterno all'evento cogliamo la necessità di un'apertura della visione e

nostalgia, con il desiderio del ritorno, ma con il procedere dell'analisi audiovisiva si integreranno una serie di ineludibili e differenti connotazioni che faranno slittare la sequenza su piani di senso diversi: i dettagli sonori e gli elementi del visivo, su cui ci siamo soffermati così a lungo, sono infatti funzionali al tentativo di connettere organicamente o, meglio, di mettere a confronto la tormentata dimensione psicologica in cui vive il protagonista con l'essenza del suo compito secondo il progetto poetico tarkovskijano. Ma il quadro dei significati che possono generarsi da questa immagine potrà essere più completo solo al termine dell'analisi della sequenza della visita alla *Madonna del Parto* 'incorniciata' tra l'enunciazione del tema del film, avvenuta nel prologo durante i titoli di testa, e la sua prima variazione, rappresentata dall'inusuale annunciazione, che ha messo in rilievo la problematica dimensione della creatività artistica.

dell'ascolto al mistero che resta inizialmente celato nel fuoricampo, ma è annunciato nell'immagine dai campanelli e dalla caduta di una piuma.

Questi dettagli audiovisivi costituiscono le tappe di un percorso che moltiplica i suoi centri di interesse rispetto alla posizione dell'osservatore: quando la piuma tocca l'acqua inizia a scorrere il tempo del sogno col mormorio del ruscello che non solo segue la distensione dello sguardo del protagonista ma, arricchendosi del vocio femminile, invita lo spettatore ad avvicinarsi alla casa visitata dall'angelo, dove la sequenza raggiunge il suo apice espressivo. Dai rintocchi celesti assume evidenza la voce del ruscello: una delle tante immagini sonore dell'acqua scelte da Tarkovskij per la sua indubbia musicalità intrinseca capace di generare una molteplicità di frequenze e di riverberi a seconda della materia e della forma del suo percorso, ed evocatrice di una temporalità dell'ascolto contemplativo che tornerà in tutti i punti cruciali del film.

Questo suono debolissimo, portato alla nostra attenzione da un'intensità che appare inusuale e che lo immerge nel silenzio del resto del paesaggio, è in grado di far vibrare l'interiorità del protagonista e insieme l'intera terra natia preparando l'apparire dell'angelo. Il rivolo d'acqua è una clessidra utile a connotare la durata del sogno e il senso dell'evento rappresentato includendovi il suo valore simbolico inerente alla purificazione. Ma su questo 'asse sonoro' si innesta con una lunga e impercettibile dissolvenza, delicatamente, quasi fosse generato dall'acqua stessa, dal suo continuo e incessante cambiamento morfologico, un vocio femminile indistinto, come se si trattasse di una modulazione fluida che scorre sul motivo conduttore del ruscello.

Guidata da questa modalità di costruzione del paesaggio sonoro, la memoria corre subito al tappeto di invocazioni che abbiamo ascoltato nella cripta, o al canto femminile che ha aperto il film dopo i richiami dei cani, ma ora la voce è realmente solo e semplicemente una componente sonora che avvisa dell'arrivo dell'angelo presso la casa sognata dal protagonista: la liquefazione della parola corrisponde a un'emissione vocale articolata solo musicalmente e per giunta strettamente legata alla dinamica del suono del ruscello. Il vociare agitato, ma vitale, che proviene dalla casa suggerisce emozionalmente la sorpresa per l'inattesa apparizione verso cui ci ha condotto lo sguardo del protagonista concentrato a districare il senso degli eventi che accadono nella sua interiorità. Nell'ampio registro dei suoni acuti queste voci femminili potrebbero figurare con il loro disegno grafico accanto ai gorgheggi degli uccelli liberati nella cripta, annuncio di un'avvenuta compenetrazione tra la Natura e il Divino sotto il segno del rito: i suoni organizzati da Tarkovskij sembrano così passare da una sequenza all'altra indicando delle analogie tra le diverse parti del film.

A partire dall'evocazione del non rappresentabile visivamente, il sonoro tarkovskijano persegue un proprio sviluppo fondato sia su una serie di riprese tra le sequenze (per esempio i campanelli, ma anche le voci femminili), sia sulla stratificazione dei suoni (per esempio il mormorio dell'acqua e le voci femminili) che ridisegnano lo spazio interiore di Gorčakov in tutta la sua permeabilità sonora. Ma la sequenza costituita dall'abbaiare lontano dei cani, dal canto popolare russo, dal *Requiem* di Verdi e dal mormorio del ruscello combinato con le voci femminili verrà ripresa, con alcune variazioni nella disposizione dei 'pezzi', nell'epilogo del film scandendo i tempi e i diversi passaggi della sua conclusione.

Se da una parte questa macro-ripresa sonora suggerisce la volontà compositiva di chiudere circolarmente l'opera, ma senza tentare di imprimere alla vicenda lo schema di una forzata simmetria narrativa, dall'altra essa ci spinge ad estendere il prologo, l'esposizione dei principali temi di *Nostalghia*, fino al termine della sequenza con l'apparizione dell'angelo, superando quindi i limiti dei titoli di testa, dove tradizionalmente Tarkovskij confinava l'*ouverture* dei suoi film.

La densità semantica offerta dall'intreccio audiovisivo che si dipana dall'apertura sul paesaggio brumoso con il cavallo bianco all'apparizione del messo celeste ha evidenziato nella prima immagine la ricerca di un'armonica compiutezza raggiunta con un impercettibile movimento dell'occhio della macchina da presa che sfociava in un fermo immagine pittorico del microcosmo russo. Questo primo tema ha assunto una forte coloritura nostalgica grazie alla costruzione di un paesaggio sonoro caratterizzato dal richiamo dell'abbaiare lontano dei cani, che costituirà la tonica del film, per poi trovare la sua corrispondente espressione nella solitaria voce femminile che canta a se stessa il proprio infelice destino per il marito che non tornerà secondo il suo desiderio: al motivo del ritorno si lega il presagio della morte a cui risponde il primo versetto del *Requiem* sollevando così la sofferenza individuale su un piano universale. Al desiderio di rivedere le cose care si intreccia saldamente il sentimento del distacco definitivo e incolmabile scritto nel destino che, nonostante i desideri e le interrogazioni, si deve accettare per tentare di ricomporre l'unità di un mondo perduto.

Prende forma così la necessità del sacrificio di sé, della sottomissione completa dell'artista al proprio compito suggerita dalla *Madonna del Parto* a cui Tarkovskij restituisce la facoltà di apparire, di manifestarsi alle donne del rito fino a penetrare nella coscienza del protagonista: artista inaridito dalla sua stessa esistenza, egli viene ricondotto nella propria interiorità ad assistere all'origine della propria vocazione dal mormorio segreto dell'acqua amplificato e trasfigurato dal vivace vocio femminile che apre la casa all'arrivo dell'angelo.

Posto tra il desiderio di attingere continuamente alle proprie radici e la necessità di contemplare la manifestazione del divino, il tema della creatività artistica assorbe una forte connotazione nostalgica da intendersi soprattutto come una disperata ricerca dell'armonia che si deve risolvere nel sacrificio da parte dell'artista: *Nostalghia* è il lungo e accidentato percorso di rinuncia a sé per raggiungere questa condizione.

La buia reclusione di Gorčakov nell'albergo: il corridoio e la hall

Con il mormorio del ruscello e fin dall'inizio, durante i titoli di testa con l'abbaiare lontano dei cani, Tarkovskij elabora paesaggi strutturati su un solo suono guida intorno al quale si innestano, spesso impercettibilmente, altri elementi sonori o inserti musicali per costituire archi di tensione drammatica, come è accaduto nel prologo del film con il canto popolare e il *Requiem*, e per la discesa dell'angelo presso la casa con il vocio femminile. Ma nella sequenza nella sala d'attesa dell'albergo, lo scorrere quasi impercettibile dell'acqua tra la terra e le pietre, che genera intorno a sé il silenzio del sogno, diventa per Gorčakov il filo sonoro attraverso il quale può tornare all'amata casa in Russia, evadendo dalla realtà del viaggio in Italia nella quale anche la sua attività poetica si è arenata.

Anche se si trova a cavallo di uno stacco di montaggio, non si tratta solo di un suono di ricordo: il suo mormorio ipnotico, potenziato dalla sua nitidezza, sembra 'rispondere' prontamente alla parola, insinuandosi tra le battute che si scambiano i protagonisti. Quando Eugenia e il poeta russo discutono sull'impossibilità di tradurre le opere d'arte, di fruirle in un contesto linguistico o culturale diverso da quello originario che finisce per banalizzarle, lui propone come soluzione alla impossibilità di comprendere ciò che è diverso e altro da sé l'abbattimento delle frontiere: a questa sua affermazione non è Eugenia a controbattere, ma l'attacco del mormorio del ruscello che risulta essere l'unico elemento su cui il protagonista intende realmente sintonizzare la sua attenzione, come se ne seguisse il corso, lo sviluppo 'musicale' capace di riportarlo alla terra natia. Il protagonista si risollewa dall'assopimento, si volta con decisione e con una soggettiva sonora applica ciò che ha appena suggerito: grazie al suono traente dell'acqua, supera con il suo sguardo e con la sua disposizione all'ascolto la distanza che lo separa da casa. Le frontiere dovrebbero essere varcate come il mormorio dell'acqua oltrepassa la barriera tra realtà e sogno, tra le aspirazioni interiori più intime e il mondo circostante.

Il poeta russo adopera le proprie visioni come sentieri per affondare nella propria interiorità cercando una condizione originaria, edenica perduta. La nostalgia sembra funzionare da innesco per una tensione interiore capace nuovamente di raggiungere una dimensione più autentica di quella vissuta nella realtà del viaggio in Italia a cui è strettamente legata anche la sua attività artistica. Il sogno protegge il suo ripiegamento, la sua volontà di solitudine suggerita ripetutamente a Eugenia prima pregandola di usare l'italiano, una lingua che comprende solo a tratti, poi, all'arrivo nell'albergo, con la polemica sull'impossibilità di tradurre le opere d'arte e, infine, con il rifiuto di telefonare alla propria famiglia: la parola che abbia la pretesa di impadronirsi di qualsiasi realtà decifrandone anche le parti più recondite non serve al poeta. E in questo quadro i dialoghi sono destinati a sfrangiarsi, a frammentarsi senza dare alcuna risposta interpretando così la crisi del personaggio principale a cui si sovrapporrà la dolorosa solitudine del pazzo Domenico.

In questa prima sequenza nell'albergo, già dalla posizione del protagonista e di Eugenia, che siedono contrapposti, si ricava la volontà di indebolire le parole, le loro argomentazioni privandole della forza espressiva inverante del volto e di consegnarle così allo spazio vuoto della hall momentaneamente deserta: a turno fissando i personaggi prevalentemente di spalle, la macchina da presa e il microfono ad essa legato consentono di ascoltare la voce bassa, sconsolata o quasi assopita del personaggio più vicino e il riverbero di quella più lontana, che accentua così la distanza dei dialoganti. Le parole vengono progressivamente abbandonate dal russo e l'insistenza di Eugenia nel voler intercettare la sensibilità di colui che accompagna si smorza nel silenzio notturno.

Tra i dialoghi si interpongono i suoni: il mormorio del ruscello eccita l'attenzione del protagonista, che non intende rispondere ad Eugenia, contendendo così il primato alla parola nel discorso. Fin dalle prime sequenze della vicenda, il suono inizia a erodere lo spazio dell'argomentazione a favore della contemplazione, dell'apertura al mondo, che avviene attraverso un iniziale ripiegamento interiore da parte del protagonista dove l'ascolto e la visione sopravanzano la parola e le sue categorie nel tentativo di recuperare un contatto primigenio e indissolubile con la realtà mediato soltanto dall'immagine.

Il mormorio del ruscello appare inizialmente nella sequenza dell'angelo come un suono interamente compreso nell'immaginario del protagonista, ma fin dalla sua seconda apparizione rivendica un grado di libertà maggiore che si declina già a partire dalla sua funzione di ponte tra le due realtà distinte ma sempre più legate del sogno e del viaggio in Italia. Ed esso si arricchisce ancor di più l'ambito dell'interpretazione emergendo tra le maglie del discorso, stabilendo un legame più profondo ed espresso in modo più efficace con

la tensione interiore del protagonista rispetto alle parole, come dimostra l'attenzione sistematica che egli gli accorda.

Quindi il mormorio dell'acqua non è soltanto un elemento chiave nella definizione del paesaggio sonoro interiore del protagonista legato al ricordo della terra natia, ma si rivela essere un suono in grado di affrancarsi dalla dimensione psicologica del protagonista per diventare il segno di un contatto primigenio, originario con il mondo che il protagonista tenta di recuperare. E quando scopriremo, con un piccolo scarto nel riverbero, che questo suono suadente fuoriesce dalla chiesa semisommersa nella quale Gorčakov ha deciso di fare i conti con se stesso, sarà proprio la serie dei rumori d'acqua, aperta e chiusa dallo stesso suono, a spiegare al posto delle parole del protagonista il senso di familiarità da lui provato verso quel luogo così simile alla casa ideale che compare nei suoi sogni. E di nuovo, in questa sequenza che analizzeremo dettagliatamente a tempo debito, tornerà in primo piano il primato dei sentimenti inespressi, delle tensioni interiori che non si sono sclerotizzate nella parola, ma continuano a vivere nell'interiorità di coloro che le alimentano preservandoli dalla futilità del linguaggio.

Un ulteriore sviluppo del tema del rifiuto della traduzione e della diffidenza verso la parola, o la comunicazione verbale che arresterebbe o svierebbe l'apertura al mondo tanto agognata dal protagonista si registra nel breve dialogo sulla nostalgia, iniziato da Eugenia, che tenta di sondare l'inaccessibile compagno di viaggio prima dell'arrivo della padrona dell'albergo: egli, anziché controbattere alla donna, le risponde cedendole la lettera del musicista Sasnovskij su cui sta conducendo delle ricerche.

Rispetto al libro stampato di poesie tradotte che l'interprete sta leggendo e sul quale è nata la questione dell'impossibile traduzione delle opere d'arte, si tratta di una fotocopia che il protagonista ha tenuto sempre con sé e che non finirà gettata in un angolo e poi bruciata per poter finalmente liberare i suoi testi nell'intreccio del film: anche se il suo contenuto verrà rivelato allo spettatore soltanto prima che il protagonista decida di intraprendere il tormentato processo di spogliazione di sé, Eugenia ha la possibilità di interiorizzare, di rivivere interamente come in uno specchio l'immagine della soffocante sofferenza in cui il protagonista si riconosce.

Inibendo la comunicazione o riducendola drasticamente, e rinunciando a usare la voce solo per amplificare il vissuto, soprattutto quello altrui, Gorčakov aspira fin dalle prime sequenze del film al silenzio come condizione necessaria per ricomporre lo scacco esistenziale in cui si dibatte; questa può essere compresa da Eugenia in tutta la sua drammaticità solo a patto che ella segua lo stesso percorso e si disponga in ascolto come

tenterà di fare ripetutamente il protagonista, riuscendovi per altro solo con il sacrificio finale³³².

A partire da queste premesse, il testo della lettera di Sasnovskij si diffonderà all'apice dello sprofondamento nell'inazione di Andrej con una voce terza rispetto ai protagonisti, senza alcun elemento morfologico che possa ricondurre il suo risuonare alla loro interiorità. E il visivo renderà ancor più efficace l'apparizione di questa voce *over* producendo inizialmente nello spettatore l'attesa che sia Eugenia a leggere, dopo aver finalmente spiegato di sua iniziativa il foglio consegnatole dal protagonista: l'emergere di una voce maschile dolente e pacata, che si diffonde uniformemente nello spazio del corridoio dell'albergo, come se abitasse in un'altra dimensione, riconferma l'impossibilità di dare all'altro la propria voce, se non si è vissuto il suo stesso travaglio esistenziale. La voce di Sasnovskij fluirà sull'immagine di Eugenia, pronta soltanto a leggere e forse a tradurre, ma non a comprendere, la sofferenza spirituale in cui Gorčakov stesso si riconosce interamente perché vive la stessa esperienza. Ed essa risuonerà sul protagonista steso, in una posizione che richiama da vicino proprio la rigidità della morte evocata dal testo, che si abbandona all'ascolto del conclusivo abbaiare lontano dei cani: ancora un suono, la 'tonica' del film, chiude e ravviva, oltre la parola, il desiderio di ricongiungersi, di reinserire la propria esistenza nel microcosmo delle cose care.

Rinviando a tempo debito l'analisi completa della sequenza imperniata sulla lettura della lettera di Sasnovskij e caratterizzata dallo sfondo sonoro di un'incongrua musica orientale, possiamo fin d'ora sottolineare che la prima comparsa di questo testo ha rafforzato la volontà del protagonista di non usare la parola e la voce nemmeno per mediare e in qualche modo interpretare il proprio stato d'animo, la propria condizione interiore che può essere colta interamente e in tutti i suoi risvolti solo a patto di essere rivissuta.

332 Nelle opere tarkovskijane è particolarmente importante analizzare non soltanto le microstorie che nel film importano riflettono la compiutezza, l'organicità e gli sviluppi tematici del testo principale, ma, come abbiamo evidenziato lungamente nel caso dell'affresco di Piero della Francesca, è necessario considerare attentamente anche la loro messa in scena che modifica sensibilmente il loro significato incorporandolo nell'ambito della produzione di senso della sequenza e poi del film. Per diventare parte integrante delle sequenze Tarkovskij mette in scena la distruzione necessaria dei testi, come nel caso dei versi di Arsenij Tarkovskij in questo film, o la loro radicale trasformazione, come nel caso dell'affresco di Piero che torna ad apparire nella cripta non solo per merito del pulviscolo luminoso che lo vela, ma anche grazie ad una radicale decostruzione dello spazio operata dalle inquadrature e dal montaggio. La stessa sorte toccherà ai brani musicali di repertorio, come è evidente in *Stalker*; e la nostra analisi si soffermerà con particolare attenzione proprio sui procedimenti di inserimento del testo musicale nelle sequenze che corrisponde al sacrificio della loro autonomia semantica, pazientemente costruita dalla tradizione, in vista della nascita di un nuovo significato che può scaturire solo dall'apporto drammaturgico di tutti elementi della forma cinematografica. Così un brano di repertorio come la *Nona* di Beethoven, una tra le pagine più note della musica occidentale, potrà rivivere nello spettatore rinnovando l'esperienza dell'ascolto. L'incidenza semantica della messa in scena nella dinamica intertestuale presente nei film di Tarkovskij è l'argomento dell'eccellente saggio di Bird, *The Shape of Things to Come: Iconoclasm and Bibliomachy in the films of Andrej Tarkovskij*, contenuto in *Andrej Tarkovskij*, a cura di Elena Dagrada, Materiali di Estetica, Milano, CUEM, 2006, pp. 131-147 e in particolare per *Nostalghia* pp. 145-146.

La trama del sonoro intessuta dai dialoghi o dai monologhi si allarga lasciando spazio ai suoni e al silenzio, che si combinano con i discorsi dei personaggi intensificandone il senso in un procedere orizzontale che si affranca da una stretta corrispondenza con il visivo. Essi rappresentano una maggiore e non meno significativa vicinanza al mondo rispetto alla parola e una più efficace penetrazione di quest'ultimo nella coscienza: pilotato dai suoni Gorčakov si immerge nelle immagini della casa che domina i suoi sogni, ma altrettanto repentinamente viene allontanato dalle sue visioni quando sono disturbate dal campanellino e dal guaire del cane di un'elegante quanto fatua donna dalle apparenze aristocratiche.

Il ritornare del suono dei campanelli al di fuori della cripta o del sogno e in un contesto radicalmente diverso, contrapposto al raccoglimento necessario per la preghiera o alla contemplazione del simbolo della casa immersa nella natura, destabilizza il giudizio che credevamo acquisito con l'interpretazione delle sequenze iniziali e ne impedisce la cristallizzazione, l'irrigidimento in un significato convenzionale: gli acuti suoni metallici possono indicare la manifestazione del sacro, ma anche l'inattesa apparizione della donna elegante e aristocratica che conduce un lamentoso cane da compagnia nella piccola stazione termale interrompendo così bruscamente l'ennesimo ripiegamento del protagonista³³³.

Il passaggio della donna con il cane da compagnia riporta il dialogo tra Gorčakov ed Eugenia sul tema della nostalgia, ma per la nostra analisi concentrata sull'interpretazione delle combinazioni audiovisive è più importante fissare la costruzione dello spazio in cui i personaggi si muovono reagendo a differenti stimoli sonori: l'uomo tenterà l'evasione dall'opprimente penombra dell'albergo per assistere alle immagini germinanti dalla casa che domina i suoi sogni, Eugenia ascolterà invece la cartolina sonora che le dipingerà la padrona dell'albergo mentre conduce i due ospiti nelle loro stanze, ma buona parte di questo dialogo

333 Nel racconto edito per Garzanti e nella sceneggiatura presentata dalla produzione l'episodio aveva uno sviluppo più completo e una diversa ambientazione su cui ci soffermiamo soprattutto per analizzarne il sonoro. Nella prima parte 'interrotta' di questo sogno, il protagonista vede la moglie che alita e poi pulisce un bicchiere di cristallo con un canovaccio bianco. Il sonoro avvolge questo evento tattile e olfattivo silente prima con il mormorio del ruscello che attira Gorčakov e poi con il guaito e il trillo del campanellino del cane da compagnia che interrompono la visione. Tarkovskij accorda agli oggetti, in questo caso il canovaccio e il bicchiere, il ruolo di protagonisti nel quadro: ora si trovano nelle mani delicate della moglie, ma nel sogno dell'"annunciazione" erano nell'acqua ai piedi del protagonista che raccoglie la piuma e assiste all'arrivo dell'angelo. Dislocandoli nei centri visuali più importanti dell'inquadratura e assegnando loro in questo modo una presenza attiva gli oggetti finiscono per alterare, scombinare la presunta successione temporale degli eventi onirici indicando, invece, come i sogni del protagonista tentino di indagare il senso dell'apparizione angelica iniziale cercando di ricostruirla e di riviverla. Nel racconto il bicchiere 'risponde' all'alito e alle mani della donna con «lieve suono cristallino» (p. 237), nella sceneggiatura con «un sussurro appena percettibile» (p. 12): in entrambi i casi la risonanza celeste è evidente in gradi diversi, ma nella soluzione finale adottata nel film l'evento, reso appena visibile, non consente allo spettatore di concentrarsi su quanto accade nella visione e tanto meno di praticare un ascolto attento di quanto era richiesto nella sceneggiatura o nel racconto. Il ridicolo guaito del cane da compagnia e tintinnio del suo campanello vengono percepiti come un'intrusione e un disturbo, come un ritorno non voluto alla realtà triviale del viaggio in Italia presente, attiva e ineliminabile nell'esistenza del protagonista quanto la sua volontà di evasione verso il mondo ideale che sembra filtrare nelle sue visioni.

slitterà nel sogno di Gorčakov creando l'effetto di un montaggio parallelo ottenuto con una combinazione audiovisiva.

Per la prima volta nella sequenza della hall lo spazio è mostrato nella sua totalità: come su una scena teatrale i due protagonisti dialogano confinati ai margini di un quadro fisso che nella sua parte centrale presenta una serie di sovrainquadrature aperte su spazi vuoti costituite da cornici di porte. E poiché tutte queste aperture rettangolari tendono a disporsi sullo stesso asse verticale che idealmente divide in due parti il quadro, si crea un sensibile effetto di simmetria centrale che tenderebbe ad annullare la profondità del corridoio trasformando uno spazio reale, potenzialmente percorribile dai personaggi, in uno spazio proiettivo, in un fondale inaccessibile alle loro spalle, se le marcate differenze luminose tra le zone delimitate da queste cornici non consentissero all'occhio di ripristinare una profondità però vuota, senza un tema visivo che la caratterizzi come accade per la dacia in legno che pulsa di apparizioni nei quadri in bianco e nero dei sogni.

Questa atmosfera determinata dall'ambivalenza spaziale appena descritta³³⁴ è completata dalla penombra e dai neri profondi che ben presto invadono tutto il film facendo perdere quasi subito allo spettatore (e a Gorčakov stesso) la cognizione del tempo diegetico ordinario, dello scorrere delle ore e delle giornate. Per tutti i personaggi il venire alla luce o restare immersi nel buio saranno movimenti indicatori di una precisa volontà interiore: per il protagonista, per esempio, l'emergere dall'ombra, combinato prontamente con il richiamo sonoro del ruscello, significherà l'imminente accesso alla dimensione onirica, alla realtà del sogno abbandonando anche solo per pochi istanti quella del viaggio, cupa e nera.

Dalla sala d'attesa dell'albergo il poeta russo tenta quindi nuovamente un'evasione attratto letteralmente dall'acqua 'parlante' solo per lui e non casualmente sceglie di dirigersi verso la macchina da presa, verso il punto dove potenzialmente si interrompe il fluire della finzione cinematografica che riguarda l'estenuante soggiorno italiano e dove si origina l'intera costruzione di questo spazio monumentale, elegante e insieme vuoto, profondo ma opprimente nel suo tendere alla simmetria: lo sguardo in macchina riversa in un oltre ideale, diverso dallo spazio prospettico-illusorio dell'albergo, il desiderio del ritorno, la volontà di

334 L'ambiguità dello spazio dove stazionano i due protagonisti sembrerebbe confermata dal movimento delle comparse: la donna con il cagnolino appare nella cornice tra Gorčakov ed Eugenia allo stacco di montaggio dal sogno del bicchiere senza che si possa vedere da che punto dello spazio provenga, l'albergatrice sbuca da destra proprio alle spalle dei due personaggi assennati e chiusi in se stessi: l'unico spazio percorribile appare quello antistante ai personaggi e delimitato idealmente dalla posizione della macchina da presa. Rispetto a questa configurazione le voci, quando si liberano nello spazio staccandosi dai parlanti, raccolgono le tracce di profondità con il riverbero.

ritrovare un contatto con le cose care, e da questo spazio provengono i suoni d'acqua e quelli dal timbro cristallino su cui ci siamo già soffermati.

Siamo spinti ad ascoltare e a vedere ciò che accadrà nel sogno dall'ormai familiare mormorio che prepara il liquido e lontano rintocco di campanelli, ma a questo punto dello sviluppo sonoro della sequenza si inserisce, sovrapposto alla visione della casa in Russia, il breve dialogo tra Eugenia, la portinaia dell'albergo e Gorčakov silenzioso; quando la visione volge al termine le parole delle due donne sulla bellezza del luogo vengono 'sommerse' dal tonfo dell'acqua mossa dalla corsa del cane che nel sogno gioca con i bambini scesi di corsa lungo il pendio sorvegliato della casa.

Il primo aspetto da rilevare in questa combinazione di voci e suoni è la possibilità di seguire ininterrottamente tutto il dialogo tra Eugenia e l'albergatrice con la presenza silenziosa, ma decisiva per la piena e profonda comprensione della sequenza, di Gorčakov. Il tessuto audiovisivo del racconto filmico non viene spezzato, interrotto artificialmente con gli stacchi tipici del montaggio parallelo, magari ricoperti dalla soluzione convenzionale unificante dell'inserimento di musica, ma rimane continuo proprio grazie alle battute di dialogo e ai silenzi: esso risulta soltanto 'piegato' in corrispondenza del campo contro campo iniziale – una giunta più che una cesura – con il quale il protagonista, rispecchiandosi nello sguardo della moglie lontana, viene esplicitamente invitato a contemplare ciò che sta all'interno del suo sogno.

La continuità del sonoro priva la sequenza di ellissi consentendo l'ascolto delle azioni che il visivo non mostra perché concentrato sulla rappresentazione di quella che appare come una visione del protagonista: le voci del dialogo tra le due donne non si interrompono facendo da ancelle alle immagini e al montaggio, ma eccedendo le necessità della narrazione, proseguono autonomamente esibendo il racconto cinematografico come un'unità temporale indivisibile dettata dalla sua trama sonora che presenta una 'piega' nel visivo per consentire l'apparizione della casa lasciata in Russia. L'esito di questa operazione consiste nella sovrapposizione di due luoghi non comunicanti e tra loro non collegabili: la parola e le voci dell'albergo italiano sono la facciata sonora che coesiste con il mondo tutto interiore del protagonista, separato completamente dal reale che lo circonda, come il suo ultimo 'a parte' nella hall aveva enunciato³³⁵.

335 Con questa soluzione audiovisiva Tarkovskij declina la propria idea di montaggio parallelo; lo svolgimento di questa sequenza sembra infatti tradurre quasi alla lettera queste parole del regista: «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 pictures tells you one story and the sound a completely different one. Your ears are in one location, the eyes are in another, but all this is a subject of theory». Moroz, *Andrei Tarkovsky about his film art in his own word*, cit., p. 73. Il regista russo intravede uno dei limiti del cinema nell'incapacità

Osservando con attenzione i margini di questa sequenza e poi il suo intero sviluppo, noteremo come le soluzioni compositive adottate da Tarkovskij evitino accuratamente di seguire le convenzioni che nell'ambito della narrazione cinematografica contraddistinguono il sogno dalla realtà e declinano il rassicurante rapporto tra il sogno e il suo sognatore: esse consentiranno invece allo spettatore, attraverso un'immagine che sicuramente presenta anche tratti onirici, di assistere alla manifestazione di un simbolo microcosmico del mondo.

Partendo quindi dal visivo la nostra analisi si deve soffermare brevemente sul senso dello sguardo in macchina della moglie che invita apertamente il protagonista ad assistere alla scena: si tratta di una soluzione che rinvia alla pittura e che si ripropone nel film ogni volta che il protagonista evade nei propri sogni ricongiungendosi con le cose care lasciate in patria. Soprattutto dal Rinascimento in poi è possibile notare in alcune opere che una delle comparse abbia il compito di richiamare l'attenzione dell'osservatore, esterno ed estraneo alla composizione della tela, a prendervi parte attiva, superando il suo ruolo di semplice fruitore della costruzione che si trova di fronte.

Nel nostro caso, però, Gorčakov è colui che congegnava il teatro delle comparse oniriche e gli eventi che devono accadere nel suo sogno. Lo sguardo in macchina della moglie può sembrare quindi una sottolineatura eccessiva della tensione ad immergersi nel mondo rappresentato quando già siamo consapevoli che tutto ciò che accade sotto i nostri occhi è la costruzione del sognatore, ma il sonoro si assume il compito di rendere più complesso questo aspetto.

Grazie all'assenza di cesure il dialogo tra Eugenia e l'albergatrice non è fatto solo di convenevoli, della descrizione della bellezza del luogo, ma contiene anche un dettaglio preciso riguardante l'azione che si sta svolgendo, ma che noi possiamo solo ascoltare: il commiato tra i due protagonisti, in particolare Eugenia augura la buona notte al suo compagno di viaggio. La continuità del sonoro garantita dalla linearità ininterrotta del dialogo, racconta la separazione dei due protagonisti che si ritirano nelle loro stanze, come diverrà pienamente chiaro al termine dell'inquadratura in bianco e nero³³⁶.

di mostrare efficacemente sullo schermo due azioni che accadono simultaneamente in spazi diversi: egli rifiuta la soluzione offerta dal montaggio parallelo perché la considera comunque una forma di successione che solo per convenzione è diventata simultaneità. Nella sua breve lezione sul sonoro a Berlino egli nota come la musica non presenti questo limite potendo procedere per contrappunto.

³³⁶ La sceneggiatura conferma anche più esplicitamente l'andamento dell'azione così come è stata appena descritta (p. 16-17), ma la soluzione audiovisiva particolarmente stilizzata che andremo ad analizzare nel dettaglio evita di produrre una sequenza meramente di transizione riguardante i personaggi che si ritirano nelle loro stanze. Il visivo rappresenta l'ennesima apparizione della casa lasciata in Russia, ma il sonoro è composto dalla sovrapposizione del dialogo tra Eugenia, Gorčakov silenzioso, l'albergatrice e alcuni suoni che appartengono elusivamente all'interiorità del protagonista nella quale lo spettatore viene immerso seguendo la costruzione audiovisiva della sequenza risolta con un'unica inquadratura. È evidente da questo sommario

Il procedere dell'azione comporta quindi che Gorčakov, il sognatore, abbia di fatto abbandonato la sua posizione di contemplante e che il sogno proceda anche senza di lui di fronte all'unico osservatore rimasto: lo spettatore. E questo determina in prima istanza il senso di una maggiore consistenza oggettiva per la visione che abbiamo di fronte: anche se questa qualità si potrà ricostruire completamente solo a posteriori e con una certa difficoltà, è evidente la possibilità che il sogno si affranchi dal suo sognatore e proceda su un piano contiguo, ma diverso, emergente solo a tratti, dalla trama della realtà opprimente del viaggio in Italia. L'invito iniziale alla contemplazione da parte della moglie con il suo sguardo in macchina era dunque necessario e non pleonastico proprio perché la realtà rappresentata ha rivelato di eccedere la dimensione soggettiva che tradizionalmente si attribuisce al sogno e non è semplicemente la rappresentazione, per quanto vivida, del desiderio del ritorno del protagonista.

L'analisi ci spinge a considerare la costruzione audiovisiva di questa visione come la sfuggente apparizione di un intero microcosmo nel quale il protagonista desidera dimorare trovando finalmente la propria dimensione ideale riconciliata con l'esistenza rappresentata dall'opprimente viaggio in Italia. Per ritrovare in se stesso l'armonia perduta è però necessario sacrificare interamente la propria individualità per affondare i sensi nel reale e appostarsi in ascolto delle tensioni che ne determinano le continue e vitali trasformazioni: questa disposizione emerge per ora solo parzialmente nel faticoso tentativo del protagonista di 'ritrarsi' dal reale ancora confuso e soffocante della vicenda, del viaggio in Italia per raccogliersi in se stesso e, come suggerisce lo sviluppo dell'azione a partire dal sonoro, egli rinuncia a questo processo, strettamente inerente alla creatività artistica, lasciando questo compito al regista: anche in questa occasione Gorčakov non è l'alter ego di Tarkovskij e le due figure risultano più che speculari, contrapposte dall'evidente tentativo di mostrare la possibilità del superamento della crisi esistenziale vissuta dal poeta russo.

La visione del personaggio principale, trasformata in simbolo microcosmico del mondo e non lasciata nella condizione di un riflesso dei desideri e delle tensioni che animano il protagonista, non può quindi che avvenire attraverso la comprensione del ruolo di tutte le

resoconto della composizione di questo quadro che Tarkovskij dispone esplicitamente lo spettatore in un terreno intermedio tra il visivo e il sonoro, lasciandogli l'arduo compito di seguirli separatamente, perché di contenuto del tutto diverso, e poi di tentare di combinarli preservando però il significato che è stato attribuito loro dalla costruzione della sequenza. Limitatamente al sonoro ci troviamo nella condizione del radiodramma, poiché il racconto procede anche senza ancorarsi alla traccia fondamentale costituita dall'immagine. Anzi, il visivo, liberato dalla necessità stringente di aderire alla narrazione, diventerà l'occasione per mostrare lo statuto di simbolo che Tarkovskij accorda all'immagine cinematografica capace di riflettere in sé, come una goccia d'acqua (o una monade), un intero universo grazie alla lettura del senso dell'immagine che si determina dal suo impianto costruttivo, dai nuclei audiovisivi che la determinano e dalle loro reciproche relazioni.

componenti audio-visuali nel definire le diverse dimensioni che lo caratterizzano: lo sguardo della moglie, diretto verso la macchina da presa come quello del marito, è il primo centro visuale attraverso il quale Gorčakov, e lo spettatore con lui, vengono invitati a prendere parte attiva nel sogno e soprattutto a dirigere l'attenzione verso la casa sulla piccola altura.

Lo sguardo in macchina della donna intensifica la sua presenza, come se fosse una porta d'accesso alla dimensione ideale che lei stessa incarna: nel sogno del protagonista maschile che seguirà questa sequenza, lei verrà presentata con il ventre prominente come la *Madonna del Parto*, continuando così a declinare l'evento cruciale 'dell'annunciazione' a cui abbiamo assistito al termine della sequenza iniziale nella cripta³³⁷.

Ma non sarà la donna, che voltandosi indica la profondità dello spazio onirico e invita alla contemplazione, a guidare lo sviluppo della visione: essa avviene invece con il dispiegamento di una carrellata laterale che disegna lo spazio della terra con il suo movimento marcatamente orizzontale. La macchina da presa si stacca dalla donna per esibire gli altri due centri audiovisivi, idealmente disposti a formare un triangolo, costituiti dalla dacia in legno, che occupa il vertice, e dalla pozzanghera, dove termineranno la corsa del cane e l'intera sequenza, che rappresenta l'estremo opposto della 'base' saldamente ancorata allo sguardo della donna.

Ribadiamo come la focalizzazione del visivo non appartenga né al protagonista maschile, che presto abbandonerà la sua funzione di contemplante come sarà rivelato dal sonoro, né al personaggio femminile che domina i suoi sogni con una funzione sempre più vicina a quella di messaggero dalla dimensione ideale, divina e inaccessibile, ma spetti dichiaratamente al regista, che si dispone così a ricomporre con gli strumenti audiovisivi un microcosmo policentrico nel quale l'organizzazione dello spazio dell'immagine determina la sua evoluzione agli occhi dello spettatore³³⁸.

337 Nella copia in deposito legale presso la Cineteca Nazionale di Roma e nella copia in possesso di Lab80 (Bergamo), il passaggio dal reale dell'albergo al sogno, per quanto concerne il visivo, mostra in generale una differenza più evidente dal punto di vista del trattamento della luce che del colore: la copia digitale visionata, ottenuta con criteri standard senza operare alcun tipo di aggiustamento, presenta la 'realtà' del viaggio in Italia fortemente decolorata, più di quanto mostrino le copie in commercio, e immersa in un nero denso e impenetrabile da cui a fatica prendono vita le figure. Il passaggio al sogno risulta così determinato più da un'intensificazione del bianco, della luce, consona a indicare una dimensione ideale, che dalla differenza tra colore e bianco e nero, che convenzionalmente si usa in queste circostanze narrative. Questa soluzione rende lo stacco di montaggio che separa le due realtà ancor più trasparente.

338 La policentricità dell'inquadratura tarkovskijana, particolarmente evidente nei piani che esibiscono lunghe durate, viene considerata come una caratteristica essenziale, perfettamente leggibile dallo spettatore e necessaria per la comprensione del senso dell'immagine: se la tendenza a girare lunghe inquadrature fonda la continuità spazio temporale e narrativa dell'immagine la policentricità tende a rovesciare queste caratteristiche dei piani sequenza tarkovskijani per arrivare ad un nuovo equilibrio. Questa organizzazione strutturale individuabile nell'uso degli elementi della forma cinematografica, e in particolare delle combinazioni audiovisive, consente lo scorrimento del tempo nell'immagine (e giustifica il nostro accanimento analitico). A costo di sembrare ridondanti facciamo notare che questa sequenza, impostata come una soggettiva di Gorčakov,

Se la dimensione orizzontale spetta alla carrellata laterale, che imprime un ulteriore dinamismo al sogno contrapposto all'assoluta staticità crepuscolare dei soffocanti luoghi italiani nei quali Gorčakov è costretto a dimorare, la profondità è concretizzata dalla corsa dei bambini dalla casa ai piedi della collina.

Solo la casa emana vita: la corsa dei bambini con il cane lungo il pendio è la rappresentazione del movimento che scende verso lo spettatore contemplante precedentemente disposto a osservare, a far salire il suo sguardo. A sottolineare questa dimensione e ad annunciare il movimento più 'autentico' che dovrebbe governare il sogno e la contemplazione provvede il ritorno dell'aereo campanello già sentito durante la discesa dell'angelo, che allude così alla dimensione verticale proprio in corrispondenza del vertice visivo fondamentale costituito dall'apparizione nella carrellata della casa³³⁹.

Nell'insieme della traccia sonora di questa inquadratura i 'rintocchi celesti' approfittano di una pausa di silenzio nei convenevoli tipici dell'ospitalità tra le due donne, di una rarefazione della parola posta proprio all'inizio di questa inquadratura: questi suoni, alla pari dello sguardo in macchina della moglie sognata dal protagonista, invitano a non distrarre l'attenzione e a provare a sollevare l'esistente verso una sfera ideale dove la comprensione sarà più profonda. Il tutto, nel movimento unitario del carrello laterale, converge alla pozzanghera: un elemento visivo dove si raccoglie il mormorio del ruscello, utilizzato inizialmente con un'impercettibile dissolvenza per annunciare il paesaggio sonoro a venire e poi per condurre lo spettatore attraverso l'intera durata dell'immagine apparentemente onirica.

è presto minata sia dalla continuità con cui il sonoro si stratifica sul visivo, informandoci che il sognatore non è più garante di ciò che vediamo, sia dalla presenza della donna nel sogno, intermediaria decisiva per gettare uno sguardo nella profondità del quadro. Ma la sequenza sarà completata dalla carrellata laterale tarkovskijana che si stacca da lei, dal suo punto di vista e porta a compimento la manifestazione dell'autentico piccolo microcosmo delle cose care in cui Gorčakov vorrebbe immergersi rinnovato, dopo aver fatto *tabula rasa* del proprio immaginario. E a completamento di questa sequenza 'telescopica' di punti di vista è necessario integrare la funzione e gli esiti semantici degli effetti sonori, come si vedrà nel corso dell'analisi. Per il problema della policentricità si veda: Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 194-197. Il policentrismo è individuato come uno dei principi della costruzione dell'immagine cinematografica tarkovskijana a partire dalla sceneggiatura anche da Netto, si veda in proposito: Netto, *Hoffmanniana*, cit., p. 230-231.

339 La verticalità è annunciata visivamente dalla fila dei pali elettrici di legno mostrati dall'inquadratura che si sposta da sinistra verso destra. Essi sono i primi elementi a sviluppare in profondità, ma anche verso l'alto, lo sguardo della donna diretto alla casa posta al vertice dell'organizzazione di questo spazio. Per quanto possa apparire esagerato il nostro accanimento interpretativo, intendiamo mostrare come tutti gli elementi dell'immagine, anche quelli apparentemente di contorno, non siano soltanto il contenuto, magari accessorio, di una rappresentazione, ma contribuiscano alla costruzione del senso generale dell'immagine nella sua totalità, che oltrepassa così il carattere del ricordo individuale o il desiderio del ritorno del protagonista. Da questa prospettiva è evidente come Tarkovskij abbia disposto il rintocco liquido dei campanelli in corrispondenza di un impianto del visivo strutturato per indicare lo slancio verticale, dimensione nella quale assistiamo a due movimenti: la discesa misteriosa del divino, annunciata dal suono, ma anche la tensione a salire dello sguardo del contemplante, che coincide non casualmente con il procedere 'in profondità', dove si imbatte nel centro vivo costituito dalla casa in legno sull'altura.

Il tempo della visione è scandito senza lacerazioni o tagli del viaggio come indicano le voci delle due donne, che parlano della località termale: c'è inizialmente una pausa di silenzio, ma le voci delle due donne dialoganti formano uno strato sonoro non comunicante, benché coesistente con 'l'interno' che stiamo osservando e dal quale provengono i suoni di campanelli, il mormorio del ruscello, che ci ha suggerito che quanto c'era da vedere si trovava al di dentro, nel teatro dell'anima del protagonista, e il tonfo nell'acqua con cui si chiude il dispiegamento del mondo interiore di Gorčakov. Nel vertice che chiude la sequenza, l'acqua mossa dal cane 'sommerge' anche le parole delle donne formando così l'apice sonoro dove si conclude l'intero movimento audiovisivo che abbiamo seguito interpretando quasi elusivamente le scelte inerenti alla forma cinematografica.

In questo punto il suono restituisce una consistenza palpabile all'intera scena, esso completa la discesa dell'ideale, rappresentato dalla corsa dei bambini lungo il pendio, nella materia sonora del rumore: questa azione, finora tratteggiata dal bianco e nero e dal rallenty, che possono richiamare ancora una volta il carattere fantasmatico del sogno, assume così una sua ineludibile materialità cinematografica in corrispondenza dell'acqua agitata dal pesante tuffo del cane.

Complessivamente i suoni sembrano distinguere qualitativamente i movimenti lungo l'asse verticale: lo scampanio liquido invita a innalzare lo sguardo (e l'esistente, per quanto soggettivo), come era accaduto a Gorčakov per il primo rintocco di questo suono durante la sequenza iniziale 'dell'annunciazione', e insieme indica la misteriosa discesa del divino nel mondo fino all'immersione negli elementi naturali, *in primis* nell'acqua come suggerisce il passaggio del cane nella pozzanghera che ha raccolto il mormorio del ruscello lungo il pendio. E questi suoni definiscono nella combinazione audiovisiva che abbiamo descritto e analizzato un altrove incommensurabile, completamente autonomo rispetto allo strato delle voci delle donne che disegnano la facciata sonora continua, senza cesure, del viaggio in Italia che procede parallela a questo microcosmo: in questa interiorità ideale il poeta russo vorrebbe ritrarsi facendo di se stesso una monade, ma non ha la tensione interiore necessaria per adempiere a questo compito.

La buia reclusione del protagonista: la stanza d'albergo e un'insolita disposizione all'ascolto

Nessun personaggio tarkovskijano è così attento ai suoni come il protagonista di questo film: prendendo possesso della sua camera non solo ne esplora i vuoti, tutti potenziali casse di risonanza, ma ne ascolta anche i rumori che Tarkovskij provvede a rendere incongrui, misteriosi o particolarmente fastidiosi quando sono emessi dai più banali dispositivi elettrici presenti in una stanza d'albergo: i primi ottengono un effetto straniante e perturbante perché non trovano una immediata risposta nel visivo alla domanda che pongono allo spettatore sulla loro origine, i secondi tradiscono la loro sgradevolezza con la loro dinamica incerta.

Incongruo è il ribollire d'acqua quando Gorčakov apre le imposte per provare ad affacciarsi fuori dalla stanza: è il primo suggerimento della presenza della vasca termale di Bagno Vignoni e sembra proporre il tema della profondità generatrice da cui gli elementi naturali acquistano una loro vitalità, negata invece al ritmo fiaccamente imitativo della 'voce' del neon difettoso che ricade in un indistinto ronzio³⁴⁰. Un fattore particolarmente importante per confermare le nostre osservazioni sulla volontà del protagonista di sintonizzarsi con il mondo sonoro in cui si trova immerso, prediligendo il risuonare della natura e dei suoi elementi, è la disposizione della stanza da cui non può guardare fuori: l'unica finestra disponibile dà su un cavedio³⁴¹.

340 Si tratta quasi certamente del ribollire d'aria nel lago di falda, che aveva invaso la chiesa posta sotto il piano stradale presso la Salaria, pazientemente registrato dal fonico Ugolinelli e dal microfonia Volpicelli. In questo luogo la vicenda si avvierà alla conclusione, ma Tarkovskij adopera liberamente tutti gli elementi della categoria dei suoni d'acqua per suggerire dimensioni che possono essere scoperte e rappresentate dalla percezione del suono in quanto tale, isolato dal suo contesto originario. In questo caso l'intensità del ribollire è messa in rilievo dal silenzio notturno e il riverbero piuttosto marcato anticipa la presenza di una vasca di raccolta in muratura che si rivelerà essere la piazza del piccolo centro termale. La dialettica tra il naturale e l'artificiale è ribadita anche dalle fonti luminose ed era espressamente richiesta dal regista per impostare la costruzione dell'atmosfera del film, come ha testimoniato anche il fotografo del film Giuseppe Lanci.

341 Questa situazione, nella quale il visivo è incentrato sul problema dell'ascolto, era prevista anche nella sceneggiatura, ma il paesaggio sonoro della sequenza, anziché essere rappresentato solo dall'acquazzone che progressivamente consente la penetrazione nello spazio interiore più profondo del protagonista attraverso il sogno, come accade nel film, era caratterizzato da voci dialoganti su discorsi piuttosto banali di comparse invisibili (tra le quali si doveva poi riconoscere anche quella di Eugenia) che svolgevano la stessa funzione della pioggia per poi progressivamente dissolversi in un sogno. Nello *script* il contenuto dei dialoghi è pressoché lo stesso di quello che ascolteremo nella sequenza intorno alla Vasca di Santa Caterina, durante il primo incontro tra i protagonisti e Domenico, senza però le battute sulle differenze culturali suggerite dalla musica orientale e da quella occidentale. Tarkovskij non solo ha spostato la scena in un altro contesto spaziale strutturato sulla presenza e i movimenti di Domenico, ma ha anche preservato nella vasca l'invisibilità delle voci del cavedio disponendo un muro bianco di nebbia ad occultare l'identità di queste comparse. I sogni sono invece completamente diversi: nella sceneggiatura assistiamo all'arrivo del cane accompagnato da un bambino, che ricordano evidentemente il figlio più giovane e l'animale a cui Tarkovskij era molto legato, nel film, invece, il cane resta il traghettatore nella dimensione onirica, ma riemerge invece il motivo rappresentato dal femminile e soprattutto dal ventre della *Madonna del Parto* che ripropone in una forma feticizzata il problema della creatività artistica. Nella sceneggiatura i dialoghi del sogno ripropongono il problema irrisolvibile della differenza e

Quindi, quando Gorčakov prende possesso della sua stanza, riaccostando le imposte, ma non i vetri, egli mostra come non ci sia nulla da vedere ma di fatto non impedisce ai suoni esterni di entrare, anzi, quando rientra dal corridoio dopo aver scoperto Eugenia, guidato da un rumore quasi impercettibile, e aver rifiutato di telefonare alla sua famiglia in Russia, spalanca le imposte perché il suono della pioggia possa liberamente invadere il luogo dove è costretto a soggiornare e di cui non sopporta il risuonare vuoto o i rumori artificiali.

La stanza chiusa, immersa nella penombra notturna, non solo è messa in risonanza dai passi e dai gesti del protagonista, ma eccita il suo immaginario rappresentando un ostacolo insormontabile alla visione di ciò che sta fuori e consentendo invece ai suoni di attraversarla, di varcarne i confini come le premonizioni di una presenza per chi le sappia ascoltare: quando presso lo specchio maneggia la Bibbia, la sua attenzione dal libro si sposta sui ‘rintocchi’ di un bottone, o di un piccolo oggetto che cade, rotola invisibile sul pavimento del corridoio e annuncia così la presenza di Eugenia, che forse intendeva rimanere ancora nascosta ad immaginare un pretesto per entrare nella stanza del poeta russo³⁴².

Il mondo sonoro che si rivela intorno al protagonista supera i confini ben definiti della visione: i suoni aprono il protagonista all’ascolto della sua interiorità, gli forniscono la chiave per accedervi e testimoniano la vita propria del mondo circostante; grazie al dispositivo della stanza chiusa, essi diventano per lui i soli legami evidenti con il mondo nella sua coscienza contemplante ‘senza finestre’. Ed anche al termine di questa sequenza i rumori – in particolare il trillo insistente di un invisibile telefono – anticipano le parole di Eugenia, che invita Gorčakov a comunicare con la sua famiglia lontana: il protagonista si rifiuta di farlo; il telefono è una protesi tecnologica che restituisce una presenza illusoria fondata sulla parola, nonostante la comunicazione sia arricchita dalle connotazioni ineludibili dalla voce e della sua ‘grana’ trasmesse con sufficienti dettagli. Esso quindi non può essere lo strumento che consente di riportare fedelmente la sua condizione esistenziale nel microcosmo familiare che egli identifica nei suoi sogni³⁴³.

dell’intraducibilità delle lingue e la diffidenza verso la parola («Le parole dividono gli uomini, la gente sarebbe più felice senza parole», Guerra – Tarkovskij, *Nostalghia*, sceneggiatura p. 22), ma Tarkovskij ha rimosso tutte queste dichiarazioni lasciando soltanto l’acquazzone notturno.

342 Al termine della sequenza Eugenia se ne andrà euforica per la decisione di Gorčakov di non telefonare alla famiglia: nella sua corsa tanto ingiustificata quanto ridicola verso la sua stanza la donna inciampa e cade perdendo nuovamente parte delle decorazioni dei suoi vestiti eleganti e provocanti: sentiamo lo stesso suono che aveva attirato il protagonista fuori dalla sua stanza, il rebus sonoro su cui si è imperniata la sequenza è quindi risolto.

343 Ma il telefono risuonerà ogni volta che la parola famiglia sarà sulle bocche dei protagonisti nell’albergo formando così una sorta di sincro con una ‘parola chiave’: il capostipite della comunicazione, che produce fantasmi vocali e varca ogni distanza, si risveglia offrendo la sua presenza con un trillo insistente quando nel discorso dei personaggi affiora il problema del rapporto con i cari lontani, o con il senso della perdita e del definitivo distacco da loro, che Gorčakov risolve sempre interiormente attraverso le sue visioni. L’effetto

La seconda parte della macrosequenza che stiamo analizzando condensa nello spazio tempo di un sogno l'intera notte: essa presenta ancora una volta un'articolazione del visivo fondata su lunghe inquadrature la cui atmosfera è dominata dalla soluzione sonora costituita dal tipico gocciolare riverberato tarkovskiajno. La tessitura dell'immagine è contrassegnata da una successione di cambiamenti luminosi incongrui che insieme alla punteggiatura degli altri eventi sonori ne scandiscono la durata. Nel sogno, che vede contrapposti i due fantasmi del femminile rappresentati dalle figure di Eugenia e della moglie russa si viene calati dal suono dell'acqua, come nelle visioni precedenti, ma non si tratta di un ruscello, bensì di un acquazzone che si riduce progressivamente al tipico gocciolio tarkovskijano già più volte studiato dalla critica.

Lo scroscio torrenziale di pioggia è carico di tutte le vibrazioni e i rintocchi delle gocce di cui la natura dispone come una sorta di rumore bianco, che isola la stanza dall'esterno, ma nell'evoluzione di questo fenomeno atmosferico questo suono viene 'filtrato' per lasciare solo quei pochi impulsi irregolari, costituiti dalle ultime gocce che stillano sempre sul punto di esaurirsi e producono così degli intervalli generalmente sempre diversi, destinati a non ripetersi mai in conformazioni prevedibili. La dinamica dell'acquazzone segna anche un significativo passaggio dall'esterno all'interno: dall'invisibile notte che circonda l'albergo al sogno del protagonista, i luoghi attraversati dall'acqua vengono tutti messi in risonanza producendo distinte qualità e profondità. Dalla notte ribollente e tempestosa, ma invisibile e tutta all'esterno della stanza, si passa alle profondità emergenti della coscienza di Gorčakov, attraverso un luogo finalmente fatto suonare dal fitto quanto ipnotico picchietto della pioggia su una grondaia o su un davanzale di cui arriviamo ad ascoltare anche la consistenza materiale.

straniante risiede nella puntuale corrispondenza 'a senso' con l'argomento delle battute dei personaggi, intensificando così il loro discorso, e il suo risuonare senza la partecipazione attiva dei presenti in scena desta sempre sorpresa, funziona come un 'essere chiamati', come se il fantasma vocale telefonico, annunciato da un trillo sempre più insistente, esigesse la presenza e la risposta del suo ascoltatore. E se poi nessuno risponde, la rottura dell'automatismo comunicativo, uno sfregio al potere della parola, è ancora più perturbante. Nel caso di Gorčakov il telefono potrebbe essere la via più breve e più facile per ristabilire un contatto con la famiglia, ma evidentemente, alla pari di una traduzione poetica, è incapace di evocare il senso della sua esperienza che egli riesce a rivivere e a comprendere soltanto ritraendosi in se stesso attraverso le sue reminescenze in forma di visione o sogno puntualmente offerte allo spettatore attraverso la mediazione essenziale del punto di vista del regista, che riporta l'attenzione non tanto sul contenuto della visione, ma sulla dinamica audiovisiva di questo evento. Nel finale del film, durante la telefonata romana tra Eugenia e Gorčakov, entrambi mentiranno cercando di nascondere il conformismo che si è impadronito delle loro esistenze: Eugenia si è legata ad un uomo ricchissimo e ambiguo, da lei dipinto come uno «che si occupa di problemi spirituali» e Andrej, sprofondato nel desiderio del ritorno, dice di aver compiuto il rito che Domenico gli aveva chiesto. In questo punto della vicenda egli sembra aver abdicato completamente al proprio ruolo di poeta, al sacrificio di sé che questo comporta. Questa tensione interiore sarà recuperata adempiendo alla promessa fatta al pazzo di Bagno Vignoni.

L'acqua, liberata progressivamente dalla sua immagine liquida, è in grado di penetrare tutti i luoghi dell'immagine suggerendo l'esistenza di dimensioni alternative rispetto a quella della stanza d'albergo. I diversi suoni ottenuti da questo 'strumento' offerto dalla natura rappresentano una catena di eventi che ci trasporta dentro il sogno e quando l'acquazzone sembra esaurirsi spontaneamente, il riverbero molto marcato del gocciolio suggerisce invece l'avvenuta interiorizzazione di questo evento nell'anima del protagonista: uno spazio chiuso con nuovi confini registrati dai suoni e diverso dagli spazi dell'albergo serrati nella loro organizzazione intorno ad un centro vuoto o ad un asse di simmetria che ne limita esplicitamente la profondità e li condanna ad una stasi soffocante.

Siamo calati nel sogno osservando soltanto la raffinata drammaturgia di mutamenti luminosi, che purtroppo in questa sede non possiamo studiare in dettaglio³⁴⁴, e lo sviluppo dell'acquazzone di cui abbiamo tentato di evidenziare il valore metaforico facendo attenzione alle caratteristiche dei suoni di pioggia e d'acqua coinvolti, ma come abbiamo già suggerito nei paragrafi e nelle note precedenti è il cane che conduce oltre la soglia della veglia il protagonista: la sua apparizione ci appare destabilizzante e poiché non può trovarsi nella stanza d'albergo, questa figura deve essere un'immagine del suo sogno in cui ci troviamo già immersi senza essere stati adeguatamente 'avvertiti'. Ma è ancor più sorprendente il rollio di un bicchiere o di un vaso di vetro sul pavimento urtato da questa creatura immaginaria: Tarkovskij prima indica nell'immagine il suo statuto onirico, e poi mette in dubbio questa caratteristica attribuendogli, grazie ad un effetto sonoro, una concretezza, una materialità che resta per lo spettatore del tutto incongrua. Rimane indecidibile la nuova qualità assunta dalla stanza in cui ci troviamo: si tratta di uno spazio immaginario, tutto interiore, nel quale la realtà assume imprevedibilmente una consistenza materiale pari al reale grazie alle combinazioni audiovisive della diegesi tarkovskijana a cui lo spettatore deve affidarsi per la piena comprensione degli eventi³⁴⁵.

Nel sogno che vede uniti e contrapposti i due modelli del femminile tra i quali si dibatte il desiderio di Gorčakov alla ricerca di un impossibile riconciliazione, ritroviamo la tendenza tarkovskijana a produrre dei composti sonori: nella sua parte più intima, quella in cui Eugenia giace letteralmente sopra il protagonista come un incubo, una gioiosa voce femminile invisibile canta un motivo ripetendone la sola melodia, ma è quanto basta per creare una linea continua, una rassicurante catena di suoni in grado di attenuare il tempo frantumato e incerto

344 Dallo spegnimento delle 'fastidiose' luci artificiali da parte di Gorčakov all'abbassamento di tutte le luci di scena fino al buio, si assiste ad una serie di cambiamenti nell'atmosfera della stanza che dal calare nel sonno del protagonista aprono la dimensione del sogno nella quale può procedere a scandagliare dentro se stesso.

345 Per quest'ultima caratteristica del sonoro tarkovskijano si veda l'acuta analisi contenuta in: Truppin, *And Then There Was Sound*, cit. p. 246-247.

scandito dalle gocce d'acqua che testimoniano lo spazio interiore del protagonista fin dall'inizio di questo sogno.

Questa voce gode di singolare grado di libertà: nessuna delle due donne, che andranno a formare la coppia dei due volti che si alterneranno in primo piano, canta e il motivo rimane così sospeso in una dimensione coesistente con il sogno, ma diversa da quella delle figure coinvolte: evitando di indicare la fonte del canto e non ancorandola alle figure in scena, Tarkovskij lo rende completamente atmosferico, moltiplicandone l'effetto avvolgente proprio quando Eugenia giace su poeta russo.

Questo cantare femminile è più 'secco' e lontano, non presenta riverbero rispetto ai rintocchi delle gocce d'acqua, che invece sono offerti all'ascolto in un primo piano sonoro marcatamente echeggiato per tutta la durata della sequenza, che scandisce così la vita della coscienza di Gorčakov sognante: la voce femminile diventa la traccia di una pervasiva reminiscenza sonora della casa lasciata in Russia, come un'eco mediata dalle sue pareti dove l'interiorità del protagonista non è in grado di insediarsi.³⁴⁶ La stratificazione sonora, articolata attraverso gli elementi morfologici del suono, in particolare il riverbero, l'intensità e gli attacchi, consente di accedere a dimensioni trasgredienti la soggettività del personaggio e il racconto del viaggio in Italia.

Ma l'evidenza di questa dimensione raggiunge il suo apice quando il visivo rappresenta l'esaltazione della figura della moglie-madre, quasi levitante in un'aura luminosa. Ed è ancora il sonoro, la parola condensata nel nome, a suggerire un rovesciamento della prospettiva interpretativa dell'intera sequenza nella quale tutti gli elementi della composizione potevano comunque aver segnalato l'attività onirica del protagonista: se le marche enunciative iniziali nel visivo, per quanto non convenzionali, e l'uso della pioggia per 'filtrare' nella sua interiorità concedevano allo spettatore di 'ripararsi' dietro lo sviluppo di un sogno dai caratteri stranianti, proprio al termine di questa ennesima immersione nell'interiorità del personaggio principale l'improvviso irrompere in primo piano della voce della donna stesa sul letto, che

346 Eugenia, invece, pronuncia singole sillabe che non superano la soglia della percezione e che sembrano colare sul protagonista. Le sue parole si fermano non oltrepassando il limite dell'emissione vocale, non possono essere udite rimanendo così misteriose e inquietanti: si distinguono con estrema fatica dei suoni che forse appartengono alla lingua russa. Il senso di quel che dice questo personaggio si stacca dal suono per incollarsi alla sua postura che domina Gorčakov: il profondo sospiro di lui, che risponde ai suoni incomprensibili, dà l'impressione di essere originato da dolore e insieme da piacere. Il dettaglio finale sulla mano sporca dell'uomo, che si contrae in uno spasimo, ricorda infatti che il desiderare Eugenia non consente di legare a questa figura l'immagine della creatività artistica, che spetta invece alla moglie-madre-Madonna del Parto, come dimostrerà il prosieguo della sequenza. In questo sogno non interviene nessuna figura femminile a compiere il rito di purificazione, con il catino e la brocca d'acqua, necessario affinché l'universo interiore del protagonista ritrovi l'armonia: in *Solaris* questo ruolo è svolto dall'apparizione onirica del fantasma materno (che però parla con la voce di Hari sacrificatasi per Kelvin) e in *Sacrificio* da Maria, la donna con la quale Aleksandr si deve congiungere perché il mondo sia salvato.

invoca il protagonista per nome, interroga lo spettatore sul suo statuto di figura esclusivamente partorita dall'attività onirica di Gorčakov.

La seconda e ultima parte della sequenza onirica è infatti dominata dalla figura femminile della moglie-madre, che richiama la figura della *Madonna del Parto* proprio per il suo ventre da gestante che è messo in risalto dalla sua posizione orizzontale sul letto e che occupa il centro del lungo campo totale che chiude la sequenza. Lo sviluppo drammaturgico di questa inquadratura finale è affidato quasi esclusivamente ai mutamenti luminosi e agli eventi sonori che si concatenano e finiscono per segnalare l'approdo ad una dimensione altra nella quale le distinzioni convenzionali tra sogno e realtà sembrano confondersi e debbono essere ricomprese a partire dalla manifestazione del suono stesso.

Prima che la luce sollevi, come un raggio traente, il corpo della donna sottomesso al suo ventre, all'atto della creazione, Gorčakov, che prima aveva subito la presenza di Eugenia, abbandona il letto uscendo dalla messa in scena concertata da lui stesso: questo movimento avviene sotto il segno di un mutamento luminoso che, rischiarando la parete di fondo, cancella il protagonista trasformandolo in una scura ombra bidimensionale. Ma a questa dissoluzione del personaggio maschile, il cui unico gesto è ormai il rifiutarsi di agire, anche solo di assistere, corrisponde un effetto sonoro inatteso: quando il cappotto si ricompone intorno alla sua figura in piedi ascoltiamo distintamente il tintinnio metallico delle chiavi di casa che tiene sempre in tasca.

Si tratta di un altro dettaglio che, alla pari dell'iniziale rollio del barattolo o del bicchiere di vetro urtato dal cane, produce un effetto di straniante concretezza della scena rispetto alle convenzioni della rappresentazione onirica, dove i suoni della realtà della veglia sono solitamente attenuati o cancellati, o sostituiti da eventi sonori che rassicurano lo spettatore sottolineando e distinguendo chiaramente le dimensioni in cui passo dopo passo si sviluppa il racconto cinematografico.

Quando il protagonista lascia il letto la sua figura nera, grazie al sonoro, sembra avere una consistenza corporea inaspettata in un contesto che, grazie alla presenza della moglie, potrebbe essere diventato proprio quello della casa lasciata in Russia: il racconto sonoro flette continuamente il visivo ora indicandolo come uno spazio interiore, onirico, ora trasformandolo in una nuova dimensione nella quale l'anima pulsante del protagonista non è però in grado di insediarsi, indicando con il suo abbandono, con il suo uscire di scena la volontà di rinunciare a queste porzioni di immaginario da cui per altro è continuamente attratto. E non sono soltanto i suoni presenti nell'immagine a piegare il senso del visivo, determinando le continue oscillazioni dell'atmosfera della sequenza che ne ritmano la durata,

bensi anche i silenzi e soprattutto i suoni ‘assenti’: la presunta corporeità acquisita da Gorčakov è subito perduta quando cammina nella stanza uscendo nel fuori campo senza produrre alcun rumore di passi. La casa, gli oggetti come le chiavi o il letto, e gli individui (la moglie-madre) o le creature ad essi indissolubilmente legati (il cane) conservano in questa dimensione ambigua una traccia sonora rilevante, il resto può diventare fantasmatico.

Le ipotesi interpretative devono comunque essere riformulate continuamente e raramente è possibile chiudere in un quadro unitario lo sviluppo della sequenza: la traiettoria di senso che si produce nelle combinazioni sonore e in quelle audiovisive deve essere percorsa nell’istante stesso in cui si mostrano in tutta la loro impermanenza con la possibilità di fissare stabilmente ben pochi punti di riferimento per la comprensione di ciò che si vede e si ascolta.

È ancora la successione dei suoni, liberi di articolare la loro drammaturgia nel piano quanto la luce, ad indicare la nuova qualità dell’interno scuro e cangiante in cui l’intera azione sta volgendo al termine: il ritocco cristallino di campanelli che anticipa la pronuncia del nome da parte della donna-gestante tenta di sollevare la sequenza riaprendola sul piano della manifestazione divina richiamando di nuovo gli elementi essenziali che avevamo ascoltato durante ‘l’annuncio’ nel prologo del film.

Il suono liquido, aereo e lontano dei campanelli, l’acqua mutata ora in un ‘microritmo’ dalle marcate discontinuità, e la voce-canto femminile che si condensa nel nome, in una parola intraducibile, che contiene e rende esplicita la volontà di evocare direttamente una presenza come in un incantesimo, concludono una ‘frase sonora’ che fluisce insieme ai mutamenti luminosi portando la sequenza al suo apice drammatico. L’effetto prodotto dal risuonare del nome è amplificato dall’assenza di Gorčakov: questa parola, la sola che faccia germinare la persona nella sua unicità e singolarità, è offerta nell’immagine senza la possibilità di aderire alla figura del personaggio, che ha già abbandonato la scena per uscire nel fuori campo assoluto, tipico del cinema di Tarkovskij, quasi a dichiarare l’incapacità di contemplare il problema della creatività, questa volta inscindibilmente legato al desiderio. Così esso è lasciato al solo sguardo della macchina da presa, diventa una meditazione del regista consegnata allo spettatore, come era accaduto nella cripta e negli altri sogni in cui Gorčakov si era solo ‘affacciato’.

Anche la scelta della combinazione audiovisiva, caratterizzata da un campo totale nel quale campeggia orizzontale e levitante nella luce il corpo della moglie-madre rivisitando con stilemi decisamente tarkovskijani il modello della *Madonna del Parto*, intensifica la misteriosa risonanza della voce e della parola perché fluttuano quasi divinamente libere dalla convenzionale fonte di emissione. Dopo una serie di dettagli sonori incongrui rispetto a

quanto mostrava l'immagine, alla sola invocazione del nome del protagonista – Andrej – la sequenza si è definitivamente aperta alla possibilità di non essere interpretata esclusivamente come un sogno messo in scena dal punto di vista dominante del suo sognatore³⁴⁷: la voce femminile, esaltata dal canto, è diventata da sfondo avvolgente e rassicurante una presenza viva che richiama il protagonista al sacrificio di sé perché la creazione artistica possa compiersi, ma a questo richiamo egli non può rispondere. Ed egualmente non riesce a reagire alla sua condizione di evidente inferiorità rispetto alla figura di Eugenia, la cui libera e luminosa sensualità finisce per opprimerlo: entrambe queste figure distinte del femminile esasperano lo scacco esistenziale, la totale irrisolutezza in cui si trova il sognatore.

*L'incontro con Domenico, l'anticomportamento, la via per una possibile
'conversione' di Gorčakov*

L'incontro con Domenico presso la piscina di Bagno Vignoni rappresenta una delle sequenze più evidenti in cui Tarkovskij disancora le voci dai corpi e dai volti lasciandole fluttuare nello spazio costruito dalla machina da presa, che tratteggia unitariamente i caratteri distintivi dei luoghi in cui si svolge la vicenda. I personaggi e i loro corpi diventano elementi significanti in funzione della posizione che vengono ad assumere nel processo di costruzione dei diversi ambienti e le loro voci concorrono, insieme ai suoni, ad arricchire il sistema delle connotazioni ordinato dagli assi e dalle dimensioni stabiliti dal visivo. Le voci cercano quindi di aderire, di entrare in relazione con i tratti strutturali dell'ambiente stabilendo delle combinazioni audiovisive capaci di creare l'intera atmosfera della sequenza nella quale anche i suoni apparentemente più descrittivi, come quelli d'acqua che ribolle, non sono relegati soltanto al ruolo di mero fondale.

Per quanto riguarda l'immagine, lo spazio della piscina di Bagno Vignoni presenta un duplice aspetto: il primo è il perimetro, contornato su un lato dal portico e sull'altro da un basso muretto, il secondo è la superficie dell'acqua invasa dal vapore bianco che ne ostacola continuamente la visione. Il perimetro della vasca sarà percorso dall'emarginato Domenico a cui è negato l'accesso all'acqua per timore che anneghi nel tentativo di portare a termine il suo folle progetto di attraversarla con una candela accesa. L'acqua, ma soprattutto il vapore

347 La costruzione del sonoro produce ripercussioni semantiche anche sui codici del visivo: il bianco e nero, che avevamo associato al sogno o al ricordo come indice della sua trama soggettiva, ora si fa semplicemente elemento espressivo del mondo lasciato in patria dal protagonista e dominato dalla figura della moglie.

opaco che ne emana, sono il luogo naturale degli eleganti, raffinati e vacui ospiti dell'albergo dell'impianto termale: trascorrono il loro tempo immersi nella nebbia che in questo caso non si muove, non rivela nulla, occulta queste comparse consentendo però alle loro voci di vagare liberamente³⁴⁸.

La macchina da presa sintetizza con un'unica inquadratura e un solo movimento di macchina questo duplice aspetto della vasca: essa dapprima segue l'arrivo di Domenico con il suo cane sotto il portico e segnala la presenza sullo sfondo di Gorčakov, poi, quando Domenico sta per uscire dal quadro, rivela la posizione di Eugenia, che finora avevamo ascoltato fuori campo mentre raccontava ai bagnati invisibili lo scopo e il fascino del suo viaggio con lo scrittore russo.

Domenico rende manifesta la posizione della donna la cui voce pareva certamente più vicina al nostro punto di osservazione rispetto a quella degli altri ospiti, ma restava ancora fluttuante (come la nebbia sopra l'acqua): il pazzo 'normalizza' il rapporto voce – personaggio, ancora ciò che era rimasto instabile e aveva cercato di attirare l'attenzione su di sé e sul poeta russo ricostituendo così un collegamento estemporaneo tra Gorčakov e il mondo che egli ha deciso di abbandonare, ripiegando in se stesso³⁴⁹. Ma la macchina da presa, dopo aver superato la figura di Eugenia, decide di seguire il margine della piscina, di percorrerlo lasciandolo sostanzialmente in primo piano e proiettando sullo sfondo l'intero volume della nuvola bianca e l'impenetrabile superficie dell'acqua, dove è immerso il mondo aristocratico che si diletta in considerazioni e giudizi sulla musica ed altri argomenti più futili. Prima il portico, dove si sovrappongono fin dal primo incontro le figure dei due protagonisti, ma ora soprattutto il bordo che esclude Domenico e in fondo rappresenta il limite alla realizzabilità

348 Nella sceneggiatura Tarkovskij aveva egualmente pensato al libero diffondersi di voci maschili e femminili incanalate dal cavedio dell'albergo fin nella stanza di Gorčakov in procinto di addormentarsi: esse costituivano un tappeto sonoro sul quale l'ascolto del protagonista passava dalla veglia al sonno e infine al sogno. Il regista ha sostituito queste voci con lo sviluppo dell'acquazzone consentendo così solo alla natura di indicare l'accesso alle profondità della coscienza, ma l'idea del chiacchiericcio mondano senza una fonte precisa e libero di invadere ogni spazio disponibile ha preso corpo nella piazza del piccolo centro termale, dominato dalla nebbia che galleggia sopra l'acqua nella vasca. Ritorna quindi il motivo della parola vacua, inutile contrapposta non solo al silenzio e alle poche parole in italiano del protagonista, ma anche alla presenza sonora di Domenico, il folle che citando Santa Caterina, pur attirandosi lo schermo dei bagnanti, suggerisce a Gorčakov la possibilità di rinnovare l'apertura al mondo perduta. Altrettanto importanti per la comprensione di quest'idea generale sono la ricostruzione cinematografica dello spazio di Bagno Vignoni e la posizione che assumono i personaggi in rapporto alle mutazioni dimensionali a cui è soggetto questo luogo per la presenza della nebbia. Nella versione del film conservata alla cineteca nazionale di Roma (deposito legale), il vapore sull'acqua è un impenetrabile e accecante muro bianco che impedisce allo sguardo di individuare l'origine delle voci della vasca e di fissarle stabilmente ai personaggi: nelle versioni in commercio questa caratteristica del visivo risulta attenuata a favore di valori medi che aumentano la visibilità.

349 L'articolazione delle voci in questa sequenza è studiata con particolare attenzione da Truppin nel suo saggio. Si veda: Truppin, *And Then There Was Sound*, cit. p. 240.

del suo progetto, sono gli elementi messi maggiormente in risalto in questa prima parte della sequenza.

Per ottenere una visione unitaria della vasca Tarkovskij ne percorre il perimetro, sceglie il margine che mostra l'impenetrabile centro: il percorso dell'occhio circostrive la nube bianca ma fatica a contenerla così come le parole e i discorsi dei bagnanti, più che segnare la distanza dalla macchina da presa e quindi la profondità dello spazio, sono liberi di spandersi ovunque nell'immagine senza potersi mai fissare stabilmente su coloro che li pronunciano con tanto snobismo. Lo spazio costruito in questo modo nel visivo costituisce un vero e proprio palcoscenico per la parola che esibisce liberamente l'esigua profondità spirituale del mondo degli immersi che agli occhi di Domenico cercano l'immortalità. Le chiacchiere dei bagnanti, tra le quali si inserisce in primo piano inizialmente anche quella di Eugenia, riempiono interamente il vuoto bianco e stazionano nell'immagine cercando di riconquistare la centralità perduta nel visivo a favore degli oggetti (bottiglie vuote, le pietre del muro, il cane), che in questa sequenza la macchina da presa fa emergere come muti testimoni del reale.

Nella carrellata laterale occupata dalle voci aeree e fluttuanti si inserisce anche la voce interiore fuori campo di Domenico che, commentando i discorsi dei bagnanti, enuncia il suo atteggiamento verso i 'normali' che l'hanno emarginato: ascoltare attentamente ciò che accade nel mondo, ma agire in modo completamente diverso, così da dimostrare la vacuità dei presunti valori che promanano dalle loro parole e indicarne di diametralmente opposti. Estremizzando questa posizione Domenico evidenzia fin dalla sua prima apparizione la necessità di agire concretamente rovesciando l'ipocrisia del mondo che lo circonda e considerando il voci di chiacchiere una maschera dietro la quale puntualmente si cela: agire, dunque, per contraddire il sistema di valori vigente nel mondo e per evitare le insidie della parola vuota, inutile, del velo sonoro fatto di traballanti certezze per nascondere l'incapacità di una fede pura, del credere senza poter accedere ad una verità rivelata e rassicurante perché decifrata dalla parola. L'azione proposta da Domenico si contrappone così alla parola, calandosi nel silenzio e nel progressivo ascolto del linguaggio degli eventi parlato dalla natura che condurranno finalmente Gorčakov verso la compiutezza interiore³⁵⁰.

Non bisogna però trascurare il fatto che la macchina da presa non condivide pienamente la posizione di Domenico, pur percorrendo proprio il margine della piscina: la carrellata ci

350 Il superamento della futilità del linguaggio attraverso l'anticomportamento e l'idea che negli ultimi film di Tarkovskij l'azione sia completamente aliena dalla parola è parte integrante del saggio di D. Kieckhefer, *Observations on Stalker and its relation to Tarkovskij's late films*, contenuto in: *Andrej Tarkovskij*, a cura di Elena Dagrada cit., p. 173-174. Proprio sul rapporto tra parola e azione si distingueranno i destini ormai incrociati di Domenico e di Gorčakov: le rappresentazioni del loro sacrificio saranno da questo punto di vista diametralmente opposte.

consente di ascoltare la superficialità esibita dell'essere mondani e il giudizio del pazzo, che enuncia il suo 'anti-comportamento', ma, come abbiamo già suggerito, circostrive lo spazio della vasca, mette in risalto gli oggetti lasciati sul bordo, e solo al termine del suo percorso mostra la persona che non vi può entrare. Tarkovskij tenta di limitare visivamente il campo d'azione della debordante inconsistenza degli ospiti, espressa inizialmente dalle loro voci fuori campo e pronta letteralmente a riempire ogni angolo dell'immagine, ma non fa corrispondere il proprio giudizio con il punto di vista del personaggio che sarà però determinante nel fissare le tappe della trasformazione interiore del poeta russo.

Nelle chiacchiere di coloro «che vogliono vivere eternamente» rientrano anche alcune battute sulla musica di cui sarà opportuno occuparci aprendo una parentesi apparentemente contenutistica, ma in realtà approfondendo l'atteggiamento generale di Tarkovskij verso l'uso dei materiali sonori preesistenti e più in generale verso i valori che dovrebbero trasparire dalla loro combinazione con le altre componenti audiovisive. I bagnanti discettano sulla differenza tra la musica orientale e quella occidentale cercando di attribuire il primato ad una delle due tradizioni: la musica occidentale, soprattutto quella tardo ottocentesca, Verdi per esempio, è accusata di essere troppo sentimentale, eccessivamente vincolata all'espressione del sentire individuale e delle sue tensioni interiori, quella orientale, invece, è considerata l'espressione della voce di Dio o della Natura. Ma di contro, l'ascolto di musica cinese antica è considerato nient'altro che una moda priva di una reale adesione ai valori culturali e spirituali che manifesta.

Tarkovskij, con queste poche battute affidate alle comparse, mette in guardia lo spettatore sull'interpretazione dei frammenti musicali: attraverso le polemiche apparentemente frivole dei benpensanti attacca la presunzione di accedere all'ideale, di riconoscere la strada maestra verso questa dimensione spirituale considerando risolutiva la semplice adesione ai valori rappresentati ora dall'una, ora dall'altra tradizione. In quest'ottica il primo versetto del *Requiem*, ascoltato nella visione carica di nostalgia proprio all'inizio del film, può suggerire la compassione per la morte del protagonista. Ma nello stesso tempo la raggiunta armonia con il progressivo accentramento del paesaggio intorno all'elemento verticale a forma di croce è una visione impossibile, senza un soggetto a cui poterla attribuire, a meno di considerare tutto il film dalla prospettiva di un autentico esame di coscienza *post-mortem*, quando il soggetto stesso ha cessato di esistere e può riordinare le tappe della propria vita, scoprendone finalmente il senso e i desideri più segreti che l'hanno mossa.

Eguale complessa è la posizione dell'inserito di Beethoven (*Inno alla gioia*) nel progetto sacrificale di Domenico, che si trasforma in un mostruoso grido di morte rovesciando

così drasticamente gli slanci e le aspirazioni espressi da questo notissimo brano del repertorio romantico. «L'inascalabile» musica medievale cinese segnerà invece l'inizio della 'rinascita' di Gorčakov, che aderirà al sistema di valori indicato dall'anticomportamento di Domenico, ma non alla sua ossessiva convinzione di poter compiere il bene dell'umanità con il suo gesto puramente dimostrativo contrappuntato proprio dall'*Inno alla Gioia*. Quindi, pur distinguendo nettamente le due tradizioni – e in fondo parteggiando per quella orientale³⁵¹ –, Tarkovskij con le sue scelte musicali compie una sorta di autocritica o almeno di presa di distanza rispetto alla dimensione ideologica che sorregge il film: egli mette in guardia lo spettatore contro ogni presunta patetica e solenne grandezza che sarebbe attribuibile agli atti insensati dei suoi protagonisti volti a recuperare l'innocenza della pura fede.

La musica romantica di Beethoven, riletta nella partitura tarkovskijana, sancisce il fallimento intrinseco alle aspirazioni e al progetto di Domenico, e l'intensa parentesi di musica orientale apre la strada della dissoluzione contemplativa di Gorčakov, destinata a concludersi visivamente con l'immagine di morte strutturata sull'impossibile fusione di due prospettive opposte – la dacia e la terra russa tanto desiderate e la campagna italiana, carica di rovine nelle quali il protagonista si è perso – e la piena de-soggettivizzazione del suo sguardo³⁵².

351 In *Scolpire il tempo* (p. 199-200) si legge: «Confrontate la musica orientale con quella occidentale. L'Occidente grida: "Sono io! Guardatemi! Ascoltate come soffro, come amo, come sono infelice, come sono felice! Io! Mio! A me! Di me!". L'Oriente non dice neppure una parola di se stesso! Si ha una totale fusione in Dio, nella Natura, nel Tempo. Ritrovare se stessi nel tutto! Ritrovare in se stessi il tutto! Questa è la musica Tao. La Cina seicento anni prima della nascita di Cristo». E similmente si trova in *Martirologio* (8 febbraio 1983, p. 542 – 543): «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 non sono niente" – una dissoluzione completa in Dio, nella Natura». [...] La netta contrapposizione tra i due ambiti ideologici resi manifesti dalle due distinte e inconciliabili tradizioni musicali permane anche nelle battute dei bagnanti, ma il prosieguo del film mette in discussione e rende molto più complessa questa netta distinzione che abbiamo riscontrato nei diari e nello scritto che detta le regole di stilistica e poetica del cinema di Tarkovskij. Considerando attentamente la messa in scena dei brani di repertorio, qualsiasi sia la loro provenienza, si riscontra infatti un necessario mutamento di senso rispetto ai valori tramandati dalla tradizione dovuto al peso semantico del visivo e degli altri elementi del sonoro che condizionano l'ascolto del pezzo spesso facendo sentire la materia sonora in cui si incarna il testo. La nostra analisi si assumerà quindi il compito di far emergere il contesto audiovisivo all'interno del quale è inserito ciascun brano di repertorio per sviluppare il senso della sequenza al di là delle contrapposizioni ideologiche di partenza.

352 A nostro parere i frammenti musicali di repertorio sono usati da Tarkovskij per criticare e rovesciare nella combinazione audiovisiva i valori che storicamente si sono stratificati su questi brani o, più in generale, sulle due tradizioni musicali contrapposte nel film: la musica classica occidentale è sottoposta a una sorta di dissacrazione e la musica orientale è dichiarata incomprensibile e forse addirittura insopportabile, come se nessuno potesse rimanere ad ascoltare la voce di Dio o della Natura, fuorché il protagonista, destinato a dissolversi nelle sue visioni. La musica di repertorio in *Nostalghia* contribuisce quindi a segnalare tutti i limiti e l'inadeguatezza dei protagonisti a raggiungere, attraverso il proprio sacrificio, l'innocenza della pura fede. Su questo problema si vedano le pagine decisive del saggio di S. Žižek, *Andrei Tarkovskij o la cosa che viene dallo spazio interiore*, contenuto in: S. Žižek, *Lacrimae rerum, saggi sul cinema e sul cyberspazio*, Milano, Scheiwiller, 2009, pp.180-186.

Questa lunga digressione sul significato della musica nel film è stata suggerita dalle discussioni delle comparse le cui voci continuano letteralmente a galleggiare sull'immagine senza trovare un ordine stabile nel visivo permeato dal bianco impenetrabile: quando, dopo la prima presentazione operata dalla carrellata laterale in semisoggettiva di Domenico, finalmente assumiamo il punto di vista del poeta russo, esse rimangono un'ostinata presenza sonora che osserva, sente e critica ciò che accade sul bordo della vasca.

Dal teatro della parola che esibisce lo spessore dell'interiorità dei bagnanti si passa alla microstoria di Domenico che ha tenuto chiusa in casa la famiglia per sette anni in attesa del Giudizio Universale. Questo gesto estremo di segregazione dal mondo attira immediatamente l'attenzione di Gorčakov, ma prima il poeta russo deve evadere dalla mondanità inscenata dai bagnanti: questa 'fuga' è rappresentata dalla discontinuità che il movimento del personaggio produce nello spazio tempo disegnato dalla carrellata laterale, iniziata proprio dal suo punto di osservazione della nebbia sotto il portico per raggiungere Domenico.

Egli, infatti, anziché entrare nello spazio prodotto dal movimento di macchina rispettando il raccordo convenzionale di direzione che garantisce l'unità e la coerenza dello spazio rappresentato, dopo essere stato abbandonato dalla macchina da presa, che carrella da destra e sinistra, si 'muove' nel fuori campo fino a riapparire nel quadro dalla parte opposta, da sinistra. La continuità temporale della carrellata rivela un'irriducibile discontinuità spaziale: così si mostra il superamento del confine che lo tratteneva nell'universo logorroico dei frequentatori delle terme e il protagonista entra nella prospettiva che porta a Domenico, il personaggio che costituisce ora il nuovo punto di riferimento nella profondità non occultata dalla nebbia.

Secondo un procedimento formale spesso adoperato da Tarkovskij, la sequenza si chiude circolarmente ripetendo quasi specularmente i movimenti di macchina e dei personaggi: Domenico, non potendo entrare nella vasca, ripercorre a ritroso il cammino fatto e, dopo aver citato Santa Caterina, sparisce nel fuori campo, ma gli sguardi e gli spostamenti di Eugenia e soprattutto di Gorčakov cercheranno invano di recuperarne le tracce accompagnati da una carrellata laterale.

Prima di 'evadere' dal mondo che lo ha emarginato, Domenico, il personaggio che ha costituito un punto di riferimento decisivo per la costruzione della profondità dello spazio della sequenza contrapposta alla superficie piatta e densa della nebbia, mette in guardia i presenti con le parole della santa frequentatrice della vasca termale sull'impenetrabilità dell'essenza divina che permea il mondo: le risate e gli applausi di scherno in risposta al pazzo dalla vasca stabiliscono una profondità dello spazio dettata dalla differenza di riverbero

tra i suoni all'aperto e quelli sotto il portico che però 'sbatte' contro il muro ostinatamente bianco e assolutamente opaco che fa da sfondo al visivo. Le voci che osservano e giudicano, che vagano libere di non aderire ai volti non sono soltanto uno sfondo sonoro, non si stabiliscono come parti di un paesaggio sonoro organizzato dal visivo, ma abitano un fuori campo interno all'immagine dal quale Domenico fugge e nel quale, invece, i due protagonisti, pur seguendolo, restano imbrigliati a lungo come ombre scure.

L'opaco e stagnante conformismo dei bagnanti contrasta con l'intuizione di Gorčakov che intravede nel folle un uomo capace con il suo esempio e la sua azione, incomprensibile agli occhi dei benpensanti, di indicare la verità. Egli interpreta la pazzia di Domenico attraverso la tradizione culturale russa che attribuisce alla figura del folle un codice di comportamento opposto alle norme sociali e culturali consolidate: il suo distacco dal mondo e le sue azioni prive di senso agli occhi della società, delle sue regole e soprattutto dei suoi valori, che appaiono solidi e corretti, inattaccabili indicano invece quanto questi stessi modelli e codici finiscano per diventare norme a cui si richiede un'adesione soltanto formale che trasforma l'esistenza in una condizione vuota, sterile e alienata. Il pazzo, con i suoi gesti incomprensibili, indica la necessità di praticare il rovesciamento delle gerarchie di valori consolidate per riaprire pienamente la coscienza al mondo e a un'esistenza autentica. La figura di Domenico sembra quindi indicare al poeta russo, oppresso dal vuoto della nostalgia e da un'insostenibile disperazione esistenziale, la strada di una possibile rinascita o l'unica disposizione interiore possibile per acquisire finalmente la propria compiutezza.

Nel rifugio di Domenico: il volto sonoro del mondo

La visita di Gorčakov alla casa di Domenico diventa una tappa decisiva del viaggio per tentare di capire e condividere le radici, le ragioni essenziali dell'anti-comportamento del pazzo. Cade quasi immediatamente la possibilità che la parola, la semplice testimonianza verbale così vicina alla volatile chiacchiera mondana possa spiegare ciò che è accaduto, il passato di Domenico, e soprattutto dia un senso ai gesti dimostrativi che il folle intende compiere pubblicamente non più a Bagno Vignoni, ma a Roma: non è un caso che Eugenia, che non manca mai di sottolineare il suo ruolo di traduttrice e interprete, fallisca ancora nel compito di mediare tra lo straniero che accompagna e il mondo circostante, tra un uomo chiuso in se stesso e un altro che l'ha messo al servizio del suo gesto estremo. La donna decide quindi di rientrare a Roma e di porre fine al suo viaggio nonché al suo sogno di sedurre

il poeta russo. Visivamente questa posizione di mediatrice e il suo scacco sono rappresentati dall'oscillare sistematico di una lunga carrellata laterale che la segue ininterrottamente tra i due protagonisti nel tentativo di essere il perno del loro incontro: ancora una volta l'azione compiuta a servizio della parola non dà frutto.

La rinuncia e la partenza di Eugenia sono contraddistinte da un tuono che incide la sequenza senza interromperne il flusso temporale: questo suono, nonostante la volontà di delineare l'inizio di un evento naturale, manifesta così un evidente carattere metaforico che annuncia prima la soluzione del legame tra Gorčakov e Eugenia, la fine della mediazione continua della parola tra gli individui e soprattutto tra gli individui e il mondo, e poi contribuirà a connotare l'ingresso del russo nel mondo di Domenico.

La carrellata laterale continua porta a termine le sue oscillazioni mostrando come il dialogo tra i due protagonisti rimasti soli sia destinato a dissolversi e a non condizionare il legame tra le inquadrature: Andrej e Domenico pronunceranno soltanto le parole che meglio rappresentano le esitazioni e i dubbi carichi di conformismo del primo e alla paura di non venire compreso e quindi di nuovo emarginato del secondo. Resteranno solo i suoni provenienti da un fuori campo immaginario, per lo più inaccessibile al visivo, o la voce inaspettatamente ostinata e stentorea degli oggetti più umili ad articolare, insieme ai gesti dei personaggi e soprattutto ai loro sguardi, il senso di questo episodio costruito quasi interamente sulla contemplazione.

Come dicevamo, l'inizio della sequenza è scandito nei suoi momenti essenziali dal tuono a cui naturalmente seguirà la pioggia, ma dopo un significativo intervallo occupato ancora una volta dal dispiegarsi dello sguardo e del desiderio del protagonista nel reale circostante sottoponendolo ad un'intensa trasformazione audiovisiva.

Abbiamo già osservato come la pioggia di un violento acquazzone sia la condizione sonora necessaria perché si dissolva lo strato della coscienza più superficiale di Gorčakov, quello maggiormente a contatto con la realtà del viaggio in Italia, e sia possibile accedere a dimensioni più profonde, ma in questa sequenza non possiamo ricorrere alla giustificazione narrativa del sogno, come è accaduto nella sua stanza d'albergo.

Nonostante ciò, la dimensione onirica, che dovrebbe preparare l'epifania di una nuova realtà finalmente ricongiunta con l'ideale, emerge continuamente in tutti i momenti del viaggio per contribuire a spostare l'attenzione dal racconto dei fatti all'ascolto e alla visione: le lunghe inquadrature, quasi dei piani sequenza, e l'attenta disposizione dei suoni diventano per Tarkovskij le modalità compositive più utili per preservare e rendere evidente, spesso

inaspettatamente, la vita nella sua concretezza e il complesso contenuto emozionale delle diverse sequenze che traspaiono così dalla costruzione dell'atmosfera di ciascun episodio.

Ora, il tuono suggerisce non solo l'arrivo dell'acqua che scioglie o filtra negli strati più profondi e inaccessibili della coscienza, ma indica anche la sua forza generatrice, come doveva accadere nel finale dello *Specchio*, prima che fossero adottate le prime pagine della *Passione secondo Giovanni* di Bach. L'elemento sonoro, che sta alla base della trasformazione dimensionale annunciata dal tuono e rende possibile la progressiva distinzione dei piani che caratterizzano la sequenza, è lo sfondo costituito dai rumori che si diffondono nel luogo deserto dove abita il pazzo: si tratta del vociio degli uccelli all'aria aperta, comunissimo nella campagna italiana, che accompagna l'incontro con Domenico prima del 'rumore bianco' della pioggia e dello stridio di un'invisibile sega circolare.

Senza questo strato sonoro non sarebbe possibile evidenziare con la stessa forza gli elementi simbolici costituiti dal tuono, dai campanelli che corrispondono all'ingresso nel mondo di Domenico da parte del poeta russo fino a giungere alla sua 'stratificazione' con il gocciolio riverberato, che segna l'emergere della coscienza più profonda del protagonista³⁵³. Tarkovskij marca visivamente l'accesso a questo mondo "rovesciato" con i tratti caratteristici del sogno: Gorčakov entra in casa di Domenico come se si rialzasse da steso, entrando nel quadro dal fondo, ridestandosi come spesso accade quando si vuol significare l'accesso del sognatore nella propria dimensione onirica³⁵⁴.

L'apertura della prima porta scoprirà un ambiente nel quale il protagonista trasformerà dei mucchi terra, delle pozzanghere e degli oggetti dimenticati in un paesaggio molto simile a quello che abbiamo visto nel prologo del film. La serie dei gesti del protagonista fatta

353 Il paesaggio sonoro della campagna russa, che rinasce puntualmente nella memoria e nel sogno di Gorčakov, è costruito invece sull'abbaiare lontano e solitario del cane e sul mormorio del ruscello. Il 'microritmo' dell'animale ha un'estensione semantica che pare significare l'intera terra russa, la voce del ruscello conduce invece sempre in vista della casa e rivela imminenti manifestazioni divine che il protagonista stenta però a cogliere, come se desiderasse e insieme dovesse liberarsi di queste immagini che Tarkovskij riconsegna allo spettatore come riflessioni sul senso dell'attività artistica.

354 Oppure è caduto a terra, magari scivolando, e si rialza (il tutto sottolineato da una combinazione sonora che sembra un inciampo su ferraglia e un trillo di campanelli, ma stavolta di bicicletta, quella su cui Domenico girava i pedali a vuoto all'inizio dell'incontro...), come capita a tutti i personaggi tarkovskijani nell'imminenza di una rivelazione. Ricordiamo per esempio la caduta del giovane fonditore Boris sotto la pioggia battente (un altro temporale) che lo porterà alla scoperta dell'argilla necessaria alla fusione della campana, oppure la caduta del medico e della madre di Ignat sullo steccato, all'inizio dello *Specchio*, che porta questo personaggio secondario a considerare da una prospettiva del tutto nuova la vita della natura che gli brulica intorno o, ancora nello stesso film, Ignat che inciampa e cade nella corsa che lo porterà insieme alla sorella alla scoperta del padre tornato dalla guerra. Il cadere a terra è una condizione necessaria per osservare il mondo da una prospettiva inconsueta, per rovesciare le apparenze e per predisporre, quasi inconsciamente, alla manifestazione dell'inatteso, della sostanza segreta del reale umiliando la presunta superiorità o tensione verticale dell'uomo per scoprire la verità della terra. Questa attenzione verso la caduta, così significativa nella gestualità dei personaggi tarkovskijani, potrebbe derivare dalla lettura di studi antropologici su antiche tradizioni verso le quali il regista manifesta una particolare attenzione come è attestato più volte nei diari.

dall'aprire porte per esplorare armadi, camere, corridoi e ambienti sempre meno aderenti ai tradizionali canoni architettonici, fino a giungere all'uscio che si spalanca sul desiderato paesaggio interiore russo è particolarmente ricca e soprattutto ogni ingresso è sempre accompagnato da profondi e intensi scricchiolii che sottolineano come ciò che c'è da vedere si trovi solo all'interno. Questi rumori da semplici elementi diegetici di supporto al racconto cinematografico diventano gli eventi sonori che esprimono la volontà di calarsi in spazi riconducibili ad una dimensione interiore, segreta e soprattutto non direttamente congiunta o comunicante con l'esterno, ma ad esso coesistente tanto da assumere le fattezze di microcosmo: dai materiali informi della natura lo sguardo a volo d'uccello di Gorčakov, libero di attraversare la profondità del quadro disegnerà un paesaggio intriso di memoria, nostalgia e riflessi del presente del viaggio.

Assistiamo alla trasformazione degli elementi inerti nella rappresentazione di una fuga di colline attraversata dall'ansa di un fiume: balza dopo balza, piega dopo piega, il paesaggio riprodotto come in una mappa o in un modellino ricorda la campagna italiana, ma anche il paesaggio russo conservato nella memoria e l'osservatore ci offre la possibilità di entrare e attraversare questo microcosmo che è specchio del suo desiderio più profondo. E come la porta all'inizio di questa sequenza veniva schiusa proprio per rivolgere la visione solo all'interno, così la finestra (o la porta), dove sembra approdare collina dopo collina questo paesaggio, può essere interpretata non solo come un punto di fuoriuscita e congiunzione organica all'esterno, all'universale, costituendo così la citazione di un problema compositivo essenziale nella pittura rinascimentale italiana, ma anche come un quadro, una parte essenziale del fondale, che completa 'internamente' all'ambiente esplorato la serie infinita delle pieghe della terra prima sorvolate come su un plastico dallo sguardo della macchina da presa. Questa apertura ambivalente mostra allegoricamente come in un'anima, finalmente ripiegata in se stessa, in un mondo spirituale senza accessi diretti e visibili con l'esterno, sia possibile racchiudere e dispiegare un intero universo.

Questa ennesima visione è ritmata dal gocciolio irregolare e sensibilmente riverberato, che richiama quello che abbiamo analizzato trattando il sogno in cui il protagonista ha tentato inutilmente di riconciliare il suo desiderio conflittuale tra Eugenia e il ritorno a casa, mettendo in scena un impossibile incontro delle due donne, delle due facce del femminile con cui si misura la sua esistenza. Abbiamo già evidenziato la tensione sottilmente provocata dall'irregolarità di questo evento sonoro e il ruolo, che potrebbe apparire convenzionale, del riverbero nel delineare lo spazio interiore del protagonista, ma in questa sequenza l'intensità

del riflesso sonoro nel nuovo interno è meno marcata e, adeguandosi all'ambiente, si adatta al senso allegorico che la visione trasmette.

Per tutto il volo della macchina da presa, che sostituisce lo sguardo del protagonista, siamo accompagnati dalla sua incomprensibile voce interiore carica di attesa, ma anche dal cinguettio di vari uccelli che ci riconduce alla cripta dell'incipit del film: senza ricordare di nuovo le connotazioni legate al rito di fertilità e alla trasformazione dello spazio impressa da questa 'volta' sonora del luogo sacro, noteremo che in questa sequenza la presenza degli uccelli è disposta fuori dalla camera semibuia di questa visione. Grazie alla ridotta intensità e al riverbero sostanzialmente assente rispetto alle gocce d'acqua, gli uccelli rappresentano il primo involucro offerto dalla natura alla coscienza (o all'immaginario) del poeta russo ora disposto alla contemplazione, così come la voce e il canto femminile nel sogno precedente avevano provato a contenere l'esaurirsi estenuante dell'acqua.

Ma nel momento in cui l'immagine termina il suo percorso sulla finestra di cui abbiamo illustrato l'aspetto ambivalente di punto di fuoriuscita nell'universale, o di estensione all'infinito delle pieghe di un paesaggio tutto interiore, un rumore di sega circolare irrompe nello spazio finora creato dalle combinazioni audiovisive studiate e raggiunge la massima intensità sul volto dallo sguardo fisso dell'osservatore sull'opera del proprio immaginario: la fusione tra il paesaggio e chi guarda avviene sotto il segno sonoro della trasformazione, della lacerazione del soggetto osservante sfigurato da questo rumore³⁵⁵.

L'irrompere del rumore meccanico imprime quindi subito un diverso andamento alla sequenza che sembrava costruita per rappresentare l'interiorità del protagonista visivamente proteso alla contemplazione del proprio desiderio. Se infatti lo saldiamo verticalmente a visivo noteremo che esso inarca drammaticamente la sequenza proprio in corrispondenza della finestra, dell'ambiguo punto di ingresso della campagna italiana nel microcosmo immaginario e poi risuona ed estingue la sua prima apparizione sul volto dell'osservatore, raggiungendo la sua massima intensità quando egli torna ad occupare proprio il centro del

355 Da un incontro con Donatella Baglivo, autrice di una trilogia documentaria su Tarkovskij, è scaturita un'interessante testimonianza riguardo alla sensibilità del regista russo verso il silenzio, i suoni della natura e i rumori. Tarkovskij era particolarmente attento al silenzio dei diversi luoghi riconoscendo con estrema attenzione i loro caratteri proprio dai suoni di fondo, quasi inudibili che ne costituiscono l'impronta. Egli poi rivelava una particolare attenzione per i contrasti sonori: il martello pneumatico e il canto degli uccelli coesistono nel mondo contemporaneo attraversato da un ascoltatore attento. Benché prediligesse luoghi lontani dal mondo meccanizzato e tormentato dai rumori per ascoltare la voce della natura, il regista russo registra con attenzione anche le sonorità del mondo moderno per riprodurre poi nelle sue composizioni sonore cinematografiche le stesse tensioni, gli stessi contrasti che assumono inevitabilmente anche un valore metaforico in virtù delle combinazioni con il visivo o con altri suoni. La testimonianza della regista italiana conferma poi come alcuni dei suoni dei film tarkovskijani siano anche lo specchio della vita interiore dell'autore, siano parti integranti della sua memoria (soprattutto dell'infanzia) e ritornino quindi come motivi ricorrenti in molte delle sue opere. Il 'vocabolario' sonoro del cinema tarkovskijano contiene quindi un numero limitato di voci che dilatano il proprio significato film dopo film, sequenza dopo sequenza in virtù delle composizioni stabilite dall'autore.

quadro con una piccola rotazione della macchina da presa. La fusione, il nuovo rapporto con il mondo si dovrà realizzare a prezzo del sacrificio del soggetto osservante e soprattutto della centralità del suo sguardo.

Il silenzio profondo creato dall'intermittenza irregolare delle gocce d'acqua è definitivamente scomparso e il canto degli uccelli è coperto dal rumore meccanico che crea un contrasto tanto più sensibile perché del tutto incongruo rispetto alla stratificazione dei due suoni naturali che l'hanno preceduto. Se consideriamo la combinazione di questi elementi in una prospettiva orizzontale, come se si trattasse di una composizione esclusivamente musicale, suggerita indubbiamente dall'assenza di dirette e automatiche corrispondenze 'verticali' nell'immagine, il rumore della sega circolare, che colpisce innanzitutto per il suo cluster di alte frequenze, fittamente stratificate ben evidenti nel corpo del suono, rovescia il precedente andamento della sequenza fatto dai distanziati segmenti melodici, dalle modulazioni e dai glissandi dei canti degli uccelli e dal 'microritmo' irregolare delle gocce d'acqua: questo suono possiede invece uno 'spessore' che copre il precedente sfondo sonoro rappresentando una presenza continua e incessante qualitativamente diversa da quella della pioggia imminente, che invece è dotata di un principio di una fine ben identificabili, che corrisponderanno anche ai limiti temporali dell'intero episodio.

Tra tutti i suoni di questo film, lo stridere della sega circolare resterà il più acusmatico: non vedremo mai l'oggetto o l'azione che lo produce, ma dovremo valutarne gli effetti in rapporto alla combinazione audiovisiva in cui si manifesterà. Per ora la sua invadente presenza sembra ostacolare il tentativo del protagonista di immergersi nella contemplazione come riparo alla propria condizione interiore trasformando lo spazio circostante in un involucro protettivo isolato da qualsiasi interferenza perturbatrice e strutturato secondo il ritmo del proprio immaginario.

Questo rumore diventerà la frastagliata facciata sonora che, estesa quanto l'esplorazione del rifugio di Domenico, si giustapporrà in più punti ai gesti e agli sguardi dei protagonisti, ma resterà perennemente autonoma dagli altri eventi sonori del racconto, che troveranno una loro collocazione, per quanto singolare e problematica, nel visivo: questa separazione è rafforzata dall'indifferenza dei personaggi a questo penetrante tratto sonoro che si diffonderà nella sequenza come accadrà per la pioggia. Ma quest'ultimo fenomeno che possiamo momentaneamente classificare come naturale rispetto allo stridio meccanico, che ascoltiamo più lontano del confine sonoro stabilito dal picchiettare dell'acqua sulle foglie, avrà soprattutto la funzione di tentare di isolare, di schermare gli ambienti del casolare

dall'esterno, riportando tutta l'attenzione su ciò che accade all'interno, come era avvenuto nel sogno di Gorčakov nella camera d'albergo³⁵⁶.

Da queste premesse si ricava che le valenze semantiche prodotte nell'immagine dal rumore della sega circolare si devono ricercare prima di tutto nella sua stessa morfologia e nel contributo decisivo che apporta all'atmosfera di questa macrosequenza: non potendo saldare questo evento sonoro ad alcuna immagine che ne giustifichi la provenienza e lo situi stabilmente nel racconto esaurendone così le potenzialità metaforiche, esso deve essere rivissuto dall'ascoltatore soltanto attraverso la comprensione della forma della materia sonora che lo rappresenta per poi essere combinato criticamente con gli altri suoni circostanti ed entrare in rapporto dialettico anche con il visivo spesso alterandone la costruzione spaziale e l'andamento temporale³⁵⁷.

Per ottenere i lineamenti più importanti di questo suono proveremo a descrivere la forma di una sua 'cellula' sapendo che durante la sequenza essa, pur ripetendosi, sarà sottoposta ad alcuni mutamenti, che aumenteranno le connotazioni disponibili per interpretare il tessuto sonoro imposto da questo rumore all'intera atmosfera della sequenza. L'attacco di questo suono presenta una durata variabile, moderata anche se talvolta è improvviso. Il fittissimo cluster di frequenze (all'incirca dai 1200 Hz ai 4800 Hz) che lo costituisce mette subito in evidenza le più acute e penetranti. Le fluttuazioni delle frequenze sono multiple e irregolari e determinano subito una grana particolarmente 'ruvida', la dinamica dell'attacco è moderatamente forte. Il corpo di questo rumore è lungo, continuo e presenta una massa a densità variabile in modo estremamente irregolare con sbalzi apprezzabili dell'ampiezza delle frequenze più alte del cluster, che vengono parzialmente attenuate per brevi periodi di tempo di diversa lunghezza. La grana si fa 'aspra' e il suono raggiunge la sua maggior forza.

356 Non concordiamo con l'interpretazione di Truppin che fa di questo rumore il simbolo del Cristo falegname e più in generale considera il sonoro tarkovskijano l'emblema del disegno divino che informa il mondo a cui bisogna credere senza aver visto, senza cercare una ragione plausibile, dando così prova di fede pura. In un saggio per altri versi magistrale nell'analizzare le ragioni e gli effetti delle diverse combinazioni audiovisive presenti negli ultimi tre film di Tarkovskij, lo studioso parte dal presupposto che il regista russo traduca in suoni, rumori e frammenti musicali l'idea dell'esistenza di Dio (agli occhi e agli orecchi dell'uomo di oggi) e il principio cristiano di Rivelazione. Se condividiamo il fatto che il film interroghi continuamente lo spettatore sul senso e le conseguenze del credere nell'epoca contemporanea, resistiamo alla tentazione di cristallizzarne così radicalmente l'interpretazione perché, a nostro parere, si corre il rischio di depotenziare le costruzioni audiovisive tarkovskijane attraverso le quali questi stessi interrogativi si pongono.

357 Non essendo alcun elemento della diegesi utile per l'interpretazione di questo suono, accade ciò che Chion prevede per gli oggetti sonori della musica concreta. La trasposizione audiovisiva della sega circolare è adatta per tentare di spiegare ciò che Tarkovskij intende con il verbo 'risuonare', usato ripetutamente per spiegare l'effetto che un suono appositamente selezionato dovrebbe produrre nell'immagine: non si tratta di suggerire una cifra simbolica dell'evento sonoro, che è comunque inevitabile, ma di attivare lo spettatore nella lettura della costruzione dell'immagine dove la materia sonora resiste, si oppone e tenta di sfaldare quanto il resto dell'inquadratura ha ordinato e stabilito. Le implicazioni di queste scelte compositive riferite a suoni extradiegetici nel cinema di Tarkovskij sono affrontate con particolare attenzione e acume nel saggio di Bridgett, *Non diegetic sounds and aural imagery in the films of Andrei Tarkovsky*.

La caduta è generalmente simile all'attacco, talvolta è assente mettendo così in rilievo un troncamento improvviso, uno stacco tanto più sensibile quanto più il corpo aveva dispiegato l'intero tessuto delle sue frequenze, anche le più alte, alla massima intensità stabilita per questo rumore³⁵⁸. Tra le caratteristiche principali di questo elemento perturbatore di un'atmosfera altrimenti idilliaca, dove si aprirà infatti la salita alla dimensione ideale diretta dal frammento musicale beethoveniano, spicca il cluster di alte frequenze che costituisce un vero e proprio muro sonoro scabro e irregolare, soggetto a variazioni di intensità imprevedibili che ne alterano la massa, ma continuo e sempre in chiaro rilievo nonostante la sua ampiezza sia inferiore a quella di molti altri eventi sonori della sequenza marcatamente più simbolici come il tuono. Bisogna resistere alla tentazione di fissare delle categorie che in maniera troppo semplicistica separino il naturale dall'artificiale con l'ovvia conseguenza di demonizzare quest'ultima, direttamente collegata all'idea di progresso e di distruzione della natura.

Se questi possono anche essere i tratti contenutistici più scontati e superficiali che ritroveremo anche tra le righe del discorso apocalittico di Domenico a Roma, la disposizione di questo rumore nella sequenza ricorda piuttosto il magma sonoro creato da Artemev per rappresentare 'musicalmente' la vita segreta della metropoli in *Solaris* o il frastuono del treno in *Stalker* che non può essere relegato in secondo piano, sullo sfondo, anche da un punto di vista semantico, rispetto al frammento musicale che porta con sé. Cacofonia e pagina musicale materializzata nella sequenza devono essere ascoltati insieme, come un composto fatto di motivi contrastanti la cui nuova unità sovverte o demolisce le valenze denotative che entrambi gli elementi possedevano prima della composizione decisa da Tarkovskij. Fin dalla sua prima apparizione la sega circolare si presenta quindi come un disturbante *continuum* che lo spettatore non può eludere: esso presenta concentrazioni, rarefazioni e poche significative pause in corrispondenza dell'ascolto del frammento della *Nona* da parte dei due protagonisti e di alcuni momenti durante il temporale, che non esiteremo a prendere in considerazione nella nostra analisi.

358 Per la descrizione dell'effetto sonoro della sega circolare sono state adoperate le osservazioni e le categorie elaborate da Schafer combinando gli studi di Schaeffer sugli "oggetti sonori" con l'indagine attenta all'intero contesto per tratteggiare il suono come un evento e non come materiale da laboratorio. Scrive lo studioso canadese: «L'importanza che Schaeffer attribuisce al suono in quanto tale risulta evidente dalla sua definizione di quello che chiama "oggetto sonoro" (*object sonore*), un termine coniato dallo stesso Schaeffer e definito come un "oggetto della percezione umana e non un oggetto matematico o elettroacustico di sintesi". Potremmo considerare un oggetto sonoro la più piccola particella autonoma d'un paesaggio sonoro». R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi, 1985, p. 181. Per paesaggio sonoro il musicologo canadese intende: «L'ambiente dei suoni. Tecnicamente, qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e di ricerca. Il termine può applicarsi tanto ad ambienti reali, quanto a costruzioni astratte, quali le composizioni musicali o i montaggi, o i missaggi di nastri magnetici, in particolare quando vengono considerati come parte dell'ambiente». *Ivi*, p. 372.

Dal punto di vista della sua collocazione spaziale in rapporto al visivo, come abbiamo già in parte anticipato, questo stridio ha un'intensità che lo colloca piuttosto lontano dal casolare ed è impossibile stabilirne la provenienza: esso non arriverà mai a sopravanzare fino a rendere incomprensibili i dialoghi, né presenterà la stessa intensità del tuono e tanto meno della musica. Il rombo, il suono d'aria legato all'esterno, a ciò che sta fuori e, a maggior ragione, il frammento della *Nona* fatto risuonare da Domenico saranno gli unici eventi che riempiranno tutta la banda disponibile seguiti dall'intermittente picchiettare della pioggia sui diversi oggetti che popolano il rifugio del folle.

La presenza di questo rumore di origine meccanica non sarà quindi dettata dalla sua marcata intensità, quanto piuttosto dalla sua persistenza, dal suo continuo e irregolare ripetersi che genera un'attesa nello spettatore anche quando sembra cessare lasciando spazio alla pioggia: l'acquazzone inserito per stabilire la durata e lo svolgimento dell'incontro tra Gorčakov e Domenico è affiancato e sezionato dal risuonare della sega circolare che procede invece senza veri e propri estremi temporali, in un fluire continuo benché artificiale, appena percettibile quando il lavoro della lama cessa, ma resta acceso il motore di questo attrezzo.

Nel paesaggio sonoro della sequenza la sega circolare rappresenta quindi la “tonica”³⁵⁹ su cui si realizza l'incontro tra il protagonista e il pazzo, schermando gli iniziali suoni della natura: facendo riferimento alla presenza di questo strato risonante si dovranno interpretare tutti gli altri eventi sonori che, insieme ai mutamenti luminosi, connotano i gesti dei due personaggi, che non hanno una vera e propria lingua per capirsi, e dettano le trasformazioni degli oggetti e dello spazio-tempo della sequenza, costruito da inquadrature piuttosto lunghe articolate dai movimenti di macchina e dai frequenti aggiustamenti di focale. L'intera sequenza della visita al rifugio di Domenico presenta quindi un visivo che si cala nell'esplorazione dello spazio abitato dal folle, concentrandosi soprattutto in un piccolo ambiente dominato dalla penombra, isolato dall'esterno, con fonti luminose invisibili che lo rischiarano con aureole luminose in punti imprevedibili, arredato da oggetti inutili, abbandonati e da uno specchio che assumeranno configurazioni significanti a seconda della posizione del contemplante Gorčakov e soprattutto della macchina da presa, attenta a registrare tutti mutamenti e le più piccole variazioni di questo interno.

Fuori, invece, l'ascolto si imbatte nella facciata sonora costruita dalla sega circolare con le pulsazioni che corrispondono al suo lavoro: l'esplorazione della dimensione ideale tutta interiore alla quale sembra approdare la ricerca spirituale del protagonista, come indica anche il frammento del corale che introduce la sua visita nella parte più segreta del rifugio di

359 *Ivi*, p. 21-22 e 375. (Per la definizione di tonica nel paesaggio sonoro)

Domenico, si dovrà misurare con 'le pieghe' sempre cangianti della realtà circostante, quella che sta fuori e che, trasformata in una consistente e viva materia sonora, interferisce spesso opponendosi all'ordine costruito dal visivo, dal dispiegarsi del senso stabilito dall'inquadratura e dagli altri suoni della sequenza.

Come si è già anticipato, la seconda tappa del viaggio di Gorčakov nel mondo di Domenico è interamente caratterizzata dall'ascolto di un frammento della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Dal modo in cui è inserito nel testo, comprendiamo che la visita è guidata dalla voce di Domenico che, con questa breve messa in scena incentrata sulla musica, intende suscitare dal punto di vista emozionale nell'ospite gli effetti che dovrebbe produrre la sua manifestazione a Roma, dove utilizzerà come 'colonna' sonora proprio il più famoso e popolare dei brani del musicista tedesco.

Già dopo le prime note, tutti i tradizionali valori trasmessi da questo brano si riversano nel film: la comunione e l'armonia tra gli uomini e tra gli uomini e la natura, che assume ora l'aspetto del Creato o del Cosmo, sembra raggiunta. Benché il testo dell'*Inno* si interroghi sulla presenza divina, piuttosto che assicurarla, questo brano rappresenta anche il compimento della tensione individuale verso l'assoluto, della lotta e della sofferenza vissute per raggiungerlo. Su queste connotazioni, però, pesa ora il giudizio iniziale espresso nella piscina di Bagno Vignoni, che rovescia e mette a distanza proprio i principali valori culturali della musica romantica, criticando soprattutto la centralità e l'esibizione della sofferenza individuale e la sua fede nell'assoluto, che giunge a fissarsi nella coscienza attraverso l'atto estremo del sacrificio di Domenico.

Ma se il frammento scelto si iscrive nella vicenda del nuovo compagno di Gorčakov, ciecamente sempre più protesa verso il compimento di un atto dimostrativo estremo, il protagonista, comprendendo invece l'essenza dell'anticomportamento del pazzo, cerca di far proprio il suo atteggiamento ascetico di rinuncia ai valori, all'espressione dei sentimenti, ai desideri e soprattutto alla produzione di senso e di significato, che tentano in ogni modo di assoggettare la vita del mondo circostante, per giungere invece a una tensione senza intenzione, che possa nuovamente schiudere la sua esistenza ad una fede pura: soltanto eliminando ogni traccia della volontà di espressione individuale, del proprio immaginario e in particolare del suo ricorrente e incoercibile desiderio del ritorno, e 'piegandosi', facendosi debole come tutti i protagonisti dei film di Tarkovskij, soltanto raggiungendo una fluida dimensione contemplativa, Gorčakov potrà rinnovare la propria credenza nel mondo, divenuto ora per lui luogo di un'asfissiante crisi esistenziale.

E il sonoro gioca un ruolo chiave nel segnare le tappe di questo tormentato percorso penitenziale, perché dalla sua articolazione rispetto al visivo e alla narrazione lo spettatore riesce a comprendere il dualismo di fondo che costituisce a partire da questo punto le sequenze di *Nostalghia*: da una parte si afferma la ricerca dell'assoluto come unico valore che informa l'esistenza, anche a costo del sacrificio di sé (Domenico) ma, di contro, si assiste al progressivo, ma estremamente difficile, abbandonarsi all'ascolto delle 'risonanze' del reale, reso finalmente possibile da un sempre più marcato, anche se forse non concluso, processo di arretramento – e alla fine di dissoluzione – del proprio immaginario (Gorčakov). Ed è proprio immergendosi completamente nel mondo dei suoni organizzato da Domenico che il protagonista inizia il suo cammino di 'conversione': questa nuova disponibilità a comprendere interamente la condizione del pazzo è significata non solo dall'ascolto della breve pagina beethoveniana diffusa dal suo stereo portatile, ma anche dallo sviluppo del visivo in questa seconda stanza, che trasforma il quadro cinematografico in una porta verso una dimensione radicalmente alternativa a quanto finora il poeta russo ha vissuto.

L'immagine e il suono sono disposti in un montaggio verticale che presenta lo stesso disegno generale: interpretando la costruzione dell'immagine otterremo quindi anche le possibili ragioni del prelievo di questo frammento musicale così noto e dai molteplici risvolti semantico-culturali. Il visivo si sviluppa da un'unica inquadratura molto composita, ma che si può considerare sostanzialmente come una panoramica da destra a sinistra che avvolge e racchiude interamente tutto l'ambiente legando tra loro personaggi e oggetti.

Gorčakov invitato dalla voce del folle entra in questo piccolo ambiente, ma l'inquadratura lo smarrisce attardandosi sul muro perimetrale e poi sugli oggetti umili e semplici che nel prosieguo dell'incontro con Domenico diventeranno i simboli della purezza spirituale del folle (l'acqua e la sua trasparenza esaltata dalla fiamma della candela) e i segni di una condivisione di stampo eucaristico (il pane, il vino), ma lo ritrova di fronte a un lungo specchio appeso alla parete. La macchina da presa non sembra concentrarsi sul tentativo del protagonista di ritrovare se stesso oggettivandosi illusoriamente nel riflesso che gli sta di fronte, ma rimane a distanza, si avvicina in piano medio e poi quasi in primo piano solo quando, decentrato, quasi rannicchiato in un angolo di questo ambiente, egli volge lo sguardo a sinistra fuori campo.

Nessuna autoriflessione da parte del personaggio, quindi, e nessuna replicazione o anticipazione dello spazio circostante sulla sua superficie, che rimane assolutamente invisibile, ma proprio lasciando virtuali queste tradizionali funzioni attribuite allo specchio, la macchina da presa le attuerà nell'ambiente circostante, mutandone le caratteristiche dimensionali, trasformandolo in un luogo utopico dove il quotidiano e l'ideale sono

momentaneamente riconciliati³⁶⁰. La prima evidenza di questa trasformazione si riscontra quando la macchina da presa, procedendo sempre senza stacchi da destra a sinistra, sviluppa lo sguardo del protagonista, rivelando prima le forme di semplici oggetti disposte su una mensola e armonizzate da una luce dichiaratamente pittorica per poi ritrovare inaspettatamente l'osservatore stesso fermo in una posizione chiaramente simmetrica a quella di partenza, mentre guarda verso destra gli oggetti appena superati.

Lo spettatore non ha visto Gorčakov spostarsi nello spazio, disegnato soltanto dalla panoramica laterale che stiamo analizzando, e così l'inquadratura è incorsa in un'infrazione della regola del raccordo sulla direzione, realizzata in modo meno evidente già nel primo incontro tra lui e Domenico presso la vasca di Bagno Vignoni³⁶¹. Questo mancato rispetto di una delle convenzioni compositive dell'inquadratura inerenti allo spostamento del personaggio produce una discontinuità che condiziona l'interpretazione di quanto stiamo vedendo: raddoppiando l'osservatore l'immagine ha costruito un luogo dove l'organizzazione dello spazio presenta inaspettate specularità, e il tempo, che grazie alla serie degli elementi presenti nello spazio sembra scorrere secondo una direzione prestabilita, è di fatto reversibile o almeno sospeso nel suo univoco e abituale fluire.

'L'anticomportamento' della macchina da presa opera la destituzione gerarchica del soggetto osservante che solitamente dà significato al reale che gli sta intorno: essa trasfigura la realtà offrendo nuove dimensioni che non appartengono allo sguardo del protagonista, come accadeva invece nei sogni precedenti. Questa volta non è la visione del poeta russo a plasmare lo spazio circostante secondo l'estensione del proprio desiderio, ma 'oltrepassando' idealmente il suo stesso sguardo, liberandosi quindi della sua stessa soggettività, Gorčakov lascia che gli oggetti riacquistino la loro evidenza: egli ritorna alle cose e si dispone così ad entrare nel mondo di Domenico³⁶².

360 Abbiamo applicato in questa parte riferita allo specchio le eccellenti argomentazioni su questo dispositivo nell'ambito del cinema di Tarkovskij presenti nel saggio di Netto, *Hoffmanniana*, cit., pp. 232-235.

361 Bird sottolinea con un'altra spiegazione l'importanza di questa cesura inafferrabile, ma presente e decisiva nella sequenza: «[...] After Gorchakov enters he looks himself in a mirror; the camera pans left, over a gurd, a potted plant and other objects, and unexpectedly finds Gorchakov again in what seems an impossible position; the fold in space must have been produced by a cut in time, but we cannot go back (and if we do we will still not find the suture); the shot sticks out as a temporal seam, which joins the manifold of time into a single space». Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 191. Anche Borin sottolinea ripetutamente l'importanza decisiva di questa inquadratura, si veda almeno l'ultimo suo intervento sul problema contenuto in: F. Borin, *Andrei Tarkovskij teorico del cinema*, in *Tarkovskij e la musica*, cit., p. 66-69.

362 Può essere utile precisare in questo contesto come il suono dei passi di Gorčakov sul pavimento si ascolti quando si avvicina allo specchio per poi rannicchiarsi nell'angolo e subito dopo l'avvenuto passaggio della macchina da presa sulla natura morta, quando il protagonista, distratto dalla brusca interruzione del pezzo stabilita da Domenico, sembra dirigersi verso la voce che ha richiamato nuovamente la sua attenzione. Il suo passaggio nel fuori campo inaccessibile intorno alla macchina da presa è assolutamente silenzioso, muto: lo spazio della visione ha cambiato consistenza proprio durante l'osservazione degli oggetti incorporando così il

Tutti gli oggetti di questa sequenza sembrano essere stati dimenticati in un ripostiglio, scartati come rifiuti indesiderati, ma destano il nostro desiderio di vedere grazie al semplice venire alla luce delle loro forme, delle loro superfici, dei volumi e dei colori materici: anche se diversi tra loro, essi convivono nella luce che scende da un'apertura inaccessibile allo sguardo e il modo con cui combinano le loro qualità nello spazio diventa una lezione universale riflessa anche nelle valenze culturali che attribuiamo all'*Inno alla gioia*, il frammento musicale che corona ad anello questa sequenza. Solo la bambola, che chiude la panoramica, con i suoi occhi vuoti perturba questa dimensione contemplativa introducendo nella sequenza un accento carico della riflessione tutta umana sulla perdita anche delle cose più care e sul dolore che lacerava la coscienza. Nell'oggetto in questione si condensano espressionisticamente nascita e morte, ma nell'ambito della vicenda di Domenico possono ricordare anche la perdita della famiglia ed anticipare così il suo lacerante senso di colpa.

La carrellata laterale si condensa quindi in uno sguardo buio e vuoto connotato dalla brusca interruzione del commento sonoro orchestrato da Domenico: Gorčakov appare sensibile soprattutto a questo evento sonoro che distoglie la sua attenzione dalla progressiva emersione dal nero di questo oggetto dalle molteplici e oscure valenze simboliche, ma esso viene però lasciato alla contemplazione dello spettatore. Lo stacco brusco deciso dal pazzo rappresenta uno dei pochi drastici tagli sonori all'interno del film: essi sono riservati a rappresentare un'interruzione decisa e inesorabile del fluire del corale stabilito dalla sua stessa composizione e atteso e seguito dall'ascoltatore. Ma soltanto calando l'inserito musicale all'interno della sequenza con questa ed altre operazioni, che sottolineeremo a tempo debito, lo spettatore può procedere ad un nuovo ascolto che a partire dall'evidenza della combinazione audiovisiva riordina la serie dei valori e dei significati stratificati e resi disponibili dal brano stesso³⁶³.

In corrispondenza di questo taglio dai risvolti interpretativi tutt'altro che trascurabili, il frammento beethoveniano è prontamente sostituito dal riemergere del rumore di sega circolare, che in verità incornicia tutta la sequenza. Il ritorno della materialità del reale incarnata nella traccia della sega circolare, capace di affiorare e sostituirsi alla dimensione ideale ricercata dai personaggi, circoscrive così lo slancio individuale verso l'assoluto, che

movimento inibito caratteristico del contemplante. Per l'idea di movimento inibito si veda Borin, *Andrej Tarkovskij teorico del cinema*, in *Andrej Tarkovskije la musica* cit., p. 69.

363 Sul pericolo che la musica strumentale e in generale la musica per film imprime il proprio ordine compositivo e il proprio carico ideologico nella sequenza trasformandone radicalmente lo sviluppo, l'articolazione del senso sormontando la costruzione stessa del regista e finendo così per influenzare, spesso perniciosamente, l'attività interpretativa dello spettatore, si veda Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit. p. 146, 148. Il regista si esprime in modo ancora più drastico su questo problema nelle lezioni di regia a Berlino, si veda: Moroz, *Andrej Tarkovsky about His Film Art, In His Own Word*, cit., p. 79-82.

trova la sua rappresentazione nella musica inserita tra i due estremi particolarmente intensi di questo effetto: mentre il brano di repertorio è scelto e fatto ascoltare da Domenico e ne caratterizza quindi l'ossessiva ricerca del gesto estremo e impensabile, ma capace secondo le intenzioni di questo personaggio di risvegliare la coscienza sopita dell'intera umanità, i due inserti di rumore a margine della sequenza che stiamo studiando appartengono alla materia sempre mutevole e sfuggente del reale, che richiede invece all'ascoltatore (e al protagonista che condivide lo stesso paesaggio sonoro) una rinnovata abnegazione: essi quindi svolgono il ruolo di interpunzione critica, straniante rispetto a quanto abbiamo ascoltato nel resto di questa unica inquadratura-sequenza.

Ma per sviluppare la polisemia di questo passaggio del film dal carattere 'contrappuntistico', si rende oramai necessaria l'analisi del nucleo più interno della combinazione audiovisiva ideata da Tarkovskij poiché la carrellata laterale, che contiene la visione di Gorčakov, è regolata sullo sviluppo del frammento dell'*Inno alla Gioia*³⁶⁴. Seguendo nel dettaglio questa soluzione da montaggio verticale noteremo che, quando la macchina da presa converge su Gorčakov accanto allo specchio, tutto il coro unanime dispiega la sua voce in un adagio che spinge l'umanità intera al ripiegamento interiore e nello stesso tempo alla ricerca dell'assoluto, del creatore, fino a giungere ad una dimensione cosmica: questo deciso invito all'azione è musicalmente percepibile almeno dalla dinamica ascendente di tutti i versi della strofa, eccetto il primo che sommessamente invita all'umiltà.

Ritorna il motivo del farsi debole, dell'inginocchiarsi, del piegare il proprio intelletto per poter aprire l'esistenza ad una ricerca più alta e universale: è la stessa richiesta che il sagrestano aveva fatto ad Eugenia nella cripta del rito di fertilità nelle sequenze iniziali del film, ma ora risuona anche sulla figura dell'intellettuale contemporaneo rappresentato dal poeta russo. Il coro con la sua sola forza collettiva espressa nel canto anticipa la comunione cosmica: la prima conseguenza del percorso penitenziale dell'uomo contemporaneo dovrebbe essere la riscoperta della comunità universale protesa alla ricerca dell'assoluto; l'individuo rompe il suo presunto bastare a se stesso e per riacquistare la propria compiutezza si rivolge ad una dimensione comunitaria, collettiva e insieme cosmica, una *sobornost'*.

364 Poiché il brano è cantato può essere utile riportare le parole della strofa scelta da Tarkovskij che ripropongono i temi caratterizzanti della sequenza. Dell'inno creato da Beethoven rimaneggiando il lavoro di Schiller, il regista russo isola e ripropone solo la seconda parte della penultima strofa del coro: (*Adagio ma non troppo, ma devoto*) Ihr stürzt nieder, Millionen?/ahnest du den Schöpfer, Welt?/Such ihn über'm Sternenzelt!/Über Sternen muss er wohnen. (Non vi prostrate, moltitudini?/Non senti la presenza del creatore, mondo?/Cercalo oltre il firmamento!//Oltre il firmamento deve abitare).

Ma la risoluzione di questo slancio verso una dimensione più alta, gioiosa e universale, nella strofa conclusiva dell'*Inno* è appena accennata, anzi potremo dire rinviata: Tarkovskij sembra interessato soprattutto alla parte quasi del tutto strumentale di transizione tra le ultime due strofe che prolunga con estrema devozione gli interrogativi esitanti, le invocazioni appena espresse dal coro, prima di liberarsi nell'energica ultima parte dell'*Inno*, troncata però da Domenico. Su questa parte di transizione, su questo 'ponte' tra le due strofe che rinnova la tensione senza portarla a compimento, lasciandola quindi aperta, accade l'essenziale: assistiamo all'emergere degli oggetti in una nuova e arricchita dimensione spazio temporale in cui la contemplazione ha sostituito lo sguardo del protagonista russo, sempre ambiguamente pronto ad assoggettare e a schermare ciò che lo circonda col proprio immaginario. Sono gli oggetti disposti sulla mensola che realizzano la comunità ideale invocata dalla musica: sullo sfondo di una moltitudine di pieghe materiche, quasi marmoree dell'intonaco delle pareti di questa stanza, che cambiano continuamente con il procedere della carrellata laterale, essi dialogano tra loro coordinando coppie di elementi autosufficienti in una luce di stampo barocco, di cui non riusciamo a rinvenire il punto nascosto d'accesso o di inclusione in questo spazio immerso nella penombra³⁶⁵.

Lo stacco musicale brusco eseguito da Domenico, la riemersione della materialità del reale con la sega circolare dopo la sospensione della ricerca dell'ideale rappresentata dal frammento musicale e, infine, lo sguardo vuoto della bambola mettono in guardia l'ascoltatore dall'illusione che l'anticomportamento codificato o la follia rappresentino l'approdo alla fede pura, alla verità, o il mezzo per raggiungere una dimensione utopica nella quale il quotidiano e l'ideale siano definitivamente ricomposti: Gorčakov non sembra

365 La sveglia sul libro aperto segna lo stretto legame tra la successione lineare, cronometrica del tempo e la parola, l'articolarsi del discorso e della conoscenza che le pagine ingiallite e bruciate del vecchio volume rappresentano: entrambi sono momentaneamente sospesi, silenti nel divenire ideale segnato dalla musica e dal verso poetico che essa serve ed esalta. Seguono poi due contenitori diversi di cui possiamo leggere la differente consistenza materiale: la trasparenza verde del vetro della bottiglia contro l'opacità materica della zucca. Opposta è anche la loro disposizione nello spazio: il bottiglione si alza verticalmente e contiene del vino, la seconda è prostrata sulla mensola, che fa da asse orizzontale e insieme da 'palcoscenico' alla visione, ma benché il frutto sia secco, la sua rotondità ostenta la sua funzione di ricettacolo di semi che daranno nuovo frutto. Il verde traghettando lo sguardo orizzontale della macchina da presa verso delle piantine coltivate in un piatto. Questo oggetto pare sintetizzare le disposizioni dei contenitori precedenti e senza dubbio ricorda allo spettatore tarkovskijano le apparizioni dello sterilizzatore in *Solaris*, reminescenza vivente della terra ad ogni tappa della trasformazione interiore di Kelvin. Il pane 'rima' con il vino e preannuncia la condivisione di stampo eucaristico che di lì a poco sarà messa in scena da Domenico; la foto può indicare la persistenza del passato in ogni istante del presente e gli ovari secchi dei fiori (forse dei papaveri), come la zucca, offrono i loro semi protendendosi verso l'osservatore e invitandolo così ad esplorare lo spazio in tutte le direzioni, come puntualmente Gorčakov opera insieme alla macchina da presa, ma suggerendo nuovamente che solo con la morte del frutto è possibile preparare una nuova vita. Gli oggetti sulla mensola coperti di polvere, simbolo del passaggio del tempo e della loro impermanenza, cambieranno e muterà anche la loro posizione integrando così il tempo dell'incontro agli strati già presenti e visibili e segnalando le ellissi tra gli stacchi di montaggio senza colmarle.

condividere e capire l'ossessiva ricerca di Domenico e la sua volontà di salvare il mondo, ma si cala nella sua riscoperta guidato dall'ospite in una dimensione contemplativa³⁶⁶.

Non sorprenderà quindi che il rumore caratterizzante ormai questa macrosequenza nella casa del pazzo sia diventato proprio la sega circolare che non cessa mai di girare e di consumare anche la materia sonora della sequenza: essa diventa la traccia metaforica della dissoluzione della dimensione individuale di Gorčakov nella quale si sente prigioniero. Nemmeno la pioggia, che ristabilisce per pochi istanti il primato della natura, riesce ad arginare questo sfondo sonoro ormai divenuto la "tonica" non solo dell'ambiente, ma anche della condizione interiore di coloro che lo abitano: con il contrappunto di questo rumore avviene la dimostrazione del primato e della forza di un'autentica comunità e non semplicemente di un'aggregazione di individui, realizzata da Domenico con la somma di due gocce d'olio che ne fanno «una più grande, non due»³⁶⁷. E la consacrazione del pane e del vino e l'offerta di condivisione di questo semplice cibo con l'ospite avvengono ancora sotto questa basilare traccia sonora di cui continuiamo ad estendere il campo semantico e a rilevarne la polisemia.

Quando Domenico si guarda, forse senza riconoscersi e con sospetto, allo specchio rinviando così ogni rassicurante riferimento o ricerca della propria identità, si riacutizza la fascia sonora scabra e irregolare, che quasi ininterrottamente vela questa prima parte della sequenza, lasciando alla pioggia, un involucro sonoro ben più regolare, avvolgente, ipnotico e rassicurante, il compito di accompagnare la spiegazione della missione da compiere da parte di Domenico, riempiendo i vuoti e le esitazioni di Gorčakov. Solo al momento del distacco dei due nuovi compagni, al cessare apparentemente naturale dell'acquazzone la sequenza sarà di nuovo ricoperta da questa intensa vibrazione disposta all'esterno in una sfera lontana ma comunicante con gli spazi definiti dalle lunghe inquadrature che hanno dato forma all'incontro. Nelle pause contemplative di questo episodio cruciale i movimenti di macchina

366 Nel momento della svolta decisiva del suo viaggio, Andrej lascerà partire Eugenia mentre nel corridoio dell'albergo si diffonde un brano di musica medievale cinese ("la voce di Dio e della Natura") che contrappunta la lettera di Sasnovskij in cui si rappresenta l'essenza della nostalgia nello spirito russo. Il sacrificio di Domenico si realizzerà invece sotto il segno di Beethoven e di una rinnovata fiducia nella parola che cristallizza e incornicia il suo progetto sacrificale. La morte di Gorčakov, la sua dissoluzione sembra essere invece l'esito di un complesso processo di meditazione dai toni estremo orientali: il silenzio, non la parola, sarà la colonna sonora della traversata della vasca di Bagno Vignoni con la candela che passerà attraverso la morte dolorosa e luttuosa, descritta dal frammento del *Requiem* di Verdi, per approdare all'agognato ritorno, alla ricomposizione della sua esistenza, ma sotto il segno del fluire incessante della materia sonora che ha contraddistinto il suo immaginario.

367 Nella sceneggiatura questa 'somma' costituiva il nucleo fondamentale della conversazione tra i due protagonisti, stabilendo anche il procedere della sequenza. Come è evidente dalla nostra analisi, Tarkovskij ha limitato radicalmente questa deriva eccessivamente allegorica sulla comunità ideale fino a farne solo un elemento del *decor* (lo striscione sul muro dello stanzone più grande è dipinto con $1+1=1$) per lasciare spazio alle pause contemplative.

hanno consentito di fissare l'interiorizzazione del ruscellare continuo e da ogni parte della pioggia osservando la disposizione in un disordine solo apparente dei più svariati oggetti nel rifugio del pazzo.

Alla scomparsa dell'ospite russo nel fuori campo, ingiustificata sul piano narrativo, ma necessaria per stabilire una discontinuità temporale nella lunga carrellata laterale che esplora per l'ultima volta il rifugio di Domenico, si entra nella dimensione del ripiegamento interiore del pazzo. Il folle di Bagno Vignoni ritrova il doloroso isolamento che lo porta a rinnovare un lacerante senso di colpa dalla tremenda evidenza sonora della sega circolare. Più intenso di prima, questo rumore lo spinge a rimemorare la liberazione della sua famiglia dalla reclusione a cui l'aveva costretta per anni in attesa dell'Apocalisse.

In questa sequenza Tarkovskij ricorre al dualismo bianco e nero/colore non solo per separare il presente dell'incontro con Gorčakov dal lavoro della memoria, ma anche stabilisce, internamente al passato, che il ricorso al colore segni una netta separazione tra il parossismo della liberazione e la scoperta con occhi ingenui del mondo, quasi sollevato tra le nuvole come in una visione medievale, da parte del figlio di Domenico. A questo macroscopico cambiamento impresso nella tessitura dell'immagine si sovrappone, nella prima parte del ricordo in bianco e nero che racconta la fine della segregazione cogliendo con piani ravvicinati le diverse reazioni dei familiari, si sovrappone ancora il gocciolio egualmente riverberato, ma più insistente e regolare, più teso nella suo scandire il tempo e di timbro diverso, più cupo, che rimanda alla vita misteriosa e pulsante della coscienza migrata nello spazio, fattasi atmosfera come era già accaduto per Gorčakov nel sogno nella stanza d'albergo. Ritorna anche lo stridio insistente, che fa da tonica all'intera sequenza stratificandosi fino a mostrarsi fuso con il passato del pazzo con la sua durata potenzialmente ininterrotta e il suo fittissimo cluster di alte frequenze irregolari e soggette ad apprezzabili variazioni di ampiezza che lo rendono vivo e penetrante. Ma quando la panoramica si alza oltre il muretto che schiude l'infinito per la contemplazione della 'città celeste' da parte del bambino tutto tace perché solo il silenzio accompagna la sua domanda ingenua che chiede in primissimo piano al padre (e allo spettatore) se ciò che ha davanti agli occhi sia la visione apocalittica tanto desiderata.

A parte la voce del bambino che dà corpo alla sua domanda e la stacca dalla memoria del padre – è infatti priva di riverbero – il doloroso ricordo del pazzo si emancipa dai tratti esclusivamente psicologici che potrebbero essere legati, per esempio, alla recitazione degli attori per dissolversi interamente nell'atmosfera della sequenza grazie al ritorno dei suoni-guida che hanno articolato tutto l'incontro tra il poeta russo e il folle di Bagno Vignoni

connotandone i gesti e gli sguardi. E come questo episodio centrale del film si era aperto con la contemplazione a volo d'uccello sul paesaggio del presente e insieme della memoria di Gorčakov, così la prima parte di questo finale recupera lo stesso slancio verso l'infinito, alla scoperta di un mondo costituito da diverse dimensioni dai confini indeterminati, ma con delle sensibili differenze: la prima visione scaturiva da un'inesausta volontà di ripiegamento interiore, la seconda sorge invece spontanea nel figlio di Domenico che sovrappone al mondo esterno, visto forse per la prima volta, la tensione verso l'ideale coltivata dal padre. E tutto questo accade accompagnato da un andamento sonoro simile, ma inverso: nella visione del poeta russo dallo spazio interiore racchiuso nell'involucro della natura che circonda il casolare si raggiunge il piano della sua dissoluzione (il gocciolio, i versi degli uccelli, la sega circolare), nella contemplazione del bambino si raggiunge invece l'universale silenziando ogni parvenza di moto interiore. Le gocciolare insistente, il fascio perturbante di alte frequenze, che altera ogni gesto e ogni slancio verso l'ideale riconsegnandolo problematicamente alla presenza ineludibile della dimensione materiale, lasciano posto per la prima volta nella sequenza al silenzio, alla tensione senza alcuna intenzione che fonda l'autentico ascolto³⁶⁸.

La prima parte del ricordo che fa da finale all'incontro tra i due nuovi compagni termina sull'interrogativo espresso dal figlio di Domenico, così somigliante, come si vedrà in seguito, al figlio del protagonista lasciato in Russia; sul sagrato lungo e stretto i due si salutano e l'atmosfera sonora che racconta la loro definitiva separazione è segnata da un silenzio diverso dalla sospensione contemplativa precedente: i passi del poeta russo riverberano sul selciato accentuando l'isolamento del casolare e la desolazione del luogo in cui vive Domenico. Il rombo rauco della vecchia auto, che si incanala sotto una bassa volta in muratura, echeggia tra

368 Può sembrare un dettaglio insignificante, ma durante la visione della 'città celeste' si assiste al transito di un'automobile lungo la strada che taglia il pendio in primo piano sul margine inferiore del quadro mentre la città si eleva all'infinito tra le nubi e le colline dopo la pioggia. Il rumore del motore sembra scalfire la bellezza di questa levitazione, ma in realtà con questo 'disturbo' Tarkovskij riporta il problema della visione e dell'ascolto dal piano del contenuto, della rappresentazione a quello del modo in cui l'immagine è offerta, è presentata: il silenzio in cui si esauriscono i rumori guida della sequenza (sega circolare, gocciolio 'interiore') prepara lo spettatore alla sospensione, al sollevamento del quotidiano verso l'ideale e muta, sull'esempio del bambino, la disposizione interiore dell'osservatore contemplante, non i caratteri del reale che si trova di fronte, che sono molteplici e insieme possono persino apparire contraddittori. Rispetto alle visioni della penetrazione del divino nel reale di cui il poeta russo è insieme protagonista e in buona parte demiurgo, si può dire che il figlio di Domenico non ha bisogno dei campanelli, di effetti sonori di dubbia efficacia per trasfigurare il reale, come dimostra in fondo il continuo ritrarsi di Gorčakov stesso di fronte a queste manifestazioni per altro desiderate, considerate come vie di fuga dal presente soffocante del viaggio in Italia: è bastato rinvenire il silenzio del paesaggio all'interno della tessitura sonora di questo finale per rinnovare l'esperienza dell'ascolto, anche se si è esercitata su un suono appartenente alla categoria dei rumori meccanici antitetici a quelli prodotti dalla natura e apparentemente tanto amati dal regista. Non ha quindi alcun valore la classificazione degli effetti sonori avulsa dal contesto creato dall'intera trama sonora che caratterizza le sequenze tarkovskijane e dalle corrispondenze verticali che ristabilisce di volta in volta con il visivo.

le pareti e diventa più confuso esaurendosi in lontananza: da questo effetto ‘tunnel’ in dissolvenza fuoriescono le voci della piccola folla paesana radunata al momento della liberazione della famiglia in un nuovo rampollare dell’evento.

Tarkovskij è interessato a mostrare l’andirivieni del ricordo, il suo riemergere incontrollabile, ma intende suggerirne un’interpretazione che superi i confini ristretti della soggettività a cui appartiene: rispetto alla prima sequenza che ci ha mostrato lo stesso momento cruciale nella vita di Domenico, la tensione emozionale non è sviluppata dalla recitazione degli attori e dal loro movimento sapientemente accompagnati dalla densa e straniante stratificazione rumoristica che termina nella domanda ingenua e autenticamente liberatoria del figlio del pazzo, ma si regge sulla dislocazione, sulla separazione del punto di ascolto delle voci e dei suoni rispetto al punto di vista da cui si costruisce lo spazio dell’immagine.

Osserviamo di nuovo l’intera piazza, trasfigurata ora nel bianco e nero del ricordo, dalla posizione in cui abbiamo assistito al distacco dei due protagonisti e dove l’auto è sparita definitivamente agli occhi di Domenico riconsegnandolo al suo isolamento: è l’unico punto da cui possiamo tornare ad abbracciare con un unico sguardo il luogo dominato da una lunga scalinata orizzontale, che ora disegna solo per l’occhio la profondità del quadro mentre invece, nella prima rievocazione della liberazione, era servita da piattaforma verso l’infinito per la corsa del figlio del folle di Bagno Vignoni – l’unico in grado di percorrerla guidando con sicurezza il padre spaurito e in un comico precario equilibrio alle sue spalle. Ora la casa del pazzo chiude il fondo dell’immagine al centro del campo totale della piazza con la gente di paese ammassata ad assistere alla fine della segregazione.

Ma quel che sorprende in questo quadro finale, che si distingue così fin da subito dalla dimensione del ricordo individuale, dato che Domenico è una figurina nera lontana che si agita sulle scale della sua casa, è il trattamento del sonoro che risulta inusualmente intenso e soprattutto privato del riverbero che abbiamo sentito distintamente al momento del distacco dei due compagni seguendo i passi del poeta russo: le voci, i suoni e i rumori acquistano un’evidenza, un primo piano sonoro che non corrisponde alla distanza che ci separa dall’evento, ma ci consente di coglierlo nella sua totalità, quasi fossimo in un teatro. Se il visivo è organizzato per riabbracciare interamente e per l’ultima volta il dramma di Domenico, il sonoro appare disposto per registrare l’evento compassionevolmente vicino al folle di Bagno Vignoni: le voci dei bambini si ascoltano come se il microfono fosse tra loro e a ridosso della casa a cui vengono rumorosamente rimosse le tavole che sbarravano le finestre.

Questa profondità di campo ‘audiovisiva’ creata dalla distanza sonora affidata alla collettiva e ingenua voce dei fanciulli rilegge la liberazione indipendentemente dal centro di focalizzazione fondamentale da cui è rappresentata visivamente, ma in stretta relazione con esso. Se la scelta della ripresa dello stesso punto di visita del commiato dei due compagni lo fa apparire agli occhi dello spettatore – retrospettivamente – come un distacco definitivo, nonostante il legame costituito dalla missione affidata da Domenico a Gorčakov, la serie dei rumori che si stratifica sulle parole della folla – i trilli di campanello alternati ai colpi che scardinano le assi alle porte e alle finestre per terminare con il raglio dell’asino – ribattono la loro vicinanza al folle restando sospesi nel quadro, senza potersi sincronizzare con un visivo apparentemente troppo lontano.

Se pure sul piano interpretativo è possibile ricondurre il tutto alla dimensione del ricordo, questo non si configura esclusivamente come il vissuto del protagonista, né tanto meno porta al centro dell’attenzione questa figura appena visibile sul fondo dell’immagine: il sonoro resta inevitabilmente scollato da ciò che si vede, come se le voci e i rumori fossero stati registrati e trattiene nella memoria, ma finissero per essere inevitabilmente giustapposti al quadro che, costruito a partire da un punto di vista posto dall’altro capo della piazza, è l’elemento dell’immagine che suggerisce la piena comprensione dell’evento: la disintegrazione della casa-mondo-arca immaginata da Domenico per la sua famiglia³⁶⁹.

La compassionevole vicinanza sonora al dramma di Domenico completa e vivifica dal punto di vista emozionale il campo totale della piazza costituendo una significativa polarità audiovisiva su cui si integrano altri elementi costitutivi della tessitura dell’immagine che

369 Come nelle visioni di Gorčakov così nel ricordo di Domenico la vera protagonista è sempre la casa. Anche nella prima parte del ricordo della liberazione, che si conclude con la visione a colori della “città celeste”, il bambino con la sua corsa e il suo sguardo verso l’infinito traghetta il rifugio ormai violato, distrutto verso un luogo ideale interrogando però l’adulto sul senso stesso del prefigurare questa manifestazione. Le corse dei bambini rappresentano il pullulare di vita che fuoriesce dalla casa rimemorata nella terra russa dalle visioni del poeta e nel finale sarà ancora una soggettiva del figlio di Gorčakov, molto somigliante a quello del pazzo di Bagno Vignoni, ad aprire la visione che trasporta la dacia all’interno dello spazio della città celeste per eccellenza: la cattedrale. Anche il modo in cui vengono mostrate presenta significative analogie, a parte naturalmente la funzione delle figure dei bambini appena trattata: come accadrà nello spazio di Chiusino, così il sagrato stretto e lungo, chiuso sul lato opposto alla chiesa da un palazzo particolarmente alto e massiccio sono le pareti di una ‘navata’ che guida l’occhio in profondità, senza distrazioni, al centro del quadro con conseguenze significative che abbiamo registrato anche nell’ambito del sonoro. Il punto di vista, posizionato alla distanza necessaria per seguire il destino della casa, organizza la visione nel suo complesso, allontanandosi dalle singole reazioni dei protagonisti e rendendosi marcatamente inaccessibile a qualsiasi personaggio; esso rivela così, sia nel caso delle visioni di Gorčakov che in questa di Domenico, la presenza autoriale: Tarkovskij si misura con il problema non solo del desiderare il radicamento in un microcosmo, ma anche solo del poterlo rappresentare. Le differenze nella composizione dell’immagine tra questa sequenza, che segna la fine dell’incontro tra i due compagni, e il finale del film si noteranno a tempo debito, ma per ora è necessario evidenziare il sistema delle ‘risonanze’ che compattano l’opera tarkovskijana affiancandosi e spesso sostituendosi al procedere del racconto. Sul questo aspetto del cinema di Tarkovskij, variamente trattato dalla critica, si veda almeno il saggio: Kieckhofer, *Observations on Stalker and Its Relation to Tarkovskij’s Late Films*, contenuto in: *Andrej Tarkovskij* a cura di E. Dagrada, cit., p. 167. Kieckhofer parte da premesse legate al suono per poi estendere la sua visione critica in modo coerente agli altri elementi della composizione tarkovskijana.

suggeriscono allo spettatore il processo di rimemorazione su cui Tarkovskij concentra la composizione: senza più ripetere l'analisi dettagliata già condotta sul sonoro nelle righe precedenti, il passaggio al bianco e nero dal colore, le tonalità diverse del colore tra il visione del figlio di Domenico e la piazza dove si separano i due compagni, i campi lunghi o lunghissimi alternati a intensi primi piani, il rallenty evidente, che esibisce la sospensione prodotta dalla scollatura del sonoro e, infine, la zoomata in avanti che completa l'instabilità del quadro rendono inevitabilmente visibile e leggibile l'articolazione 'architettónica' su cui si regge l'intera sequenza finale.

L'intensa manipolazione audiovisiva dell'epilogo dell'incontro indica da parte di Tarkovskij la rinuncia a fissare una rappresentazione del passato che si sostituisca e giustifichi, anche solo momentaneamente, l'intollerabile e doloroso presente vissuto da Domenico. Ponendo in evidenza gli elementi costitutivi della rappresentazione cinematografica congiunti in coppie oppostive dalla singolare fluidità – il bianco e nero che salta al colore nella soggettiva del bambino, il rumore (della sega circolare, ma anche il gocciolio 'interiore') che rifluisce dal presente al passato fino a raggiungere il silenzio che lo eleva, il presente sospeso nel ricordo dal rallenty e, infine, il punto di vista del visivo che mostra la fine della casa sognata da Domenico integrandosi con il punto di ascolto partecipe del dramma individuale – si moltiplica la trama delle connotazioni su cui è tessuta questa sequenza ed essa ne guida e arricchisce l'interpretazione più del contenuto stesso del ricordo.

La pioggia ovvero la rigenerazione sonora del reale

La lunga digressione all'interno della sequenza fondamentale dell'incontro tra Gorčakov e Domenico si è dipanata senza rispettare pedantemente la successione delle inquadrature, ma ha seguito invece la serie degli affioramenti sonori più importanti del rumore della sega circolare che costituisce il sostrato dell'intera sequenza con i suoi peculiari aspetti morfologici e con i molteplici legami che ha costruito con gli altri eventi sonori e con il visivo. Ora si rende necessario indagare con altrettanta attenzione la pioggia che si spande nelle inquadrature costituendo il suono dominante o conduttore dato che lo sviluppo dell'incontro si stabilisce con il temporale annunciato dal tuono non appena Eugenia abbandona il casolare e termina all'esaurirsi della pioggia prima della dolorosa confessione di Domenico, che coincide con il ricordo della librazione della sua famiglia dalla prigionia in attesa della fine del mondo.

Rispetto alle considerazioni iniziali con cui si è aperta la trattazione analitica dell'ingresso nel paesaggio sonoro del rifugio di Domenico, che ha messo subito in evidenza l'interiorizzazione dei suoni di pioggia con l'evidente effetto di rendere 'fluidi' i confini tra l'osservatore/ascoltatore, rappresentato dal protagonista, e il mondo circostante, 'regolato' dalla presenza di Domenico, ora si può notare innanzitutto come Tarkovskij riproduca in questa sequenza ciò che è accaduto nella stanza d'albergo del poeta russo: come la pioggia era libera di entrare dalla finestra appositamente aperta dal protagonista, così durante l'incontro con il pazzo essa filtra da tutte le invisibili aperture del soffitto del mondo di Domenico, in particolare nell'ambiente più grande. E per di più si riproduce la stessa impossibilità di vedere l'esterno: nella stanza d'albergo il cavedio, qui le tende o le finestre illuminate da una luce materica bianca impediscono all'occhio di passare oltre ma, rendendo palpabile la presenza del *medium*, della cornice e soprattutto della sua superficie, rilanciano il problema della rinuncia a vedere, del rifiuto dell'inconsapevole sguardo del turista bramoso solo di rappresentazioni e puntualmente saturato da queste bellezze preparate per lui, proclamato dal protagonista all'inizio del film.

L'immediata conseguenza di queste scelte che, operate nel profilmico, sostanziano l'atmosfera della sequenza è la 'riduzione' visiva della pioggia alle colonne d'acqua luminescente che filtrano dal soffitto dello stanzone di Domenico, disponendosi tra i due protagonisti come 'sentinelle', alla pari dei pilastri in mattoni, nel loro processione attraverso questa inconsueta cattedrale³⁷⁰. Il ruolo di questo fenomeno atmosferico nel quadro

370 Tutti gli spazi di *Nostalghia* hanno l'impronta della cattedrale, come si è visto fin dal primo episodio del film con la visione della *Madonna del Parto*. A partire dall'orientamento e dall'organizzazione di questo spazio Tarkovskij opera attraverso il lavoro della macchina da presa e del sonoro un'attenta decostruzione affinché lo spettatore si appropri di alcuni elementi caratterizzanti questa forma architettonica esemplare primo fra tutti la profondità disegnata dalle navate, che si declina poi negli altri ambienti del film in rapporto alla loro percorribilità. Il corridoio vuoto e in penombra della hall dell'albergo, dove si approfondisce il distacco tra Gorčakov ed Eugenia, con la sua evidente simmetria intorno ad un'asse centrale verticale è piatto e non si può attraversare, i personaggi vi sono imprigionati e il protagonista tenta di evadere dall'unica 'via di fuga' disponibile dirigendosi verso la macchina da presa e fissando lo spazio in cui staziona invisibile l'occhio tarkovskijano, che sorveglia e poi sviluppa il continuo ripiegamento interiore del protagonista nel suo immaginario superandone i limiti costitutivi. Nella sequenza intorno alla vasca di Bagno Vignoni, la profondità è definita prima dal quadro che parte dal portico che fronteggia l'acqua, con il movimento dei personaggi, poi dalla carrellata laterale, che attraversa e struttura l'intero ambiente, e infine dalla presenza e dalla posizione di Domenico, che si contrappone alla nebbia, da cui non trapela nulla e che annienta la profondità stessa. I personaggi al bordo della vasca compiranno una sorta di processione, di cammino guidato dalle posizioni del folle venuto a compiere in questa vasca un incomprensibile rito salvifico. Dal punto di vista del sonoro, gli spostamenti di Domenico provano a regolare la presenza continua e traboccante delle voci disperse nell'immagine legandole ai corpi: i vuoti discorsi degli immersi nella nebbia si ascoltano per poi prenderne radicalmente le distanze attraverso un sistematico anticomportamento. Il luogo privilegiato dell'immaginario di Gorčakov – la casa sull'altura lasciata in Russia – è destinato a rivelarsi parte integrante proprio di una cattedrale, come si vedrà a tempo debito nel finale: questa volta la processione, il pellegrinaggio, offerti nella vicenda dalla mediazione dei personaggi, spetteranno solo all'occhio osservatore della macchina da presa tarkovskijana ed avranno il difficile compito di costruire il senso di questa nuova unità, di questi due spazi fluidificati in una sola immagine. Questo processo di trasformazione caratterizzato da un'intensa manipolazione

tarkovskijano si può ricavare dall'analisi di alcune sequenze come lo scatenarsi del temporale estivo che sorprende i bambini e dal quale si lascia invece bagnare Kelvin in *Solaris* nell'ultimo giorno prima della partenza: esso fa da 'sipario' conclusivo alla sua immersione mattutina nella natura prima dello scontro con Berton.

Lasciando da parte altri esempi altrettanto eloquenti, si può ricordare anche la pioggia che inizia a cadere letteralmente davanti ai tre viaggiatori di *Stalker*, seduti in silenzio di fronte alla grande apertura rettangolare sulla stanza dei desideri: poiché nessuno di loro entrerà, la vicenda non proseguirà oltre ed essi, calati nella parte di spettatori ideali, contemplanò un vuoto (vuoto di 'contenuto') che rivela però preziose informazioni sullo statuto e la funzione dell'immagine nel cinema di Tarkovskij. La pioggia che cade nella stanza, oppure interpersi tra lo spettatore e i giochi di bambini, o inzuppare Kelvin ostenta il suo carattere di effetto speciale: dietro il velo d'acqua si coglie distintamente la luce che pervade l'ambiente e complica la comprensione dell'inquadratura che non può essere ridotta alla semplice rappresentazione di un fenomeno atmosferico.

In *Stalker* questo evento è reso ancor più evidente dal rinforzo dai fari che trasformano l'acqua stagnante nella stanza dei desideri in uno specchio luminescente di riflessi: queste soluzioni compositive – e non abbiamo preso in considerazione, per esempio, quelle attuate dagli elaborati movimenti di macchina solo per limitare questa trattazione – spostano l'attenzione dello spettatore dalla rappresentazione e dall'attesa della risoluzione dell'azione alle modalità con cui prende corpo l'immagine sulla superficie dello schermo tarkovskijano che, catturando inattese e indefinibili variazioni di luce e colore, attiva così in modo consapevole ed esplicito il problema dello sguardo.

Nei tre casi considerati in questa breve digressione sul visivo, l'evidenza antinaturalistica della pioggia stabilisce la presa di distanza dalla rappresentazione per affrontare il problema della visione come un consapevole 'guardare attraverso' che non si limita al processo di sovra-inquadratura, pur significativamente presente nel cinema di Tarkovskij, ma rimanda alla definizione della superficie stessa dell'immagine che non è più 'trasparente': la miriade di gocce d'acqua, combinate con un'opportuna illuminazione, costituiscono un'evidente tessitura continuamente cangiante e solo attraverso la presenza ineliminabile di questo velo e delle sue alterazioni la visione si rende possibile e attraverso queste trasformazioni circola il

dello spazio sarà pilotato, e non solo dal punto di vista emozionale, dall'impianto sonoro della sequenza. Tra gli studiosi che hanno messo in luce queste particolari disposizioni dello spazio nel cinema di Tarkovskij spicca ancora Bird, si veda a proposito: Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit., p. 63-69.

senso dell'immagine tarkovskijana³⁷¹. L'attenzione attribuita al processo di mediazione, al modo in cui è posta la rappresentazione sottolinea ulteriormente l'importanza decisiva di ogni dettaglio dell'atmosfera fino ad alludere alla presenza dello schermo come una superficie fatta di stratificazioni non afferrabili dalla vista senza la collaborazione ideale del tatto per spostarsi tra gli strati affioranti e cogliere le diverse modifiche testurali.

L'immagine che prende corpo su questo supporto incarna l'incontro tra le messe in scena e le calibratissime messe in quadro di Tarkovskij, sempre manifestamente consapevoli del loro appartenere ad un immaginario, e il reale nella sua materialità – un esempio tra tutti può essere rappresentato proprio dalla cinematizzazione dell'acqua – libera di fluire attraverso la costruzione dell'inquadratura alterandone il senso in un processo di continua dissoluzione di ogni connotazione a cui anche il sonoro fornisce un contributo decisivo³⁷². Il nostro interesse verso le forme e la funzione che la pioggia assume nel visivo tarkovskijano è stato dettato dalla preminenza di questo elemento nella costruzione dell'atmosfera della sequenza di cui ci stiamo occupando – il nucleo centrale dell'incontro tra Gorčakov e Domenico. Le valenze della tessitura ricavate dall'analisi dell'immagine tarkovskijana 'imbevuta di pioggia' dovranno essere ora integrate dall'apporto del sonoro, che mostrerà significative somiglianze con il trattamento riservato alla pioggia nei quadri tarkovskijani. Nell'episodio che stiamo analizzando, questo fenomeno atmosferico è relegato ai margini del visivo, viene meno la sua funzione di velo nell'inquadratura e si intravede appena quando ci troviamo insieme ai due protagonisti vicino alle finestre nell'ambiente piccolo del rifugio di Domenico, ma costituisce uno strato sonoro ineludibile per l'ascolto.

Nello stanzone più grande, come abbiamo già suggerito, l'acqua che percola dal soffitto sarà funzionale a scandire in colonne trasparenti e iridescenti la processione dei due protagonisti, ma soprattutto servirà a far risuonare i poveri oggetti raccolti dal pazzo in un

371 Sul valore dell'acqua e della pioggia nel cinema di Tarkovskij, in particolare nello *Specchio*, scrive Netto: «L'acqua e la sua uniformità spesso in Tarkovskij assumono un valore di questo tipo: l'elemento liquido [...] apparendo sempre in rapporto alla visibilità che cela e 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». Netto, *Hoffmanniana*, contenuto in *Andrej Tarkovskij e la musica* cit., p. 234.

372 Tra le conseguenze di questa prospettiva teorica desunta dalla costruzione dell'immagine emerge la tendenza generale di Tarkovskij ad arricchire il problema della visione, a rivelarne continuamente nuovi aspetti piuttosto che a fornire una ricostruzione compiuta e personale, una propria visione della realtà sotto forma di rappresentazione. Per il problema inerente all'evidenza del processo di mediazione che sostituisce la trasparenza della rappresentazione e per la questione posta dalla 'tessitura' a partire dalle caratteristiche peculiari di alcuni elementi dell'immagine si veda: Bird, *Andrej Tarkovskij, elements of cinema*, cit. p. 78-85. A proposito del ruolo fondamentale del sonoro scrive ancora Bird al termine di una breve ma molto interessante trattazione di questa componente fondamentale dell'immagine tarkovskijana: «Sound – whether voice, instrument or environment – is used to expand the temporal and the spatial placement of the image, dissolving any specific denotation in the atmosphere that surrounds it». *Ivi*, p. 159.

inusuale concerto d'acqua. Complessivamente la sequenza si divide nei momenti in cui il pazzo con i suoi gesti e i suoi discorsi frammentati cerca di rendere partecipe della sua missione l'ospite russo e i dubbi di quest'ultimo, la sua indecisione che lo portano però a esplorare l'ambiente circostante, contemplando così, per la prima volta senza rifugiarsi nel suo immaginario, un vero e proprio paesaggio sonoro destinato a riaccutizzare la sua sensibilità perduta: durante i tentativi stentati, incerti di ricomporre una qualche forma di comunicazione tra i due protagonisti il mormorio della pioggia rimane sullo sfondo, nelle pause, quando Gorčakov, in preda all'incertezza cerca il senso della sua visita e si perde nel rifugio del suo ospite, o quando il folle di Bagno Vignoni è incapace di dimostrare al compagno la necessità di realizzare il suo progetto, il concerto d'acqua occupa vigoroso la banda sonora e alla fine dell'incontro il suo esaurirsi accompagna Domenico fin sulla soglia del doloroso ricordo della liberazione e della perdita della famiglia.

Più che dalle parole e dall'urgenza di assoluto del suo nuovo compagno («bisogna imparare a fare delle cose importanti»), Gorčakov è attirato dalla pioggia che finalmente si scioglie nella sequenza mettendo in risonanza tutto lo spazio di Domenico, quasi fosse l'unica risposta alle intenzioni del pazzo e ai dubbi del poeta russo: è necessario prima di tutto ascoltare. E l'acqua diventerà lo strumento per materializzare la luce in aureole cangianti che di volta in volta faranno emergere oggetti, volti e sguardi, ma soprattutto, dal punto di vista del sonoro, rigenererà i poveri oggetti e il misero luogo in cui abita il pazzo.

La pioggia che invade lo spazio di Domenico colpisce le povere cose facendole risuonare: seguendo le lente panoramiche negli spazi del casolare lo spettatore percepisce la presenza di vetro, ceramica, metallo, cemento, plastica e così via. Il primo risultato prodotto dall'acqua nell'ambito del sonoro è quindi la possibilità di riascoltare la materialità delle cose semplici e dimenticate, che popolano la casa di Domenico: il quadro sonoro che ne risulta è la stratificazione delle diverse pulsazioni, delle distinte serie di rintocchi che non solo fanno riemergere la presenza dei diversi materiali e la loro consistenza, ma ne suggeriscono anche le forme, la diversa concavità, amalgamate dall'acqua che ruscella, spiove, filtra e penetra ovunque offrendo alla nostra contemplazione un'inusuale 'natura morta' sonora³⁷³.

L'effetto sonoro complessivo nasce innanzitutto dal meticoloso lavoro di registrazione dei due tecnici del suono sul set: riemerge in modo evidente la volontà, manifestata chiaramente da Tarkovskij fin dal suo lavoro radiofonico (*La virata*, 1965) e poi confermata nelle produzioni successive fino a *Sacrificio*, di utilizzare impronte sonore di eventi reali, create

373 A proposito di questa musica degli oggetti prodotta dall'acqua e della volontà di rendere con il sonoro di tutte le sfumature materiali dell'ambiente risultano molto utili le parole di Ugolinelli e Volpicelli, rispettivamente il fonico e il microfonicista di *Nostalghia*, si veda l'intervista in appendice.

appositamente o rinvenute nei set di lavorazione dei film. Questa volontà compositiva, che esclude il ricorso alle biblioteche di suoni già campionati, intende ottenere una materia prima che renda percepibili la specificità e l'irripetibilità di ciascun suono registrato a partire dall'evento reale che lo produce: questa dovrebbe essere la 'garanzia' di autenticità che rende credibili all'ascolto dello spettatore le parti dei suoni che nella composizione dell'atmosfera delle sequenze tarkovskijane svolgono un ruolo decisivo.

A partire dalle caratteristiche di questi elementi di base, Tarkovskij elabora nelle inquadrature che segnano le pause dell'incontro un paesaggio sonoro dove la pioggia, con il suo aspetto così vicino al rumore colorato, costituisce lo sfondo che prova ad isolare l'ambiente da interferenze esterne e determina lo strato a partire dal quale si evidenziano tutte le serie di impulsi con il loro andamento marcatamente irregolare provenienti dagli oggetti o dalle diverse superfici di questo ambiente (di cemento, di metallo, di terra, pozzanghere d'acqua e così via...). Confrontando questa 'eterofonia' di pioggia con gli esiti della *flânerie* della macchina da presa, essa suggerisce un maggior numero di presenze e l'intensità con cui si rivelano diventa sempre più marcata, pressante, come se gli oggetti e le superfici di questo luogo guadagnassero nel sonoro il primo piano che non ottengono nel visivo.

Nella lunga carrellata laterale che conclude questo incontro, quando torniamo ad esplorare insieme ai due protagonisti l'ambiente più grande, Tarkovskij tenta di creare un corrispondente movimento sonoro ordinando progressivamente la serie degli impulsi prodotti dai diversi oggetti sullo spostamento della macchina da presa: alla stratificazione che si espandeva uniformemente nelle precedenti contemplazioni si sostituisce almeno un abbozzo di successione delle parti 'suonate' da gli oggetti percossi dall'acqua parallela al cammino dei due protagonisti.

Questo mutamento nella composizione della tessitura sonora viene ostacolato dall'estensione del quadro usato per il film: nonostante i singoli oggetti occupino per qualche istante il centro dell'inquadratura o siano significativamente vicini al margine d'ingresso per annunciare chiaramente la loro apparizione, l'ampia superficie dello schermo dirotta contemporaneamente l'attenzione su altre presenze, creando nello spettatore attese diverse rispetto all'intenzione di evocare gli oggetti esclusivamente attraverso la loro consistenza audiovisiva e per la durata stabilita dal procedere dell'inquadratura che li porta alla luce, strappandoli così al ruolo consueto di semplice sfondo scenografico dell'immagine.

Comunque, la 'voce' di questi elementi dell'immagine, anche se per pochi ma significativi istanti, mostra di essere organizzata non per uno sfondo caotico generato dalla penetrazione dell'acqua nell'ambiente più grande, ma per costituire una serie ordinata seguendo il percorso

della carrellata da destra a sinistra: l'intensità degli impulsi aumenta e poi diminuisce secondo questo criterio dettato esclusivamente dalle necessità costruttive del visivo e non da una presunta verosimiglianza rispetto all'evolversi di un acquazzone.

Lo stanzone del rifugio del folle è trasformato così nel palcoscenico di una sala concerto con strumenti disseminati ovunque dove gli ascoltatori possono muoversi immersi nella musica d'acqua. Al di là della consueta constatazione riguardante il risuonare della voce della natura con tutte le implicazioni che essa comporta, grazie a questa sistemazione del profilmico emerge chiaramente l'intento tarkovskijano di mostrare il processo di manipolazione della pioggia per evidenziare esclusivamente il suo carattere di evento sonoro essenziale alla costruzione dell'atmosfera del rifugio di Domenico.

La messa in scena dell'effetto sonoro presenta delle somiglianze con i nastri di carta attaccati da Snaut al condizionatore della cabina insonorizzata di Kelvin in *Solaris* per ottenere il mormorio delle foglie agitate dal vento terrestre: in entrambi i casi il suono, oltre a evidenziare la propria origine artificiale, si diffonde in ambienti isolati dall'esterno che diventano, grazie alla minuziosa composizione audiovisiva dell'atmosfera della sequenza, dimensioni dove ciò che bisogna vedere e ascoltare è tutto all'interno: non è essenziale la vita dell'elemento acqua in quanto tale, ma piuttosto il suo introiettamento nel mondo di Domenico visitato da Gorčakov. E parimenti, seguendo l'anticomportamento del pazzo, l'apparente disordine risonante del suo mondo, anche lo spettatore è destinato a far fluire, a 'riascoltare', a ricombinare nel proprio immaginario la costruzione dell'immagine tarkovskijana: in questo modo è spinto a cogliere le articolazioni della forma cinematografica operate dalla materia audiovisiva, evitando ogni 'traduzione-riduzione' di ordine simbolico.

Questo inusuale rilievo dato agli oggetti dal sonoro, che sembrano diventare dei veri e propri concentrati della poetica del regista, li rende elementi fondamentali per moltiplicare nel quadro i centri di interesse la cui articolazione complessiva determina, come abbiamo già suggerito in precedenza, il fluire del tempo e quindi del senso nell'immagine, riempiendo i vuoti lasciati dalla parola, dalla sua incapacità di dare forma alla crisi interiore di Gorčakov e alla missione salvifica in cui Domenico sacrificherà se stesso.

Per completare le sfaccettature che il sonoro riesce a 'sculpire' nell'incontro tra il folle di Bagno Vignoni e il poeta russo, è necessario notare almeno altre due combinazioni audiovisive che forniscono un contributo particolare all'atmosfera della sequenza. Dopo la 'consacrazione' e l'offerta di condivisione del pane e del vino da parte di Domenico, il pazzo fronteggia se stesso davanti allo specchio, si fissa straniato, quasi non si riconoscesse, ma l'elemento più singolare è l'inusuale rilievo dato alla croccantezza del pane sotto i suoi denti:

il giudizio dello specchio sull'identità di questo personaggio non sembra avere importanza quanto la riscoperta sonora della fragranza del pane. L'effetto sonoro sembra voler segnalare e alludere con la sua intensità l'attività degli altri sensi.

Prima della partenza di Gorčakov e dell'attraversamento della cattedrale sonora allestita da Domenico, dobbiamo registrare l'inatteso 'risveglio sonoro' di un oggetto, prima muto tanto da apparire guasto, inutile: nell'ambiente più piccolo, dove si svolge quasi tutto l'incontro tra i due protagonisti, la vecchia sveglia sopra la mensola inizia a scandire il tempo che rimane della sequenza, ma soprattutto il tempo che resta a Domenico per portare a termine la missione che si è prefisso. Quando il pazzo termina di spiegare cosa bisogna fare, quale «cosa grande» deve compiere per la salvezza di tutti – la traversata con la candela accesa della vasca di Santa Caterina, la panoramica che lo segue inquadra la sveglia che inizia a ticchettare mentre prima era rimasta silente, non solo nel tempo ideale tracciato dal frammento di Beethoven, ma anche nel resto della sequenza dove Gorčakov si era immerso nell'ascolto degli oggetti e degli spazi risonanti. Ora non sembra esserci più alcun suono che possa schermanla: anche la pioggia, che si intensifica quando la macchina da presa si avvicina alla finestra aperta, non sopravanza completamente i veloci rintocchi di questo segna tempo che riconsegna le tensioni interiori dei due uomini al tempo del viaggio e all'urgenza della missione da compiere³⁷⁴.

Il lungo a parte di Eugenia: il modello audiovisivo per una confessione

Prima che Eugenia prorompa in quel che potrebbe apparire come il suo ultimo attacco isterico che ridisegna il suo rapporto fallimentare con Gorčakov, il rumore dell'asciugacapelli annuncia e anticipa con il suo fastidioso e intenso brusio il giudizio sulle parole della donna. Lei lo lascia acceso quasi per zittire, per coprire qualsiasi parola dell'uomo e per introdurre tutto il suo disgusto verso colui che non ha corrisposto ai suoi desideri. Poi inizia un lungo monologo nel quale rappresenta la figura di donna diametralmente opposta e inconciliabile al modello femminile, lasciato in Russia dal protagonista, che lo introduce sistematicamente nelle sue visioni.

374 A voler essere precisi la corsa sonora regolare della sveglia acquista un'inusuale intensità in risposta al perentorio «Subito!» con cui Domenico consegna la propria missione di «attraversare l'acqua calda della vasca di Santa Caterina» al nuovo compagno Gorčakov. In questa parte della sequenza la voce degli oggetti si inserisce esplicitamente 'a tono' nel discorso frammentario, fatto di invocazioni, richieste d'aiuto da parte di Domenico e dalle domande del poeta russo che rimane esitante e in fondo scettico, incapace di liberarsi del suo conformismo.

Non ci soffermeremo sul contenuto del suo discorso, interpretabile ad un primo livello come una pesante critica alle scelte di vita della donna occidentale, ma sulla sua messa in scena e tenteremo di comprendere il ricorso al piano sequenza e le conseguenze di questa scelta nel sonoro. Žižek nel suo penetrante saggio sul cinema di Tarkovskij individua la tendenza generale del regista ad accordare lo sviluppo dei piani sequenza o delle lunghe inquadrature che caratterizzano il suo cinema al loro contenuto, sia nel caso in cui debbano presentare i tentativi di riconciliazione spirituale del protagonista, che in questo film in particolare finirà per abbandonarsi all'inerzia, al peso che lega il suo corpo alla terra, sia nel caso ancora più interessante di Eugenia, che esplose in un attacco isterico contro Gorčakov creando un evidente contrasto tra la staticità del piano che rappresenta l'azione e l'azione stessa. Lo studioso sloveno aggiunge poi che Eugenia sembra ribellarsi non solo contro la stanca indifferenza dell'eroe, «ma anche, in un certo modo, contro la calma indifferenza del piano sequenza in quanto tale, che non si lascia turbare dai suoi eccessi»³⁷⁵.

Lasciando da parte il presunto legame mimetico che si dovrebbe instaurare tra movimento di macchina e contenuto della rappresentazione, certamente non necessario, è importante rilevare sulla scorta di Žižek che è solo il rapporto tra Eugenia e la macchina da presa a dettare i tempi dello sviluppo del piano sequenza, il poeta russo letteralmente scompare dalla stanza: la sua timida e inconsistente voce punteggerà il monologo della donna senza poterlo in alcun modo arginare o interrompere. Così non si crea una tensione tra due personaggi, ma si sviluppa in questo caso tra il protagonista femminile e l'occhio della macchina da presa che ne scruta le reazioni durante la sua confessione.

Tarkovskij seguirà la stessa impostazione per rappresentare il momento di maggior ripiegamento interiore del protagonista nella chiesa semisommersa: la presenza della bambina dal nome 'parlante' (Angela) non è il pretesto per un dialogo (il poeta russo rimarca infatti la sua incapacità di capire e parlare italiano), né tanto meno l'occasione per accogliere la manifestazione del divino nel reale, come se si notassero per la prima volta i segni della sua presenza, se prima non si è portato a termine il percorso di rinuncia, di presa di distanza anche dal proprio ripiegamento interiore, soprattutto dal costante riferimento al proprio immaginario a cui Gorčakov costantemente si rivolge fin dall'inizio del film.

La lunga inquadratura costantemente centrata su Eugenia nella stanza d'albergo è certamente più statica delle precedenti e i frequenti sguardi in macchina congelano ulteriormente l'azione per assistere al torrente di parole che fuoriesce incontrollabile dal

³⁷⁵ Žižek, *Andrei Tarkovskij o la cosa che viene dallo spazio interiore*, contenuto in: ID., *Lacrimae rerum, saggi sul cinema e sul cyberspazio*, cit., p. 185.

personaggio. Pur con tutti i necessari distinguo dettati dalle differenti vicende, il monologo di Eugenia presenta delle somiglianze evidenti con quello della campagna dello Stalker al termine del viaggio nella Zona: la fissità dell'inquadratura e i ripetuti sguardi in macchina (e quindi allo spettatore), che li accomunano strutturalmente, interrompono il procedere trasparente della finzione lasciando solo alla parola, alla voce e ai rumori la possibilità di determinare il movimento nell'immagine.

Non possiamo quindi considerare questo piano sequenza secondario, o peggio ancora liquidarlo come mal riuscito a causa della recitazione di Domiziana Giordano, già per altro criticata dallo stesso Tarkovskij anche nelle fasi di post-produzione, ma dobbiamo collocarlo con maggior precisione all'interno del procedere della vicenda e soprattutto considerarlo nella serie delle lunghe inquadrature senza stacchi che convergono nell'interminabile attraversamento della piscina di Bagno Vignoni con la candela accesa da parte del protagonista russo. Eugenia è stata infatti il punto di congiunzione sonoro tra lui e il mondo da cui intendeva allontanarsi sul perimetro della vasca termale coperta di nebbia: nelle lunghe carrellate che hanno disegnato la 'processione' dei tre protagonisti si è rivelata la volontà da parte di Domenico di compiere il rito salvifico per il mondo intero e il suo anticomportamento ha scosso l'inerzia del poeta russo.

Il movimento continuo e oscillante di una carrellata laterale ha tratteggiato l'inizio dell'incontro tra Gorčakov e Domenico presso il suo casale diroccato: la protagonista era ancora Eugenia e, come in altri momenti del film, abbiamo assistito ad uno scacco della parola, allo svelamento della sua impotenza a cui si è sostituita una forma di comunicazione frammentaria e inconcludente che ha accomunato i due nuovi compagni alla ricerca di un fondamento più autentico per le loro esistenze lontano da questo usurato strumento, destinato ad essere riscattato dalla poesia, come vedremo a tempo debito.

Esiste quindi un legame piuttosto stretto tra la protagonista femminile del film e le inquadrature in cui l'evidenza del lavoro e della presenza della macchina da presa sono più rilevanti come se l'ordine stabilito dall'immaginario di Tarkovskij debba essere messo alla prova dalla reazione di una figura che non corrisponde al modello femminile prefigurato nelle complesse ed in parte oscure riflessioni sulla creatività artistica e sul suo rapporto con il desiderio che aprono la vicenda stratificandosi sulle visioni del protagonista³⁷⁶. Alla lunga

376 A questo proposito anche Gorčakov, che prima si ripiega in se stesso all'inizio del film, ponendo fine al suo vagabondaggio da turista avido di immagini, ma che in seguito sistematicamente si immerge nelle proprie visioni interiori, nei propri ricordi salvo poi sottrarvisi, sembra voler 'forzare' continuamente l'armatura audiovisiva predisposta da Tarkovskij. Il suo comportamento richiama l'attenzione sul problema inerente alla creatività artistica, profondamente sentito anche da Tarkovskij, che consiste nel porre il mondo in immagine correndo però sempre il rischio di ridurlo alla riproduzione del proprio immaginario. Gorčakov considera questo

crisi di Eugenia corrisponderà poi, come abbiamo già brevemente anticipato, un'altrettanto serrata e continua attenzione sulla confessione di Gorčakov nella sequenza della chiesa semisommersa, che completa la separazione dei due protagonisti accomunati però da un'identica pressione da parte della macchina da presa sulla figura dell'attore.

Per procedere nella comprensione di questo rapporto, nel quale dovremo delineare anche le caratteristiche del sonoro, possiamo rifarci alle dichiarazioni sulla figura dell'attore contenute negli scritti tarkovskijani. Nelle riflessioni più significative sulla recitazione dell'attore al cinema contenute in *Scolpire il tempo*, il regista mette in luce la necessità che esso riviva ogni scena come se si trovasse nella vita stessa, senza poter conoscere completamente o fermarsi a predeterminare l'intero contesto nel quale si trova ad agire come se potesse conoscere in anticipo il proprio destino. Nel precisare questa dimensione in cui l'attore deve saper presentare attraverso il suo personaggio l'irripetibile unicità della sua azione, che nasce dalla piena disponibilità a immergersi negli eventi o nel contesto preparato per lui dal regista, Tarkovskij afferma che durante le riprese si rifiuta di portare a conoscenza dell'attore lo svolgimento dell'intera sequenza e dell'intera sceneggiatura proprio per impedirgli di introdurre nella recitazione dei 'commenti', degli accenti espressivi, delle intonazioni che, derivando direttamente dalla consapevolezza del quadro completo dei fatti, dell'intera evoluzione del personaggio nella vicenda potrebbero orientare l'interpretazione dello spettatore verso un giudizio prestabilito, cancellando l'irripetibile adesione alla molteplicità dei singoli eventi a cui è costretto invece l'attore che non conosce l'intero disegno unitario, lo sviluppo complessivo del suo personaggio.

Il caratteristico fluire incontrollato e incontrollabile della vita stessa incarnato dall'attore nel personaggio è regolato soltanto dal regista a partire dalla costruzione della messa in scena e della messa inquadro per poi chiudersi con il montaggio (e il missaggio): il contesto sempre fortemente strutturato dall'occhio della macchina da presa e da tutte fasi costruttive tratta il contributo dell'attore alla pari dello spandersi, del diffondersi nell'inquadratura degli elementi naturali, in modo particolare dell'acqua che presiede alle trasformazioni e quindi alla circolazione di senso nell'immagine anche nella sua forma sonora.

Nelle testimonianze della sua collaborazione con Tarkovskij Banionis, il protagonista Kris Kelvin di *Solaris*, ripropone con inusuale concretezza il metodo tarkovskijano mosso dal principio di non indicare in alcun modo l'evoluzione complessiva del personaggio, ma

scacco inevitabile rifiutandosi di credere alla discesa del divino nel mondo e quindi rinunciando ad assemblare angeli, campanelli e ruscelli intorno alla casa che invece Tarkovskij pazientemente ricomponi al posto del protagonista in microcosmi pulsanti di vita. Soltanto attraverso l'esercizio della contemplazione, rimmerso significativamente nel rifugio di Domenico, il protagonista potrà tentare di porre a distanza le proprie immagini mentali lasciando così finalmente emergere il mondo circostante.

concentrato invece sulla resa di singoli e circoscritti stati d'animo: l'attore deve raggiungere una serie di posizioni prestabilite calandosi interamente nella messa in scena in un tempo scandito e controllato dallo sviluppo della messa in quadro fissata dal regista. Nel cinema di Tarkovskij egli si deve accordare alla costruzione complessiva dell'immagine che non conosce, ma con la quale si rapporta di continuo come testimoniano per esempio le frequenti interpellazioni alla macchina da presa che costellano le inquadrature tarkovskijane soprattutto durante le confessioni. L'evento a cui l'attore tarkovskijano è chiamato ad aderire, immerso come alla vita stessa senza possibilità di predeterminazioni, è la trasformazione del suo corpo, del suo sguardo e, per quanto riguarda il sonoro, della sua voce, intonati nei diversi stati d'animo, in parti integranti della tessitura dell'immagine, della trama esclusivamente audiovisiva di cui stiamo esplorando la policentricità. La recitazione dell'attore si sviluppa così attraverso una serie di pose e questo è particolarmente evidente nella sequenza di *Nostalghia* che stiamo trattando quando l'attrice, Domiziana Giordano, guarda in macchina lasciandosi completamente guidare dal ritmo imposto alla sequenza dai vincoli del visivo tarkovskijano³⁷⁷.

Per quanto riguarda la voce e il suono, essi vengono registrati nella colonna guida che poi servirà per il doppiaggio: sistematicamente e in tutti i suoi film, indifferentemente dalle condizioni produttive incontrate, Tarkovskij si riserva la completa ricostruzione del sonoro in ambito post-produttivo creando così delle vere e proprie partiture audiovisive. Se questo aspetto di attenta ri-sincronizzazione è palese per quanto riguarda il sistema dei suoni, poche sono ancora le testimonianze sul doppiaggio seguito in ogni sua fase dal regista russo: nel caso di *Nostalghia*, la sua scarsa conoscenza dell'italiano, nonostante la presenza dell'interprete e del testo nella versione russa, doveva inevitabilmente condurlo a curare con particolare attenzione soprattutto gli aspetti fonico ritmici, 'musicali' dei monologhi dei suoi personaggi. Purtroppo restano solo poche annotazioni sulla "legnosità" della voce di Jankovskij e sulla sua mancanza di orecchio musicale³⁷⁸: l'attore russo doveva intonarsi ad una lingua completamente diversa dalla propria e che non era in grado di padroneggiare (alla pari di Tarkovskij), ma questa condizione è ampiamente sfruttata nella vicenda per produrre costantemente nello spettatore, ad ogni parola pronunciata da Gorčakov, uno scarto tra il reale

377 Questa sorta di 'danza' tra regista e attrice, regolata dal contatto visivo con la macchina da presa che diventa così l'unica interlocutrice della sequenza, è sottolineata nel documentario della Baglivo dagli ordini di Tarkovskij che sistemano nello spazio del quadro la posizione, la gestualità e lo sguardo dell'attrice, scandendo i diversi stati d'animo nei quali si deve articolare il suo lungo monologo.

378 Scrive il regista nei suoi diari il 9 marzo 1983: [...] «Ho cominciato il doppiaggio con Jankovskij. È difficile, naturalmente: è assolutamente privo di orecchio musicale. Ecco allora perché ha una voce così legnosa!» [...] Tarkovskij, *Diari, Martirologio*, cit., p. 553.

in cui il personaggio è immerso e la possibilità di rappresentarlo offerta dalla mediazione di questo strumento; si crea così una sorta di non corrispondenza, percettibile fin dall'atto di emissione dei suoni che compongono le parole stesse, tra la realtà messa in quadro e i discorsi del personaggio, sconnessi, incerti, inconcludenti, che manifestano così il loro essere un corpo 'estraneo', inadeguato soprattutto nei confronti della voce degli oggetti e della natura di cui però il protagonista diffida, consapevole di poterla confondere con il proprio immaginario. Nel caso della Giordano, attrice italiana, Tarkovskij scrive:

Il film è piaciuto molto. A eccezione di Domiziana. Certo, è terribilmente falsa. Ma non è stata ancora doppiata. Semplicemente non sanno guardare il materiale! Jankovskij mi ha persino detto che a lui è piaciuta. Perché non sente le sue intonazioni artificiali³⁷⁹.

Ancora una volta il doppiaggio diventa il laboratorio musicale della voce, dove si possono elaborare le soluzioni sonore più adeguate all'atmosfera della sequenza: non è criticata soltanto la recitazione della protagonista, ma anche la sua interpretazione vocale, considerata "artificiosa", vale a dire inadeguata all'atmosfera generale delle diverse sequenze. Questo giudizio deriva direttamente dal mancato rispetto – e forse della mancata comprensione – da parte dell'attrice del ruolo dell'attore cinematografico secondo Tarkovskij: l'artificialità percepita dal regista nella resa del suo personaggio nasce dal tentativo di dare spessore alla maschera della donna isterica appartenente all'emancipato femminile occidentale prevista dalla sceneggiatura.

Nella sequenza che stiamo analizzando, ma spesso anche nelle precedenti, la sua parte risulta carica di eccessi, di gesti continuamente rimarcati, di accenti stereotipati tesi a rafforzare, ma anche a semplificare l'interpretazione, fino alla completa banalizzazione, di questa figura femminile che mal si adattano al principio tarkovskijano di evitare ogni forma di espressività da parte dell'attore. Intorno a questo principio non si incardina infatti solo la questione della recitazione, ma anche il problema della rappresentazione stessa, della formazione stessa dell'atmosfera dell'immagine che considera la laconicità di Bresson un punto di riferimento ineludibile:

Nei suoi film Bresson diventa un demiurgo, il creatore di un mondo che quasi si tramuta in realtà perché non c'è nulla in esso che riveli artificialità, intenzionalità o la violazione di qualsivoglia unità. In lui ogni cosa è cancellata fino a raggiungere l'inespressività. Questa è l'espressività portata a un tale livello di precisione e di laconismo che cessa di essere espressiva³⁸⁰.

379 *Idem* p. 554.

380 Dalle lezioni di regia di Tarkovskij ho tradotto questo breve passo che si ritrova contenuto anche nel capitolo *Screen* dell'opera di Bird. Si veda: Bird, *Andrei Tarkovskij, elements of cinema*, cit. p. 73.

La rinuncia a qualsiasi sottolineatura è quindi la condizione indispensabile perché anche l'attore riesca ad intonarsi allo sviluppo dell'immagine, rinunciando a qualsiasi traduzione, o tentativo di riduzione psicologica del proprio personaggio egli partecipa attivamente alla sua costruzione senza risultare un corpo estraneo alla tessitura dell'immagine. Rifacendosi al primo episodio dell'*Avventura* di Antonioni, Tarkovskij illustra la stessa condizione essenziale a partire dall'azione che non contiene alcun elemento allegorico o simbolico: si tratta della ricerca frustrante e inutile di una donna che non ha lasciato alcun traccia di sé. Il regista segue semplicemente con precisione e attenzione inusuale il comportamento dei protagonisti senza parole superflue e azioni forzate³⁸¹. Questi principi rinvenuti dal regista russo nella gestione degli attori da parte di Antonioni non si possono certo applicare alla recitazione di Domiziana Giordano, carica fin all'eccesso di ripetizioni, di toni e di gesti inutilmente scomposti e incontrollati, che finiscono inevitabilmente per etichettare ogni suo stato d'animo rendendo così l'evoluzione della condizione interiore del suo personaggio ampiamente prevedibile.

Da questo fallimentare irrigidimento si salva soltanto la solida intelaiatura visiva costituita da un lungo piano sequenza che produce un'intensa e attenta osservazione in cui giocano un ruolo fondamentale le posizioni dell'attrice nello spazio della messa in scena, evidenziate dalle sovrainquadrature (finestre, porte e specchi) che ne incorniciano l'avvenenza, e le aperture oltre la dimensione rappresentativa del quadro offerte dai frequenti sguardi in macchina, che regolano l'andamento del piano evocando direttamente la presenza del regista come interlocutore dell'immagine che scavalca ancora una volta la presenza del protagonista maschile perduto nella stanza.

Su questa pressione esercitata esplicitamente ed esclusivamente dalla macchina da presa si doveva realizzare la confessione di Eugenia e le sue parole e i suoi gesti non avrebbero dovuto diventare la maschera di un personaggio, ma restare messaggere, annunciatrici di una figura femminile di fronte alla quale lo spettatore avrebbe dovuto assumere una posizione critica autonoma superando anche il contenuto stesso del testo tarkovskijano. Dal documentario della Baglivo sulla realizzazione del film è piuttosto evidente che Tarkovskij, contravvenendo alle sue abitudini nella gestione del rapporto con gli attori, non solo guida i movimenti, le azioni e lo sguardo di Domiziana Giordano, ma anche tenta di giustificarli, soprattutto quando l'attrice si blocca incapace di interpretare il suo ruolo con la complessità richiesta. Tarkovskij, nella speranza di ottenere un risultato accettabile, spiega ripetutamente e con sempre maggiore veemenza all'attrice la forza interiore che caratterizza Eugenia nel

381 Anche questo riferimento all'*Avventura* è tratto dal testo di Bird, esso appartiene alla presentazione scritta da Tarkovskij per alcune poesie di Tonino Guerra tradotte e pubblicate in russo per una rivista sovietica. Si veda: Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit. p. 74.

rifiutare una condizione che non la soddisfa e la superiorità morale dei suoi sentimenti che si contrappongono all'irrisolutezza in cui si dibatte invece il protagonista maschile: la recitazione marcatamente convenzionale, monocorde e sistematicamente al di sopra delle righe della Giordano purtroppo riduce drasticamente le sfaccettature che dovevano caratterizzare il protagonista femminile del film e semplifica la costruzione tarkovskijana senza consentirle di raggiungere la necessaria tensione audiovisiva. Solo la voce della Tanzi è riuscita a disancorare il personaggio dallo stereotipo dell'isterica e perennemente insoddisfatta donna occidentale.

Il corridoio della nostalgia: la musica orientale dissolve lo spazio nel movimento

La seconda parte della sequenza che segna la definitiva separazione tra Gorčakov ed Eugenia si svolge nel corridoio del piano dell'albergo: anche in questo spazio stabilito per il passaggio, per lo scambio e l'incrocio dei destini dei diversi personaggi dovremo osservare lo sviluppo in profondità suggerito inizialmente da una serie di cornici spoglie concentriche non diverse da quelle al piano terra della hall. Anche in questa occasione il protagonista vi rimane intrappolato, incapace di muoversi, di percorrerlo come invece fanno le comparse che lo circondano ed Eugenia: ancora una volta l'unica via di fuga sarà il ripiegamento nell'immaginario, nello spazio interiore in cui si prefigura simbolicamente la sua morte. Ma quest'evento, che si potrà leggere soltanto attraverso una spessa trama audiovisiva, è anticipato dalla rivelazione della condizione interiore in cui versa il protagonista operata dalla lettura della lettera del musicista Sasnovkij, conservata per tutto il viaggio dal poeta russo e ceduta ad Eugenia all'arrivo nell'albergo.

Per quanto riguarda la nostra analisi non è importante prendere in considerazione solo il contenuto della lettera ma l'intera messa in scena audiovisiva nella quale questo testo prende corpo, poiché la voce 'terza' che invade la sequenza e non appartiene né a Gorčakov, né all'interprete italiana corrisponde ad un lentissimo carrello all'indietro. Attraverso una serie di sovrainquadrature concentriche, questo movimento da una parte incornicia la donna italiana, incapace di dar voce alla disperazione del poeta russo concentrata nelle parole della lettera, e dall'altra segue l'abbandonarsi di Gorčakov al peso, all'inezia materiale del proprio corpo malato e debole.

Non meno rilevante della parola e della voce è l'accompagnamento musicale straniante scelto da Tarkovskij per chiudere l'episodio: annunciato dal generale, figura tipica delle vacanze alle terme nei romanzi russi dostoevskijani, si diffonde nello spazio del corridoio un brano di musica cinese ben riconoscibile per le sue sonorità e la sua struttura che non corrisponde alla tradizione occidentale finora testimoniata nell'incipit del film dal primo versetto del *Requiem* di Verdi stratificato sulla canzone popolare russa, e dall'ascolto del corale beethoveniano nel rifugio di Domenico.

L'attacco di questo brano è deciso da una delle comparse nella vasca di S. Caterina, che ha assistito al litigio e decide di tornarsene in camera per ascoltare la musica da lui preferita all'intero repertorio occidentale romantico: non appena la rottura tra Eugenia e il poeta russo è divenuta irrimediabile e il protagonista sperimenta su di sé i segni tangibili di un corpo esausto, un intenso rintocco di campana a ciotola qing suggerisce l'inizio di una sofferta meditazione.

Rispetto a quanto può accadere per la musica romantica, non esistono per lo spettatore occidentale significati extramusicali immediati che possano aiutare l'interpretazione di questo brano, se non la tesi sostenuta dal generale nella vasca di S. Caterina all'inizio del film: la musica dell'estremo oriente è priva di tutti gli slanci sentimentali tipici della musica ottocentesca e rappresenta invece la voce di Dio o della Natura e il loro problematico ascolto così vicino all'atteggiamento della preghiera e del ripiegamento, del farsi deboli, che caratterizza molti personaggi del cinema di Tarkovskij.

Complementare a questo giudizio è la reazione schifata dell'elegante donna con il cagnolino che, attraversando il corridoio, grida vendetta per le sue orecchie assuefatte alla musica ottocentesca: la sua protesta contro la musica antica estremo orientale, giudicata inascoltabile, significa anche il rifiuto della dimensione spirituale e meditativa che può schiudere. Nonostante ciò, la musica si diffonde nell'albergo inizialmente superando anche i limiti diegetici imposti dell'organizzazione dello spazio: abbiamo visto il generale salire le scale per rientrare nella sua stanza, ma sentiamo il primo rintocco della campana come se Gorčakov si trovasse o fosse entrato in un tempio: Tarkovskij potenziando l'intensità della musica diegetica – soprattutto del suo attacco – trasforma il disperato ripiegamento interiore del protagonista in meditazione, include la sua soffocante solitudine entro un orizzonte sonoro che prevede l'abbandono all'ascolto della voce della natura come era accaduto nel rifugio di Domenico.

I rintocchi iniziali della campana, che scandiscono la sofferenza di Gorčakov, e la voce nasale che intona la salmodia in questo brano di musica rituale buddhista³⁸² sembrano molto più vicini al protagonista di quanto non sia indicato dalle posizioni dei personaggi: alla verosimiglianza rispettosa dalla collocazione delle stanze dell'albergo, Tarkovskij preferisce, almeno all'inizio della sequenza, la necessità di delineare musicalmente il nuovo limite ideale entro cui si iscrive e trova la sua ricomposizione la soffocante disperazione del protagonista.

Quando Eugenia scende le scale per andarsene dall'albergo fermandosi sul pianerottolo e Gorčakov ha già abbandonato il quadro che designa questo spazio ideale per gli incontri, gli scambi e ora incornicia un irreversibile distacco, la musica cinese cambia: se prima la salmodia pareva trarre dalla campana la giusta intonazione per seguire la sofferenza del protagonista, ora il tamburo a fessura *muyu* e poi l'oboe *suona*, forte e acuto, introducono la lettura della lettera di Sasnovskij solo mimata dalla donna, che non dà corpo con la propria voce alle parole del musicista russo che Gorčakov sente perfettamente corrispondenti al suo stato interiore.

La musica cinese tradizionale, di cui è difficile intuire il contenuto nonostante il canto, passa ora sullo sfondo per intensità rispetto alla voce maschile che recita le parole della lettera tirata fuori dalla busta e spiegata energicamente da Eugenia. Questo passaggio di strato nell'ambito del sonoro è giustificato dall'allontanamento dalla fonte di emissione del suono attuato grazie ad una carrellata: dall'inizio della lettura del testo di Sasnovskij, lo spazio del corridoio diventa il luogo di una lentissima processione dell'occhio della macchina da presa che avanza guardando all'indietro, incorniciando ora l'ultima posa di Eugenia dove prima si trovava Gorčakov sofferente.

Il movimento di macchina serve la parola, è la 'visualizzazione' della lettura della lettera, che si iscrive in un tempo che procede guardando ad un nucleo originario che musicalmente diventa sempre più flebile e per quanto riguarda il visivo non stacca la sua attenzione dalla carta bianca, tra le mani di Eugenia, lasciando spazio ad un'inalterabile voce extradiegetica, che pervade la coscienza dei protagonisti e si impone così all'attenzione dello spettatore sovrastando gli ultimi echi della voce della natura e del divino a cui inizialmente eravamo stati introdotti.

382 Ringrazio la prof.ssa Luciana Galliano per la sua preziosa consulenza che ha chiarito l'origine e la funzione del brano scelto da Tarkovskij e la sua composizione timbrica. Per completare la trattazione di questo pezzo bisogna dire che nel finale si ascoltano percussioni e fiati (*chiuda*) che non appartengono alla musica rituale buddista (*fanbai*): l'intero brano potrebbe essere quindi pararituale, derivato cioè dalla musica rituale ma non appartenente a questo genere.

La parola più intima, ancora una sorta di confessione, si stratifica sulla dimensione contemplativa momentaneamente spalancata dall'articolazione dei suoni organizzati secondo la tradizione orientale, e riporta la nostra attenzione sul sentimento di cui il protagonista desidera liberarsi, temendo però nello stesso tempo di perdere non solo ciò che gli è più caro, ma anche tutto se stesso: la nostalgia. La voce della lettera non appartiene a nessuno dei personaggi e questo consente di rafforzarne l'esemplarità e la sua funzione di microstoria che condensa il destino fatale di Gorčakov.

Il suo contenuto è ancora un sogno nel quale il musicista settecentesco immagina di mettere in scena la propria condizione di schiavo trasformando il suo corpo in una statua sotto lo sguardo del padrone, pronto a impartire la più severa delle punizioni. Ma la rigidità, l'immobilità forzata che gli impedisce ogni movimento estraneo alla posa consuma fino ad annientare il suo corpo in un dolore lacerante: solo grazie a questo sacrificio di sé, soltanto procedendo verso questa condizione limite rappresentata dalla trasformazione in statua, Sasnovskij riconosce il proprio viscerale, irrinunciabile, primigenio attaccamento alla dimensione ideale offerta dalla natura e rappresentata dalla terra russa.

L'abbaiare lontano dei cani suggella il desiderio del ritorno sul corpo disteso di Gorčakov, abbandonato, vinto dalla sua stessa pesantezza. Ma per liberarsi del proprio soffocante esilio esistenziale e per riappropriarsi di un'autentica credenza nel mondo, il protagonista, sulla scorta delle parole della lettera conservata per tutto il viaggio e, soprattutto, dopo l'incontro con Domenico, dovrà disfarsi definitivamente delle proprie intenzioni, dei propri pensieri, dei propri sentimenti, delle proprie immagini mentali, financo dei propri desideri con cui tenta continuamente di assoggettare il mondo circostante per portare a compimento il proprio rinnovamento: d'ora in avanti il viaggio racconterà per immagini e suoni il difficile, problematico e forse impossibile distacco da sé.

E il primo sentimento con cui si misura il protagonista è inevitabilmente proprio la nostalgia, che ha determinato le sue continue 'evasioni' dall'alienante viaggio in Italia e che ha costituito l'immagine d'apertura dell'intera vicenda. Gli elementi che rappresentano questo stato interiore rimangono pressoché gli stessi attraverso tutto il film suggerendo così un andamento motivico di stampo musicale nello sviluppo del visivo: la casa, la famiglia che attende, il pendio, il cane e un paesaggio sempre pronto a ricomporsi in un piccolo microcosmo dopo che il protagonista ha aperto il proprio immaginario alla dimensione contemplativa, nella quale, però, perdiamo le sue tracce per rinvenire costantemente l'azione demiurgica del regista che riporta il contenuto della visione al problema dello statuto della rappresentazione e si interroga così sullo scopo della creazione artistica.

Ma ora, nel cuore del film, grazie all'emergere di alcuni elementi sonori del quotidiano e attribuendo una sorta di potere magico evocativo al nome si avrà l'impressione che il protagonista varchi la distanza che lo separa dalla propria casa e riesca finalmente a vivere il proprio ritorno fondendo in un'unica immagine il suo estenuante desiderio e la struggente attesa della moglie e dell'intera famiglia. Quel che appare come l'ennesimo sogno di Gorčakov si tinge di oggettività innanzitutto proprio grazie all'abbaiare lontano del cane che costituisce un ponte sonoro tra il corridoio dove è disteso il protagonista e la camera da letto dove compare la moglie Marija.

Questo elemento extradiegetico, pur rappresentando il suggestivo coronamento della lettera carica di nostalgia di Sasnovkij, non era mai entrato nello spazio interiore della coscienza dove era stato invece collocato il monologo del musicista: il suo riverbero lo indicava come parte della campagna italiana, dove il protagonista si è perso, e la sua posizione al termine della lettera ne esaltava il valore metaforico, evocativo. Questo stesso suono, scavalcando la sequenza nell'albergo italiano, si ritrova inalterato dal punto di vista morfologico in quello che dovrebbe essere un sogno del protagonista, indicato convenzionalmente, come i precedenti, dal passaggio al bianco e nero della pellicola.

Tuttavia, contrariamente ad alcuni segni distintivi del visivo, esso è invece il primo di una serie di particolari sonori che tendono a de-soggettivare il sogno e a sottrargli la patina onirica che lo rinvia alla presenza del sognatore: il cigolio metallico del letto restituisce la consistenza fisica della donna che si ridesta, gli anelli della tenda scostata scorrono rumorosamente sul palo che la sostiene e la porta in legno si spalanca cigolando. Solo la voce che desta Marija, la donna sul letto, pronunciandone il nome, sembrerebbe riverberata convenzionalmente per indicarne l'appartenenza al dimensione interiore del protagonista e rinviare così l'intera immagine di nuovo al suo immaginario, ma la donna sognata risponde al richiamo di colui che l'ha evocata, piena di sorpresa e di paura, indicandone la presenza con i suoi movimenti e con il suo sguardo che tenta di afferrare l'origine della voce che l'ha destata, fino a spalancare la porta sul paesaggio con il cavallo bianco ai piedi del pendio con cui si è aperto il film.

Nello snodo fondamentale del racconto cinematografico, lo sguardo fantasmatico di Gorčakov ha cambiato drasticamente la propria posizione, collocandosi nel punto di vista opposto a tutti i precedenti, sistemati ai piedi della collina: solo partendo dal cuore della propria casa, spazio altamente simbolico nell'universo tarkovskijano, e muovendosi verso soglia, dove lo sguardo del protagonista si fonde con quello della moglie in una semisoggettiva posizionata proprio nel varco che si apre all'esterno, il percorso visivo riesce a rappresentare la tanto agognata uscita da sé del protagonista, il movimento di conversione

finalmente compiuto dalla sua coscienza volta ora sia alla piena compartecipazione dell'attesa carica di sofferenza della propria famiglia, sia alla volontà di ricomporla amorevolmente nel fermo immagine carico di elementi pittorici che ha aperto tutta la vicenda. La sottile ambivalenza che caratterizza l'atmosfera della prima parte di questa sequenza è stata ottenuta grazie ad un'attenta calibratura dei particolari sonori, che hanno contribuito in modo determinante a rendere più oggettiva l'irrealtà del sogno staccandola dal sognatore e dando consistenza ad uno sguardo fantasmatico.

La traccia sonora cambia però radicalmente dal momento in cui lo sguardo della macchina da presa si affaccia all'esterno, aprendosi oltre la soglia spalancata da Marija fino all'apparire dell'alba lunare brumosa che sorprende le figure impaurite scese lungo il pendio. Nella prima inquadratura, che contiene tutti gli elementi essenziali dell'immagine di apertura del film prima che l'occhio della macchina da presa si muova per comporli insieme al paesaggio, si ascolta un rombo, probabilmente di vento, che non ha fronde da suonare, che non muove le vesti delle comparse ma si spande nel paesaggio diffondendovi una sorda cupezza.

Per la prima volta nel film Tarkovskij, procedendo con la sua attenta "asincronizzazione" e soprattutto con l'introduzione di suoni marcatamente estranei al racconto, adopera un rumore dal carattere non facilmente distinguibile come erano stati invece lo stridio della sega circolare, o le bolle d'aria presso la vasca termale. L'impossibilità di dirimere con certezza l'origine del suono orienta l'interpretazione verso l'elemento del paesaggio che sembra più ragionevole per un suono continuo, cupo e placidamente vorticoso, che caratterizza la fuoriuscita all'esterno della casa dello sguardo fantasma, di cui Marija oscuramente ha percepito la presenza, ma questo criterio si imbatte in una evidente contraddizione nel visivo: nulla è mosso dal vento e la bruma bianca sullo sfondo non è certo sospinta da una corrente che pare agli orecchi dello spettatore piuttosto forte e soprattutto inusualmente profonda³⁸³.

Volendo rinvenire l'origine di questo effetto sonoro potrebbe trattarsi della riproposizione a passo leggermente più lento (come è il rallenty per il visivo) del silenzio crepuscolare della sequenza, che diventa il profondo respiro del paesaggio notturno dove Gorčakov tenta per l'ennesima volta di ritornare e trovare il proprio posto. Ma più importante di qualsiasi decifrazione è ancora una volta l'assenza di qualsiasi corrispondenza con il visivo che opacizza la rappresentazione di questo effetto sonoro, ne rivela il lavoro di messaggio in post-

383 Spesso Tarkovskij ha usato il vento per indicare con fremito la presenza attiva del paesaggio (incipit dello *Specchio*), oppure una dimensione inaccessibile all'uomo, basti ricordare la 'voce' della Zona in *Stalker*. La trasposizione cinematografica di questo elemento schiude il problema dell'uso di un suono come un evento che veicola una pura e semplice alterazione da registrare nella sua irripetibilità sullo sfondo del silenzio all'interno della trama audiovisiva della sequenza e, invece, l'uso di un suono che esibisce una evidente manipolazione, che lo inserisce in un quadro, un sistema più ampio dove si sviluppa il suo significato.

produzione, quasi fosse una tessera del mosaico audiovisivo che, volutamente incurante di qualsiasi verosimiglianza, punta soltanto a produrre un determinato effetto nell'atmosfera della seconda parte della sequenza.

La scarsa riconoscibilità di questo rumore ci impone una lettura tutta interna alla sequenza e soprattutto 'orizzontale', lungo la catena dei suoni che andranno variamente saldandosi a questo rumore di fondo fino a culminare con la sirena di nave, un suono che attraversa il cinema di Tarkovskij arricchendosi progressivamente di sfumature semantiche. A partire dal secondo quadro di questa sequenza, che si focalizza sull'autentico soggetto di questo sogno, il cavallo bianco ai margini del prato, il rumore si attenua per lasciare spazio ad una canzone popolare italiana, probabilmente del repertorio napoletano.

Questo motivo incomprensibile ma familiare, soprattutto per lo spettatore italiano, si diffonde nella terza inquadratura sui familiari di Gorčakov impauriti, smarriti che vengono amorevolmente collocati sul pendio esclusivamente in funzione della composizione pittorica del quadro, violando apertamente ancora una volta il rispetto della direzione del movimento di macchina da parte delle comparse³⁸⁴: una lenta panoramica laterale ridispone queste figure intorno al cavallo bianco al centro del quadro, sorvegliate dalla casa sulla piccola altura, producendo uno tempo continuo, ma aperto su una dimensione invisibile e soprattutto uno spazio che ha un'esistenza molteplice e complessa e trae la sua coesione esclusivamente dall'armonia plastica data dalla posizione delle figure nel paesaggio, prima che l'alba della luna suggelli la sequenza³⁸⁵. Ascoltando con attenzione questo composto sonoro tarkovskijano è possibile notare un sensibile riverbero come se la melodia, che si percepisce solo a frammenti e nemmeno ricomponibili, venisse trasmessa da altoparlanti in una piazza ben

384 Il movimento di macchina e lo spostamento dei personaggi sono del tutto simili (cambia solo la direzione) a quelli della sequenza in cui Gorčakov si immerge nell'ambiente più piccolo del rifugio di Domenico accompagnato dal frammento dell'*Inno alla Gioia*.

385 L'animale al centro del pendio e del quadro sembra rappresentare simbolicamente il punto d'arrivo della creazione artistica. Da questa prospettiva può essere considerato come un ulteriore segnale della presenza di una riflessione tarkovskijana sul compito dell'artista nel processo di rivelazione della realtà, che interagisce con la figura di Gorčakov e la sua volontà di rinnovamento, che deve superare una soffocante crisi esistenziale. Per i frequentatori del cinema di Tarkovskij non sarà difficile ricordare la puntualità con cui compaiono nel *Rublev* questi animali per condensare l'energia vitale della natura e per rendere, con il loro sacrificio, angosciata e terribile la guerra. Ma in questo film un cavallo bianco condotto da una donna chiude l'episodio della fusione della campana: una prova nella quale il giovane Boriska ha dovuto mettere a repentaglio la sua stessa vita, facendo di se stesso e della sua arte uno strumento di redenzione di un intero popolo dalla sofferenza. In questa sequenza che introduce il successivo frammento a colori delle icone del Rublëv, l'imperscrutabile ordine sofiano che dà forma al mondo secondo la tradizione culturale russa, sarebbe rappresentato proprio dal passaggio del cavallo dal manto candido, ma, lungi dall'essere soltanto un simbolo di facile decifrazione, questa presenza si arricchisce della confessione del giovane fonditore che, insieme al protagonista del film, il pittore di icone Andrej Rublëv, acquisisce la consapevolezza che l'artista deve essere pronto sacrificare tutto se stesso per la manifestazione dell'ordine divino che informa il mondo.

presto immersa nel traffico: sull'immagine più cara al protagonista si diffonde un tipico paesaggio sonoro italiano.

Benché l'evidente incongruità della combinazione audiovisiva di questa parte della sequenza sia giustificabile in un contesto onirico, molto più interessante è analizzare il procedere parallelo su piani di senso distinti del sonoro e del visivo che però trovano la loro risoluzione nel sincrono audiovisivo finale tra la sirena e l'alba lunare e brumosa verso cui tutte le figure si voltano: i suoni extradiegetici, che non riusciamo a ricondurre agli elementi visibili sullo schermo, o ad altri momenti del viaggio, o ad altre fughe oniriche del protagonista, ci costringono ancora una volta a sviluppare il loro significato per le loro qualità intrinseche e per i legami musicali che tessono rispetto ai suoni circostanti.

Il composto costruito dal rombo sordo che si dissolve lasciando spazio al paesaggio italiano, fatto di musica popolare e traffico, appare come una cartolina, un ricordo sonoro del viaggio che giunga ai familiari superando idealmente la distanza che separa il protagonista dalla propria terra: l'urlo della sirena sancisce il doloroso distacco, ora definitivo, dalle proprie radici, contenuto nell'idea stessa di viaggio, che però assume visivamente l'aspetto di un nuovo inizio, di un rinnovamento interiore segnato dal sorgere della brumosa alba lunare contemplata dai familiari³⁸⁶.

Tra tutti i suoni che si addensano in questa seconda parte della sequenza l'abbaiare lontano del cane merita un'attenzione particolare perché la apre e la chiude e rappresenta il *Leitmotiv* più evidente del film insieme al mormorio del ruscello che introduce il protagonista nella sue visioni. La sua condizione di suono extradiegetico non viene mai meno: non appartiene all'animale che vagabonda in questa sequenza cercando la sua posizione nel quadro e in nessun caso la sua presenza trova una giustificazione coerente prendendo in considerazione solo il contenuto del visivo.

L'effetto di questo suono è dovuto – è bene ripeterlo – oltre che alle sue qualità intrinseche, alla posizione e alle relazioni che riesce ad intessere con i suoni contermini e soprattutto con l'organizzazione degli spazi delle inquadrature e delle sequenze: queste combinazioni dagli evidenti risvolti di ordine musicale garantiscono infatti la policentricità da cui dipende la polisemia dell'immagine tarkovskijana. Grazie all'abbaiare lontano, il

386 Questo paesaggio sonoro italiano portato dal vento, alla pari di quelli che caratterizzano i sogni del protagonista nella chiesa semisommersa, potrebbe essere un frammento tratto da *Tempo di viaggio*, il film che precede *Nostalghia*: Tarkovskij non è nuovo a prelievi mirati di tessere sonore da film a film come accade esplicitamente tra il *Rublëv* e *Solaris*, senza contare naturalmente il ripetersi dei brani di repertorio che obbligano l'analisi a concentrarsi sui diversi contesti in cui vengono di volta in volta inseriti arricchendo così il loro significato. Nel vocabolario sonoro tarkovskiano la sirena di nave extradiegetica occupa un posto decisamente importante.

corridoio dell'albergo nella terra senese, dove Gorčakov si è perduto e giace come morto, risuona come la campagna russa e si identifica con essa, ma il suo diffondersi a coronamento della seconda parte della sequenza onirica, costruita invece con suoni marcatamente incongrui rispetto al resto della vicenda, continua ad inverare almeno la coesistenza, ottenuta per stratificazione audio-visiva, di due realtà parallele: il viaggio, considerato oramai come un definitivo distacco, e l'amata terra natia, dove ora sono accentuati la solitudine e il sentimento di un'irraggiungibile patria spirituale.

Gorčakov eremita: la claustrazione nella chiesa sommersa

Riaffiora, dopo l'acme audiovisivo rappresentato dal levarsi della luna e dal corrispondente effetto sonoro che ne ha evidenziato la misteriosa e inquietante malinconica bellezza, il mormorio del ruscello che ha rappresentato per il protagonista l'unico suono capace di trasportarlo nella dimensione dell'amata terra natia dall'esilio del viaggio. Ora però questa dolce vibrazione cangiante, che permeava, filtrava nella realtà del viaggio dalla Russia come la promessa di un'imminente ricongiunzione ideale con l'amata terra d'origine, svolge il compito di anticipazione sonora del percorso penitenziale a cui si vota il protagonista e che lo porterà alla chiesa sommersa, luogo di un tormentato esame di coscienza.

Chiuso in un guscio di silenzio, il protagonista resta sempre ipersensibile agli eventi sonori che attraversano strati di realtà coesistenti: non solo l'acqua, ma anche il nome, l'evocazione di Andrej fatta dalla voce della moglie Marija attirano sistematicamente la sua attenzione non come se appartenessero all'ennesimo sogno da contemplare, ma come se fossero segnali di realtà da captare e seguire nel tempo del viaggio ormai definitivamente spazializzato.

Il mormorio, staccato dagli elementi visivi e sospeso così sui quadri stessi, oppure collocato tra le inquadrature senza che però sia appiattito alla sola funzione di raccordo narrativo, di giunta sonora tra due sequenze successive, trova il suo corrispondente visivo, con uno scarto d'intensità, anche nel tormentoso viaggio in Italia: guidato da questa traccia sonora il protagonista si immerge in un ruscello, un vero e proprio sentiero liquido, evidente via simbolica di purificazione, registrando poi, senza darsi una ragione a parole, ma soltanto grazie ad un'inafferrabile processo percettivo, come la chiesa semisommersa sia così simile alla Russia proprio perché l'elemento comune è ancora l'acqua che pervade il tessuto visivo e sonoro dell'immagine.

Come segnalano i due testi poetici che incorniciano la resa interiore del protagonista nella prima parte di questa macrosequenza, l'attenzione dello spettatore si deve rimodulare costantemente sul problema inerente all'attività artistica, che costituisce un terreno comune dove si confrontano costantemente la passività e l'inconsistenza dell'eroe lirico del film, che è un poeta, e la figura e i compiti dell'artista secondo Tarkovskij. Tra i due testi poetici si condensa il destino della figura dell'artista: il primo riguarda l'infanzia e trasporta la sequenza letteralmente all'interno della chiesa, ad esplorarne il fondo dal quale prenderà forma l'esame di coscienza di Gorčakov letteralmente semisommerso. Da questo fondo oscuro, ma ribollente, vivo emergerà anche la visione tarkovskijana dell'artista espressa dal secondo dei testi poetici che chiude la prima parte riservata alla demolizione del protagonista esprimendo a chiare lettere il ruolo dell'artista secondo Tarkovskij per aprire la dimensione onirica che suggerisce la possibile svolta alla crisi esistenziale del protagonista: nel primo si realizza la completa benché tormentata fusione tra il poeta russo e Domenico, nel secondo si mostra l'incapacità di ascoltare la voce di Dio da parte del protagonista e la sua conseguente sofferenza.

Scendendo ora maggiormente nel dettaglio analitico della sequenza noteremo che, quando il ponte sonoro offerto dalla mormorio dell'acqua mostra finalmente la fonte di questo suono agganciandolo alla realtà del viaggio, alla chiesa sommersa in cui il protagonista si ritira prima di accogliere e servire il proprio destino, l'elemento naturale più caro a Tarkovskij vela la statua di un angelo: continua in questo modo la ripresa di alcuni motivi 'iconografici' tarkovskijani che caratterizzano questo film e rimandano la loro presenza ad un discorso sul senso dell'attività e del ruolo dell'artista. Come il cavallo bianco si è rivelato essere l'elemento simbolico intorno al quale il protagonista ha vissuto l'estenuante necessità di riunire la propria famiglia superando la distanza prodotta dal viaggio e la tormentosa separazione dal microcosmo delle cose care, così il messo pietrificato diventa l'emblema dell'apparizione del divino, è il messaggero che fin dall'episodio della *Madonna del Parto* era sceso nella sua coscienza incapace però di cogliere il senso di questa manifestazione, lontano ormai dal poter seguire e partecipare a questo evento chiave per la creazione artistica, che mostra così la propria inattingibilità.

Assistiamo quindi al ritorno dei motivi visivi espressi enigmaticamente all'inizio della vicenda e ora ripresi in vista della conclusione nella quale il protagonista si abbandonerà alla completa negazione di sé e tenterà così di liberarsi di ogni elemento dell'immaginario, di prendere le distanze da ogni forma di rappresentazione che si frappone all'emergere della

realtà che lo circonda e di cui è parte per raggiungere la condizione interiore necessaria affinché la manifestazione del divino si renda possibile³⁸⁷.

Tralasciando di dipanare ancora una volta la duplice funzione del velo d'acqua nelle immagini di Tarkovskij, evidenzieremo invece come la corrente del ruscello, al levarsi della panoramica dal fondale in cui è immersa la statua fino a mostrare il protagonista che cammina sul suo letto verso le rovine di un'antica chiesa, sia il corrispondente visivo del testo poetico che fluisce dalla sua coscienza recitante. L'acqua, nel suo movimento che rende i ciottoli sonanti, è l'unico elemento del paesaggio sonoro che fa da sfondo al testo poetico con cui è introdotta la sequenza: la lirica in russo di Arsenj Tarkovskij *Ja v destve zabolet* (Da bambino mi ammalai) si diffonde nello spazio della chiesa sommersa prima sciogliendosi nella natura e poi venendo echeggiato dalle rovine della chiesa in un ambiente in cui tutto è trasfigurato dall'acqua ed è «come in Russia».

L'introduzione al lungo processo di ripiegamento interiore in un luogo da eremiti avviene al ritmo del testo russo che nella sua semplice vivacità costellata dal ricorrere non infrequente di suoni cupi, infrequenti nella lingua italiana, rievoca l'infanzia come età fiabesca ma anche piena di presagi futuri di sofferenza e la figura materna è un angelo che da un altrove sempre inaccessibile scende, si manifesta fino ad annunciare la morte. Se dunque anche la prima età dell'uomo non rappresenta un rifugio ideale nel quale riappacificare l'esistenza riconducendola verso la sua irraggiungibile origine, la chiusa della prima parte della macrosequenza è affidata nuovamente ad un testo poetico del padre del regista (*Si oscura la vista*), ma questa volta recitato da una voce extradiegetica e in italiano.

Queste scelte linguistiche nell'ambito delle voci per recitare i testi poetici determinano due piani distinti di interpretazione: il primo appartiene alla sfera più intima e individuale del protagonista, espressa dalla lingua materna, l'unica capace di rispettare il ritmo evocante l'aura dell'infanzia carica di tutti i presagi della tormentata esistenza futura, il secondo, invece, trattandosi di un vero e proprio testamento poetico, si colloca in una dimensione che intende sospendere e trasgredire momentaneamente il tempo della vicenda per riproporre esplicitamente, senza ostacoli linguistici, la meditazione tarkovskijana sul senso della creatività artistica e il compito a cui l'artista deve piegarsi. E non meno importante, anche in

387 In questa prima parte della macrosequenza è evidente il motivo dell'angelo non solo nella versione 'sommersa' proposta dal visivo, ma anche nelle molteplici articolazioni di senso contenute nei testi poetici che caratterizzano il sonoro. Il problema rappresentato dall'avvento di questa figura verrà ribadito anche nella seconda parte onirica dalle voci nel breve dialogo mistico tra Dio e santa Caterina fino alla conclusione con la caduta della piuma attraverso la cupola sfondata, aperta della chiesa, che ripete quasi circolarmente il problematico tema dell'annuncio con cui si era aperto il film con l'episodio della mancata visita alla *Madonna del Parto*.

questo caso, sarà ancora una volta la necessaria lettura ‘verticale’ della sequenza, la combinazione tra visivo e sonoro nella quale dovremmo trovare una giustificazione all’evidente traduzione del testo poetico che contraddice gli assunti iniziali del film e che non può essere soltanto dettata da esigenze di produzione: l’uso della voce extradiegetica si legherà al rogo del testo stampato delle poesie di Arsenij Tarkovskij con cui si chiude la prima parte della macrosequenza.

Prima di questo congedo i cui temi giungono direttamente allo spettatore senza la mediazione del protagonista momentaneamente addormentato dalla vodka ma predisposto così ad entrare nella dimensione rovesciata del sogno, Gorčakov, sintetizza in un lungo piano sequenza fatto di un’unica zoomata in avanti il senso del suo rapporto con Eugenia, la grandezza di ogni storia d’amore sta nei sentimenti lasciati inespressi: ancora una volta il gesto, ma soprattutto la parola vengono scartati come strumenti incapaci di penetrare la complessità e soprattutto la vitalità delle tensioni interiori più segrete, che vanno invece trattenute, preservate prima che trovino una forma di cristallizzazione nella quale paiono intorbidarsi e di fatto esaurirsi³⁸⁸.

Poi, raccontando in russo la storiella paradossale dell’uomo tratto dalla palude e del suo salvatore, il poeta prende le distanze anche dall’illusione, che governa l’azione di Domenico, di compiere il gesto che riconduca l’uomo moderno all’universale. Liberandosi anche di questo desiderio, il protagonista mostra di voler raggiungere la condizione interiore della semplice, pura e ingenua credenza testimoniata dalla bambina, non a caso di nome Angela, che l’ha seguito nella chiesa semisommersa e che in fondo non riesce a dir nulla sulla propria vita. Poi la lirica del padre Arsenij, come si è suggerito poche righe sopra, avvolge l’intera atmosfera nella quale rimane solo l’acqua che consuma le vestigia secolari della presenza umana ridonandole alla natura e, dal punto di vista del sonoro, prima non aveva cessato per un istante di dissolvere e purificare il tormentato esame di coscienza affiorante dall’interiorità del protagonista. Usando una poesia che mostra evidentemente di riferirsi al modello del testamento poetico, Tarkovskij immette nella propria opera una riflessione che si compie all’esaurirsi dell’esistenza del poeta, in un momento nel quale può contemplare interamente il senso del suo operato.

388 Scrive Kieckhefer a questo proposito: «In *Nostalgia*, when Gorčakov gets drunk he talks to a little girl watching him from the ruins of an old bath. Here in one short line he states an insight which lies at the core of Tarkovskij’s art: «Unspoken feelings are unforgettable». These words are the difference between Domenico, who departs the world with an impassioned speech but fails to move his onlookers, and Gorčakov, who dies after a wordless but memorable demonstration of faith». Kieckhefer, *Observations on Stalker and Its Relation to Tarkovskij’s Late Films*, cit., p. 174.

L'apparente soggettiva di Gorčakov che accompagna l'inizio del testo incrocia lo sguardo della bambina, la sua innocenza che non conosce parola per esprimersi ed entrambi sono sorvegliati dagli occhi oramai indeboliti del poeta nei suoi ultimi versi: con questa intersezione di punti di vista, ottenuta dalla lettura della combinazione audiovisiva, sembra rinnovarsi l'incontro con l'angelo, ma in verità di questo evento è possibile rappresentare solo la disposizione interiore del poeta, il suo disporsi inesausto in ascolto, la sua fede in una verità che non sarà rivelata. E questa inquadratura diventa ancor più significativa nella serie delle tre immagini combinate con lo sviluppo del testo recitato da una voce extradiegetica perché rileva il processo di interiorizzazione della luce che il fondo, letteralmente il pavimento di questo luogo di volontaria claustrazione riflette in un'aureola intorno a questa comparsa dai suggestivi indizi divini. Solo grazie all'evidenza di questo processo di illuminazione, ottenuto da un mobilissimo riflesso che dichiara una fonte inattingibile, è possibile intendere il senso della fiamma accesa dalla parola poetica.

La seconda e più lunga immagine che accompagna la recitazione della lirica esplora proprio il fondo della chiesa semisommersa: i materiali crollati e ammassati sul pavimento coperto d'acqua e di polvere non sono più riconoscibili come oggetti. Essi presentano piuttosto il loro tornare alla materia che ci appare caotica, informe, ma che rivela ora minuscole pieghe prima invisibili, vibrazioni, sussulti e improvvise emersioni che increspano ancora una volta l'acqua, la sua superficie in uno strato consistente così simile a quello dello schermo: su questa brulicante attività microperceptiva si ascolta invece il lungo ripiegarsi del verso tarkovskijano nella sua traduzione italiana, punteggiato dal ribollire del fondo.

Tra le immagini di questo secondo testo, già analizzato dalla critica³⁸⁹, spiccano una possibile trasposizione dell'ultima visione della casa in terra natia combinata con il sincrono della sirena di nave – «Si confonde l'udito per il tuono lontano della casa paterna che respira» –, e il ricorrente motivo dell'angelo, questa volta però esplicitamente incarnato dal poeta, che diventa così messaggero di una realtà più alta i cui segni sono però nascosti nella realtà sensibile in cui immerge i suoi sensi e da cui raccoglie vibrazioni. L'immagine che unifica nuovamente in una dimensione utopica il quotidiano e l'ideale, offerta dalla parola poetica, è una luce prodotta dal completo e inesausto sacrificio di sé del poeta, corrispondente al consumarsi della candela.

E tutto ciò sembra portare a termine sia l'ordito del discorso tarkovskijano sulla creazione artistica e il ruolo dell'artista, sia il destino del protagonista, poiché l'ultimo verso della

389 Tra i possibili testi di riferimento per l'analisi di questa lirica e della precedente d'apertura si veda soprattutto: Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., pp. 189-197.

poesia termina significativamente su Gorčakov disteso a terra, nuovamente a contatto con gli elementi che l'inquadratura abbraccia in tutto il loro vitale dinamismo audiovisivo. Attraverso il fuoco, di cui possiamo ascoltare il crepitio oltre che osservare l'opera di dissoluzione, il testo, il libro stampato torna agli elementi, alla vitalità della materia indistinta, ma la sua estinzione è essenziale per giustificare la sua traduzione, la sua lettura extradiegetica, il suo evidente distacco dal piano della vicenda per essere interiorizzato, fatto rivivere nello spettatore a cui esplicitamente era diretto³⁹⁰.

Due sogni

Il sogno, che apre nella chiesa semisommersa la seconda parte del cammino penitenziale di Gorčakov mettendo a nudo tutta la sua irrisolutezza e persino il suo conformismo, è caratterizzato dal ritorno del rumore della sega circolare che abbiamo ascoltato a partire dall'ingresso del protagonista nel microcosmo di Domenico. Come in precedenza la sua intensità lo colloca in un 'esterno', in un altrove marcatamente inaccessibile al visivo che torna a costituire la "tonica" della sequenza, determinando un orizzonte sonoro dalle caratteristiche morfologiche che abbiamo già delineato nell'incontro tra i due protagonisti.

La stessa fitta stratificazione di frequenze a intensità fluttuante questa volta non verrà interrotta o superata da parentesi musicali o dalle risonanze prodotte dalla pioggia martellante sulle bottiglie allineate come in un rozzo cristallarmonio: questo segno sonoro, questa vibrazione caratteristica del mondo di Domenico diventerà un punto di riferimento ineludibile per la comprensione dell'atmosfera della sequenza dove Gorčakov, attirato nuovamente dalla presenza di uno specchio, scoprirà spaventato sul fondo oscuro di questo dispositivo come la propria esistenza, considerata vuota e inconcludente, possa compiersi soltanto accogliendo su di sé la presenza e lo sguardo dell'altro rappresentato dalla figura del pazzo e dal suo anticomportamento.

390 Parola e fuoco sono quindi elementi strettamente legati in questo film: il discorso di Domenico a Roma converge nel rogo finale di questo personaggio di cui studieremo i risvolti nell'ambito del sonoro. Sul problema interpretativo posto dalla rappresentazione della dissoluzione delle immagini e dei libri nel cinema di Tarkovskij si veda l'articolo essenziale di Bird, *The Shape of the Things to Come: Iconoclasm and Bibliomachy in the Films of Andrej Tarkovskij*, contenuto in *Andrej Tarkovski*, cit., pp. 131-147. Lo studioso americano individua la stessa problematica anche per quanto riguarda alcuni brani di repertorio inclusi negli ultimi tre film tarkovskijani e, benché la sua analisi a riguardo di questo aspetto non sia sempre precisa, il principio del sacrificio, della dissoluzione del testo incluso nella trama audiovisiva del film rimane pienamente valida e non si può eludere nel processo di interpretazione.

L'atmosfera della chiesa semisommersa, dominata dalla natura con l'inesausto gocciolio della pioggia, con il mormorio del ruscello e il gorgoglio dell'aria nell'acqua, con l'impercettibile crepitio delle pagine bruciate dal fuoco, si dissolve nel mondo di Domenico: infatti, anche se lo spettatore è stato esplicitamente introdotto in un sogno del poeta russo, il suono extradiegetico della sega circolare si combina fino all'apertura dell'anta dell'armadio nel vicolo deserto coi passi cadenzati sul selciato del protagonista e con la sua voce interiore per poi lasciare al silenzio il compito di amplificare l'inquietante cigolio e il colpo con cui il poeta chiude l'anta, spaventato dall'ambigua figura nello specchio in cui credeva di potersi identificare. Così egli prende coscienza dell'irriducibile e per questo autentica e per lui ormai irrinunciabile alterità costituita dalla presenza di Domenico.

Essenzialmente attraverso due caratteristiche morfologiche dei suoni – l'intensità e il riverbero – la sequenza delinea le caratteristiche del proprio spazio e stabilisce l'articolazione della propria durata con due accenti finali di particolare rilievo costituiti dai rumori prodotti dall'armadio. Il rumore della sega circolare è privo di riverbero e dinamicamente fluttuante. Esso risulta disposto lontano nello spazio aperto, ma libero di coprire la distanza che lo separa dallo stretto vicolo in cui ascoltiamo i passi cadenzati e significativamente riverberati del protagonista, fino a contrappuntare esattamente la tensione contenuta nella mano che si avvicina alla maniglia dell'anta con lo specchio: è l'incipit del gesto che sarà per Gorčakov un'inquietante rivelazione. I cardini stridenti e il violento colpo di chiusura, più intensi e riverberati di tutti gli altri suoni della sequenza, incorniciano l'ambigua figura del poeta trasformato in Domenico: un doppio che intendeva risolvere dall'interno della coscienza del poeta la compassione verso il pazzo, espressa dalla voce che, risonante senza la certezza visiva di provenire dalla sua bocca, in russo ne aveva appena interpretato il senso di colpa per aver perduto alla propria famiglia inseguendo ossessivamente la propria missione di salvezza³⁹¹.

391 Mettere a nudo la propria interiorità sconvolge Gorčakov e la nuova sintesi di voce e immagine allo specchio è tutt'altro che rassicurante. Nell'opera di Tarkovskij spesso si sancisce con un forte rumore percussivo dagli evidenti risvolti metaforici l'impossibilità da parte dei protagonisti di ricostruire la propria normalità eludendo il lungo ed estenuante processo di autocoscienza a cui la realtà li sottopone e con il quale dovranno misurarsi a partire da questo punto di discontinuità sonora. Il capitano Bogard nella *Virata* con un colpo sul tavolo del bicchiere per il brindisi in onore dei suoi successi militari chiude la festa e la vicenda del radiodramma scoprendo il carattere incolumabile della perdita di ogni vita umana attraverso la morte dell'amico marinaio Claude Hope, vittima sacrificale nella tragedia della guerra: da quell'evento sonoro il radiodramma diventa una piccola serie di suoni simbolici a cornice dell'opera tra cui spiccano il mare, i gabbiani e la campana, che ritornerà poi anche nell'epilogo del *Rublev*. Con un colpo di pistola abilmente trasformato nel tonfo di un contenitore metallico si interrompe definitivamente non solo la sospensione levitante dei due amanti coronata da Bach in *Solaris*, ma anche l'illusione di Kelvin di ricondurre la seconda Hari all'esistenza della prima, dandosi così una seconda possibilità. Il percorso dei tre viaggiatori nella Zona è scandito dalla caduta dei sassi nei pozzi e il loro trovare il fondo è trasformato in cluster di pianoforte, o in colpi alla cassa di questo strumento: si rafforza così l'idea dell'impossibilità di tornare indietro compiendo a ritroso la via percorsa e nello stesso tempo si apre un nuovo percorso nel labirinto.

Nel sogno seguente le voci dei due compagni di viaggio, Eugenia e Domenico, incarnano un immaginario dialogo mistico tra Dio e Santa Caterina sull'incapacità del protagonista di ascoltare la voce divina che permea il mondo. Se questa è la condizione che soffoca l'esistenza di Gorčakov e ribadisce invece fin troppo esplicitamente l'essenza dell'operare artistico secondo Tarkovskij, per quanto riguarda il sonoro assistiamo ad una rappresentazione dello spazio che contraddice il visivo ed offre così una stratificazione di distinte realtà da riunire nel cammino di interpretazione della sequenza.

L'immagine è dominata dalle mura della chiesa di San Galgano nelle quali il protagonista si è smarrito: ancora una volta come nella cripta della sequenza di apertura del film strutturata intorno alla visione della *Madonna del Parto*, Tarkovskij non ricalca l'organizzazione dello spazio della cattedrale orientato dalle navate preferendo attraversarle con una carrellata che accompagna il protagonista da un muro laterale all'altro: il risultato visivo ottenuto comporta che ognuno di questi 'corridoi', in special modo quelli laterali, produca una serie di sovrainquadrature che contribuisce decisamente a trasformare il percorso dell'occhio in una interminabile e telescopica fuga in profondità.

La scansione elementare delle unità architettoniche e l'ascetica severità del gotico cistercense dividono lo spazio della chiesa in campate tutte uguali, o al massimo legate tra loro da rapporti di proporzionalità semplici, che si succedono in una teoria che appare immutabile e omogenea: in questo spazio definito dallo sviluppo dell'inquadratura il tempo sembra sospeso in una prospettiva interminabile di pilastri e il protagonista è ridotto ad una misera, quasi insignificante comparsa³⁹². Radicalmente diverso sarà il finale, quando Gorčakov troverà finalmente il modo di 'insediarsi' in questo spazio, e la macchina da presa questa volta seguirà l'organizzazione della profondità dettata dalle navate.

Quando la carrellata laterale raggiunge la navata centrale lo spettatore è certo che questa possente rovina è priva di copertura, ma il sonoro contraddice questa caratteristica del luogo indicata dal visivo: la voce femminile, probabilmente di una bambina che recita una preghiera e, successivamente, quelle di Dio (incarnato in Domenico) e di Santa Caterina (incarnata in Eugenia) si ascoltano con un sensibile riverbero. Se nella cripta da cui il film ha preso avvio la copertura veniva definitivamente aperta dal volo degli uccelli durante il rito di fertilità, ora

392 Scrive a questo proposito Tarkovskij: «L'Italia percepita da Gorčakov nel momento del suo tragico conflitto con la realtà, non con le condizioni di vita, ma con la vita stessa, la quale non corrisponde mai alle aspettative dell'individuo, gli appare come un insieme di maestose rovine che sembrano sorte dal nulla. Sono schegge di una civiltà universale ed estranea: sono come una pietra tombale posta sopra la vanità delle ambizioni umane, il segno dell'esizialità del cammino intrapreso dall'umanità. Gorčakov muore per la sua incapacità di superare la sua crisi spirituale, di ricostruire l'unità del tempo che, evidentemente, anche per lui è andato in pezzi...». Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 182.

la volta di questo microcosmo onirico si chiude e si completa grazie ad uno degli elementi morfologici del suono, che offre così una possibilità di ricomposizione unitaria ed ideale dello spazio.

La serie delle riprese degli elementi audiovisivi che percorre il film non è in questo sogno meno evidente che nelle precedenti visioni: la voce femminile recita, forse esagerando nella devozione, la prima delle *Preghiere del mattino* come se non ne afferrasse esattamente il significato. Le vocali allungate in modo esagerato, il rispetto approssimativo delle pause fanno assumere al testo l'aspetto di una litania, di un testo quasi preverbale proprio come era accaduto alle donne nella cripta della *Madonna del Parto* o alle presenze femminili nei sogni del protagonista: l'importanza del suono supera quella del senso e indica la disposizione alla preghiera, all'umile, ma pronto piegarsi alla presenza divina anche della piccola orante. E tutto ciò sopra un tappeto di rumori di bambini vocianti che ricorda non solo il paesaggio sonoro delle piccole piazze italiane, ma anche gli uccelli del rito di fertilità dando forma così ad una ulteriore ripresa di carattere motivico, che riguarda il sonoro tanto quanto il visivo e l'articolazione del racconto, come sembra indicare la caduta della piuma attraverso la cupola della chiesa semisommersa che, a chiusura di questa sequenza caratterizzata dal doloroso ripiegamento interiore del protagonista, ritorna sul tema iniziale del primo incontro di Gorčakov con l'angelo.

Il finale

La soluzione dei due destini ormai incrociati dei protagonisti è contraddistinta da due tipi di silenzio distinti: il primo è regolato dalla voce e soprattutto dalla parola di Domenico, che scandisce le tappe di un'immaginaria apocalisse a cui sembra destinato l'intero genere umano, fino a condensarsi nel fuoco e in un urlo disperato, il secondo è ritmato dai suoni degli elementi naturali e dai rumori dei resti abbandonati nella vasca di Bagno Vignoni selezionati per accompagnare il respiro del protagonista, destinato ad estinguersi in un ultimo gemito che segna così, con il definitivo abbandonarsi alla terra del protagonista, la problematica compiutezza del suo rinnovamento interiore.

La macchina da presa tarkovskijana disarticola l'unità architettonica della piazza del Campidoglio nel cuore di Roma dove Domenico ha deciso di tenere il suo discorso³⁹³: il

³⁹³ Lanci, in una intervista condotta da chi scrive nel 1998, ha messo in luce come Tarkovskij cercasse di evitare la riproduzione 'turistica', da cartolina, di un luogo così noto e avesse deciso di girare la sequenza

comizio rivolto alla società contemporanea, completamente assente e lontana, percepibile talvolta solo grazie al brusio di fondo del traffico, è trasformato in una rappresentazione straniante dove «i così detti malati» sono sistemati sulle gradinate, sotto i portici, nella piazza per rappresentare i «così detti sani» e con la loro collocazione, o con la loro postura, o semplicemente con la direzione del loro sguardo significarne l'indifferenza e l'isolamento egoistico.

L'occhio di Tarkovskij sembra voler seguire le invettive e gli appelli disperati del pazzo di Bagno Vignoni sotto gli archi, sugli scalini di un luogo monumentale, dalle linee chiaramente rinascimentali ritardando la rivelazione del centro da cui proviene la voce e intorno al quale si dovrebbe ricomporre idealmente in unità sia la sistemazione architettonica dell'intera piazza, sia la coesione della massa che la popola.

La ricomposizione dello spazio e soprattutto della corrispondenza tra l'oratore e la massa di persone venute per ascoltarlo dovrebbero essere assicurate dal rispetto dei raccordi di sguardo, che 'fissano' la voce ad una fonte visiva e indicano la necessaria comunione spirituale tra chi parla e chi dovrebbe essere persuaso dalla parola e dall'arte oratoria di chi la pronuncia. Ma quest'ultimo necessario ancoraggio, che garantirebbe la rappresentazione della penetrazione del messaggio nelle coscienze, rimane sfuggente: la giustapposizione delle inquadrature scelta da Tarkovskij suggerisce che Domenico guardi, come il Marco Aurelio su cui è assiso, e rivolga il suo discorso ad un al di là invisibile rispetto alla piazza, quasi del tutto incurante dei convenuti. Gli ultimatum rivolti ai sani cadono così nel vuoto e il montaggio che 'finge' di costruire la corrispondenza tra l'oratore e i suoi ascoltatori ribadisce invece la rappresentazione della superficiale, ipocrita e disumana noncuranza dei sani. Alla continuità degli appelli, delle invettive disperate lanciati da Domenico in un vero e proprio deserto, corrisponde un mondo andato in pezzi, che non riconosce più il proprio centro e la propria unità: i pazzi, i «così detti malati», sono radunati sotto e intorno al piedistallo centrale senza osservarlo con la necessaria attenzione, quasi fosse un altoparlante da cui fluttua una voce senza corpo e consistenza, sospesa in aria come una trasmissione diffusa in un luogo dove non è necessario predisporre ad un ascolto attento, dove il centro non polarizza l'attenzione.

La voce di Domenico tenta di sfondare il muro di silenzio e di indifferenza del mondo che si oppone al suo disperato grido apocalittico: un mondo andato in pezzi, in frammenti non ricomponibili intorno ad un centro, da cui presumibilmente viene la voce che, invadendo tutto

all'alba in zone non illuminate, ottenendo così una dominante azzurro/grigia, e selezionando parti poco note, marginali o visibili della piazza.

lo spazio disponibile in un unico primo piano sonoro, incita ad un radicale esame di coscienza collettivo senza essere ascoltata. I compagni del pazzo di Bagno Vignoni, disposti a distanze geometriche come grottesche comparse alienate, isolate le une dalle altre, interpretano perfettamente la vera malattia dei «così detti sani», incapaci di rispondere all'allarme lanciato da chi riconosce e indica i limiti dei valori su cui poggia la loro miope visione del mondo, distorta dal perseguimento esclusivo del benessere materiale e dell'individualismo.

La messa in scena e le scelte inerenti alla forma cinematografica con cui rappresentare il comizio di Domenico risultano molto più efficaci del contenuto del suo discorso, ispirato dalla necessità ritrovare un autentico spirito comunitario cancellato dai falsi bisogni e dai falsi idoli adorati dalla società contemporanea: il sottile anticompimento che regola la rappresentazione dello spazio della piazza italiana a partire dalla disposizione delle comparse fino al montaggio e al missaggio della sequenza prende le distanze dalla perentorietà del contenuto del discorso e dall'intenzione del protagonista di salvare tutti, come sembra indicare anche l'elaborazione del sonoro nell'ultima parte di questa sequenza, che costituisce il suo apice drammatico.

Per quanto l'infantile massimalismo di Domenico, pronto al martirio per testimoniare con il sacrificio la propria tensione verso l'ideale e per salvare l'umanità dal «baratro in cui tutta sta precipitando», sia esattamente ciò che manca all'intellettuale conformista Gorčakov, il suo suicidio rimane «un'estrema, mostruosa trovata pubblicitaria»³⁹⁴: lo svolgimento della sequenza sottolinea in più punti il suo carattere di messa in scena pianificata in vista di un finale a effetto, che vorrebbe utilizzare il suicidio finale per essere definitivamente persuasiva raggiungendo una solenne e patetica grandezza, ma che diventa invece un atto goffo e ridicolo che rende così evidenti l'impossibilità e il fallimento intrinseci di questo gesto estremo.

L'accendino con cui Domenico si darà fuoco stenta a funzionare, tutti i suoi compagni lo ignorano, ma soprattutto i pochi 'collaboratori' non riescono a far partire la *Nona*, che dovrebbe rappresentare il punto culminante dello spettacolo. Quando alla fine si avvia, il registratore, materializzando il corale sul nastro che slitta, ne decompone l'attacco, rendendolo un saltellante e incomprensibile movimento sonoro avvolgente come le fiamme che alla fine si alzano intorno a Domenico: il coro dell'*Inno alla Gioia* invoca di nuovo la comunità ideale, gioiosa, tutta unita e desiderante la presenza divina, ma l'unica voce che si unisce al canto e chiude la sequenza è il grido disperato e disumano di Domenico morente nel deserto e nel fuoco. La costruzione del sonoro nell'apice drammatico della sequenza

³⁹⁴ Le espressioni contenute tra virgolette in questo paragrafo sono usate da Tarkovskij stesso in *Scolpire il tempo* per definire il carattere del personaggio e il senso del suo agire. (Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit. p. 183.)

indebolisce così la convinzione di poter realizzare il progetto ideologico tarkovskijano imperniandolo esclusivamente sul sacrificio individuale e più in generale sull'agire del singolo: anche il suicidio di Domenico, atto di estrema rinuncia, anche della propria vita, benché si compia nel nome di una realtà spiritualmente più alta, non riesce a riscattare l'intera collettività ricongiungendola alla dimensione utopica indicata dalla traccia sonora del *Corale* di Beethoven.

Sul versante opposto alla determinazione del pazzo di Bagno Vignoni, Gorčakov rinuncia al tanto desiderato ritorno in patria che dovrebbe sanare la separazione dai suoi cari e, superando la propria ipocrisia e le proprie esitazioni, decide di compiere il rito ordinato da Domenico, l'unico gesto con il quale può superare la condizione di scacco in cui è finita la sua esistenza: la traversata della vasca di Santa Caterina con la candela accesa, che pure può avere un valore simbolico suggerito da tutti gli elementi che la caratterizzano, non ultimi quelli inerenti alla forma cinematografica, è però soprattutto il segno della disposizione interiore del protagonista a portare a termine il proprio cammino penitenziale, raggiungendo solo attraverso il compimento del gesto apparentemente insensato, inutile un'autentica disposizione in ascolto, in cui potremo riconoscere la pienezza della dimensione contemplativa.

Le differenze nella costruzione dello spazio tra la monumentalità risonante di traffico di Roma e la solitudine rurale del borgo termale sono evidenti: alla disarticolazione del Campidoglio si contrappone il senso di raccoglimento offerto dalla piazza di Bagno Vignoni interamente occupata dalla vasca di Santa Caterina. Come nella sua prima presentazione, così ora al ritorno di Gorčakov questo spazio è disegnato da un'unica carrellata laterale che prepara, con la stessa mobile unità dei ricordi della casa in patria immersa nella natura, il luogo per il rito voluto da Domenico, non più procrastinabile per il compimento dell'esistenza del protagonista e la sua difficile 'rinascita'. E mentre nella piazza romana la voce tentava invano di polarizzare di nuovo intorno ad un centro, al piedistallo della statua del condottiero romano, l'attenzione e l'ordine del mondo incurante degli allarmi lanciati da Domenico, la vasca del piccolo borgo disperso nella campagna senese si presenta invece vuota, o meglio svuotata dall'acqua e dalla nebbia, che inizialmente avevano amplificato la presenza dei pochi aristocratici trasformati in chiacchiere fluttuanti, ed ora è pronta ad accogliere il rito della candela.

Ma la differenza più evidente tra le due piazze è data soprattutto dalla contrapposizione tra il silenzio a servizio della parola ubiquitaria e della retorica del discorso di Domenico, progettato per dissolversi nel coro prepotente di un universo che nuovamente desidera l'ideale,

ma destinato invece a segnare il suo inesorabile e penoso isolamento, e il silenzio che emerge e avvolge invece progressivamente la vasca vuota, dove anche gli amati suoni degli elementi naturali si diradano: il ribollito più vivace delle polle ancora visibili sul fondo lascia il posto al pullulare segreto e discontinuo, irregolare e riverberato della chiesa semisommersa, che accompagnerà il rito di Gorčakov come una dimensione parallela, disposta oltre il visibile e di cui il suono sembra la chiave d'accesso.

Tra il ribollito invisibile dell'aria nell'acqua possiamo seguire tutte le esitazioni del respiro del protagonista, la sua pesantezza e il suo affaticamento che nella completa assenza della parola incarnano, insieme ai passi strascicati, la debolezza del corpo piegato e stremato intorno alla luce che non può spegnersi. Nel piano sequenza con la candela i suoni sembrano volere replicare la stessa ossessione del visivo a cogliere ogni più piccolo e apparentemente insignificante evento che compirà la vita del protagonista. Come la durata del piano sequenza è sviluppata da rallenti impercettibili, che 'ostacolano' i tentativi di procedere verso la sponda opposta, e da ritorni alla velocità di scorrimento normale per il cammino alla sponda di partenza con la candela spenta, così tutti gli altri eventi sonori, che il piano sequenza raccoglie durante il tragitto del protagonista (urti con oggetti metallici o di vetro abbandonati nella vasca), contribuiscono a scandire come segnali sonori il suo passaggio nella vasca e a renderlo più concreto.

Evidente e plasticamente significativa è la dilatazione del tempo concessa dalla macchina da presa alla fiamma della candela posata sulla sponda: l'accendersi di una scia luminosa, svelata dalla mano che finora l'ha conservata e l'ha protetta, è l'annuncio dell'avvenuto sacrificio, che comporta per il protagonista il ritorno alla terra, l'abbandonarsi alla sua inerzia con un ultimo respiro. Questo evento esclusivamente sonoro segna la liberazione di Gorčakov dall'asfissia esistenziale in cui era caduto e nel piano-sequenza non può che occuparne l'apice drammatico.

In questo sospiro estremo il corpo, ultimo fardello con i sensi attenti ad ogni possibile rivelazione, ma ormai incapaci di cogliere il senso del concepimento artistico e offuscati dall'incessante volontà di congiungersi alla cose care sepolte nell'immaginario, finalmente ritorna alla terra in un'ultima invisibile 'caduta': questa uscita di scena segna il termine del viaggio, ma deve rappresentare anche l'avvenuto distacco da parte dell'artista da ogni desiderio, da ogni valore, da ogni tensione interiore che incrosta il reale, impedendo così la manifestazione della sua essenza, che esige invece una fede pura.

Finora ci siamo occupati dei suoni diegetici, ma quando il russo raggiunge stremato la scala sulla sponda opposta ritorna l'abbaiare lontano dei cani che introduce il successivo

attacco del *Requiem* di Verdi, ora esplicitamente disposto a raccogliere non solo l'ultimo respiro del protagonista nell'apice liberatorio della morte, ma anche a riportare dichiaratamente l'attenzione sull'idea iniziale dalla quale si era sviluppata la vicenda in un continuo succedersi di variazioni motiviche il cui contenuto era rappresentato dalle figure della terra russa.

Arricchiti dal tormentato percorso di rinuncia intrapreso dal protagonista dopo l'incontro con Domenico, dobbiamo reinterpretare il desiderio di giungere all'armonia, rappresentato dallo sviluppo quasi impercettibile dei micro-movimenti del quadro d'apertura del film e nascosto nell'ordito delle immagini della cara terra natia imbevute di nostalgia: questa è rimasta ora l'unica tensione da sciogliere. Esaurite le tappe del viaggio per illustrare l'ordine del cammino compiuto, è necessario quindi sondare ciò che resta dopo che Gorčakov è divenuto "debole", dopo che si è "piegato" come molti degli eroi tarkovskijani con il gesto gratuito, inutile, senza scopo dettato dall'anticomportamento del personaggio di Domenico. Nell'intrecciarsi delle figure e dei suoni che ritornano in quest'epilogo bisogna quindi leggere il tentativo estremo di raggiungere compiutamente la dimensione contemplativa e soprattutto la possibilità di rappresentarla.

Il finale del lunghissimo piano sequenza della candela coincide con la chiusura della vicenda e questo è annunciato dalla disposizione a chiasmo del piccolo collage sonoro che l'ha aperta: se l'abbaiare dei cani rimane il suggestivo sfondo sonoro della lontananza che si sovrappone al ribollito nascosto dell'acqua, il primo versetto del *Requiem* e la canzone popolare della donna che piange l'amato scomparso sono invertiti rispetto all'inizio e soprattutto separati dall'inserzione delle 'fluide' e vitali voci femminili, che abbiamo ascoltato durante la prima visione di Gorčakov legata alla *Madonna del Parto*. E per di più queste ultime sono accompagnate dal mormorio dell'invisibile ruscello grazie al quale il protagonista era in grado di evadere dall'opprimente dimensione del viaggio in Italia per 'tornare' alla sua terra.

Attraversando il fitto e stratificato intreccio audiovisivo, che abbiamo riordinato per quanto concerne l'intenso finale del rito della candela, si possono rinvenire almeno due temi: la contemplazione e la luce. Il primo viene introdotto dall'idea stessa di quiete, contenuta nella parola *Requiem* letteralmente scandita dal coro, isolata dal resto del versetto, che diventa la condizione essenziale dell'anima del contemplante al termine del suo cammino penitenziale, liberato ormai da ogni tensione interiore che ne soffochi l'esistenza. La luce è il tema della seconda parte del versetto, che ascoltiamo nella sua interezza come frammento musicale che sormonta tutti gli altri suoni ad eccezione dell'ultimo respiro del protagonista,

vero culmine drammatico della vicenda che viene così introdotto dal testo liturgico, che proietta sulla morte del protagonista una serie di significative connotazioni.

Il preservare la fiamma della candela accesa durante tutta la traversata della vasca è stato il gesto intorno al quale è strutturato tutto il piano sequenza, che termina proprio con il primo piano della sua scia luminosa, ma con il versetto verdiano si ribadisce il legame tra la luce eterna, divina, sofianica e la fiamma della candela, che ne è la manifestazione nel mondo vivente. La creazione artistica la capta con i sensi nel reale e la preserva ‘accendendola’ nella parola poetica, come aveva suggerito il testamento poetico di Arsenij Tarkovskij, disposto in rilievo extradiegetico nel cuore dell’esame di coscienza del protagonista nella chiesa semisommersa. Il compimento del rito della candela potrebbe essere il gesto necessario per riacquistare da parte del protagonista piena consapevolezza di questo servizio e di questo sacrificio, e soprattutto della disposizione interiore necessaria per realizzarlo.

L’importanza data dalla nostra analisi alle parole latine intende evidenziare la circolazione di senso consentita da tutti i particolari della combinazione audiovisiva ideata da Tarkovskij che attribuisce, come nel prologo, particolare evidenza al frammento verdiano nella sua integrità e senza alterazioni. Dalle parole la nostra analisi si deve spostare ora brevemente ai suoni che le offrono all’ascolto ed è necessario considerare il brano verdiano scelto da Tarkovskij in funzione del mutato contesto sonoro rispetto all’incipit del film, dove costituiva la traccia portante di un ‘ouverture audiovisiva’: i suoni che si avvolgono ora intorno al versetto verdiano e le battute strumentali che si alternano e che accompagnano il coro rappresentano i primi la morte del protagonista vissuta attraverso un insieme coerente di dettagli sonori, le seconde indicano invece una meditazione sul rapporto tra la luce divina che si accende nelle invocazioni del coro e il buio della morte, che la precede come passaggio necessario e ineliminabile.

La morte è annunciata dal colpo cupo sulla ringhiera della scaletta su cui si appoggia il protagonista stremato: questo suono potrebbe anche essere stato reso più ‘scuro’ per accordarsi al successivo incipit strumentale, o potrebbe essere un colpo alla cassa armonica di uno strumento ad archi come quelli con cui si aprirà subito dopo il brano verdiano: esso ricorda così i pozzi risonanti della Zona in *Stalker* dove i personaggi specchiavano la loro coscienza. In questo caso esso anticipa quasi impercettibilmente le note iniziali tanto da fondersi quasi con esse ed accentuarne l’effetto complessivo: nelle poche battute iniziali affidate unicamente agli strumenti ad arco, Verdi crea l’atmosfera dell’oscurità, del baratro. Poi, dopo aver raggiunto il punto più ‘buio’, il suono prodotto dall’orchestra risale come una luce flebile e profonda su cui intervengono i bassi e i tenori scandendo la parola *Requiem*,

continuando così a prolungare l'oscurità, ma inserendovi la chiarezza della parola, ribadita poi dai contralti e dai soprani.

La divisione del versetto tra le voci del coro consente la drammatizzazione dell'idea della morte che si realizza alternando il senso di una rassegnata e luttuosa perdita all'invocazione dell'insondabile grazia divina che illumini il defunto: il motivo della luce, che risplenda in una nuova dimensione senza tempo, è ripetuto dal coro a voci distinte, ma tra di loro legate, ottenendo così l'effetto di intensificare l'invocazione stessa. E in questa parte i soprani emergono in modo particolare, proseguendo così la linea devozionale femminile che attraversa tutta la vicenda a partire dal rito nella cripta della *Madonna del Parto*. La ripetizione delle voci congiunte nella speranza della manifestazione della luce divina crea inoltre una sorta di eco per un altrove sonoro, che avvolge così la fiamma della candela e la morte del protagonista.

La musica continua ad alimentare il dramma della morte fino al sospiro estremo del protagonista ma, come annunciato dal coro, dovremmo attenderci la 'trasfigurazione' di Gorčakov e le voci femminili, che subentrano in dissolvenza incrociata al versetto accompagnate dal mormorio del ruscello, ci introducono all'evento conclusivo di questa polifonia audiovisiva. L'inserzione delle animate e lamentose voci femminili accompagnate dal ruscello innesta sull'immagine della candela accesa, sulla sua scia luminosa il senso dell'apparizione iniziale accompagnata dalle stesse vivaci e continuamente cangianti sonorità che hanno accolto l'angelo: 'l'annunciazione', l'invisibile discesa del messo divino, seguita come un presagio allo sguardo della *Madonna del Parto*, ora torna a rivelare attraverso il sonoro non solo la morte del personaggio al termine del suo viaggio in Italia, ma anche il sacrificio necessario per il concepimento artistico.

Il mormorio del ruscello funziona ancora da suono 'traente': l'ipnotico fluire invisibile dell'acqua conduce definitivamente lo spettatore, stavolta attraverso la mediazione dello sguardo del figlio, al di là della vicenda raccontata verso l'immagine postuma, che si accende per tentare di rappresentare la morte, la compiutezza interiore del protagonista e il punto terminale della riflessione tarkovskijana sul senso della creazione artistica. La morte del protagonista è stata relegata nel fuori campo per porre al centro dell'attenzione il motivo della luce: il corpo disgiunto dal personaggio e dalle necessità della narrazione, che il sonoro ha provato a sollevare in un piano più alto di realtà nel momento del trapasso, ora è esplicitamente trasformato in figura contemplante a contatto con la terra e il suo sguardo è destinato a perdersi nel vuoto incolmabile davanti a sé fissando la macchina da presa. La sua posa immobile, imitata dalla quella mansueta e remissiva del cane, è il primo segno del

tentativo da parte di Tarkovskij di tratteggiare l'ultimo microcosmo nel quale la raggiunta compiutezza del personaggio principale è significata dalla quiete tipica dell'osservatore della pittura orientale, finalmente immerso nell'osservazione della circolazione eterna degli elementi (terra e acqua per primi).

Ma l'estinzione del personaggio, della sua unità necessaria e sempre ricomponibile, benché più volte già messa in crisi all'interno della dimensione del viaggio, spinge Tarkovskij a interrogarsi di nuovo sullo statuto del suo sguardo: nell'immagine postuma che compare sotto i nostri occhi non c'è solo la rappresentazione cinematografica della serenità interiore raggiunta dal protagonista, ma anche la ricostruzione delle soggettive con cui aveva accesso all'amata realtà delle cose care lasciate in Russia. La casa che domina la parte alta dello sfondo dell'inquadratura e il ritorno al bianco e nero ci riportano di nuovo nell'orizzonte costruito dall'immaginario del protagonista, dal suo desiderare più intimo che ha percorso tutto il viaggio in Italia: la dacia in legno rimane all'interno del percorso di rinuncia del protagonista l'unico simbolo che non viene sacrificato, l'autentica sicurezza costituita dalle radici della Patria a cui si è aggrappato durante tutto il viaggio³⁹⁵.

Tarkovskij ricomponi quindi *post mortem* gli elementi essenziali che costituivano le soggettive oniriche del protagonista durante il suo soggiorno in Italia: il paesaggio nel quale finalmente compare come figura perfettamente inserita nella circolazione visiva degli elementi circostanti governati e protetti dalla casa di legno, è per ora il risultato di un impossibile 'guardarsi dal di fuori' del protagonista stesso, nuovamente alla ricerca della propria compiutezza interiore, ricostruendo per l'ennesima volta una nuova unità di ordine pittorico (figura-sfondo) nel tentativo di ritrovare l'armonia perduta, ma evidentemente prigioniero degli elementi del proprio immaginario.

Nel fitto intreccio dei punti di vista che determinano la struttura dell'ultimo piano sequenza del film, alla problematica e forse sempre sfuggente riconciliazione tra il protagonista e la sua esistenza, offerta dal suo sguardo in macchina coesistente con una sua soggettiva fantasmatica, e all'ideale trasmissione alle generazioni future della stessa tensione interiore rappresentata dallo sguardo del figlio che prima si posa idealmente sul sacrificio del

395 Questo simbolo verrà bruciato nella sequenza finale di *Sacrificio*, che per questo motivo diventa il film testamento dell'intera produzione tarkovskijana. Per quanto riguarda questo tema in *Nostalghia* abbiamo ascoltato più volte, quando il personaggio esitava ad agire, a decidere, anche semplicemente a muoversi in un ambiente considerato estraneo od ostile, il rumore delle chiavi di casa tenute in tasca, conservate come un talismano e fatte 'suonare' raccogliendole con le mani, con un gesto 'inconscio' che intendeva evocare la rassicurante presenza e vicinanza delle cose care e delle radici lasciate in Russia. Altre volte, invece, questo richiamo si poteva udire semplicemente grazie al movimento del personaggio che sostituiva così il suo volontario silenzio.

padre nella vasca di Bagno Vignoni e poi introduce quest'immagine postuma³⁹⁶, si deve integrare anche l'intenzione del regista di portare a compimento il proprio discorso sul senso dell'immagine artistica, sul suo concepimento e sull'atteggiamento dell'artista verso le fonti di ispirazione del proprio lavoro, che non coincidono con quelle inaridite dell'eroe lirico del film: l'interpretazione di questo articolato quadro conclusivo deve preservare il contributo di questo policentrismo alla costruzione del significato complessivo di ciò che si vede e si ascolta.

Indice della presenza di una soggettiva d'autore, assolutamente non coincidente con il contemplante, ma per ora sovrapposta alla suo 'osservarsi dal di fuori', è la pozzanghera del terzo inferiore del quadro: le monofore absidali della ciclopica struttura dell'abbazia di Chiusdino, disposta inizialmente fuori campo e idealmente aperta verso il cielo per l'illuminazione diffusa che consente nell'inquadratura, sono incluse nel piccolo specchio raccolto davanti alla figura immobile di Gorčakov. Come le superfici riflettenti rispondenti ai canoni tarkovskijani, così questo elemento del quadro diventa un generatore di immagini organiche: in questa 'sovrimpressioni', dove il cielo, l'elemento smisurato, privo di confini è incluso nel finito, nella piccola e insignificante pozzanghera raccolta a terra, prende forma l'unità ideale tra l'osservatore, che ha raggiunto la condizione del contemplante, e il mondo circostante, prima sconosciuta al protagonista.

Ma quando il dolly si allontana arretrando con estrema lentezza da questa prima composizione, la realtà trasfigurata da questa dimensione ideale dello sguardo si rivela essere un plastico³⁹⁷: la campagna italiana, in cui il protagonista completamente disorientato si era smarrito in un'assoluta immobilità esistenziale, racchiude il paesaggio più intimo della nostalgia, che si mostra ora come un fondale ineliminabile, una messa in scena che umilmente rivela solo lo straziante desiderio che continuamente la rianima e rispetto alla quale la macchina da presa si riposiziona con i necessari aggiustamenti alla ricerca di una composizione armonica con la struttura del nuovo 'contenitore'.

396 L'immagine d'apertura del piano sequenza che segna l'epilogo della vicenda deve essere interpretata considerando anche la presenza del figlio, che la introduce stabilendo così una continuità generazionale nel riconoscimento degli stessi valori che hanno caratterizzato l'esistenza del padre.

397 «Posso forse convenire sulla parziale metaforicità dell'inquadratura finale di *Nostalghia*, dove colloco una casa russa tra le pareti di una cattedrale italiana. Quest'immagine costruita ha un sentore letterario: è una sorta di plastico della condizione interiore del protagonista, della sua frattura interiore che non gli consente di vivere come prima. O, al contrario, se preferite, è la sua nuova interezza che fonde organicamente in una sensazione unitaria e indissolubile, come qualcosa di profondamente suo che egli si porta nel sangue, le colline della Toscana e un villaggio russo. Gorčakov muore così in questo mondo per lui nuovo, dove si uniscono in maniera naturale e organica cose che qualcuno, per qualche ragione, ha separato per sempre in questa nostra strana e convenzionale esistenza terrena». Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 189-190.

In questa prima deriva del visivo attraverso lo spazio spoglio, essenziale, della navata centrale, disegnato dalle pure e semplici linee astratte suggerite dalle strutture architettoniche, l'inquadratura mostra la volontà di allontanarsi dal 'plastico', di abbandonare anche il tentativo di rappresentare la contemplazione costruita sullo sguardo in macchina della figura di Gorčakov. In questo ultimo ed estremo movimento di rinuncia alla rappresentazione visiva, il quadro compie con spostamenti quasi impercettibili una panoramica verso l'alto, ma senza mutare sostanzialmente il proprio orizzonte come se vi fosse ancora un soggetto osservante, fino a includere il semplicissimo rosone circolare dell'abside: il simbolo della luce divina, 'sorgendo' sulla casa, sulla terra natia e le cose care, trasforma l'immagine nel tentativo di inclusione del proprio misero immaginario all'interno dello spazio della città celeste, come in una sorta di un'invocazione e insieme un piegarsi alla manifestazione del divino, che tutto ingloba e porta a compiutezza: per quanto tutto ciò sia presentato in modo volutamente metaforico, perfettamente leggibile dallo spettatore, questo è sicuramente il gesto essenziale che l'artista deve compiere, il volgersi alle fonti della sua ispirazione e insieme l'ultimo atto del cammino penitenziale intrapreso dal protagonista.

Ma come è accaduto in tutte le precedenti visioni del protagonista, Tarkovskij interviene inserendosi nel gioco di punti di vista che caratterizzano il policentrismo delle sue immagini lasciando traccia della sua presenza, completamente distinta da quella dei suoi personaggi, nell'evidenza della costruzione del quadro la cui interpretazione, in tutte le sue componenti audiovisive, è ora ineludibile. Ci troviamo di fronte ad uno dei più evidenti livelli di manipolazione del visivo da parte di Tarkovskij e questa è anche l'immagine nella quale si compenetrano, bilanciandosi pressoché in maniera perfetta, almeno tre ordini spaziali distinti cari a regista russo: seguendo la 'rivelazione' operata dalla macchina da presa, il primo è costituito ovviamente dalla casa lasciata in Russia che il sonoro, con il richiamo lontano del cane, trasforma in villaggio, in comunità, il secondo è la rappresentazione della città celeste, che la contiene, ottenuta con un lentissimo arretramento del carrello osservando la struttura della cattedrale scoperchiata, il terzo, che avvolge entrambi e che garantisce la fusione tra la dacia in legno e la cattedrale, ma si estende oltre le rovine è lo spazio della natura³⁹⁸. Nella

398 Le osservazioni di Bird sulla ricerca tarkovskijana di stabilizzare nell'immagine spazi che fluiscono l'uno nell'altro sono essenziali premesse al nostro discorso riguardante il sonoro. Si veda quindi: Bird, *Andrei Tarkovskij, elements of cinema*, cit. pp. 65-66. Allo studioso statunitense va anche il merito di aver messo in particolare rilievo il carattere idillico della casa tarkovskijana e il pericolo che venga cancellato costantemente enunciato nella costruzione della sua immagine: da parte nostra procediamo nell'analisi del sonoro 'in parallelo' a queste note rilevando come la scelta di Tarkovskij dei brani di repertorio della tradizione musicale occidentale ottocentesca e il trattamento sonoro che essi subiscono ripropongano esattamente lo stesso problema. Ci riferiamo naturalmente soprattutto alla Corale beethoveniana (*l'Inno alla Gioia*) che puntualmente ritorna ed enuncia anche in *Nostalghia*, con tutta la sua potenza dettata non solo dall'esecuzione, ma anche dalle scelte di

definizione di quest'ultima dimensione, che rappresenta il tessuto connettivo tra gli organi di questo microcosmo dai tratti idillici, il sonoro svolge un ruolo decisivo rendendo il finale ancor più sfuggente.

Per comprendere appieno il senso della concatenazione di suoni attentamente sovrapposti alle immagini, la nostra analisi deve tornare alla morte del protagonista, che viene rappresentata solo attraverso la mediazione dello sguardo di coloro che hanno assistito al rito della candela, rinunciando alla sua oggettivazione nel corpo del protagonista. Le due soggettive, che si susseguono ravvicinate, della donna addetta alla pulizia del fondo della vasca e del figlio mettono in deciso rilievo la scia viva della fiamma e, occultando il personaggio principale, rendono l'istante della morte un evidente passaggio ad una nuova dimensione: così il figlio assiste al sacrificio del padre e si interroga sul senso del suo gesto dalla lontana Russia in bianco e nero e l'ultima inquadratura colpisce per la sua fissità che starebbe ad indicare la raggiunta riconciliazione esistenziale di Gorčakov.

Per segnare questa fuori uscita dai canoni temporali del viaggio e indicare con l'ultima immagine il suo compimento su un piano più alto di realtà, il sonoro utilizza il mormorio extradiegetico dell'acqua già ascoltato durante la discesa dell'angelo dopo la 'mancata' visita da parte del protagonista alla *Madonna del Parto*: questo motivo conduttore dall'aspetto sempre mutevole e insieme continuo, senza cesure su cui si stratificano, proprio come nella sequenza dell'annuncio, le stesse patetiche voci femminili, traghetta lo spettatore nella fissità senza tempo della morte, che la ricercata messa in quadro vorrebbe trasfigurare in armonia.

Il senso di eternità che trasuda dall'immagine postuma, prima che la macchina da presa si muova allontanandosi dal plastico, è letteralmente animato da questo composto sonoro che rimanda alla capacità di accogliere il messo divino, di aprirsi alla sua discesa dopo il necessario sacrificio di sé da parte dell'artista, ma nella nuova prospettiva critica, che intende identificare il lavoro essenziale di Tarkovskij per rendere leggibile dallo spettatore l'intera costruzione dell'immagine, l'acqua ruscellante e le voci femminili che ne imitano l'andamento sono la trasposizione sonora della fluidificazione degli spazi in atto nel visivo.

Le voci moltiplicano il dinamismo sonoro dell'epilogo, ne animano gli spazi ormai reciprocamente compenetrati: lo spettatore può fissare la sua attenzione solo su qualche fuggevole parola comprensibile, ma nell'insieme sono vocalizzi, che accompagnano ora il sacrificio di Gorčakov e la trasformazione radicale dello spazio che si compie ora intorno al

missaggio, il desiderio di una comunità ideale che viene però sistematicamente minacciato, stravolto e dissolto nel paesaggio sonoro dei composti tarkovskijani affinché di questa tensione rimanga solo un puro e semplice senso di apertura riscoperto dai personaggi al termine del loro peregrinare insieme allo spettatore.

suo sguardo nel vuoto, nella libera circolazione degli elementi. Il disegno di queste agitatissime modulazioni sostituisce completamente il significato della parola, già dilatato dal canto a partire dal *Requiem*: Tarkovskij sembra ricercare, ben prima delle voci pastorali svedesi di *Sacrificio*, un'articolazione sonora dotata di senso, che conservi intatta la propria fluida tensione emozionale senza congelarsi in parola o in un gesto musicale codificato dalla tradizione.

Quando il lento levarsi della panoramica raggiunge l'*oculus* absidale, le voci tacciono ed emerge dall'acqua l'ultima parte del canto popolare russo che aveva aperto la vicenda dopo il suggestivo lontano abbaiare dei cani. Continua così il motivo del lamento femminile, ma con linee melodiche più regolari, composte ed intime, e il contenuto della canzone ricorda il rito tutto femminile delle corone lanciate nell'acqua per predire il ritorno dello sposo: il motivo dell'acqua che scorre torna alla parola che però concretizza una voce interiore comunicante con i ritmi e con i segni che in forma di presagio la natura padrona del destino dell'uomo, produce.

La dolente rassegnazione, la rinuncia al proprio matrimonio – la corona è affondata e lo sposo non tornerà – si unisce così all'invocazione che abbiamo individuato attraverso lo sviluppo del visivo: la neve che cade sul plastico ormai lontano rilancia nuovamente l'idea di un immaginario che avvolge e protegge per strati, fino a giungere alla superficie stessa dello schermo dove compare la dedica tarkovskijana alla madre, il suo irrinunciabile nucleo interno, costituito dalla dacia di legno, inglobando l'imponente mondo celeste della chiesa di Chiusino nella natura, nella quiete della nevicata³⁹⁹.

399 Nelle copie in DVD in commercio il finale rilancia la “tonica” che ha retto il film: dopo la dissolvenza in nero, senza alcuna immagine sullo schermo, si ascolta per alcuni istanti l'abbaiare del cane che ha introdotto lo spettatore nella vicenda ed è poi emerso puntualmente negli snodi cruciali rappresentati dai sogni, dalla lettura della lettera di Sasnovskij, dal finale del rito della candela fino a giungere all'immagine postuma dopo il sacrificio del protagonista, ma indubbiamente ottiene un rilievo e un'attenzione inusuale dallo spettatore solo quando lo schermo è vuoto. Il suo risuonare indica un oltre dell'immagine affidato al suono caro a Tarkovskij, basti ricordare che lo stesso tipo di soluzione è stato adottato nel finale di *Stalker* con la serie di vibrazioni appena percettibili successive al passaggio del treno che prolungavano così idealmente, al di fuori della vicenda, senza più la mediazione dell'immagine, il gesto della figlia della guida, il suo ascolto tattile piegato sulla materia vibrante, pronto ad accoglierne le manifestazioni più violente e distruttive, ma anche quelle più deboli e quasi impercettibili. L'assenza di questo dettaglio sonoro nella copia in deposito legale e in quella di proprietà di Lab80 mi impone la trattazione di questa ‘coda sonora’ del film in nota.

APPENDICE

Progettazione e realizzazione dell'ANS: il problematico connubio tra musica e tecnologia nell'Urss del secondo dopoguerra

Il percorso che intendiamo tracciare ci porta lontano dalla musica ufficialmente riconosciuta e celebrata nell'Unione Sovietica: dobbiamo immergerci in contesti tradizionalmente considerati come 'spuri', quali il cinema, ma potrebbero essere anche la televisione, il teatro e la radio, che hanno però contribuito in maniera determinante alla maturazione di esperienze compositive legate al suono registrato e alle sue trasformazioni con i nuovi strumenti tecnologici messi a disposizione della musica soprattutto prima dell'era staliniana e dopo il secondo dopoguerra.

Per quanto riguarda il lavoro che intendiamo condurre, il cinema d'autore, ma anche quello di genere, hanno consentito la sedimentazione nell'immaginario dello spettatore e del compositore delle prassi e soprattutto delle forme musicali che si misuravano con le potenzialità di manipolazione del suono da parte di macchine ben lontane dal mondo musicale tradizionale e dalla sua grammatica.

Il nostro percorso punta quindi a far emergere dalla bibliografia finora disponibile il modo in cui il sintetizzatore ANS sia stato inserito nella cultura musicale degli anni sessanta in Unione Sovietica, quali siano le sue radici teoriche, e in quale modo e in quali contesti si sia affiancato alla prassi compositiva tradizionale, ritagliandosi un posto sicuramente significativo come dimostrano le produzioni di Artemev culminate nella colonna sonora di *Solaris*. In questo capitolo tenteremo quindi di riordinare e di ampliare la ricostruzione storica delle vicende che hanno portato alla creazione dell'ANS a partire dalla costituzione del gruppo di teorici e ingegneri decisi ad assemblare un dispositivo che consentisse la più ampia e raffinata possibilità di sintesi sonora additiva con un "metodo grafico" considerato semplice e intuitivo per il compositore, ma che richiedeva comunque una certa pratica.

Come prima considerazione generale, bisogna rilevare come lo strumento intorno a cui si è coagulato tra notevoli difficoltà un gruppo piuttosto composito prima di tecnici e poi di musicisti sia nato essenzialmente grazie all'iniziativa individuale di Murzin. La realizzazione del primo prototipo, brevettato nel 1957 dopo un'incubazione di quasi vent'anni, si deve inserire in un ambito teorico culturalmente preparato già prima del secondo conflitto mondiale all'idea della sintesi artificiale del suono, nonostante la politica culturale staliniana avesse distolto l'attenzione generale della ricerca dal continuo e sistematico connubio tra tecnologia e musica lanciato nel decennio successivo alla Rivoluzione d'Ottobre.

Dal punto di vista teorico, il «sintetizzatore fotoelettrico di suoni» (questo è il nome del primo brevetto di Murzin poi chiamato ANS (in russo AHC in onore di Alexander Nikolaevich Scriabin⁴⁰⁰) rappresenta sicuramente una ripresa delle sperimentazioni che fin dalla fine degli anni venti avevano intrecciato musica e tecnologia sotto il segno del suono disegnato: il cinema sonoro compie in questo campo, proprio in quegli anni, un primo passo decisivo in avanti, che influirà anche nella progettazione dell'ANS.

Nonostante lo stalinismo abbia tentato di cancellare gli studi legati a quest'ambito avanguardistico, Boris Yankovskij⁴⁰¹, collaboratore di Sholpo e personalità di maggior rilievo dell'epoca pionieristica del “suono disegnato”, si affianca a Murzin: per almeno due anni (1938-1940) collabora al progetto teorico del sintetizzatore tentando di implementare l'analisi spettrale, la scomposizione e la sintesi del suono. Sua è l'idea di dividere l'ottava in 72 chrome (1 chroma corrisponde quindi a 1/6 di semitono temperato)⁴⁰², che costituiscono la base del futuro sistema di consonanze elaborato in forma pressoché definitiva da Murzin alla fine degli anni sessanta per giustificare uno strumento come l'ANS nell'ambito della cultura musicale non solo sovietica ma anche europea.

Dai documenti d'epoca raccolti dal musicologo moscovita Andrej Smirnov si evince che a partire almeno dalla fine degli anni trenta si parla di sintesi additiva non soltanto come di un orizzonte verso cui dirigere la musica, affiancandola al progresso tecnologico capace di fornire sempre nuovi dispositivi per l'elaborazione e la produzione del suono, ma anche di concreti progetti di ricerca che, studiando il suono disegnato o impresso sulla pellicola, renderanno possibile la creazione di nuovi timbri, dissolvenze timbriche e trasmutazioni di accordi e di toni in nuovi colori sonori agendo sulle armoniche.

400 Certificato di brevetto N 118695, URSS, 24/06/1957. La fonte è il catalogo della mostra A. Smirnov, L. Pchelkina, *Russian pioneers of sound art in the 20th*, La Casa Encendida, Madrid, 2011, p. 12.

401 Le scarse notizie sulla figura chiave di Jankovskij provengono per il momento da una comunicazione personale con chi scrive di Andrej Smirnov, docente al Conservatorio Statale di Mosca e direttore del “Theremin Center”. A parere di questo studioso l'ANS costituirebbe il punto d'arrivo del tentativo di Sholpo di progettare e poi di costruire “un'orchestra meccanica”, vale a dire un sintetizzatore di suoni. Questa idea si trova espressa per la prima volta nel racconto di fantascienza *Il nemico della musica* scritto dallo stesso Sholpo nel 1917. La stretta parentela tra il Variophone e l'ANS è evidenziata anche da Gleb Anfilov nel suo *Fisika i muzyka* Moscow, Detgiz, 1962, ora in traduzione: *Physics and Music*, University Press of the Pacific Honolulu, 2001. Le informazioni fornite sull'ANS da Anfilov sono accreditate anche da Stanislav Kreichi, il tecnico che ha affiancato Murzin a partire dai primi anni sessanta nello studio di Mosca e attuale detentore di tutti i diritti sullo strumento (oltre che di preziosi documenti d'epoca). Si veda l'articolo: Stan Kreichi, *The ANS Synthesizer: Composing on a Photoelectronic Instrument*, «Leonardo», XXVIII, 1, 1995, pp. 59-62. Si attende la pubblicazione di *Sound in Z* da parte di Smirnov per avere un panorama sicuramente più ampio e dettagliato delle avanguardie musicali sviluppatesi dopo la rivoluzione d'Ottobre e condannate all'oblio a partire dagli anni della dittatura staliniana.

402 Con il termine chroma/chrome si indicherà d'ora in poi l'intervallo di 1/6 di semitono temperato tradizionale traducendo letteralmente il termine xpoma dal cirillico secondo le regole scientifiche comunemente accettate. Ogni ottava era suddivisa, secondo il sistema murziniano, in 72 chrome. Non si tratta quindi di un intervallo di tempo ma di altezza.

Queste idee, che riecheggeranno fin dentro il lavoro di costruzione della colonna sonora di Artemev, indicano che il panorama delle riflessioni e delle elaborazioni teoriche volto a saldare musica e tecnologia è rimasto coerente nonostante la parentesi staliniana e le successive restaurazioni dell'ortodossia socialista anche in ambito musicale. Pur non potendo approfondire con la dovuta precisione analitica le fasi che precedettero la costruzione dell'ultima macchina produttrice di suoni di ideazione russo-sovietica, l'ANS, è possibile però delineare un quadro generale entro il quale inserire e interpretare l'invenzione di Murzin⁴⁰³, la difficoltà di inserirla nel panorama della musica ufficiale degli anni sessanta in URSS e il suo legame con il cinema, che nel nostro studio ha già preso corpo analizzando la colonna sonora di *Solaris*.

Dai pochi dati tecnici finora elencati a proposito di questo sintetizzatore risulta evidente la possibilità di procedere costruendo combinazioni sonore di qualsiasi tipo, in particolare di elaborare intervalli liberi dai limiti imposti dal sistema temperato tradizionale: la microtonalità è uno dei punti essenziali della riflessione sulla musica operata dai teorici del futurismo russo fin dai primi anni dieci del novecento. Se il futurismo italiano ha posto l'attenzione sul rumore e sul paesaggio sonoro drasticamente mutato delle città dell'Italia settentrionale in piena espansione industriale, l'omologo movimento in Russia riesce a produrre un concerto con i suoni della città intonando le sirene a vapore su scale con frazioni diverse da quelle delle tonalità tradizionali.

Tra le testimonianze più curiose delle nuove tendenze in ambito musicale spicca il racconto fantascientifico di Sholpo intitolato *Il nemico della musica* (1916): in questo testo la futura musica sarà automatica, vale a dire prodotta da macchine e non da strumenti e strumentisti,

403 Le informazioni che consentono di inquadrare in un panorama sicuramente più definito l'invenzione dell'ANS provengono da una relazione di Smirnov tenutasi a Whitstable nel febbraio 2012 al convegno *Sound and Music's Off the page*. L'autore ha presentato il contenuto del suo libro *Sound in Z*, ma non ha chiarito la data della sua pubblicazione a tutt'oggi non definita. La relazione è scaricabile dal seguente link: old.thewire.co.uk/articles/off_the_page_2012/ (ascolto estate 2012). Nel complesso le notizie e l'articolazione storica proposta da Anfilov negli anni sessanta non viene smentita o rovesciata: il testo di Smirnov, libero da qualsiasi vincolo ideologico, può approfondire grazie a nuove ricerche archivistiche le elaborazioni teoriche, le idee e i progetti che legano la musica alle novità tecnologiche che caratterizzarono gli anni venti e trenta anche in URSS. Grazie ai nuovi documenti, il musicologo russo è in grado di dimostrare come l'ANS sia l'epigono di una serie di riflessioni che intrecciano musica e macchina sotto il segno dello sviluppo tecnologico che, sostanzialmente e a più riprese drasticamente rifiutato dalla musica ufficiale, prende corpo guardando agli altri media come per esempio il teatro d'avanguardia e soprattutto il cinema sonoro alla ricerca di strumenti adatti ad una efficace ed espressiva sonorizzazione delle pellicole. Nonostante questa radice sia elusa da Murzin, che presenta il suo sintetizzatore come uno strumento esclusivamente per compositori di musica ormai completamente al di fuori dell'ambito delle sperimentazioni propulsive dell'avanguardia, Smirnov dimostra la sua inclusione nella famiglia delle macchine per la sintesi sonora che a partire dalla metà degli anni venti resero possibile la ricerca di nuovi metodi di composizione nel territorio "spurio" del cinema, sempre guardato con sospetto dai compositori appartenenti alla casta della musica ideologicamente corretta secondo i canoni della critica marxista. La nostra trattazione di questo periodo di "incubazione" dell'ANS seguirà da vicino la lunga e dettagliata relazione di Smirov riportandone le svolte fondamentali poiché non è ancora disponibile il suo testo.

sarà basata sulla sintesi additiva, l'analisi spettrale, la microtonalità infinitesimale con passaggi indiscernibili da un tono all'altro e la definitiva fusione di armonia e timbro. Sholpo non aveva a disposizione i mezzi tecnici capaci di concretizzare il suo sogno, ma non casualmente l'invenzione di Murzin, cinquant'anni più tardi, sarà paragonata alla macchina protagonista del racconto piuttosto che il suo stesso Variaphono, una delle tante macchine produttrici di suoni rimaste allo stadio di prototipo: la musica elettronica veniva così etichettata con sospetto e diffidenza, come liquidatrice del passato e soprattutto come potenziale minaccia per la tradizione musicale difesa dall'ortodossia ideologica. Dimenticando completamente il retroterra tecnologico e culturale da cui era nata, essa verrà relegata al ruolo di imitatrice dell'esistente e non più strumento propulsore della nuova musica, isolando e limitando così anche il ruolo del laboratorio di musica elettronica gestito da Murzin.

Alcuni movimenti d'avanguardia a metà tra l'attività artistica e l'osservazione scientifica, sorti all'indomani della rivoluzione d'Ottobre, risultano essenziali per l'introduzione nel panorama musicale sovietico dei suoni non musicali e dei rumori: la biomeccanica di Gastev, legata alle attività del *Proletkult* di cui fu membro autorevole anche S. M. Ejzenstejn, si proponeva di costruire un perfetto cyborg sovietico in grado di abitare lo spazio del nuovo quotidiano post-rivoluzionario nel modo più redditizio trasformandolo nell'appendice più 'naturale' della macchina e del sistema produttivo industriale reso finalmente efficiente anche nella nuova Unione Sovietica⁴⁰⁴. Per produrre "l'uomo nuovo", questa attività comprendeva nel suo programma esercitazioni teatrali in ambienti costruiti con suoni organizzati secondo principi stocastici, formati da frammenti linguistici, da singole sillabe e talvolta solo consonanti, suoni granulari ed effetti costruiti su modelli grafici. Compagno partiture disegnate per il controllo dello stato mentale e fisico dello spettatore: questo aspetto non deve sorprendere poiché la valutazione dell'influenza esercitata dall'immagine (e dal suono) sull'osservatore sarà un problema teorico che attraverserà tutta la riflessione e la produzione teatrale e cinematografica di Ejzenstejn a partire dal *Montaggio delle attrazioni*.

404 Non paia eccessivo questo indugio sui movimenti, le idee utopiche, i progetti spesso velleitari di cambiamento radicale, che caratterizzarono le avanguardie in URSS: essi hanno contribuito ad articolare l'immaginario del popolo russo quanto, per esempio, l'attività da artista sovietico di Arsenij Tarkovskij, padre del regista di cui ci stiamo occupando, che lavorò per la radio di stato prima della breve parentesi del figlio nel 1965. I suoi prodotti erano perfettamente allineati all'ideologia "progressista" che ha trasformato l'URSS in un gigantesco campo di lavoro e ha distrutto intere parti della terra russa (basti ricordare l'episodio di Chernobyl). Da questo punto di vista *Stalker* rappresenta il fallimento e il rovescio delle ambizioni di controllo e sfruttamento della natura e dell'uomo sviluppate dal socialismo reale e *Lo specchio* misura la distanza incolumabile tra l'immaginario individuale e quello codificato di volta in volta dalle istituzioni politiche e destinato a diventare Storia. Per questa prospettiva sul cinema tarkovskijano si veda: Bird, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, cit. p. 129-130.

Per tutti gli anni '20 queste organizzazioni artistiche stimolano la progettazione di macchine per la riproduzione della voce, di suoni, di rumori, di strumenti funzionanti a nastro perforato antesignani della futura *computer music* e macchine in grado di leggere una serie di istruzioni graficamente distribuite su uno *score* come sul vetro semovente dell'ANS. Ma si sviluppano anche progetti per un'efficace ed espressiva distribuzione del suono nello spazio, benché Ejzenstejn nell'allestimento della *Valchiria* nel 1939 abbia dovuto rinunciare alla progressiva diffusione in sala mediante altoparlanti della famosa Cavalcata durante la messa in scena dell'opera wagneriana.

Già da queste poche informazioni è possibile dedurre che la modernizzazione dell'orizzonte musicale sovietico sia passata attraverso il coinvolgimento di altri media: nel caso della biomeccanica di Gastev si tratta del teatro, ma indubbiamente il cinema, che per sua natura giustappone e integra gli apporti di molteplici attività artistiche, rappresenta il campo d'azione ideale per la sperimentazione della nuova musica. Se *Sinfonia del Donbass* (o *Enthusiasm*) di Vertov (1931) rappresenta una versione attendibile delle sperimentazioni di Avraamov con la *Sinfonia delle sirene* (1922)⁴⁰⁵ sviluppata sulla microtonalità e si avvale dei primi dispositivi di registrazione sonora cinematografica ideati in URSS, il manifesto dell'asincronismo (1928), basato sul principio del contrappunto audiovisivo, espande la riflessione sulla composizione del sonoro cinematografico che rappresenta il canale ideale anche se tecnicamente più problematico dove dirigere la ricerca musicale orientata a continuare a coltivare il legame ormai inscindibile con la tecnica e quindi la sperimentazione di nuove modalità di composizione.

Non è un caso che i primi compositori di musica creata con i rumori (Krikov, Popov, Sčibalin), con orchestre che comprendevano nelle loro problematiche 'partiture' il ricorso a suoni non musicali, si ritrovino anche tra le fila dei compositori per il cinema insieme a ingegneri e tecnici del suono, o inventori di macchine produttrici di suoni ben lontani da quelli consolidati dalla tradizione. Alla strada indicata chiaramente da Vertov con suoni registrati dalla realtà si affiancano musicazioni di film muti o girati come nell'epoca del muto utilizzando, per esempio, moduli di suoni concreti ripetuti più volte e impressi sulla pellicola.

405 Accenniamo soltanto in questo quadro generale, che tenta di tratteggiare il contesto da cui è scaturito l'ANS, ai treni dotati di sale da concerto, appositamente fatti viaggiare nel territorio sovietico per la diffusione della cultura e dell'ideologia rivoluzionaria: una traccia di questi tentativi propagandistici di carattere "radiofonico", che spostano il suono nello spazio lì dove non potrebbe arrivare per mancanza di strutture adeguate, potrebbe trovarsi nei composti sonori tarkovskijani ideati per *Stalker* dove, tra lo sferragliare del treno sulle rotaie, si possono sentire lacerti di brani di repertorio molto noti. Naturalmente la combinazione audiovisiva del regista russo non ha alcuna intenzione di documentare questo tentativo di propaganda, ma ne utilizza le componenti sonore come stimolo decisivo all'ascolto del paesaggio sonoro al di fuori della Zona e le sue trasformazioni negli snodi decisivi della vicenda.

Senza la possibilità di registrazione su nastro e con dispositivi di missaggio e sincronizzazione assai rudimentali, prende corpo il sogno ambizioso di una sintesi sonora totale utilizzando le sonorità generate dalle più diverse fonti, non ultima quella rappresentata dal suono disegnato, per conseguire risultati espressivi: ciò che stupisce durante l'ascolto di queste prime colonne sonore è la concezione stessa del sonoro dove il parlato, gli effetti e la musica tendono ad assumere pari valore e interagiscono continuamente tra loro dando origine ad una concatenazione semantica ed emozionale che scorre insieme alle immagini.

Il suono disegnato, che gode di maggior credito artistico nella trattazione di Anfilov rispetto a quello registrato, rappresenta il tentativo di generare il suono in laboratorio e di poterlo controllare in tutte le sue componenti. Ma ancora una volta la ricerca spettrale, il progetto di elaborare i profili timbrici e di fonderli o di mutarli con armoniche artificiali, oppure la sintesi di ogni suono possibile a partire dalla sua traccia grafica, o la composizione a partire da ogni tipo di scala – espressioni che ritorneranno ripetutamente nella parole di Murzin – nascono dalle osservazioni empiriche di Sholpo, Jankovskij, Avraamov, Shorin del suono impresso sulla pellicola e troveranno la loro applicazione solo nel cinema, nelle colonne sonore dei film.

In questa prospettiva il lavoro tarkovskijano con il sonoro, che procede a partire dalla completa rielaborazione del suono registrato durante le riprese con il doppiaggio e la ricostruzione completa della colonna degli effetti e della musica, appare meno isolato. E parimenti il tentativo di Artemev, *'sound designer'* di *Solaris*, di far interagire le soluzioni musicali elettroniche con la selezione di rumori, rispettando le isole di parlato volute da Tarkovskij, matura in un contesto tecnicamente e culturalmente preparato, anche se questo tipo di soluzioni non costituiscono il *mainstream* della produzione sovietica, poco orientata ad assecondare il cinema poetico, che riflette continuamente sulle forme del proprio linguaggio muovendosi costantemente verso i suoi limiti espressivi.

Ereditando le premesse teoriche enunciate in questo paragrafo e inserendosi quindi nel flusso della sperimentazione musicale messo in moto dalle avanguardie e successivamente affondato dalle prese di posizione ideologiche ufficiali, Murzin, nonostante la lunghissima gestazione, realizza in Unione Sovietica uno strumento in grado di mettere a disposizione della musica tutte le risorse della sintesi additiva, che appare la condizione ideale per il superamento dei limiti del sistema tonale basato sul temperamento a dodici gradi identici e del sistema armonico consolidatosi in Occidente⁴⁰⁶.

406 A tempo debito si sono visti i passi condotti da Artemev per adattare questa idea al contesto cinematografico dove l'immagine e il senso impresso dal regista giocano un ruolo fondamentale nel regolare

Il sintetizzatore di cui ci occupiamo non ha mai superato la condizione di prototipo: nessuno dei due brevetti, nonostante un tentativo compiuto a metà degli anni '60 per prepararne la produzione su scala industriale, è riuscito ad imporsi nell'ambito sovietico. Il secondo modello è stato presentato a Genova nel 1964 in occasione della Esposizione Industriale dell'Unione Sovietica con un fitto programma di esibizioni e di ascolti da nastro magnetico di cui purtroppo pare non esista più traccia.

La bibliografia dell'epoca sull'ANS, benché piuttosto esigua, ci consente di apprezzare tutte le tappe di realizzazione di questa macchina e il giudizio che sull'operato del suo ideatore viene dato da un suo contemporaneo: la costruzione di questo sintetizzatore è frutto della caparbietà del suo inventore e il risultato di una miriade di contributi forniti disinteressatamente da una selva di tecnici la cui formazione spazia dall'ottica alla meccanica di precisione. Come se la fase pionieristica nell'ambito della macchine produttrici di suoni non fosse ancora finita, Murzin assembla nella propria casa di campagna la macchina con pezzi di recupero (interruttori, altoparlanti, amplificatori, fotocellule): solo i dischi di vetro che dovranno produrre in combinazione con i raggi luminosi e le fotocellule i toni sinusoidali provengono dalla fabbrica Zeiss situata nella Repubblica Democratica Tedesca⁴⁰⁷.

limiti e modalità della composizione. Ma indubbiamente la sua concezione di musica elettronica nasce dall'esperienza nello studio e questo giustifica anche la nostra ricostruzione storica degli eventi che ne condizionarono la vita.

⁴⁰⁷ Lasciando da parte la storia e la fortuna del più conosciuto strumento elettronico di “marca” sovietica, il Theremin, registriamo sulla scorta anche di Yegorova che anche in URSS il secondo dopoguerra fu caratterizzato dalla comparsa di strumenti elettronici (l'*Ameritone*, il *Noisephone*, l'*Equodin* e altri): alcuni non superarono mai la condizione di brevetti, altri, invece – e non è secondario sottolinearlo – furono prontamente e ampiamente adoperati nel cinema. Il *Noisephone*, ad esempio, fu usato per imitare il fischio del vento (si veda a questo proposito Yegorova, *Edward Artemev's Musical Universe*, Moscow, Vagrius, 2007, p. 36). A titolo di paragone si può affiancare al caso sovietico quello italiano. A fronte dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano, legato alla RAI (ente di Stato) e capace di promuovere le diverse attività nell'ambito della musica elettronica sfruttando ampiamente come campo di applicazione soprattutto lo spettacolo radiofonico, fiorirono altri studi più piccoli (Roma, Padova e, come vedremo, Firenze), legati a personalità di spicco, ma dotati di mezzi e di fondi sicuramente inferiori che non consentivano di rendere sistematica e stabile la ricerca a partire dal reperimento degli strumenti adatti, proprio come nel caso di Murzin. Nonostante ciò, il loro attivismo è stato significativo e il loro apporto non trascurabile: da una comunicazione personale tra chi scrive e Federico Savina, all'epoca collaboratore di Ketoff, ideatore del primo sintetizzatore italiano spesso usato nel cinema, e oggi docente nel settore Suono per le Lavorazioni di Studio della Scuola Nazionale di Cinema, è emerso che un musicista dell'ambito romano che si occupava di elettronica (Marinuzzi jr.) gli chiese uno strumento capace di filtrare suoni ricchi di armoniche. La sottrazione delle frequenze ottenuta tramite modulazioni dava come risultato finale dei fischi e dei sibili simili a quelli prodotti dal vento. Tale strumento, che sembra molto vicino al *Noisephone*, fu utilizzato per il film documentario sulla conquista del K2 da parte della spedizione italiana. Il caso sovietico e quello italiano presentano quindi più di un'analogia: in entrambi i contesti culturali si configura la stessa tendenza a fabbricare una nuova strumentazione elettronica, ma il suo campo di applicazione sembra non potersi avvicinare direttamente al mondo musicale contemporaneo, piegando verso il cinema, la radio (e la televisione). Nel mondo sovietico le due sfere saranno destinate a restare sostanzialmente separate con l'assillo dell'ortodossia sempre pronta a imporre la propria autorità con opportune crociate antimoderniste; nel caso italiano, invece, la carenza di fondi e il contatto solo estemporaneo con il cinema o con gli altri media fanno tramontare la sperimentazione dalle potenzialità limitate avviata nei diversi laboratori, lasciando soltanto quello milanese e pochi altri. E questo non sarà privo di conseguenze per la penetrazione e la sedimentazione culturale nel pubblico italiano della musica elettronica.

Ma questo principio, enunciato nel testo di Anfilov, che potrebbe ottenere i suoni con lo stesso sistema del sonoro a densità variabile del cinema, non è confermato dalle illustrazioni del congegno stesso dove i dischi che ruotano di fronte alla fonte luminosa producono differenti frequenze grazie alle diverse distanze che intercorrono tra le parti opache e le parti trasparenti.

Prima di affrontare le caratteristiche e i principi di funzionamento dell'ANS è opportuno cercare di ricostruire il contesto storico culturale in cui si inserisce, che si colloca dopo il fiorire degli studi sulla sintesi additiva, sulla microtonalità e sui tentativi di estendere il paesaggio sonoro sovietico considerando l'apporto dell'elettrificazione della musica e del suono registrato: ritenuto uno strumento inutile all'interno di qualsiasi piano quinquennale, soprattutto nei lustri di programmazione economica a ridosso della seconda guerra mondiale, il progetto non troverà mai uno sbocco nel sistema produttivo sovietico, ma sarà seguito con attenzione prima da esperti di acustica, ingegneri e tecnici del suono nell'ambito cinematografico, per arrivare poi ai musicisti che daranno il loro contributo creativo soprattutto nella breve parentesi legata all'etichetta discografica Melodija (1967-1968).

Il sommario appena tratteggiato evoca già il cammino irto di ostacoli che portò alla formazione del gruppo coagulato intorno al sintetizzatore e al suo inventore. Il primo riguarda l'indifferenza delle autorità accademiche al progetto di Murzin: in Unione Sovietica era già presente una serie di enti culturali e produttivi, controllati dallo stato, che si occupavano non soltanto dello studio della musica elettronica, ma anche della progettazione e della realizzazione di strumenti musicali elettronici di vario tipo su cui ora non ci possiamo soffermare. L'ANS non nasce quindi come esperienza isolata e soprattutto si configura immediatamente come l'ennesimo erede di tentativi di sperimentazione precedenti che avevano già mostrato i loro limiti (il Variophone di Sholpo, per esempio).

Pur essendo il frutto di un'iniziativa personale, il brevetto nel giro di due anni (dal 1957 al 1959) trova la sua prima collocazione e quindi il primo riconoscimento pubblico nel museo Skrjabin a Mosca. Ma, come vedremo dalle prime testimonianze dei visitatori, non viene avvicinato stabilmente da musicisti, bensì da tecnici del suono. Attorno all'ANS viene creato un laboratorio dal Ministero per la Produzione Radiofonica con lo scopo di progettare la sua produzione su scala industriale⁴⁰⁸: questo sintetizzatore trova quindi il suo 'luogo naturale',

⁴⁰⁸ Kreichi, *Me and the Synthesizer*, contenuto in *Zauberhafte Klangmaschinen*, Vienna, Shott, Institute of Media Archaeology, 2007, p.168. Dalle parole di Kreichi si ricava che Artemev (indicato dal collega come "film composer") aveva il compito di studiare il controllo del suono e la sintesi sonora e doveva creare un catalogo completo delle rappresentazioni grafiche dei timbri degli strumenti musicali conosciuti, di vari rumori e di diversi passaggi musicali. Come si evince da queste poche righe la libertà compositiva è inizialmente molto limitata, l'ANS è "a servizio" degli strumenti tradizionali e non sembra in grado di superare la sua condizione

come del resto dimostrano le altre esperienze musicali elettroniche nell'Europa Occidentale. Anche se può sembrare inaspettato nell'ambito delle rigide istituzioni dell'URSS, l'iniziativa di un singolo viene assorbita nel sistema produttivo più che in quello culturale, istituzionale, che concede ampio spazio alla sperimentazione nei contesti della musica applicata: radio, teatro, televisione e naturalmente cinema. In questo modo si cerca di stimolare la corsa al brevetto, la creazione di sempre nuovi modelli che esaltino il progresso tecnologico sovietico, ma nello stesso tempo si limita paradossalmente la loro diffusione – e l'ANS non fa eccezione – proprio nel campo della musica, strenuamente difeso dai paladini dell'ortodossia ideologica dettata dal partito⁴⁰⁹.

La questione ideologica è cruciale nel segnare il destino del sintetizzatore, l'ultimo di ideazione sovietica, che non trova nessun musicista disposto a sperimentare nuove forme di composizione e nuove sonorità per timore di essere accusato di formalismo: questa etichetta poteva costare l'isolamento totale e la scomparsa dal contesto musicale sovietico, una sorta di morte artistica. Le periodiche crociate contro le “mode generate dal sistema capitalistico agonizzante” a favore del ritorno al più rigoroso e puro realismo socialista, che caratterizzano il passaggio dagli anni '50 agli anni '60, comportano una stagnazione culturale in Unione Sovietica capace di neutralizzare qualsiasi sperimentazione anche nel contesto musicale da cui l'elettronica si salva a stento. I discorsi ufficiali di Shostakovic contro la musica che nasce dalle manipolazioni del nastro magnetico o dai suoni di sintesi, benché dettati dalla necessità di auto-proteggersi, hanno purtroppo contribuito a non scardinare la situazione, nonostante egli si sia poi adoperato per trovare i fondi necessari per la realizzazione del secondo brevetto poi esibito in Italia⁴¹⁰.

sperimentale. Ben più interessante sarà il lavoro di ricerca e il tentativo di riproduzione della musica etnica in laboratorio condotto da Artemev a partire da registrazioni documentarie, che porterà poi Murzin a considerare con attenzione il problema degli intervalli per ricavare nuovi sistemi tonali e armonici. Per questo aspetto si veda: Yegorova, *Edward Artemev's Musical Universe*, cit., p. 41.

409 Si ricordi che la prima presentazione all'estero di questo strumento musicale avviene durante i giorni dell'esposizione genovese (1964) dedicati all'esibizione delle capacità produttive industriali dell'URSS, che non dovevano apparire qualitativamente inferiori a quelle del mondo capitalistico occidentale. Per questo problema si veda: Yegorova, *Edward Artemev's Musical Universe*, cit., p. 39. Non è un caso che, dopo la fiera genovese, l'ANS venga premiato come prodotto industriale e spostato dal museo Skrjabin all'Esposizione Permanente del Progresso Industriale Nazionale Sovietico almeno fino al 1966: con l'esposizione il prototipo è stato formalmente realizzato, il laboratorio di sperimentazione musicale, subordinato a quello di progettazione della macchina, viene cancellato con la perdita dei documenti sonori prodotti prima della data di fondazione e riconoscimento ufficiale del gruppo appena ricordata (la fonte di questa notizia è Kreichi in una comunicazione personale con chi scrive nell'inverno 2011).

410 *Ivi*, p. 37-38. A proposito del ruolo della critica nelle battaglie ideologicamente orientate dell'epoca, Yegorova sottolinea come anche Anfilov, una delle principali fonti d'epoca da cui stiamo ricavando numerose tessere per comporre il mosaico di questa introduzione storico-culturale, non fosse sfuggito al pregiudizio dei più ciechi militanti verso l'elettronica e le tendenze musicali moderne. Leggendo il testo dello studioso e divulgatore sovietico il biasimo, come nel caso di Shostakovich, appare piuttosto ridotto e di facciata: il capitolo dedicato all'ANS non presenta le tipiche ottuse stroncature dei burocrati zelanti dell'epoca. È pur vero, però, che egli

Per almeno tre anni dal suo trasferimento a Mosca, l'ANS viene messo alla prova solo da ingegneri del suono o altri tecnici legati alla radio e l'unico musicista entusiasta dello strumento – Andrej Volkonskij – abbandona inspiegabilmente il laboratorio al museo Skrjabin dopo poco tempo⁴¹¹. Solo intorno alla metà degli anni sessanta e in modo sotterraneo, quasi segreto, si riesce a coagulare intorno a Murzin un gruppo di lavoro stabile e non solo dei curiosi attratti dalla novità tecnica; i loro nomi corrispondono agli autori dell'unica produzione discografica (*AHC/ANS* oppure, secondo Yegorova, *ANS – electronic music*), realizzata dall'etichetta Melodija, che è riuscita a vedere la luce prima dello scioglimento dello studio: Kreichi, Artemev, Nemin (e Kallosh). Da questo momento fino al 1972 l'attività del gruppo trova la propria collocazione, seppur sempre marginale, all'interno della vita musicale sovietica e internazionale: può essere interessante ricostruirla seguendo i contatti che Murzin ha stabilito con Pietro Grossi, pioniere della musica elettronica e computerizzata in Italia, in occasione del I Convegno internazionale degli Studi di Musica elettronica compreso nel XXXI Maggio Fiorentino del 1968.

Dalla breve corrispondenza intercorsa tra Murzin, il maestro fiorentino e il prof. Toraldo di Francia per assicurare la partecipazione di una delegazione dell'Unione Sovietica al simposio, risulta evidente che almeno dal settembre 1967 il gruppo può fregiarsi anche all'estero del titolo di “Studio sperimentale di musica elettronica” e il direttore è proprio Evgenij Murzin. A Mosca pare non esserci un altro studio di questo genere, o comunque è l'unico che otterrà il permesso di espatriare per il simposio⁴¹²: nella lettera che il prof. Toraldo di Francia invia a

rinuncia sistematicamente ad affrontare il problematico rapporto tra le innovazioni tecnologiche e il contesto culturale rigidamente controllato in cui si dovevano inserire; egli preferisce una neutrale e chiara esposizione dei problemi tecnico scientifici affrontati e superati dagli ingegneri e dai tecnici dell'epoca del suono disegnato e registrato.

411 Kreichi precisa : «Experiments on ANS synthesizer (Evgenie Murzin's first model) have begun in the Skryabin museum since 1958. The composers who started to experiment at this time were Andrew Volkonsky and Nick Nikolsky. Their compositions have been included in Murzin's public lectures». La notizia è confermata anche da Anfilov, *Physics and music*, cit., p. 219: il primo è un compositore, il secondo è compositore, musicista e radio ingegnere. Il critico sovietico nomina poi altri tecnici entusiasti dell'invenzione di Murzin: Simonov, Korsunsky, costruttori di strumenti “elettrofonici” e Rudakov del laboratorio di acustica del conservatorio di Mosca. Ci serviamo di questi nomi per indicare come l'ANS fosse uno strumento piuttosto noto e apprezzato anche nell'ambito istituzionale strettamente tecnico moscovita. Lo stesso Kreichi si qualifica come musicista, compositore e ingegnere radiofonico. Egli viene a conoscenza dell'invenzione di Murzin da una rivista all'inizio del 1960, quando già si trovava al museo Skrjabin. Nella comunicazione personale con chi scrive dell'inverno 2011, egli ha ricordato come diversi musicisti per film e tecnici del suono si fossero interessati al sintetizzatore: «The composers writing music for films, whom I advised on work on the ANS synthesizer were Yury Levitin, Alexander Zatsepin, Andrew Eshpaj. They came with their sound producers from the film studio Mosfilm». E continua: «ANS was used in a soundtrack of the film *Osvoboždenie* (Composer Yury Levitin, 1969), in the film *A diamond hand* (Composer Alexander Zatsepin, 1968), in the film *Come tomorrow* (Composer Andrey Eshpaj 1963), in a the film *Mougly* (Composer Sofia Gubajdullina, film a episodi 1967-1973), in the film *The forgiven Sunday* (Composer Stanislav Kreychi)».

412 Dietro questo comportamento delle autorità sovietiche ci può essere la consueta ambivalenza nella gestione dei prodotti culturali diversi dai dettami ideologici del realismo socialista: per non sembrare un regime repressivo e antimodernista esso invia all'estero la delegazione di musica elettronica non strutturata rigidamente

Grossi con l'indirizzo dello studio per il primo contatto è incluso un depliant dell'ANS autografato dal suo inventore. La protagonista indiscussa è ancora la macchina, l'appuntamento con la sua musica (due brani elaborati al sintetizzatore da Artemev) e con la teoria della consonanza numerica prodotta da Murzin sono rinviati al convegno del Maggio fiorentino.

Nella lettera è possibile ripercorrere ancora per sommi capi la storia del gruppo e dello studio dalla voce del suo promotore: dal 1938 al 1958 «mi sono occupato della elaborazione e della preparazione di un modello da laboratorio di sintetizzatore universale di suoni»⁴¹³. Anziché usare l'aggettivo «fotoelettronico», il suo inventore preferisce il più suggestivo «universale», quasi ad indicare fin da subito la possibilità di produrre qualsiasi tipo di suono o di sistema sonoro oltre le abitudini tonali, già superate da almeno mezzo secolo, ma per lui evidentemente non nella giusta direzione.

L'ANS, presente museo Skrjabin dal 1959, compie i suoi primi passi nel mondo dell'elettronica con «i primi esperimenti» (non ancora musica quindi...) e, grazie all'intercessione di Shostakovich, nel 1963 si prepara il nuovo modello industriale per la fiera di Genova (1964), che però non andrà mai in produzione. «Alla fine del 1966, a Mosca fu ufficialmente inaugurato lo studio sperimentale di musica elettronica», sostenuto dall'ente discografico sovietico Melodija e imperniato ancora sulla presenza «dell'unico esemplare di ANS». Murzin però indica anche l'intenzione dello studio «di condurre esperimenti nel campo dell'arte sintetica e sta costruendo a questo scopo una sala da concerto di musica

nell'ordinamento della politica culturale sovietica, ma nello stesso tempo guarda con estremo sospetto ed evita qualsiasi diffusione dei prodotti della sua attività in URSS. Questo sarà testimoniato dall'ostracismo di matrice ideologica che ritarderà di almeno vent'anni la pubblicazione del secondo disco con l'etichetta Melodija intitolato *The Musical Offerings*. Questo atteggiamento era puntualmente riservato anche ai film di Tarkovskij, che non venivano recensiti da una delle maggiori riviste di cinema sovietiche (*Soviet Screen*) proprio perché al di fuori dei dettami ideologici che dovevano regolare la produzione cinematografica sovietica. Così pure gli editori di *Soviet film* catalogavano i film di Tarkovskij (*Andrej Rublev*, versione del 1965) come opere da non mostrare in URSS ma per il mondo oltrecortina: secondo questa rivista essi appartenevano alla categoria "Solo per l'estero". A questo proposito si veda: V. Golovskoy, *Behind the soviet screen, motion pictures industry in the USSR 1972-1982*, Ann Arbor, Ardis Publishers, 1986, pp. 63-66.

413 Tutti i testi legati al I Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica tenutosi a Firenze provengono dall'Archivio Grossi del Conservatorio "Cherubini" di Firenze. La possibilità di citarli e di presentarli in questo lavoro indica l'esemplare attenzione che gli eredi del maestro riservano alla ricerca scientifica che intende valorizzare la sua eredità e il ruolo decisivo da lui svolto nella diffusione della musica elettronica in Italia. Il testo tra virgolette è ricavato dalla traduzione della lettera che Grossi ha ricevuto da Mosca in risposta all'invito di partecipazione al convegno (al momento non reperibile). Nelle prime righe omesse colpisce la dichiarazione di Murzin di essere venuto a conoscenza tramite la stampa della creazione di una cattedra di musica elettronica a Firenze e della presenza di uno studio sperimentale sempre legato alla figura di Grossi: i giornali, organi ufficiali, indubbiamente informano i musicisti sovietici sui nuovi orientamenti musicali oltrecortina, ma il controllo burocratico non intende indicare al mondo culturale sovietico alcuna via da percorrere in questo ambito.

luminosa sperimentale per cento posti che entrerà in funzione nel 1968».⁴¹⁴ Quest'ultima idea naturalmente non può non apparire come un ulteriore omaggio a Skrjabin (insieme all'acronimo che forma il nome del sintetizzatore) e ai tentativi, protrattisi anche nella prima metà del novecento, di costruire sistemi di sintesi percettiva fondati su corrispondenze tra suoni e colori.

Nell'ultima parte della lettera l'ingegnere russo direttore dello studio fa cenno al primo disco in produzione (*AHC/ANS*) che, confidando sui lavori del primo nucleo di musicisti fondatori del gruppo, intendeva dimostrare il potenziale artistico ed espressivo del nuovo strumento⁴¹⁵. Nel retro copertina si rende ben chiaro fin dal titolo il contenuto del disco: *Musica elettronica*. Se si osserva l'elenco dei titoli e degli autori si nota immediatamente la prevalenza di Kreichi, l'ingegnere che aveva affiancato Murzin fin dal 1960. Rinviando ai capitoli successivi il confronto tra i diversi modi di intendere e valutare il lavoro compositivo con questa macchina e le sue potenzialità, si osserva la presenza del *Preludio corale in Do maggiore* di Bach trasposto per ANS da Nemtin. Il compositore che tenterà di portare a

414 Questa informazione è confermata anche da Kreichi, *Me and the Synthesizer*, cit., p. 168. Nella comunicazione personale con chi scrive nell'inverno 2011, interpellato sullo stesso argomento ha precisato: "Officially the experimental studio of electronic music was opened in december 1966. But the concert hall was under construction from 1967 till 1969 and was planned more as light musical. A lot of public concerts passed in first half '70. The hall was small (100 places) and the public was completed by people of musical and theatrical circles who accepted the performances with great enthusiasm. In the program there were light musical compositions with electronic and symphony music. I don't remember any serious critical works in the press. Probably, what there was any information in the magazine "Musical life" of these years. Per quanto riguarda la dotazione dello studio egli scrive ancora: "From 1971 except ANS synthesizer in the Moscow studio there was an English synthesizer "SYNTHY100". E questo è confermato dagli appunti per la realizzazione di *Solaris* di Artemev che prevedono una sola parte per questo strumento. Yegorova afferma che Artemev non l'ha usato per il film del 1972 perché doveva ancora sperimentarne appieno le potenzialità.

415 A questo proposito la trattazione della Yegorova presenta delle discrepanze con i documenti ritrovati in archivio: la studiosa russa ritiene che il disco sia stato pubblicato quattro anni dopo l'ufficializzazione del gruppo avvenuta negli ultimi mesi del '67, ma l'oggetto in questione fu inviato a Grossi alla fine del 1968, come lascia presumere la dedica in italiano scritta da Murzin stesso: «Caro Grossi! Le faccio i miei auguri per Capodanno! Con bellissimi ricordi dei giorni del maggio musicale Fiorentino. Cordiali saluti. Eugenio Murzin». Potrebbe trattarsi ancora una volta della scelta di non diffondere musica elettronica in URSS, un genere evidentemente ancora bandito o riservato soltanto al cinema e agli altri media. Lo stesso disco con una dedica del tutto simile, solo mutata nel destinatario, è stato ritrovato dal prof. Calabretto all'archivio Nono di Venezia: Murzin aveva quindi tentato di stabilire dei contatti non ufficiali con le altre realtà della vita musicale contemporanea al di fuori dell'URSS, ma per il momento non è possibile sapere con quale esito. Anche sulla possibilità che musicisti stranieri abbiano visitato il museo Skrjabin o lo studio di Mosca non è ancora possibile fare luce se non attraverso le testimonianze, che però spesso non hanno riscontri. Dice infatti Artemev nella comunicazione personale con chi scrive dell'estate 2010: «Il mondo occidentale ha mostrato un grande interesse quando è stato aperto lo studio di musica elettronica di Mosca. Già all'inizio degli anni sessanta del secolo scorso venivano da noi Luigi DallaPiccola, Luigi Nono, Vladimir Ussačevskij, Petr Zinov'ev, Pierre Boulez. Il sintetizzatore ANS interessava tutti coloro che visitavano lo studio». Purtroppo Kreichi, memoria storica del gruppo, non ricorda nessuna visita di Nono e a proposito dei musicisti stranieri dice: «I can't name concrete names of the western composers who visited the electronic studio of Moscow, though I know that Shnittke, Denissov and Gubajdullina invited in studio their familiar western musicians visiting Soviet Union with concerts. After studio closing when ANS synthesizer was in laboratory of the Moscow university, Robert Moog and Max Mathews visited me». Un'altra incongruenza riguarda il titolo di uno dei pezzi attribuiti ad Artemev: per la Yegorova è la colonna sonora del cortometraggio, esibito alla fiera di Londra del 1962, *Into Space*, sul disco invece si riporta *Musica dal film Kosmos* e come co-autore è segnato Kreichi.

termine *Mysterium* di Skrjabin, risuonando il pezzo bachiano, opera una dimostrazione delle potenzialità del sintetizzatore all'interno della tradizione musicale occidentale e innegabilmente ortodossa, quasi si dovesse esibire al pubblico e alla critica che il nuovo strumento può stare alla pari di quelli che l'hanno preceduto senza apportare alcun cambiamento negli stili di composizione. Ma le sonorità, che inevitabilmente si fanno più 'metalliche' ed estranee dal paesaggio sonoro conservatore sovietico, tradiscono sempre la loro origine sintetica rispetto ai timbri considerati 'naturali', sanciti dalla tradizione: il pezzo quindi non va oltre un'improbabile forma di imitazione. Rinviando però la polemica sulla funzione esclusivamente imitativa accordata inizialmente alla macchina inventata da Murzin, si può osservare che ad aprire la raccolta è il pezzo di Kreichi e Artemev per il film *Kosmos*: subito si evidenzia il legame tra la musica elettronica, l'immagine cinematografica e l'immaginario legato all'esplorazione dello spazio, che sarà però destinato a penalizzare questo genere musicale anche in URSS⁴¹⁶.

Nel presentare lo strumento si preferisce inizialmente sottolineare l'esecuzione piuttosto che la composizione e fin dai primi paragrafi si parla di un mondo di suoni arricchito dall'«audace intervento dell'uomo»⁴¹⁷ che ne ha esplorato la nascita e la formazione. La tecnica fornisce solo strumenti per il compositore che può così disporre di una galleria di nuovi e raffinatissimi timbri, suoni e sfumature di ritmo. Il suono di sintesi non appare più un tabù, ma il suo ingresso nella vita musicale sovietica non può avere la necessaria risonanza che stonerebbe agli orecchi dell'ortodossia ideologica.

L'orgoglio sovietico nel campo delle innovazioni tecniche a servizio ancora una volta dell'espressività musicale fa affiorare i nomi di Theremin e di Sholpo: il primo è considerato il capostipite dell'elettronica a livello mondiale e il secondo è dichiarato essere l'antesigano dei suoni di sintesi (della collaborazione decisiva di Jankovskij non c'è traccia)⁴¹⁸. Nel

416 La critica russa oggi rivede e storicizza i giudizi sulla "musica cosmica" che sicuramente hanno contribuito ad etichettare la produzione elettronica anche in URSS negli anni sessanta come musica a servizio di un genere cinematografico ben preciso come la fantascienza. Scrive Stan Zinyuk, citato da Yegorova, a proposito del debutto di Artemev in *Into the Space*: «It was for the first time in this composition that space perception was conveyed in a monophonic recording, and it was also for the first time that the regular sonic barrier was overcome. Unusual "space" armony, the timbers of non-existent musical instrument generated a visual succession of sounds, creating a surrealistic picture. Today all such special effects are associated with science fiction. The findings were copied and repeated in dozens of Soviet and foreign films about the universe». Yegorova, *Eduard Artemiev's Musical Universe* cit., p. 42 e 197. Le parole di Tarkovskij contenute in *Scolpire il tempo* a proposito dell'elettronica e del suo uso per la sonorizzazione dell'immagine cinematografica riscatteranno le sue potenzialità espressive emancipandole proprio dai cliché che appartengono alla fantascienza e la prima concretizzazione di queste dichiarazioni di poetica nell'ambito del sonoro cinematografico sarà proprio *Solaris*.

417 Le espressioni tra virgolette sono la traduzione delle parole di presentazione del disco stampate sul retro di copertina.

418 Eppure da Anfilov si deduce che Jankovskij "ricomparve" alla fine degli anni '50 per consigliare Murzin su come migliorare il prototipo in concomitanza del suo spostamento a Mosca. Al tempo Jankovskij risulta

presentare finalmente l'ANS, Murzin non figura come direttore di un centro di studi di musica elettronica, ma come un semplice dottore di ricerca; tuttavia si sottolinea come il sintetizzatore sia uno strumento elettronico per il compositore distanziandolo così dalle problematiche inerenti soltanto all'espressività musicale.

Rinviando al prossimo capitolo lo studio del funzionamento della macchina, che viene sommariamente enunciato anche sulla copertina del disco, e al successivo l'analisi delle nuove possibilità che essa ha offerto al compositore, dobbiamo registrare nella nostra rassegna sulla storia del gruppo che nell'ultima parte della presentazione si elencano i compiti del laboratorio murziniano: «aiutare i compositori nell'acquisizione della novità tecnica» per dare loro la possibilità di «sperimentazione della novità artistica» e «coordinare le ricerche dei compositori nel campo della musica elettronica». Si pone infine l'accento sulla sistematizzazione necessaria per adoperare al meglio le nuove possibilità armoniche, ritmiche e timbriche: l'interpretazione teorica viene ritenuta un passaggio fondamentale per impadronirsi «dell'espressività molto ricca di mezzi di composizione artistica e di bellezza, che è compresa nella sfera della musica elettronica».

Le sottigliezze terminologiche per restare all'interno degli strettissimi margini concessi dall'ortodossia ideologica mostrano gli intenti ufficiali del gruppo, ma ancora non possono accennare al suo allargamento, concomitante al sostegno della Melodija, che procura a Murzin la collaborazione della giovane generazione di musicisti sovietici degli anni '60 il cui lavoro creativo aveva già suscitato l'interesse del pubblico, ma anche la critica e l'ostracismo delle autorità: al primo nucleo già citato si affiancano i neofiti Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Edison Denisov e Oleg Buloshkin.

All'incisione del primo disco, che abbiamo ritrovato in archivio, si accompagna quasi immediatamente un progetto di pubblicazione che coinvolga anche i nuovi compositori: *The Musical Offerings*. Senza voler negare l'importanza decisiva che in questi contesti è rappresentata dai tecnici che affiancano i compositori per il controllo del funzionamento degli strumenti, è indubbio che l'apprendimento delle nuove metodologie di composizione da parte della Gubaidulina e degli altri sia stato piuttosto veloce⁴¹⁹. Osservando le date che segnano le

essere legato alla Fabbrica per la Musica Sperimentale di Mosca. Si veda: Anfilov, *Physics and music*, cit., p. 218.

419 Scrive ancora Kreichi nella comunicazione personale con chi scrive dell'inverno 2011: «Shnittke, Denisov and Gubajdullina knew about the ANS synthesizer even before the studio was opened. Gubajdullina even used the ANS synthesizer (the first model) in a film. But seriously they worked only when there was an order from the firm "MELODY" to produce a disk. For understanding and training the technology of synthesis on the ANS synthesizer one day is enough. Further the skilled musician can work independently. But as Shnittke, Denisov and Gubajdullina had not enough time for work with the ANS synthesizer I have assisted them constantly. They appreciated potential possibilities of a synthesizer highly, but everybody of them had written

tappe fondamentali della storia del gruppo, non si può non notare come il lavoro per la seconda incisione fosse orientato anche più del primo verso il convegno fiorentino, a cui Murzin era già stato formalmente invitato dalla fine del 1967. In questo contesto si inseriscono i brani di Artemev che chiuderanno la relazione di Murzin: sono i primi minuti di musica elettronica sovietica che superano la cortina di ferro.

I pezzi da presentare al termine della prolusione, stando al testo scritto della relazione, sono due; Murzin non ne indica il titolo ma solo il problema compositivo che intendono mettere in luce: il primo dovrebbe mostrare le infinite possibilità timbriche dello strumento, il secondo dovrebbe sostenere la nuova impostazione del problema della consonanza matematica appena esposto da Murzin⁴²⁰. Ascoltando la registrazione della relazione, è evidente che per mancanza di tempo l'ingegnere sovietico propone alla platea fiorentina solo *Mosaic* (1967) ed è chiaro fin dalla prima serie di suoni che si tratta di un brano esemplare per quanto riguarda la ricerca di nuovi timbri e la spazializzazione del suono, come vedremo in dettaglio in seguito. Il brano ottiene una buona accoglienza dal pubblico, ma contrariamente a quanto sostengono Artemev e Yegorova non è stato esibito a Venezia al Festival di Musica Contemporanea: nessun programma reca traccia del loro passaggio. Anche Kreichi, intervistato da chi scrive nell'inverno 2011, è certo che Murzin e Artemev non abbiano preso parte alla Biennale Musica del '68.

Pur non conoscendo i giudizi a proposito della relazione di Murzin la parentesi dedicata alla musica elettronica all'interno del XXXI Maggio Fiorentino è presentata nei quotidiani tentando di destare sicuramente un certo interesse, anche solo per la presenza della delegazione sovietica. Su *La Nazione*, in data 8 giugno, Leonardo Pinzauti introduce il problema della penetrazione dell'elettronica in ogni risvolto della vita dell'uomo occidentale e quindi anche nella musica. Ma in questo campo subito nascono dei problemi poiché musicisti e compositori non riescono in alcun modo a rapportarsi con i nuovi strumenti completamente estranei alla loro formazione in Conservatorio. Si giungerebbe così al punto di accettare

only one composition». Oltre al fatto che il rapporto tra cinema e sintetizzatore affiora nuovamente, le composizioni a cui fa riferimento Kreichi sono *Vivente-non vivente* (Sofia Gubaidullina), *Steam* (Alfred Schnittke), *Singing of the birds* (Edison Denisov). Insieme a questi lavori per *The Musical Offerings* dovevano comparire anche *Mosaic* e *Twelve glimps in the world of sound* di Artemev, *Sacrament* (Oleg Buloshkin) e *Northern Tale* (Schandor Kallosh). La pubblicazione di questo LP sarà rinviata di almeno vent'anni (1990) e nel CD editato dalla Electroshock Records di Artemiy Artemev (figlio del compositore Edward) nel 1999 risultano fusi insieme i pezzi del primo disco *AHC/ANS* e quelli di *The Musical Offerings* con l'aggiunta di *Voices of the west* (Kreichi). Se si pone attenzione all'ascolto si sentirà la differenza di nitidezza del suono dei brani ricavati dal vecchio vinile.

⁴²⁰ Queste informazioni si ricavano dalle righe finali della prima relazione presentata da Murzin a Firenze dal titolo *Le risorse dell'orecchio musicale e la possibilità di sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo*. La relazione è stata ritrovata nell'Archivio Grossi. La mia traduzione in italiano è più chiara rispetto a quella elaborata per Murzin (o da Murzin): «Riservi d'udito e possibilità di sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo».

acriticamente i risultati di queste sperimentazioni senza poter effettivamente partecipare in modo consapevole ai processi di composizione musicale con la nuova strumentazione resa ormai disponibile dai progressi della tecnica.

Più che ad una rivoluzione, ad un abbandono definitivo della tradizione, il critico italiano pensa ad un affiancamento agli strumenti e alle modalità di composizione già sedimentate, ma parla anche di mistica della tecnica cibernetica: si tratterebbe di una fiducia smisurata nei nuovi apparati in grado di far superare qualsiasi ostacolo alla creazione artistica e persino del sogno di apparati intelligenti capaci di produrre musica che l'uomo si limiterebbe a condizionare nei parametri dell'udibilità (in quest'ultima affermazione si intravede un atteggiamento polemico nei confronti dei primi esperimenti di computer music condotti proprio da Grossi, il promotore del convegno). Echeggiando le parole della presentazione del disco ANS l'elettronica sarebbe in grado di «dare un'immagine entusiasmante dell'infinito sonoro di cui disponiamo, e che gli apparati elettronici ci svelano con sorprendente rapidità e ricchezza»⁴²¹.

Nonostante questo genere musicale possa essere dispensatore anche di «illusioni», esso rappresenta un motivo propulsivo di ricerca, di applicazioni, di interessi a cui il convegno cerca di dare un ordine. L'utilità del simposio è messa chiaramente in luce dopo la pacata disanima del nuovo mondo musicale dischiuso dal progresso tecnico legato al suono registrato oppure prodotto dagli oscillatori e viene legato alla presenza di una personalità decisamente di spicco come Stockhausen che parteciperà alla Biennale dello stesso anno con *Hymnen*.

Dopo aver illustrato il programma evidenziando anche la presenza di Luigi Nono a cui Grossi «ha dato l'apporto della sua passione, della sua competenza e del suo entusiasmo di pioniere»⁴²², Pinzauti dichiara il suo apprezzamento per il maestro fiorentino ricordando la sua formazione da musicista tradizionale (violoncellista), come a voler spazzare via definitivamente qualsiasi forma di scetticismo verso il convegno di coloro che, troppo radicati nella tradizione, concepiscono l'elettronica come una scorciatoia per approdare al mondo della composizione musicale per coloro che non sono in grado di portarne il peso.

L'ultimo paragrafo dell'articolo è dedicato esplicitamente alla presenza di Murzin: è la prima occasione per la musica elettronica sovietica – e per l'inventore dell'ANS in particolare – di avere uno spazio in un simposio internazionale. Il giornalista italiano non può non

421 L. Pinzauti, *E' l'ora dell'elettronica*, La Nazione, 8/06/1968.

422 *Ibidem*.

terminare questo argomento chiosando «E tutti sanno che gli “avanguardisti” (elettronici e no) sono guardati dagli ambienti ufficiali sovietici con notevole sospetto»⁴²³.

Kreichi nel suo saggio *Me and the Synthesizer* (2007) attribuisce a questo articolo (anche se sbaglia data e giornale) la causa della chiusura dello studio imposta dalle autorità nel 1972: la sua risonanza all'estero testimoniata dalla stampa aveva lasciato intendere che Mosca era l'ultimo rifugio dell'avanguardia musicale elettronica in Unione Sovietica. Nell'intervista concessa dall'ingegnere-musicista a chi scrive, egli ha però in parte rettificato questa affermazione riparlando delle chiusure ripetute del laboratorio e quindi del progetto di Murzin legato all'ANS:

Murzin's laboratory was specially opened in 1961 in an Institute of the Radio Industry Department for designing the second model of ANS and was closed in 1964 when the work was finished and ANS was completed. The Studio has been closed [in 1972] by the initiative of the Minister of culture of the USSR Demichev. The reasons were two: economic (the studio yielded losses to the firm MELODY, from which received money for musical experiments), and political (in the seventies any avant-guard directions in the art were pursued in USSR).

Per chiudere questo quadro, in cui abbiamo tentato di tratteggiare l'atmosfera culturale in cui tentava di farsi largo la musica elettronica in Unione Sovietica, è opportuno citare il giudizio conclusivo di Pinzauti sulla rassegna fiorentina voluta da Grossi: in un articolo sulla *Nuova rivista musicale italiana* dell'autunno 1968, egli scrive di «un'estrema avanguardia per un piccolissimo pubblico di seguaci» e di un concerto di Nono «di fronte ad uno scarso pubblico di giovani e curiosi entrati gratuitamente». Il sospetto e il controllo dei burocrati sovietici è così completato in occidente da una forma di emarginazione critica verso questo nuovo continente musicale.

Sul rapporto tra la censura culturale sovietica e lo studio di Mosca, Artemev detta parole illuminanti e decisive nella comunicazione personale con chi scrive dell'estate 2010:

Per lungo tempo (circa 20 anni) lo “Studio di musica elettronica di Mosca” era un'isola, un organismo indipendente, che esisteva e si sviluppava sulla base delle nuove tecnologie. Le autorità dello stato socialista prestavano poca attenzione a quel piccolo gruppo di musicisti, che lavoravano in uno studio, che svolgevano il loro lavoro quotidiano nell'ambito sonoro-musicale nel cinema, nella televisione e nel teatro e che si occupavano della soluzione di problemi puramente tecnici. Questa situazione ci permetteva di lavorare senza bisogno di coordinare le nostre idee e la loro realizzazione con l'ideologia sovietica dominante. L'attenzione e il controllo del potere ufficiale era rivolto all'opposizione nei confronti dei gruppi di compositori le cui opere erano caratterizzate da una tecnica di avanguardia, che non entrava nel letto di Procuste del realismo socialista.

423 *Ibidem*.

Stando alle ultime ricerche d'archivio, l'elettronica sovietica prodotta dal gruppo di Mosca non risuonerà più oltre la cortina di ferro prima dell'arrivo di *Solaris* in Francia, a Cannes nel 1972. In Italia, il lavoro di Artemev e di Tarkovskij, presentato nella primavera del 1974, fu amputato dalla distribuzione di circa tre quarti d'ora: scomparve gran parte del ritorno nella metropoli di Berton con il primo dei brani che doveva esemplificare l'intero lavoro sul sonoro operato nel film dal musicista a cui spettava anche il compito di *sound designer*.

Ma tra i titoli di testa la didascalia riservata alla musica, generalmente non tradotta interamente dai sottotitoli che evidenziano soltanto la presenza di Bach, si legge: «Musica e rumori registrati al sintetizzatore fotoelettronico ANS nello studio sperimentale di musica elettronica. Nel film è usato il *Preludio corale in Fa minore* di J. S. Bach». Queste parole potrebbero avvalorare la supposizione di Yegorova e di Beer in merito alla possibilità che tutta la colonna sonora sia stata registrata al sintetizzatore, che in questo modo avrebbe permeato la pratica compositiva audiovisiva di tutto il film lasciando un'impronta indelebile anche nella tessitura dell'immagine tarkovskijana. A ben vedere, però, la didascalia è una voce ufficiale, che intende vantare ancora una volta le potenzialità della tecnica sovietica legata alla realizzazione del film: diverse altre fonti lasciano intendere che non fu così. Artemev, interrogato esplicitamente sul problema precisa che non utilizzò soltanto l'ANS:

Nel lavoro sulla musica per i film di Tarkovskij ho utilizzato le potenzialità globali, che i mezzi della musica elettronica danno al compositore. Ho usato il sintetizzatore ANS, una grande orchestra sinfonica, il coro dell'Accademia e strumenti della musica rock (Distortion Guitars, Bass Guitars, Drum Set) e infine i suoni della natura e della città. Ho utilizzato l'orchestra sinfonica come un ipergeneratore. Ho considerato ogni gruppo di strumenti come una serie *sui generis* di oscillatori. Questo mi permetteva di uscire dalla logica tradizionale della scrittura sinfonica⁴²⁴.

Più che segnalare quindi una 'traduzione' dell'intero complesso sonoro del film al sintetizzatore, Artemev delinea chiaramente nella sua risposta che a guidarlo nella composizione della colonna sonora con elementi estremamente eterogenei – si va dai suoni della natura e della città, che rientrano nella stessa categoria dei suoni catturati dal reale, all'ANS, all'orchestra sinfonica – non è stata la presenza e il funzionamento di un sintetizzatore, ma i principi basilari stessi imposti dalla musica elettronica, che a suo parere pone al servizio del compositore «un intero mondo di suoni da manipolare secondo le necessità del film». Questa riflessione nasce sicuramente dalla pratica intorno al sintetizzatore maturata durante la sua partecipazione al gruppo di Mosca, ma si configura ormai come una

424 Comunicazione personale di Artemev con chi scrive nel luglio 2010.

considerazione di carattere generale rispetto alla presenza effettiva della macchina, che comunque negli appunti del musicista per il film presenta numerose parti.

Per individuare quali pratiche abbiano sostanziato la considerazione generale del compositore russo appena riportata è opportuno quindi osservare da vicino il funzionamento dell'ANS per poi passare in rassegna le sue potenzialità così come sono state valutate e individuate dai compositori, dai tecnici e dalla critica: queste indicheranno in modi diversi soprattutto le trasformazioni imposte dall'elettronica nella prassi compositiva che nel caso di Artemev si dovrà integrare alla struttura dell'immagine cinematografica tarkovskijana.

Il funzionamento del sintetizzatore fotoelettronico di suoni ANS

Su questo argomento oggi anche in Italia è stata gettata una luce significativa nel saggio introduttivo di Calabretto nel recente volume *Tarkovskij e la musica*⁴²⁵: sulla scorta dell'articolo di Kreichi, *The ANS synthesizer: composing on a photoelectronic instrument*, si individua il principio grazie al quale lo strumento genera i suoni (i toni sinusoidali) e come esso finisca per influenzare la pratica compositiva.

Noi ripercorreremo la stessa traccia, ma useremo come fonti non solo l'ingegnere radiofonico, ma anche una parte del trattato *Physics and music* di Anfilov (citato nella bibliografia dell'articolo di Kreichi sulla rivista Leonardo), le note di Artemev sull'ANS riportate da Yegorova nella sua monografia e infine il depliant con cui è stato presentato fuori dall'URSS, che illustra nel dettaglio tecnico anche le caratteristiche della macchina e si riferisce al secondo prototipo (1964).

Secondo Anfilov l'elemento chiave dell'ANS è un solco, una sorta di rotaia costituita da un numero variabile di aperture: 576 nel primo modello, 720 nell'ultimo. Attraverso queste cellette, una sorta di solchi, filtra la luce lampeggiante a differenti frequenze: nella prima celletta della serie si raggiunge uno sfarfallio di 40 lampi al secondo, nell'ultima 11.000. La frequenza dei lampi varia regolarmente da celletta a celletta ed è prodotta dai raggi di luce che attraversano gli anelli concentrici a differente densità impressi fotograficamente sui dischi in vetro (almeno quattro nel primo esemplare) di cui abbiamo accennato in precedenza le difficoltà di realizzazione.

⁴²⁵ Si veda: "La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni", in *Andrej Tarkovskij e la musica*, a cura di cit., pp. 23-28.

Scrive Anfilov: «There were to be four identical disks covered with a precise pattern of one hundred and fifty concentric rings varying regularly in opacity»⁴²⁶. Lo studioso russo precisa poi come l'errore anche di pochi centesimi di millimetro rendeva il disco inutilizzabile così come la più piccola irregolarità nell'opacità delle tracce.

Tutto ciò induce a pensare che la luce fosse usata per produrre i toni sinusoidali sfruttando il principio della densità variabile, che ha rappresentato il primo tentativo di fissazione del sonoro sulla pellicola cinematografica. La generazione del suono con l'ANS presenterebbe quindi una parentela piuttosto stretta con la tecnologia foto-ottica del cinema sonoro; essa avrebbe tenuto in vita un metodo presto abbandonato dal cinema a favore dell'area variabile per evidenti problemi di sviluppo delle copie e di integrità della pellicola.

Anche Kreichi riconosce nei dischi il tratto distintivo di questo sintetizzatore che sfrutta lo stesso metodo di registrazione del suono del cinema e può consentire la produzione di qualsiasi suono a partire dal disegno dell'onda. I dischi rotanti porterebbero impressi con metodo fotografico 144 fonogrammi ottici di toni puri o di tracce sonore. Con più dischi (almeno cinque) e differenti velocità si arriverebbe a coprire tutto l'intervallo delle frequenze dell'udibile. Nell'articolo è riprodotto uno dei dischi dell'ultimo prototipo, ma non si riesce a capire che incisione sia stata fatta: la didascalia precisa soltanto che le frequenze più gravi sono disposte al centro del disco mentre quelle relative ai suoni più acuti sul bordo⁴²⁷.

Da un disegno schematico riportato nell'articolo di Calabretto⁴²⁸, si ricaverebbe che i dischi riportano una serie di circonferenze concentriche formate da fessure: su ogni circonferenza esse sono disposte alla stessa distanza e quest'ultima varia da una circonferenza all'altra assicurando così la produzione di lampi a differente frequenza in combinazione con le diverse velocità. Essi uscirebbero poi attraverso le fenditure della 'rotaia' fino a raggiungere le fotocellule e terminare poi il loro cammino come suoni passando attraverso amplificatori e altoparlanti.

Se il funzionamento del sistema fotoelettronico dell'ANS presenta ancora dei dubbi, per la composizione con i toni sinusoidali resi disponibili dalla macchina le fonti sono invece unanimi. La selezione dei suoni viene eseguita su un vetro coperto di vernice opaca non ancora solidificata per poter correggere a piacimento i segni fatti: ogni segno consisteva nel rimuovere con delle spatole una parte della vernice producendo un tratto trasparente nello

⁴²⁶ Anfilov, *Physics and music*, cit., p. 211.

⁴²⁷ Kreichi, *The ANS synthesizer: composing on a photoelectric instrument*, cit., pp. 59, 60.

⁴²⁸ Calabretto, "La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni", cit. p. 26. Il disegno è tratto dall'articolo di Kreichi pubblicato però nel sito Theremin center all'indirizzo <http://www.theremin.ru/archive/ans>, esso sostituisce la foto presente nella rivista Leonardo ed è accompagnato dalla stessa didascalia.

strato annerito. Grazie allo scorrimento del vetro sopra la rotaia, quando il tratto trasparente raggiungeva questa corsia consentiva il passaggio dei lampi di luce attraverso il solco (o i solchi, se le parti rimosse sono più di una) corrispondente fino alla fotocellula, che produceva poi attraverso amplificatori e diffusori i corrispondenti toni sinusoidali o, più in generale, le combinazioni sonore tracciate sulla vernice.

Non è difficile comprendere che questa originale partitura non è altro che un grafico frequenza/tempo: a titolo di esempio, se si fosse annerito tutto il vetro lasciando scoperta per un buon tratto orizzontale solo la chroma da cui fuoriusciva una luce costituita da 440 lampi al secondo si sarebbe ottenuto una frequenza sinusoidale corrispondente al La da completare naturalmente con le necessarie parziali per avere un tono simile a quello prodotto dagli strumenti tradizionali. Il problema del riportare il suono nella dimensione dell'ascolto già acquisita (e potremmo dire nel contesto sovietico ufficiale) ritorna per tutta la trattazione di Anfilov e mette in luce la difficoltà ad accettare le nuove sonorità rese disponibili dai dispositivi elettronici, che ancora non hanno una loro dimensione culturale autonoma: si rassicura continuamente il lettore che potrà ascoltare il suono tradizionale, senza spingerlo prima di tutto verso la novità che questo sistema di produzione dei suoni comporta. Per i compositori del gruppo di Mosca e per il suo inventore la questione appare invece molto diversa e il problema delle sonorità artificiali non si pone: il "vetro-spartito" consente di lavorare direttamente e materialmente con il suono. Scorrendo sopra la rotaia a velocità regolabile esso riproduce immediatamente la musica pensata dal compositore che, se necessario, può apportare immediatamente delle modifiche annerendo le parti trasparenti che producono suoni insoddisfacenti o raschiando ancora la superficie scura in modo da liberare altre frequenze.

Rimandando al prossimo paragrafo l'impatto sulle modalità di composizione di questo spartito "autosuonante", bisogna rilevare che al termine di un pezzo era necessario annerire nuovamente tutta la superficie del vetro per poter eseguire un nuovo disegno e portare a termine l'opera, brano dopo brano. Naturalmente la parte eseguita veniva registrata su nastro, ma è chiaro che rimangono solo questi tipi di documento ad attestare l'attività compositiva perché le incisioni sulla vernice opaca andavano irrimediabilmente perdute: come testimoniano le note di Artemev per *Solaris* possono rimanere come tracce di questa attività creativa anche dei disegni, ma si tratta di schizzi preparatori, di progetti da confrontare poi con gli esiti sonori presenti nel nostro caso all'interno del film.

Per aiutare i musicisti nella gestione dei 720 toni puri resi disponibili dalla macchina, nei primi anni di vita (ma le foto e gli esempi di score lasciano intendere diversamente: la tastiera

rimase ben più a lungo) questo sintetizzatore era ‘travestito’ da pianoforte: nell’area deputata al disegno, l’asse verticale delle frequenze era affiancato da una tastiera per l’individuazione dei toni fondamentali e per ciascuno di questi erano segnate con pennini fissi pronti all’incisione le prime sedici parziali di cui si regolava l’intensità con manopole colorate e rotonde.

Il sintetizzatore era poi dotato di una memoria su dischi magnetici per la registrazione delle varie parti di un brano e di venti amplificatori passa banda, dei dispositivi per controllare gli amplificatori e delle leve per regolare il tempo di esecuzione del brano⁴²⁹. Il depliant con cui lo strumento viene presentato anche all’estero, in particolare nel nostro caso a Grossi in occasione del XXXI Maggio Fiorentino, riepiloga le caratteristiche tecniche dell’ANS. Le voci che riportiamo nel nostro testo intendono essere solo un’indicazione parziale dal punto di vista quantitativo delle qualità del sintetizzatore in dotazione dello studio di Mosca a partire dai pochi dati disponibili:

- generazione dei suoni puri: ottica
- lettura dei segnali utili: fotoelettrica
- memoria “a lungo termine”: magnetica
- amplificatori: vacuum radioelettronica
- schemi di direzione: semiconduttura radioelettronica
- elettroalimentazione dei blocchi: stabilizzata a semiconduttori
- diapason degli spettri, temperamento a 72 gradi: da 20 Hz a 20 kHz
- diapason degli spettri con temperamento 72 gradi per le sei ottave gravi e 144 per le due acute: da 40 Hz a 10 kHz
- numero dei registri direzionali per semioctava: 20
- numero dei canali di direzione ai registri: 10
- esattezza di composizione delle formanti: 5 punti per ottava
- esattezza di composizione degli involuppi: 22 punti per tracciato
- diapason dinamico nello spettro dei segnali utili nello spartito: due varianti 48 e 24 dB.
- precisione massima d’attacco dei suoni a percussione: 1 millisecondo
- rapidità massima di movimento dello spartito: 24 mm/sec
- volume minimo della memoria operativa sullo spartito: 20 sec
- capacità di risoluzione della fessura che legge “lo spartito”: 8 mm
- elettroalimentazione 50 Hz, 220 volt⁴³⁰.

Dalla presentazione si può dedurre, come già avevamo anticipato, la possibilità di comporre con tutte le frequenze dello spettro udibile, l’attenzione verso l’elaborazione dello spettro dei suoni e degli involuppi⁴³¹ oltre alla dislocazione del suono nello spazio. Tuttavia è evidente

429 Bisogna notare che le variazioni di velocità nella lettura dello ‘spartito’ non modificavano l’altezza e il timbro dei suoni disegnati. Le informazioni sugli amplificatori e i sistemi di controllo si trovano in Kreichi, *The ANS synthesizer: composing on a photoelectronic instrument*, cit. p. 60. Per il secondo prototipo Anfilov parla di amplificatori di alta qualità, di un sistema di registrazione a 8 canali e un gruppo di potenti altoparlanti appositamente fabbricati dall’Istituto di Radio Acustica di Mosca.

430 Il depliant riportato nella sua integrità è stato prodotto nel 1965 e quindi dovrebbe essere lo specchio fedele dello strumento che doveva superare lo stadio di prototipo dopo la fiera di Genova.

431 In un articolo intervista del 2002 Kreichi precisa: “The score performs the functions of a sequencer. It’s possible to code the envelope of every sound on the score, but the ANS has an additional electronic ADSR envelope for playing the whole verticale scale of the score like a bell or a gong”. Mark Veil, *Evgeniy Murzin’s*

che per musica elettronica i diversi componenti dello studio di Mosca intendono in realtà un dispositivo fotoelettrico: la macchina non è infatti costruita con oscillatori ma si dichiara apertamente l'origine ottica del suono. Allora il termine "musica elettronica" è sinonimo di musica sperimentale, indica un genere, un approccio alla musica ma non in senso letterale l'impiego di strumenti elettronici, se mai elettroacustici. Sarebbe stato indubbiamente costoso fare 720 generatori di suoni sinusoidali e poi controllarli, con questo metodo si risolvono sia problemi nella generazione dei suoni, sia del loro controllo.

Leggendo le parole con cui Murzin intende presentare l'ANS ai compositori – e non soltanto ai musicisti interpreti – si può ricavare la presenza nello studio di magnetofoni di precisione con cui era possibile operare montaggi e ulteriori scomposizioni dell'ottava (fino a 144 e 216 intervalli). I magnetofoni da studio consentivano poi di ricostruire integralmente il brano⁴³², di fissare il tempo di esecuzione, di regolare l'intensità del suono e di stabilire la necessaria riverberazione: tutte queste operazioni sul suono registrato o creato artificialmente si ritrovano puntualmente negli appunti di Artemev per la colonna sonora di *Solaris*. La composizione all'ANS consentiva poi secondo Murzin il controllo totale della direzione del suono disponendo di un numero assai elevato di "organi di direzione del suono" (più di 200 altoparlanti) opportunamente raggruppati secondo caratteristiche funzionali comprensibili ai compositori.

La metamorfosi del compositore e lo sviluppo di nuove pratiche di composizione: la ricezione dell'ANS nell'ambito musicale e culturale sovietico

La prime tracce che questo strumento ha lasciato nella pubblicistica russa, orientata a diffondere nella maniera più semplice, ma non banale, la novità costituita da questo strumento che – è opportuno ricordarlo ancora – finirà per costituire con lo studio di Mosca l'esperienza nell'ambito della musica elettronica sovietica da esportare all'estero, ci portano verso

ANS, Keyboard, nov. 2002; 28, 11, p. 120. Si noti come nell'era digitale si sia passati dall'immagine del "vetro-partito" di Murzin all'idea che i disegni sulla vernice opaca siano una sequenza di istruzioni per la macchina, quasi fosse un'interfaccia grafica per un computer.

⁴³² Anticipando la trattazione delle potenzialità offerte al compositore da questa macchina, che svolgeremo nel prossimo paragrafo, è opportuno riportare ancora una volta le parole di Kreichi: "It's possible to code a number of different timbres simultaneously on the ANS, but recording different parts on separate tracks of a multitrack recorder and synchronizing them results in more interesting music". (Veil, *Evgeniy Murzin's ANS*, cit., p. 120). Per la prima volta compare un limite del sintetizzatore: benché potenzialmente si tratti di uno strumento polifonico, è preferibile eseguire al magnetofono la stratificazione di timbri complessi e di diverse parti o "voci" di un brano.

l'insieme degli strumenti che potremmo considerare delle curiosità musicali come le pianole meccaniche: il primo modello che viene in mente pensando al dispositivo che sposta un disegno sopra delle fonti luminose a differente frequenza che produrranno dei suoni sono proprio i piani a cilindro rotante.

La scrittura “auto-suonante” è il primo motivo ricorrente con cui viene descritto il sintetizzatore che compie il suo primo delitto cancellando l'esecutore/interprete: l'oblio di questa figura lascia nello sconcerto Murzin stesso, costretto dalle polemiche nei confronti della sua invenzione ad acrobatiche quanto poetiche immagini di irrinunciabili effetti d'orchestra e di sublimi capacità interpretative dalla struggente carica emozionale che mai potranno essere ‘imitati’ dal suo sintetizzatore⁴³³.

Per i compositori del gruppo la prospettiva della “morte” dell'interprete, di colui che dà vita alla scrittura musicale è giudicata in modo diametralmente opposto: Murzin riserva a questo aspetto della sua invenzione il primo posto nel suo depliant esplicativo sull'ANS, Kreichi evidenzia pacatamente a trent'anni di distanza che il sintetizzatore consentiva di riascoltare immediatamente le proprie idee musicali e, se necessario, di modificarle; Artemev è invece lapidario: «Il compositore realizza la sua idea senza intermediari: senza l'interprete, senza il direttore, senza il regista del suono. Senza intermediari egli realizza l'opera dall'ideazione fino al suono reale»⁴³⁴.

A parere di Murzin e di Kreichi, la figura del tecnico che affianca il compositore rimane indicando la necessità di un consulente per sfruttare nella maniera più efficace le risorse messe a disposizione dalla tecnologia. Sia nel retro copertina del primo (e unico) disco pubblicato (*AHC/ANS*), sia nel pieghevole di presentazione del sintetizzatore l'inventore riporta al centro dell'attenzione la figura dell'ingegnere del suono che diventa sia teorico e sistematizzatore del nuovo territorio musicale conquistato dalla macchina, sia il supporto necessario per i compositori privi della formazione e della conoscenza necessaria per manovrare la macchina che si trovano davanti: «Il compositore al lavoro sullo spartito del sintetizzatore ha bisogno di uno specialista che prepari il quadro, lo colori e lo ritocchi, cancelli e scriva nuovi simboli, realizzando il controllo audio dell'effetto che si sta per ottenere». Per Artemev non è stato così: partecipando fin dai primi anni '60 alla vita del gruppo e ai progetti di sviluppo del sintetizzatore su scala industriale, egli ha trascorso parecchio tempo non solo ad aggiornarsi su tutte le questioni inerenti all'acustica, ma anche

433 Anfilov, *Physics and music*, cit. pp. 223.

434 Le parole tra virgolette sono parte della comunicazione personale di Artemev con chi scrive dell'estate 2010.

sui principi di funzionamento della macchina di cui doveva compilare almeno ‘il vocabolario sonoro’, come si è già detto nella trattazione della storia del gruppo di Mosca.

Mentre Kreichi ricorda perfettamente di aver seguito Gubaidullina, Schnittke e Denisov nella costruzione delle loro opere, nonostante «tutto ciò che c’è da sapere sull’ANS si impari in un giorno», perché non c’era il tempo di trasmettere loro le potenzialità dello strumento partendo dalle problematiche inerenti al suo funzionamento (e ai suoi limiti), Artemev rappresenta il prototipo del musicista formato in conservatorio, ma perfettamente inserito nella modernità profondamente influenzata dalla penetrazione delle novità tecnologiche anche nell’ambito musicale. Il lungo periodo di formazione ha penalizzato l’autore della colonna sonora di *Solaris* che in proporzione agli anni trascorsi presso lo studio di Mosca ha prodotto poche composizioni, ma ha radicato in lui un rapporto con il mezzo non limitato da pregiudizi ideologici, rendendolo recettivo e consonante con le idee che l’inventore dell’ANS andava teorizzando e che troveranno nella relazione al convegno fiorentino la loro compiutezza.

Questo non toglie che il sintetizzatore presentasse delle difficoltà soprattutto nel momento del disegno, che in realtà è una vera e propria programmazione, e del controllo delle trasformazioni del suono, che necessitavano della presenza di un tecnico per essere risolte efficacemente e velocemente.

Ma il percorso di integrazione dello strumento di Murzin, pur subendo il continuo ed estenuante confronto con la tradizione, finisce per mettere in rilievo alcune novità assolute in ambito compositivo deducibili dalle idee che finora abbiamo disseminato nel nostro testo, prima fra tutte la possibilità dell’ascolto e della correzione immediati. In questo contesto il suono, prodotto per sintesi, non è più un problema e il dispositivo ideato da Murzin consente di paragonare il compositore al pittore che continuamente traccia, osserva e soprattutto corregge.

Anfilov, paladino della visione tradizionale della musica ma aperto alle novità tecnologiche, Murzin, Artemev e Kreichi usano tutti la stessa metafora: grazie all’interfaccia grafica del dispositivo per la produzione dei suoni, anche coloro che non hanno avuto una formazione tecnica sono teoricamente in grado di manovrare lo strumento. Sia Artemev che Kreichi sottolineano questa caratteristica come decisiva per consentire l’approccio ad un sistema di oscillatori, che non aveva certo l’aspetto di uno strumento musicale tradizionale: «Il lavoro da pittore sul vetro era più vicino a noi umanisti che lavoravamo tradizionalmente a mano»; «la manipolazione diretta da parte degli “autori” quando creano i tracciati grafici necessari al

controllo del suono è una caratteristica precipua che l'ANS è riuscito a mantenere rispetto a tutti i sintetizzatori che sono venuti dopo». ⁴³⁵

Benché ci siano voluti degli anni per capire come tracciare i solchi nella vernice opaca per ottenere sonorità considerate accettabili sfruttando la suddivisione microtonale messa a disposizione dallo strumento ⁴³⁶, l'affinità con la pittura o con il disegno, che hanno comportato la fusione nello stesso processo creativo delle figure e dei ruoli del compositore, dell'interprete, ma anche del direttore d'orchestra e, infine, dell'ascoltatore, consentono ai due compositori che stiamo citando nella nostra trattazione di formulare l'ipotesi piuttosto audace che l'ANS riesca a fondere in un unico gesto la percezione visiva e quella musicale.

È indicativo che Kreichi esemplifichi questa idea parlando della realizzazione della colonna sonora di *Kosmos* (1961), un film da proiettare su cinque schermi disposti in cerchio all'esposizione di Londra composto dai dipinti cosmici di Andrej Sokolov, che si succedevano l'uno all'altro grazie a raffinate dissolvenze e sovrainpressioni: dalla spiegazione dell'ingegnere musicista si evince che il disegno a mano libera crea il suono e il sistema che consente un immediato riascolto fa in modo che il compositore sia spinto ad intervenire sul disegno eliminando il suono indesiderato o modificandolo in vista della produzione della necessaria consonanza tra l'idea musicale e quella messa in immagine dal film ⁴³⁷.

Ma la conclusione a cui giunge Artemev, partendo dalle stesse premesse e sicuramente meno influenzato dalla tensione sinestetica che anima il suo collega, è ancor più indicativa: il dispositivo grafico-pittorico che interfaccia la macchina al compositore rendendo possibile l'immediato ascolto del pezzo per apportare le necessarie modifiche è uno strumento «che forniva ampie possibilità per l'improvvisazione» ⁴³⁸. E questo diventerà il principio

⁴³⁵ Le parti tra virgolette provengono rispettivamente dalla comunicazione personale di Artemev con chi scrive dell'estate 2010, e da Kreichi, *Me and the synthesizer*, cit., p. 168.

⁴³⁶ Secondo Anfilov sarebbe stato Volkonskij, appena entrato nel cenacolo del museo Skrjabin, a ottenere i primi suoni "accettabili" (ma si ricordi che il critico che sta raccontando la storia di questa nuova stagione avanguardistica non può che stare dalla parte della tradizione): «Invece di tracciare delle strisce strette Volkonskij tagliò ampie bande che scoprivano diverse crome nello stesso tempo nella parte più bassa della partitura. Ciò che sentirono all'ascolto furono le potenti tonalità basse dell'organo, soltanto più brillanti e sonore». Anfilov, *Physics and music*, cit., p. 219. Da qui il passo dell'elettronica verso la "musica cosmica" sembra davvero breve.

⁴³⁷ «The most attractive method of composing for me was the freehand drawing of graphic structures on the score, including random and regulated elements, which are also transformed into sounds, noise and complex phonations. This offers new possibilities for composing, especially using variable tempo and volume." [...] The light and color of Sokolov's cosmic landscapes generated complex phonations and sound transitions in my mind. The movement of the cosmic objects on the screen initiated the rhythms of my music. I tried to express all this by tracing it on the ANS's score, making corrections after listening to the resultant sounds in order to gradually obtain the suitable phonations. I finally felt that the sound produced by the ANS synthesizer on the basis of my free hand graphic structures correlated perfectly with the pictures on the screen». Kreichi, *The ANS synthesizer: composing on a photoelectronic instrument*, cit. p. 61.

⁴³⁸ «Il suono disegnato sull'ANS era un campo di esecuzione e di sintesi, che permetteva all'autore di vedere tutta la composizione nell'insieme e nella sua dinamica. Tutto questo era racchiuso in un unico

compositivo che spesso guiderà il musicista nella composizione della colonna sonora di *Solaris*, alla ricerca delle sonorità o delle risonanze più adatte per le diverse sequenze: alcune delle soluzioni adottate divergeranno inevitabilmente dalle carte preparatorie, dalle intenzioni di partenza e non lasceranno altra traccia che il loro esito finale nell'immagine cinematografica tarkovskijana.

Nonostante l'ANS finisca per diventare orgogliosamente uno dei punti culminanti dell'esperienza della musica elettronica nell'URSS, come testimonia anche la lunga didascalia dedicata a questo strumento nei titoli di testa di *Solaris* (1972), l'idea di creare musica dal suono disegnato (o registrato) viene inizialmente ricondotta e ridotta a un principio banalmente imitativo delle forme, dei generi e addirittura delle composizioni già scritte per altri strumenti. La polemica più pesante da affrontare per Murzin riguarda l'evidente distacco dalla tradizione, alla quale il suo strumento evidentemente non appartiene, e la necessità di presentare forme e sistemi compositivi peculiari capaci di esprimerne le potenzialità.

L'imitazione delle forme già acquisite dalla storia della musica viene rigettata da Murzin: la riproposizione dei timbri, del sistema tonale e di quello armonico occidentale e il mantenimento del sistema temperato ormai acquisito dalla tradizione, ma anche la semplice riproposizione stessa di interi brani della sacra classicità vanno accantonati, oppure si possono accogliere solo in un ambito sperimentale parziale a titolo puramente dimostrativo, come sembra suggerire l'unica produzione discografica rimasta dello studio moscovita che tra vari brani originali per costruzione e ideazione propone anche un preludio di Bach suonato all'ANS. A parere di Murzin, si possono eseguire solo alcune composizioni di Scriabin adatte ad un temperamento diverso da quello stabilito dalla tradizione, ma in modo estremamente difficile.

Murzin, Artemev, Kreichi e il resto del gruppo si trovavano dalla parte opposta del solco che ormai divide la tradizione musicale, difesa dal controllo culturale del regime sovietico, dal nuovo continente sonoro, dalla "Nuova Atlantide" schiusa dai mezzi che la tecnologia era in grado di fornire alla musica. Tutta la trattazione di Anfilov, lo studioso e pubblicista sovietico di cui abbiamo intenzionalmente seguito e riportato l'argomentazione riguardante l'ANS, non è che uno dei rappresentanti di questo atteggiamento volto a condurre tutto l'ambito del suono

macrografico» (Comunicazione personale di Artemev a chi scrive dell'estate 2010). Per Artemev l'improvvisazione è garantita dalla macchina che unisce nello stesso processo la sintesi della scrittura/disegno, che tratteggia il quadro generale, e la sua immediata esecuzione che, dialogando con l'idea espressa nel grafico, può mutarla fino a raggiungere il risultato desiderato. L'essenziale è che i due momenti siano saldamente concatenati e interagenti (esecuzione e sintesi).

registrato e disegnato (di sintesi) o nell'alveo piuttosto ristretto della novità tecnica, o a sostegno della tradizione, non interrogandosi sulla loro portata culturale⁴³⁹.

I musicisti radunati intorno a Murzin oltre a riconoscere immediatamente i cambiamenti prefigurati nel modo di comporre musica dal sintetizzatore, sono perfettamente consapevoli di potersi addentrare nella struttura del suono stesso. Nel presentare il suo sintetizzatore “per compositori”, oltre a dedicarlo esplicitamente a Skrjabin nella prima pagina del pieghevole (1965), Murzin mette in luce non solo le affinità del vetro-sequencer del ANS con uno spartito, ma dichiara che a disposizione del compositore ci sono almeno 10 ottave di altezza del suono e che ogni ottava è suddivisa in 72 intervalli, che possono diventare anche molti di più (144, 216) con ulteriori operazioni di registrazione e montaggio.

Questo materiale sonoro di base costituito da toni puri nell'intero spettro udibile e da una segmentazione del continuum frequenziale estremamente sottile, combinato con il dispositivo di controllo grafico consente di operare con inesauribili risorse: «Il compositore può rielaborare sul vetro-spartito suoni assolutamente inconsueti dal punto di vista dello spettro del suono». «Tutti i suoni vengono sintetizzati dal compositore sullo spartito come combinazioni di toni acustici puri con regole stabilite per il loro cambiamento di intensità». Si coglie immediatamente la possibilità di operare la sintesi additiva del suono e Murzin può affermare al simposio di Firenze che nello studio di Mosca «i compositori non hanno bisogno di adoperare filtri o altri apparecchi speciali per ricomporre la natura dello spettro»⁴⁴⁰.

439 Di segno opposto a quello di Anfilov sono anche le valutazioni che i tecnici, gli scienziati e i musicisti stranieri in visita al museo Skrjabin (o al laboratorio allestito con i fondi del Ministero per la Radio di Stato) lasciano nel registro delle visite: lasciando da parte l'apprezzamento di Shostakovich che aveva sostenuto la creazione del gruppo di Mosca, meritano di essere messe in rilievo le parole di Volkonsky che riconosce immediatamente la nuova unità composta da autore e interprete come rivoluzionaria per la composizione musicale e include questo strumento nella nuova era di viaggi ed esplorazioni inaugurata dall'URSS con i voli al di fuori dell'atmosfera. Ma il commento di Ussačevskij (1961) sembra compendiare perfettamente il nuovo spazio che questo sintetizzatore si è ritagliato nella tradizione musicale dell'Unione Sovietica e più in generale del mondo musicale contemporaneo: «La mia impressione sul sintetizzatore ANS di E. A. Murzin è molto positiva sotto molti punti di vista. Il mio lavoro personale nel corso degli ultimi dieci anni con straordinari metodi per la produzione di nuovi timbri, di nuove combinazioni di suoni musicali e di rumori mi ha convinto che il principale ostacolo alla realizzazione della fantasia del compositore si può trovare nel procedimento certosino di rappresentazione di questi suoni e la necessità di affidarsi all'assistenza di tecnici – intermediari. Il compositore deve avere un apparato che possa rapidamente imparare ad usare e che, contemporaneamente, possa fornirgli ampie possibilità d'uso di nuovi materiali sonori senza investimenti di tempo troppo grandi. L'ANS di Eugenio Murzin risponde brillantemente a queste fondamentali esigenze. L'immediatezza delle rappresentazioni del pensiero musicale in una forma di facile comprensione e di disegno facilmente modificabile concede maggiori possibilità alla tecnica di composizione di migliorare progressivamente. Io saluto con favore questo approccio ed è un metodo logicamente prodotto per la realizzazione delle intenzioni creative del compositore e, soprattutto, (saluto con favore) l'aiuto che questo dispositivo offre all'apertura di nuovi orizzonti per tutti coloro che lavoreranno con questa macchina».

440 Murzin, *Risorse dell'orecchio musicale e possibilità di sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo*, relazione al I Convegno Internazionale degli Studi di Musica Elettronica, 1968, p. 1. Dalle note di Artemev per *Solaris* si ricava il tentativo di comporre l'incipit di un brano filtrando proprio con l'ANS un intervallo di sequenze che copre quasi tutto l'udibile; la forma triangolare di questa parte presenta indubbiamente una singolare suggestione grafica al lettore.

Benché possa apparire ridondante, è necessario ripercorrere attraverso le parole dei protagonisti l'impatto delle novità offerte dalla tecnica alla musica in Unione Sovietica per tratteggiare il modo in cui sono state interpretate e integrate nella prassi compositiva dai musicisti del gruppo e soprattutto da Artemev, che le porrà al servizio della realizzazione di *Solaris*, film in cui Tarkovskij decide di separarsi dagli stilemi e dalle forme tradizionali preferite da Ovčinnikov per affidarsi all'elettronica e rendere così parte integrante dell'immagine cinematografica le forme musicali elaborate con gli strumenti e i metodi tipici del suono registrato o disegnato⁴⁴¹.

Murzin, Artemev e Kreichi puntualizzano in tempi diversi un'altra peculiarità della macchina che diventerà il tratto stilistico del compositore che lavorerà a fianco di Tarkovskij: il primo afferma nella presentazione del sintetizzatore al convegno fiorentino che «Avvalendosi dell'ANS il compositore può creare musica di ogni colorito, direttamente in forma sonora, senza esecutori [...] sull'unico vetro-spartito si può incidere in genere qualsiasi rumore», «l'ANS offre la possibilità al compositore di incidere qualsiasi parte musicale nei tempi dell'esecuzione dal vivo, completandola, se necessario, con vibrazioni di esecuzione e con sfumature di intensità e di timbro»; «le possibilità tecniche dello studio permettono di eseguire i lavori [nell'ambito] coloristico, con sintesi di complicatissime sonorità, rumori e timbri armonici»⁴⁴².

Ribattendo in maniera piuttosto originale sulla possibilità, già espressa da Artemev (ma più di quarant'anni dopo...), di improvvisare con l'ANS, Murzin evidenzia immediatamente che uno dei campi di studio è la ricerca timbrica, che diventerà uno dei tratti distintivi dell'opera del musicista nei lavori con Tarkovskij. E aggiunge ancora al termine del pieghevole di presentazione della macchina: «Non ponendo limitazione nei timbri e nei loro cambiamenti l'ANS rende possibile l'uso di voci artificiali nella composizione, di rumori prodotti da tutte le possibili apparecchiature e forme di oscillazione»⁴⁴³.

Pochi anni dopo a metà degli anni settanta nelle sue *Note sulla musica elettronica* Artemev riecheggerà proprio queste affermazioni del promotore del gruppo moscovita. Kreichi ribadirà

441 Questa integrazione, come si vedrà a tempo debito, non sarà priva di attente puntualizzazioni critiche, ma anche di acute riflessioni sulla potenzialità di questo tipo di musica da parte del regista.

442 Le parti sono tratte dal depliant di presentazione del sintetizzatore e dalle pagine della relazione di Murzin al convegno fiorentino. Si veda: Murzin, *Risorse dell'orecchio musicale e possibilità di sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo*, cit., pp. 1-2.

443 A proposito della possibilità di sintetizzare la voce, Kreichi ricorda che: «In 1972 the ANS and I came together again at the Laboratory for Phonetics and Linguistic Communication at the Moscow Lomonosov State University. All the experiments concerning the reception of synthesized speech were carried out using the ANS». Kreichi, *Me and the synthesizer*, cit., p. 168.

che la divisione dell'ottava in 72 chrome⁴⁴⁴ e l'ampia fascia di sequenze rese disponibili dal sistema fotoelettronico consentivano di sintetizzare suoni ad alta densità con una precisione notevole nella determinazione delle altezze e questo permetteva di produrre variazioni timbriche nel tempo fino ad ottenere dei rumori⁴⁴⁵.

In più parti della note per *Solaris*, Artemev mostrerà l'intenzione di modificare i timbri degli strumenti scelti per produrre delle sonorità adatte alle sequenze del film e parimenti non mancheranno le segnalazioni di modifiche dei toni costituite da una o due chrome per suscitare nell'ascoltatore la presenza di un'impercettibile diversità rispetto all'ascolto abituale. Le numerosissime indicazioni riguardanti i mutamenti di velocità non riguardano l'ANS bensì il nastro magnetico su cui vengono incise e poi riascoltate e rimixate le diverse parti: si ottengono così dei cambiamenti nella tonalità dei pezzi. E gli anelli al magnetofono multipista, previsti per la seconda apparizione di Hari, rilanciano il problema dell'improvvisazione. Non meno significative saranno nel film le dissolvenze sonore tra i diversi timbri e le distinte sonorità destinate a diventare un tratto distintivo del sonoro tarkovskijano, che punta con decisione a cancellare qualsiasi denotazione spaziale e temporale prodotta dal visivo.

Ma se per gli esegeti russi questo significava solo la possibilità di eseguire alla perfezione la musica precedente all'intonazione moderna o quella che intendeva superarla (Scrjabin), per il gruppo nato intorno all'ANS significa invece utilizzare qualsiasi tipo di scala e di modo: Kreichi accenna alla *Sruti* indiana e Artemev, sulla scorta di Murzin, intravede la possibilità di avvicinarsi alle intonazioni della musica etnica. Scrive a questo proposito il promotore del gruppo moscovita nella sua relazione al simposio di Firenze: «con le strumentazioni disponibili nello studio si possono ottenere intonazioni purissime, nuove tonalità sintetiche e le singolari intonazioni del folklore musicale».

444 Ribadiamo che con il termine "chroma" o "chrome" si intende in questa appendice dedicata allo studio di Mosca e all'ANS l'unità minima di cui disponeva il sintetizzatore corrispondente a 1/6 di semitono temperato tradizionale.

445 Kreichi, *The ANS synthesizer: composing on a photoelectronic instrument*, cit. p. 59-60. L'ingegnere radiofonico e musicista precisa che «L'ANS produceva un suono migliore di tutti gli altri generatori elettronici principalmente grazie a tre fattori: i fonogrammi foto-ottici, perché a quel tempo non si riusciva ad ottenere la stabilità della forma d'onda, la mano degli "autori" che agiva durante la creazione dei segni grafici per controllare il suono, l'attuazione dal vivo del ritmo e della regolazione della dinamica del brano quando la rappresentazione grafica era convertita in suono». Id., *Me and the synthesizer*, cit. p. 168. A parte il non secondario dettaglio tecnico riguardante i fonogrammi, torna ancora con insistenza l'idea che l'ANS sia uno strumento ideale per l'improvvisazione, che esso dia la possibilità di interagire e modificare istantaneamente sia un disegno che può essere anche una scrittura, sia una determinata serie/combinazione di suoni per procedere poi all'ascolto fino ad ottenere un disegno-sonoro soddisfacente. Nonostante queste valutazioni siano successive all'epoca dello studio di Mosca, abbiamo dimostrato come fossero in realtà radicate nell'inventore della macchina che evidentemente le aveva trasmesse al resto del gruppo fin dagli anni '60.

Attraverso il caso dell'ANS abbiamo testato le innovazioni che la tecnologia aveva importato nella musica anche in URSS a partire dagli anni '60. Abbiamo tentato di riconsiderare attraverso le parole dei protagonisti per cogliere la trasformazione della novità tecnologica pura e semplice in forma culturale materiale operata dal pensiero dei compositori e in seguito offerta agli ascoltatori e all'immaginario dello spettatore cinematografico. I metodi di composizione e la nuova prospettiva acquisita da Artemev durante il periodo trascorso nello studio di Murzin saranno riconoscibili ed incideranno in modo determinante nella colonna sonora di *Solaris* sostanziando l'interpretazione delle sequenze: la composizione per masse sonore, piani e linee, la ricerca sul timbro e le sue mutazioni, la manipolazione del suono, delle armoniche che lo compongono insieme ad un'attenzione costante verso la costruzione di spazi acustici immaginari sono i caratteri distintivi di Artemev fin da *Mosaic* (1967). Come abbiamo già anticipato, il pezzo è incluso al termine della relazione di Murzin al convegno fiorentino: potrà quindi essere utile addentrarsi nel tentativo di teorizzazione delle consonanze numeriche da parte dell'ingegnere russo per capire meglio le inconsuete dimensioni armoniche che lo caratterizzano.

Murzin al convegno fiorentino: la musica elettronica russa oltrepassa la cortina di ferro insieme a Mosaic di Artemev

Come è già stato in parte anticipato nel capitolo sulla storia dello studio di musica elettronica di Mosca, Murzin viene invitato da Pietro Grossi a partecipare al I Convegno dei Centri Internazionali dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica nell'autunno/inverno del 1967. Nel maggio dell'anno successivo, il programma della notissima manifestazione fiorentina arrivata alla XXXI edizione comprende il simposio sulla musica elettronica: attraverso le citazioni dagli articoli di Pinzauti abbiamo cercato di evidenziare l'atteggiamento critico presente in Italia verso questo tipo di musica e quale fosse la sua collocazione nell'ambito culturale non circoscritto soltanto agli specialisti. Dopo aver constatato le diffidenze e le critiche immeritate verso gli esiti del simposio, misurati soprattutto in termini di partecipazione di pubblico rispetto all'ambito tradizionale, è opportuno addentrarci in una ricognizione generale del programma per inquadrare meglio la posizione di Murzin.

Il convegno, svoltosi a Firenze dal 9 al 14 giugno 1968 a Palazzo Vecchio (inaugurazione) e al Palazzo dei Congressi, prevedeva gli interventi dei relatori provenienti da tutto il mondo

distribuiti in termini temporali molto ben definiti: un'ora e mezza veniva concessa alle prolusioni – due al mattino e due al pomeriggio, della durata di tre quarti d'ora ciascuna – e un'ora agli ascolti degli esiti musicali presentati insieme agli argomenti più strettamente teorici durante le relazioni. Per Murzin lo spazio raddoppia: la sua relazione dura un'ora e un quarto e dal titolo si deduce che è divisa in due parti distinte e che gli esempi musicali di Artemev vengono fatti ascoltare al termine della prima.

Nel depliant del convegno l'intervento assume un titolo diverso da quello di presentazione della relazione: «Risorse del suono relative alla tecnica elettronica musicale e possibilità di un sistema internazionale di notazione». Se la prima parte di questo titolo sposta l'attenzione sull'indagine del suono eseguita con gli strumenti elettronici lasciando in secondo piano la possibilità di «sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo», la seconda porta in primo piano il tentativo di creare un sistema notazionale sulla base delle considerazioni elaborate nella parte di relazione che l'ha preceduta. All'ascolto della relazione, però, la seconda parte viene solo abbozzata e non offerta per esteso al pubblico: evidentemente per mancanza di tempo Murzin preferisce l'ascolto del componimento di Artemev, che riscuote infatti un buon successo. La notizia di una scrittura che potesse coprire tutto il *range* di frequenze del sintetizzatore era già stata data nel testo di Anfilov intorno alla metà degli anni '60 insieme alla trasformazione dell'ANS in un 'gigante' prototipo con sei tastiere per gestire tutte le frequenze dell'udibile. Non può sfuggire il fatto che, se le informazioni del critico sovietico sono esatte, la specificità del sintetizzatore di Murzin stabilita dal vetro-spartito-grafico-sequencer e difesa anche all'inizio della relazione fiorentina, sarebbe andata perduta a favore della trasformazione dello strumento in un grande pianoforte libero dal problema dell'intonazione, del temperamento e capace quindi di trovare «qualsiasi modo, qualsiasi scala, sia naturale che mai udita prima»⁴⁴⁶. E per continuare questo 'ripiegamento' verso la tradizione Murzin avrebbe ideato un nuovo sistema di notazione musicale, «semplice, ma ingegnoso: il pianista non ha bisogno di impararlo perché non presenta nuovi simboli».⁴⁴⁷

Sulla trasformazione dell'ANS non ci sono però conferme da parte della bibliografia disponibile: la sua mutazione in pianoforte è smentita dall'introduzione di Murzin all'attività del gruppo centrata ancora intorno ad uno strumento che presenta, secondo le parole dell'ingegnere russo, un'interfaccia grafica molto più interessante e innovativa – aggiungiamo

446 Le parole tra virgolette sono le considerazioni sull'ANS di Artemev riportate da Yegorova citando un manoscritto inedito dell'autore (*Note sulla musica elettronica*) risalente alla metà degli anni '70. Si veda: Yegorova, *Edward Artemiev's Musical Universe*, cit., p. 40.

447 Anfilov, *Physics and music*, cit., p. 222-23.

noi – rispetto a qualsiasi successione scalare di tasti del valore di un sesto di semitono ciascuno.

Per il problema rappresentato dalla proposta del sistema notazionale, pur essendo contenuto nello scritto della relazione di Firenze, sicuramente Artemev non lo segue per compilare le sue note sulla lavorazione di *Solaris* e Kreichi non ne fa mai cenno: esso non deve aver superato lo stadio di una mera ipotesi di lavoro e soprattutto non ha mai raggiunto una dimensione internazionale.

Ritornando all'articolazione del programma e alle informazioni che si possono dedurre dal pieghevole del convegno, è evidente come gli ambiti in cui si sviluppa ancora nel 1968 l'elettronica siano prima di tutto le università (ma solo nel mondo occidentale e in particolare quello americano), le radio o le televisioni di stato (entro la cortina di ferro, anche se quello di Mosca viene presentato come "studio sperimentale" non collegato a istituzioni ufficiali).

Un caso piuttosto singolare è rappresentato dal variegato panorama italiano dove, a fianco a studi nati nelle università o per iniziativa di singoli comunque legati al mondo accademico (nps di Teresa Rampazzi, s f2 m di Pietro Grossi, docente della prima cattedra di musica elettronica in Italia dal 1965) sono presenti la RAI – Tv italiana con lo studio sperimentale di Milano (Angelo Paccagnini, Virginio Puecher) e lo studio R7 – Laboratorio elettronico per la musica sperimentale (Paolo Ketoff e Vittorio Consoli) e lo studio di musica elettronica di Torino (Enore Zaffiri).

Osservando ancora solo i titoli del programma si nota l'emergere della computer music come costola dell'elettronica e il fronteggiarsi di almeno tre sintetizzatori: se il rapporto tra il calcolatore elettronico e la musica viene avviato anche in Italia proprio grazie al promotore del convegno, il Moog, destinato oramai a trionfare nel mercato e a imporre l'elettronica nel mondo della musica popolare, ma anche della musica per cinema, è indirettamente messo a confronto con l'ANS e il Syn-ket di Paolo Ketoff. Ma mentre il primo e il terzo di questo trio vengono nominati esplicitamente nel titolo della relazione, il sintetizzatore russo è nascosto nel testo.

Soltanto la relazione dello studio sperimentale della televisione cecoslovacca di Bratislava (I. Stadtrucker) e quella italiana dello studio sperimentale di Milano, dal titolo rispettivamente di «Condizioni teoriche dei mezzi sonori per la realizzazione dell'unità formale nella cinematografia» e di «Musica autonoma e musica funzionale» paiono concentrarsi sul rapporto tra l'elettronica e gli altri media, nonostante essa fosse ormai impiegata da diversi anni proprio nella radio e nel cinema.

Tra le audizioni spiccano *Poème électronique* di Varese, *Telemusik*, *Hymnen* e *Region III* di Stockhausen e il programma è completato da concerti serali in cui trovano spazio tra le altre alcune opere di Maderna, il gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza (di cui Ketoff era membro), un recital di Eaton (uno dei principali musicisti ad utilizzare il Syn-ket) e i lavori di Luigi Nono *A Floresta é joven e chea de vida*, *La fabbrica illuminata*, *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*.

In questa prospettiva forse ancora troppo centrata sull'identificazione della specificità dell'elettronica e sulla riflessione in merito al rapporto ormai inscindibile della musica con la tecnologia, ma ristretto alla dimensione accademica o comunque ufficiale, considerate purtroppo ancora il primo se non l'unico punto di riferimento per la produzione di forme culturali, vanno a inserirsi le idee di Murzin relative alla consonanza numerica e l'opera di Artemev che dovrebbero rappresentare le potenzialità di un sintetizzatore ormai superato (alla pari del Syn-ket) e soprattutto la bontà della prospettiva murziniana, ma che finiscono invece per essere il primo apprezzato saggio della ricerca del musicista centrata sulla creazione e la manipolazione di nuovi e inusitati timbri, sulla spazialità del suono e sulla costruzione di dimensioni armoniche non rinvenibili nella tradizione.

Dopo una breve introduzione che abbiamo riportato a stralci nel capitolo precedente per sottolineare come le pratiche compositive all'ANS e le sue potenzialità fossero state immediatamente comprese e sviluppate dal cenacolo moscovita, Murzin, sulla scorta della psicoacustica, inizia ad esporre il suo pensiero ripartendo dal problema degli intervalli e fornendo la sua interpretazione del problema della consonanza.

Nel presente studio non è possibile addentrarsi nella trattazione approfondita del documento ritrovato nell'archivio Grossi per il fatto che chi scrive non è un musicologo di formazione. Ciononostante, può essere utile mostrarlo nella sua integrità allegando le pagine della relazione a questa appendice, come si vedrà in seguito, ed è opportuno ricordare che l'ingegnere e teorico russo affianca alla lettura della sua relazione tradotta in italiano l'ascolto di alcuni esempi musicali, ritrovati anch'essi in archivio, e al termine della trattazione teorica fa ascoltare al pubblico fiorentino il brano *Mosaic* di Artemev.

Il primo 'saggio' musicale riguarda l'ascolto di tre differenti terze su cui si attarda il discorso teorico di Murzin: la pitagorica (che chiama gregoriana), sconveniente per la polifonia, la naturale (rapporto 5/4) e la terza temperata, che sta tra le prime due appena ricordate. Ma sono sicuramente più significativi i tentativi di far percepire e acquisire dall'ascoltatore le affinità musicali e acustiche per suoni parziali di alta frequenza non ancora riconosciuti dalla tradizione e forniti, secondo il teorico russo, dalla musica elettronica, in particolare dal

sintetizzatore ANS, che è stato ideato a partire da un temperamento ai limiti delle possibilità selettive dell'orecchio umano (1 chroma corrisponde a 1/6 di semitono temperato).

Sfruttando queste caratteristiche, gli esempi musicali prendono in considerazione rapporti acustici con parziali 7, 14, 11 organizzati in una sequenza con lo scopo dichiarato di farli prima riconoscere allo spettatore e poi di renderli consonanti. Murzin fa sentire le prime sette note in coppia prima in successione per quattro volte e poi costruendo un accordo della durata di cinque secondi. Ogni suono è costruito con almeno otto armoniche, ciascuna delle quali è un multiplo intero della frequenza del tono scelto come fondamentale, ma la loro intensità è molto simile.

Come annunciato dalla serie di rapporti acustici le prime due frequenze sono in un rapporto di 7/4; per rifarci a parametri più tradizionali solo per capire di quale suono si tratti la prima coppia è formata da un Si 3 aumentato di un quarto di tono e da un La 4 aumentato di un terzo di semitono: questa frazione si può ottenere con il temperamento dell'ANS che procede per sestimi di semitono. Nel presentare i nuovi rapporti Murzin fa uso più volte del primo suono, il Si 3 + 1/4 T, e in seguito adopererà questa frequenza per sostenere la scala delle sonorità sistemate in ordine crescente: tutto ciò facilita la memorizzazione e gli intervalli diventano senza dubbio più familiari.

La seconda coppia, le cui frequenze sono in rapporto 7/6, è composta da un Do#4 ribassato di almeno un sesto di semitono e da un Re#4 aumentato di 1/4 di semitono e così via: più il rapporto tra i due suoni arbitrariamente scelti nella zona mediana dell'udibile si fa piccolo e definito da numeri piuttosto grandi più la combinazione armonica risulterà dissonante all'orecchio poco allenato dell'ascoltatore. L'ultimo esempio sonoro che rappresenta efficacemente questo problema è il più evidente: la prima frequenza si avvicina ad un Si 3 aumentato di un quarto di tono e la seconda è compatibile con un Do#4 aumentato di 1/6 di semitono; il loro rapporto è 12/11 e all'ascolto la combinazione simultanea dei due suoni risulta particolarmente intollerabile.

Dopo aver esposto la serie, Murzin intende estendere i limiti della percezione dell'ascoltatore facendo diventare pienamente consonante la serie già esposta. Si dovrebbero guadagnare così nuovi rapporti alle risorse dell'orecchio musicale e l'elettronica diventa la parte della musica capace di estendere i confini dell'armonia anche in territori non consoni agli strumenti tradizionali.

Assemblando le coppie di suoni in una unica serie crescente rispetto all'altezza e procedendo con il supporto dell'ostinato del primo suono, Murzin ritiene che la successione risulti assolutamente consonante e alla prova dell'ascolto scompaiono le dissonanze più

marcate poiché si formano dei rapporti con frequenze più distanziate; la situazione non cambia al mutare del suono con cui si produce l'ostinato e l'orecchio compensa agevolmente i suoni sgradevoli o inizialmente considerati «strani» in combinazioni armonicamente compatibili (anche perché le note presentate in scala ascendente e discendente sono tutte di breve durata). Facendo poi sentire il tono sinusoidale fondamentale (Si 3 aumentato di un quarto di tono) per tre secondi e poi la scala senza la compensazione dell'ostinato l'effetto ottenuto appare piuttosto 'esotico', vicino a certe intonazioni della musica popolare che nello studio di Mosca veniva riprodotta usando l'ANS.

Dagli esempi musicali si passa poi alla costruzione dello «Spettro delle consonanze»: un grafico che consente di trovare nell'ottava tutti i rapporti consonanti applicando la formula enunciata, ma non dimostrata dall'ingegnere, all'inizio della sua relazione. Poi si torna a nuovi saggi di ascolto partendo sempre dai rapporti ormai acquisiti dalla tradizione per giungere di nuovo a quelli più dissonanti.

Si giunge così alle conclusioni di Murzin: per prima cosa egli afferma che non è possibile comporre musica elettronica sulla base di arbitrarie o casuali forme di intonazione, perché ogni intonazione rappresenta determinati rapporti musicali ed acustici che vengono percepiti dall'orecchio come consonanze o dissonanze. In secondo luogo la musica elettronica consente di adoperare i più elementari intervalli melodici e armonici rispettando le proporzioni previste dalla tonalità prescelta⁴⁴⁸.

La relazione effettivamente esposta a Firenze nel giugno del '68 e fissata sul nastro del convegno presenta un'evidente discrepanza con il testo conservato all'archivio Grossi: la discussione sulla notazione in musica elettronica viene presentata dallo studioso russo soltanto in minima parte nonostante il programma prevedesse per il suo intervento un'ora e un quarto. Riporteremo quindi integralmente in questa appendice anche la seconda parte del testo avvisando che non sarà commentata per gli stessi motivi esposti all'inizio della presentazione del prima.

Benché questo sistema non comportasse un gran numero di nuovi segni, dalle note di Artemev sulla lavorazione di *Solaris* si evince che questo tipo di scrittura non fu usato e il compositore russo ricorse ad una annotazione ibrida, che utilizzava in gran parte le forme tradizionali con l'aggiunta di note scritte o di cifre strettamente necessarie per ricordare le procedure da seguire oppure già eseguite per ottenere un determinato timbro o sonorità.

448 Entrambe le conclusioni si ritrovano citate nel testo della Yegorova che aggiunge come Artemev condividesse appieno la prospettiva di Murzin, poiché le cita nel suo testo (rimasto manoscritto) *Annotazioni sulla musica elettronica* (posteriore alla realizzazione di *Solaris*): Yegorova, *Edward Artemiev's Musical Universe*, cit., p. 41-42 e p. 197.

La parentesi oltrecortina di Murzin si conclude però con l'esibizione di un breve brano composto da Artemev: rispetto a quanto programmato dalla relazione gli ascolti dovevano essere due, ma il tempo esaurito dalla relazione ha imposto un taglio anche in questa parte. Il pezzo che l'inventore dell'ANS ha fatto ascoltare a Firenze nel giugno del 1968 è *Mosaic*, portato a termine dall'autore della colonna sonora di *Solaris* l'anno precedente. La composizione ottiene un buon riconoscimento, certamente superiore alla relazione del responsabile dello studio moscovita e rappresenta una tappa importante nell'itinerario artistico di Artemev, se non altro per il palcoscenico internazionale sul quale fu esibita. Seguendo l'analisi e la ricostruzione operata dalla Yegorova insieme all'autore è possibile metterne in luce gli aspetti più rilevanti con l'aiuto di sonogrammi⁴⁴⁹.

Il pezzo si presenta inizialmente come una serie dei materiali sonori giustapposti, a cui segue uno sviluppo nel secondo movimento per arrivare poi alla ricapitolazione finale nella terza parte. Fin dall'incipit è possibile riconoscere dei composti che vagamente richiamano forme e timbri tradizionali: le voci di un coro, una scala di pianoforte (eseguita sulla tastiera e sulle corde), glissando ancora di piano e cluster, che costituiranno le masse sonore più usate e riconoscibili in *Solaris*.

Nella parte riservata allo 'sviluppo', e nella ricapitolazione incontriamo frequentemente accordi sintetici a diversi intervalli, che formano la base su cui innestare a 'mosaico' altri eventi sonori di qualsiasi tipo, e altre sonorità che imitano apparentemente la struttura di una nota musicale con la corrispondente serie delle armoniche, ma ad una analisi più dettagliata queste ultime si mostrano dotate tutte della stessa intensità e posizionate ad intervalli che non sono multipli interi della fondamentale dando origine così a un nuovo timbro artificiale.

Tra i materiali sonori numericamente più rilevanti dell'intera composizione – e in particolare della serie con cui Artemev apre il suo brano – figurano indubbiamente i rumori, i suoni aperiodici, non armonici e di altezza indeterminata letteralmente avvolti e raccordati tra loro dalle frequenze modulate dei toni sinusoidali. Sussurri generati dalle combinazioni di sibilanti, grida trattate al sintetizzatore, tonfi, colpi, sibili, mormorii e mugolii del vento sono la parte musicalmente prelevata dalla realtà mediate la registrazione su nastro che è stata, alla pari di tutte le altre, rielaborata all'ANS: più volte abbiamo incontrato nelle presentazioni di questa macchina la sottolineatura della sua capacità di riprodurre le più raffinate sfumature

449 Un'analisi altrettanto interessante di *Mosaic* è offerta da Suslova: *Edward Artemiev: "A breakthrough to the new worlds of sounds"*, un'intervista saggio della musicologa russa risalente al 1995 e riportata nel sito del compositore www.electroschok.ru consultato nell'estate del 2012. La parte riguardante la descrizione del primo brano di Artemev presentato in una conferenza internazionale al di fuori del mondo musicale sovietico è riportata anche da Calabretto nel suo saggio *"La musica cinematografica per me, in ogni caso è una componente naturale del mondo dei suoni"*, contenuto in *Tarkovskij e la musica*, cit., p. 28-29.

tonali, timbriche e vocali e ora Artemev ne dà letteralmente prova all'ascolto, dato che nessuno dei suoni finora elencati è riconoscibile nel suo aspetto naturale, ma appare significativamente distorto e immerso in uno spazio acustico del tutto virtuale caratterizzato da echi, riverberi e riflessi sonori.

Da quanto finora esposto non possono mancare in questo brano nemmeno i timbri risultanti dalla integrazione di diverse componenti come per esempio i cluster di pianoforte innestati su sonorità artificiali create all'ANS con gruppi di armoniche non collegate al loro tono principale e ben distinguibili per il loro livello di intensità. Il quadro che abbiamo descritto si presenta quindi complessivamente eterogeneo, definito da una molteplicità di suoni uniti però dal lavoro di trasformazione del sintetizzatore.

Per quanto riguarda il problema della riproposizione dei suoni registrati e di quelli musicali operata attraverso la macchina in questo pezzo del 1967, Yegorova riporta le parole del compositore:

By processing sound in such technical manner I hoped to bring these sounds to the boundary where they get qualitatively regenerated, but I strived to preserve those elusive qualities which make it possible to unconsciously recognize these sounds, without being aware of that. It is rather a subjective impression of the timber which remains in our memory, not the timber proper; and that is what I would like to convey to the listener.⁴⁵⁰

Attraverso la rielaborazione elettronica Artemev intende rigenerare il suono: non solo vuole dimostrare che non esiste alcun suono non musicale, che non sia manipolabile per entrare a far parte di una composizione oramai più simile ad un quadro o ad una tela, ma questo rinnovamento non può non passare attraverso un necessario mutamento delle forme dell'ascolto. Particolarmente significativa è la seconda parte delle sue parole: del suono originario egli ha tentato di mantenere quei caratteri che non vengono riconosciuti come corrispondenti alle forme della tradizione musicale o appartenenti al paesaggio sonoro contemporaneo ottenendo così che l'esperienza dell'ascolto si trasformi in una vera e propria reminescenza.

Ciò che importa ad Artemev non è raggiungere con ogni mezzo a sua disposizione l'infinità di nuovi suoni e inusitati timbri che il sintetizzatore rende disponibili ma, grazie allo stesso strumento, ripercorrere il processo di interiorizzazione del suono liberandolo delle forme sclerotizzate e rinnovando così la sua manifestazione nella coscienza dell'ascoltatore consapevole dell'intero processo. Quindi al musicista russo non interessa la composizione di timbri in quanto tale, ma la rievocazione del timbro stesso riportandone in vita la forma

450 Yegorova, *Edward Artemiev's Musical Universe*, cit., p. 58.

conservata nella memoria: questa prospettiva si ritrova formulata anche nelle ultime considerazioni sui suoni e sui rumori contenute all'interno di *Scolpire il tempo* e la sua prima e più evidente forma di rappresentazione si realizza in *Solaris*, in particolare nella sequenza in cui Hari contempla il quadro di Brueghel.

La seconda sezione è descritta dall'autore con le parole opportunamente riportate dalla Yegorova come «Leaden sea and waves rolling over»⁴⁵¹. Il riferimento al mare e al moto delle onde, oltre a richiamare in modo persistente l'immagine chiave intorno a cui è imperniata la vicenda del film tarkovskijano, diventa un modello per la composizione.

Dopo una breve introduzione, infatti, il materiale sonoro risulta spartito in due serie percepibili chiaramente dall'ascoltatore: la prima è costruita sulla ripetizione di tre sonorità complesse, la seconda di due. Ciascuna di queste microunità, che vanno a formare i nuclei germinanti delle due 'miniature' principali della parte mediana di *Mosaic*, presenta una fase di ascesa e una caduta ben marcate che si ripropongono più volte creando così un effetto dinamico che assomiglia al passaggio di energia che caratterizza un'onda in un materiale fluido. Su questa struttura basata sulla serie si sistemano micro-cluster e intervalli microcromatici che variano la composizione timbrica di partenza formando indefinibili complessi verticali, o prolungando strati orizzontali, o aparendo solo come singoli spot.

Nell'articolazione di queste serie, ma anche nel resto del pezzo, si possono evidenziare anche cambi di registro della materia sonora e mutamenti nella sua tessitura (voce singola – molte voci). Ma si distinguono soprattutto sensibili fluttuazioni di volume e di durata che scandiscono il ritmo con cui evolve ciascuno dei due “quadretti sonori”⁴⁵². Il tutto viene poi trasposto in uno spazio sonoro inusuale, carico di echi, riverberi e riflessi sonori, che contribuiscono in modo determinante all'articolazione generale del movimento approfondendo la prospettiva spaziale (e non solo temporale) nella quale questi suoni prendono forma.

La terza parte, la 'ricapitolazione', si presenta come una decisa rarefazione della quantità di materia sonora dei movimenti precedenti: i blocchi verticali di suoni, già individuati e studiati nelle precedenti sezioni, si riducono a monche e sparute comparse, che testimoniano

451 *Ivi*, p. 59.

452 Rispetto a *Solaris* le variazioni del livello di intensità in questo brano sono particolarmente brusche e improvvise: è del tutto assente la tipica progressione per dissolvenze in ingresso e in uscita che ritroveremo invece nei film tarkovskijani. L'effetto dinamico prodotto da questo andamento presenta un improvviso levarsi e un egualmente altrettanto immediato dissolversi dei suoni circoscritti dal silenzio, che assume così un rilievo nella composizione quanto la costruzione dello spazio acustico virtuale creata da Artemev. Il musicista russo nell'articolare lo spazio in cui il suono prende vita non usa la stereofonia preferendo la serie dei suoni virtuali ottenuti con l'eco e il riverbero. Questa condizione si riproporrà anche in *Solaris* dati i limiti tecnici del sonoro fermo all'ascolto monoaurale. Nelle pause di silenzio si sente una sega circolare in lontananza: questo rumore non fa parte del pezzo, ma del nastro su cui è stata impressa la registrazione della conferenza.

dell'infaticabile lavoro di manipolazione e montaggio che attraversa *Mosaic*. I microcluster e i microintervalli si diradano e si dispongono tra le armoniche, che fluttuano e si manifestano liberamente. Il tutto sembra condotto da un ostinato Fa 3 sinusoidale di cui si percepisce chiaramente la modulazione in ampiezza e l'evoluzione in uno spazio carico di riflessi: tutte le sonorità costruite da Artemev sembrano concentrarsi in quest'unico tono fino alla sua estinzione nel silenzio.

Pur non potendo prendere in considerazione tutte le tappe che separano le ultime e più significative esperienze nello studio di musica elettronica di Mosca dalla composizione della colonna sonora di *Solaris*, analizzando *Mosaic* (1967) abbiamo individuato alcuni tratti stilistici che ritroveremo nel film cinque anni più tardi come l'apertura al prelievo e alla trasformazione di suoni da tutto il paesaggio sonoro circostante e l'elaborazione di spazi acustici virtuali nei quali 'sospendere' la composizione rispetto ai contesti tradizionali generalmente poco attenti a questa dimensione. A questi due aspetti bisogna aggiungere la ricerca timbrica capace di estendersi potenzialmente all'infinito con il progressivo addensamento della materia sonora nei cluster o che, viceversa, si dirada e concentra in pochi o persino in un singolo e isolato tono sinusoidale di cui si segue pazientemente l'evoluzione, non prima di aver generato stratificazioni e piani che insieme alle linee e alle masse appena ricordate costituiscono i nuovi modi di composizione per giustapposizione scaturiti dall'esperienza al sintetizzatore.

Questi tratti stilistici piuttosto che la ricerca di nuovi sistemi tonali d'accordo diretta da Murzin, prima di essere adoperati per rappresentare la condizione psicologica dei personaggi di *Solaris* alle prese con la manifestazione della loro interiorità più segreta, o per caratterizzare l'atmosfera di determinati ambienti del film, si integreranno con i principi compositivi dell'immagine tarkovskijana dando una dimostrazione delle potenzialità del sonoro cinematografico e gettando così le basi per la futura definizione di "musica cinematografica" da parte del regista russo che ritroviamo in *Scolpire il tempo*.

E. МУРЗИН

Eugenii A. Muzzin

RISERVI D'UDITO E POSSIBILITADI SINTEZZARE NUOVI SISTEMI TONALI D'ACCORDO

Nel studio dello musica elettronica a Mosca i compositori creano loro opere per mezzo del nostro sintezzatore dei toni. Nostro studio dispone ora di due sintezzatori dei toni dello stesso tipo modello numero uno che fu ideato dal autore or trenta anni fa con diapason di otto ottave e un altro di tipo fondamentale con dieci, ottave. La sintesi dei toni puri diversi deriva direttamente dai toni puri per mezzo ^{di} codificazione sul vetro, ricoperto da una vernice nera mezzo secca che viene cancellata in posti oportuni. Questo vetro serve come una partitura per il sintezzatore. Il codice viene disegnato sul vetro in coordinati naturali: elevatezza e tempo. Codice puo essere subito esaminato ad audio e corretto ripetutamente. Compositore che compone per mezzo di tecnica di sintesi musicale si potrebe comparagonare ad un pittore.

Ogni ottava di elevatezza e suddivisa nel sintezzatore in settantadue intervalli, cosi che il compositore tiene a tutta propria disposizione e comando un spettro di settecentoventi toni puri. Per questo i compositori che lavorano nel nostro studio non hanno bisogno adoperare i filtri o altri apparecchi speciali per ^{ri} formare la natura del spettro. Possibilita tecniche dello studio perm ettono ad eseguire i lavori in due campi: coloristico, con sintesi di complicatissimi sonarita, rumori e timbri armonici e quello che

riguarda intonato purissimo ad uso di nuove tonalità sintetiche e singolari intonazioni del folklore musicale.

A fine di contribuire un migliore successo a tale attività dello studio ho fatto diverse ricerche in campo di teoria acustica musicale in particolare corrispondenza con musica elettronica. Risultati complessi di queste ricerche mi permettono di riferirvi in breve. [Analise dell'ordine dei diversi intervalli; disposti secondo la logaritmica e loro valore consonante ci dimostra che la moderna accordatura europea a 12 gradi con temperazione cromatica permette di formare oltre ottava ancora due intervalli musicali e acustici - la quinta e quarta con rapporto delle frequenze fondamentali $3/2$ e $4/3$. Questi due intervalli sono reciprocamente legati, cioè la quarta e una trasformazione della quinta e viceversa. Cominciando da un stesso suono fondamentale questi due intervalli; formano con buona esattezza nella scala temperata o 12 gradi terzo intervallo - la grande seconda con rapporto delle frequenze fondamentale $9/8$. Quinta, quarta e grande seconda hanno la stessa natura giacché i numeratori e denominatori delle loro frequenze contengono soltanto due tipi di moltiplicatori - 2 e 3. Quinta e quarta si riconosce facilmente con orecchio e per questo si chiamano consonanti perfetti. Intervallo grande seconda invece si riconosce ad orecchio con più difficoltà, poiché in questo caso l'udito deve fissare il legame che esiste fra l'ottavo armonico

del primo suono e il novesimo del' altro. ^{In} ^{al} riguardo ~~nostro~~ procedimento di indetificazione con udito delle affinita acustiche dei suoni armonici per stabilire valutazione quantitativa del grado di consonanza degli intervalli e necessario di calcolare un certo numero, la somma del conto inverso ai nominatori e denominatori del rapporto acustico. Questa forma di giudizio e fondata su un certo criterio di relativita di riempimento del spettro con toni intermedi armonici - tanti rumorelli e brusci che sorgono a base di due suoni fondamentali.

In questa sistema di valutazione la consonanza del unisono con rapporto 1:1 si esprime con numero $1/1 + 1/1$ cioè vale - due. Consonanza d'ottava 1:2 - con numero $1/1 + 1/2 = 1,5$, consonanza della quinta $1/2 + 1/3$ cioè - 0,83, quarta - $1/3 + 1/4 = 0,583$ e finalmente consonanza della grande seconda $1/8 + 1/9 = 0,236$.

E quindi ovvio che piu minore e il nominatore e denominatore del rapporto acustico entro i suoni, tanto piu facile e di stabilirne loro affinita.

Per farsi giudizio circa la problema della capacita del orecchio distinguere singoli rapporti che congiungono diversi armonici e necessario conoscere livello di selettivita del nostro udito in funzione al' altezza del suono. Quindi e il caso di approfittare dei fatti storici piu caratteristici ed ^{da} ~~da~~ altra parte studiare questi fenomeni in piano teorico.

I fatti storici che riguardano la questione possono essere spiegati se noi ci ricordiamo i principali passi evolutivi della base acustica musicale.

Tale rassegna può essere utile per certi prognosi. In medioevo l'evoluzione della musica si svolgeva nella direzione di approfondimento dei rapporti puri basati sulle quinte. In conseguenza ne emergano nuovi gradi della gamma di suoni musicali. Questi erano i gradi di spirale della quinta non riunita in cerchio. Ne rappresentano i seguenti rapporti: $3/2$, $9/8$, $27/16$, $81/64$.

È bene comprensibile che la definizione dei battiti 27 (o che fa lo stesso - la coincidenza di 27 armonico del primo suono con 16 del secondo) o tanto più - $71/64$ per e un compito proprio impossibile. Analizzando questi rapporti paradossali l'orecchio con difficoltà ne riconosce i semplici: nel primo caso - grande seconda naturale - $5/3$ con approssimazione di 1,2%, nell'altro - naturale terza - $5/4$ con errore 1,3%. Si faccia attenzione che in tutti e due casi si trattano già i rapporti acustici di un tutto nuovo genere, determinati da un nuovo semplice numero - 5, cioè con funzione della 5 armonica e affinità tra i parziali del 5, 10 e 15 armonico.

Intervallo $81/64$ che è la terza gregoriana terza con natura di quinta che in tempi passati fu ritenuta di natura falsa e per questo disadatta per musica polifonica. Nell'XV

secolo avvenne la prima grande riforma della base musicale: fu riconosciuto giusto il rapporto funzionale di 5 armonica e scoperta la terza naturale $5/4$ doppiocche sono apparsi i accordi naturali che unutilizzano funzioni dei 3 e 5 armonici. Con cio furono pure eliminati difficolta per evoluzione della musica polifonica.

Nel tempi di Bach la musica si sentiva gia a ristretto nella sistema dei accordi naturali - non c' era possibilita di adoperare singole modi d'accordo per eseguire altri tonalita. Allora che e risultata la seconda riforma della base della musica - a costo di un certo guasto della terza naturale: fu livelata la scala temperata cromatica e ne risulato incondizionate possibilita di modulazione dei suoni.

In tal modo ^{in senso} di udito musicale c'e da constatare che l' orecchio puo differire tre diverse terze: terza gregoriana $81/64$, che non conviene per necessita polifoniche; terza naturale $5/4$ e terza temperata che sta fra le prime due quasi giusto nel centro. Appunto per questo che viene proposto di impiegare nella musica elettronica il livello selettivo del'orecchio dato l' altezza del suono per creare la scala di altezza per suoni ed elaborare altri mezzi di apprezzamento.

Secondo le considerazioni teoriche rivelare le riserve d' udito musicale si puo per mezzo dello studio degli effetti che sorgono nel udito nel momento di percezione dei

consonanti superiori in dis^acordo. A questo scopo era congettato un metodo speciale per misurare l'ampiezza soggettiva dei parziali nella zona piu intensa di Karlo Stumpf e per secondo fu eseguita l'analisi strutturale dei toni parziali che si formano dai singoli suoni consonanti in dis^acordo. Questi indagini ci hanno dato comprensione non soltanto dei fatti storici - terza temperata nella musica europea e dissonante in quella gregoriana, ma pure ha permesso trovare giuste caratteristiche quantitative delle zone di stabilita dei consonanti con qualsiasi altri rapporti acustici.

Come ha dimostrato l'esperienza la scala piu comoda per delineare i rapporti acustici che sono accessibili all'orecchio umano - e la scala cromatica a 72 intervalli, una linea ^{il che} ~~il che~~ ^{il che} viene chiamata cromatica e vale $1/6$ di mezzo tono moderno. In questa nuova scala di altezza la terza naturale corrisponde al'intervallo di 23 crome, quella temperata - 24 crome, gregoriana 25 crome con errore assolutamente insignificante. Ascoltate queste terze in forma melodica ed armonica. (Esempio musicale I).

In caso se la temperazione tecnica della musica elettronica ha per la base livella vicino alle possibilita selettive del orecchio, spariscono molte difficulta congiunti al'intonazione dei suoni superiori. Allora la musica elettronica conservando larghe possibilita che ci offre Bach nel senso di illimitate modulazioni dei suoni,

arriva a sfruttare non soltanto la funzione del 5, ^{propone} con-
comitante - terza naturale ma si mette davanti ad effettuare
una terza riforma nella base stessa dell' acustica musi-
cale - cioè conquistare per l' udito possibilità di per-
cepire e distinguere le affinità musicali e acustiche
per suoni parziali di alta frequenza - al di là dell'
settimo e perfino undicesimo armonico.

La classifica dei suoni viene fatto in modo seguente:
I - tono fondamentale; 2, 4, 8, 16 parziali dell' ottava;
3, 6, 9, 12 - parziali della quinta; 5, 10, 15 terze
naturale; 7, 14, 21 - parziali di natura nuova.

Per la scala temperata di 12 gradi era inaccessibile
l' impiego dei rapporti nuovi giacché la funzione del 7
parziale si differisce dai intervalli multipli a 6 come
per 1/3 mezzotono cioè di 2 crome, così che la differenza
funzionale del II parziale è pari a 1/4 di tono, cioè 3
crome. ($7/4 = 58$ crome, $11/8 = 33$ crome).

Per nostro udito già educato dalla musica moderna
europea nuovi intervalli possono sembrare al primo momento
un po' strambi in particolare se vengono ascoltati senza
l' adattamento funzionale del' udito al carattere stesso
della scala adoperata.

Sentiamo un po' gli intervalli di questo seguito:

rapporto acustico	7/4	7/6	8/7	9/7	11/7	11/8	12/11
crome	58	16	14	26	47	33	9

La loro disposizione melodica e armonica può essere rappresentata in modo seguente. (Esempio musicale 2).

Diretta o indiretta polifonia di tutti questi intervalli e collegata alla susseguenza dei toni in dipendenza all' altezza:

4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12

In caso se questi intervalli vengono eseguiti a base della prima altezza ostinata ne deriva una successione dei suoni assolutamente consonanti. (Esempio musicale 3).

Compiamo il compito ^{di} percezione ad orecchio con ostinato I ^{mo} ed ascoltiamo la sequenza dei suoni:

4, 7, 6, 7, 8, 9, 7, 11, 8, 11, 12 (Esempio musicale 4)

Con sostegno ostinato questa serie è completamente consonante.

Cambiamo l' ostinato I ^{mo} con quello 2^o e poi con il 4^o (Esempio musicale 5).

Riformiamo l' ostinato sulla base di adattamento del orecchio alla fondamentale e ascoltiamo ancora la stessa successione dei suoni.

(Esempio musicale 6)

Infine supponendo che abbiamo percepito nuove affinità acustiche ascoltiamo questa serie in sua forma naturale.

(Esempio musicale 7).

Ricordiamo inoltre che in senso funzionale i suoni ora eseguiti appartengono soltanto ad una funzione dell'accordo ma l' accordo proprio non possono formare.

Intonazioni elementari che possono essere ritenuti sono di consonanza purissima giacche si formano tutti in rapporto ad una scala di una stessa natura maggiore. L' effetto che si ricava dipende da quel fatto in che misura viene percepita la fondamentale del accordo a quale appartiene la seria dei suddetti suoni.

Inalterabile ammiglioramente dell qualita consonatrice dei intervalli; puo essere ottenuto non soltanto per mezzo del sostengo ostinato o l' adattamento del' orecchio ma anche per mezzo di una piu larga disposizione dei parziali entro lo suono stesso. Per esempio il rapporto acustico $7/4$ puo essere riformato in $7/2$ e $7/1$ (Esempio musicale 8). Il rapporto $7/6$ puo essere rappresentato in $7/3$ (Esempio musicale 9); $11/8$; $11/2$; $11/1$ (Esempio musicale 10).

Cosicche compositore della musica eletronica ha a sua disposizione moltissimi mezzi per educare l' udito dei ascoltatori alla percezione delle affinita acustiche nuove, - dandone per prima nuove consonanze in forma piu trasparente e pura ed infine - quelli che hanno piu grande numero di consonanza. Per esempio la valutazione

di $7/4$ sarà $1/7 + 1/4 = 0,39$; di $7/2$ è già $0,64$ e per $7/1$ perfino $1,14$.

Per impiegare nella pratica della composizione le nuove affinità e rapporti acustici e spiegare la natura musicale delle tonalità sintetiche in conformità alle leggi acustiche occorre conoscere bene senza esclusioni tutti i rapporti esistenti accessibili al nostro orecchio così come pure anche tutti loro derivazioni. Reparto della acustica musicale che trotterebbe questi rapporti e affinità si può nominare "Calcolo delle consonanze". Tale estimazione dei rapporti acustici può essere effettuato in diverse maniere per mezzo dei conti prescelti secondo la valutazione numerica delle consonanze. Abbiamo scoperto tale schema della struttura dei rapporti acustici, il che dimostra modello grafico che è molto comodo per analizzare i sistemi delle consonanze entro tutti i rapporti acustici e che ci dimostra in maniera palese le loro intime leghe, il numero e stabilità. Questo modello fu denominato come "Spettro delle consonanze". Lo spettro delle consonanze ci serve da un strumento d'indagine. Come ne dimostra l'esperienza per mezzo del suddetto spettro si può risolvere le più diverse questioni. L'esaminiamolo dunque in dettaglio.

Ora che abbiamo acquistato l'esperienza di schiarire le consonanze, - tutte le consonanze acute che sono di qualità uditive paradossali sarà comodo mostrarle come

un unico intervallo di ottava (fig I) dove l'ascissa mostra l'intervallo e l'ordinata numero di rispettiva valutazione. Lungo l'asse di ordinate tracciamo scala logaritmica in corrispondenza alla scala temperata a 72 gradi con quale si può in modo assai preciso dimostrare la vera posizione di qualsiasi intervallo. Al inizio della scala c'è l'unissono I/I con valutazione al asse di ordinate - 2. Alla fine della scala - intervallo di ottava 2/I con numero di consonanza 1,5. In corrispondenza diretta con questi due intervalli possono essere disegnati con buona precisione tutte le valutazioni cioè che si ottiene con metodo che consiste nel intersecarsi delle apposte linee il che risulta chiaro dalla (fig.2) Con ciò automaticamente si ricava l'ordinata vicinissima a quella precalcolata e si trova un nuovo rapporto nel quale il nominatore deriva dalla addizione dei tutti nominatori precedenti e il denominatore dalla addizione dei rispettivi denominatori.

Questi calcoli grafici si può continuare ad perpetuum ma noi ci fermeremo davanti il confine che ci pongono i numeri composti di due cifre I7/I6. Ricordiamoci che I7/I6 è un intervallo di mezzotono temperato - 6 crome che rappresentano (con sbaglio di I croma) un' altro rapporto I6/I5 (7 crome) della scala naturale.

Fig I mostra lo spettro di tutti consonanze acute percettibili all'udito umano e ^{che} possono essere adoperati nella musica elettronica. Linea robusta ci mostra il

confine della selettività dell' orecchio invece che lo spazio colorato - le zone di stabilità.

La classifica delle consonanze acute che corrispondono al livello selettivo dell' orecchio include livelli qualitativi dei suddetti rapporti.

Consonanze basate su rapporti dei 3 e 5 parziali (II in tutto)

	rapporto acustico	consonanza	intervallo crome
I	3/2	0,83	42,12
2	4/3	0,58	29,88
3	5/3	0,58	53,07
4	5/4	0,45	23,18
5	6/5	0,37	18,95
6	8/5	0,33	48,84
7	9/5	0,31	61,07
8	9/8	0,24	12,23
9	10/9	0,21	10,95
10	15/8	0,19	65,32
11	16/9	0,17	59,79

Consonanze che derivano dal 7 parziale (8 in tutto)

12	7/4	0,39	58,15
13	7/5	0,34	34,96
14	7/6	0,31	16,03
15	8/7	0,27	13,86
16	9/7	0,25	26,11
17	10/7	0,24	37,06
18	12/7	0,23	56,02
19	14/9	0,18	45,91

Consonanze del II parziale (7 in tutto)

20	11/6	0,26	62,99
21	11/7	0,23	46,97
22	11/8	0,22	38,08
23	11/9	0,20	20,86
24	11/10	0,19	9,90
25	12/11	0,17	9,04
26	14/11	0,16	25,06

Consonanze del 13 parziale (5 in tutto)

27	13/4	0,22	64,35
28	13/8	0,20	50,45
29	13/9	0,19	38,20
30	13/10	0,18	27,36
31	13/11	0,17	17,35

Oltre questi principali e ben disposti consonanze noi possiamo con un certo sforzo distinguere le consonanze derivanti dal 7 e 13 parziali - per esempio 15/14, 14/13, 15/13 e puo dorsi anche le prime consonanze del livello successivo come quelli di genere 17/9 e 17/16.

Così che noi ^epossibile ora nella scala a 72 gradi dei suoni elementari riportare 31 - 36 intervalli nella categoria di quelli che equivalgono giuste alla possibilità selettive del' orecchio, cioè quasi la metà di tutti disponibili gradi. I gradi restanti son' quelli che non possono essere percepiti con orecchio come consonanze e appartengono a diverse dissonanze di carattere assoluto. Fra di loro ci saranno tali come per esempio il unissono falso di 2 - 4 crome, la falsa quinta 40 e 44 crome, falsa quarta 28 e 32 crome, eccetera.

Ascoltiamo ora qualche elementari sonorità di un stesso livello ai quali corrispondono delle consonanze purissimi. Per farli più compensibili ne presentiamo una certa fila formale con minima ripetizione dei gradi e la riproduciamo per primo con sostegno ostinato delle base rispettive al livello d' accordo. Per esempio così, cominciando dal alto in basso:

2,3,4,5,3,6,5,8,9,5,10,9,16,15,8

(Esempio musicale II)

Ora ascoltiamo le in consonanza ma senza ostinato

(Esempio musicale I2)

Secondo livello ostinato:

4,7,5,10,7,6,12,7,8,14,9,7. (Esempio musicale I3)

Secondo livello in consonanza e senza ostinato

(Esempio musicale I4)

Terzo livello nello stesso ordine di rappresentazione

10,11,12,6,11,7,14,11,8,11,9. (Esempio musicale I5, I6)

Ed infine il quarto livello:

8,13,7,13,9,13,10,13,11. (Esempio musicale I7)

Adoperando lo "Spettro delle consonanze" e possibile fare l'analisi quantitative del grado della consonanza dei intervalli che si formano fra i gradi di accordi di qualsiasi genere, anche quelle folcloristiche. Ne risulta anche la possibilità scientifica di sintetizzare assolutamente nuove scale d'accordo. In questo ultimo caso è opportuno di approfittare di mezzi che ci offre la "teoria dei grafici" e disegnare le scale con tutti loro rapporti in forma degli grafici con vertici e bordi equilibrati. Il bilanciamento delle vertici è più comodo cominciare dalla base tonica del accordo e i bordi - in riguardo alle intonazioni elementari.

Per far palese sopradetto diamo l'esempio di due accordi sintetici di carattere diverso.

Tale esempio può darci l' accordo di carattere sforzato e di struttura assomigliante alla diatonica e formata da tre suoni in minore con rapporti 1, $7/4$ e $7/5$ la quale come è facile accorgersene è spostata a distanza di grande terza dal grado $7/4$ e per ciò ne risulta il minore. Nella sistema dei toni i parziali si spostano una darimpetto l' oltre per grado $7/4$ ⁱⁿ verso, cioè per $8/7$ vale I4 crome. È ben comprensibile che fra i gradi dei diversi accordi possono apparire intervalli dissonanti che richiedano di essere trasformati nelle consonanze acute e che possono essere percepiti appunto e soltanto in corrispondenza ai questi. Fig 3 mostra il grafico di questo accordo che viene detto "la diatonica strana". Ne vediamo le cifre bilanciate in rapporto del tono fondamentale pur come sono ben bilanciate anche tutti elementi parziali. Facendosi l' uso di questo grafico il compositore che si sarà sviluppato la mentalità e giusta comprensione delle funzioni d' accordi sintetici o può ardirsi a risolvere le forme armoniche di tutto nuove.

(Perfinita della prima relazione)

I gradi della strana diatonica hanno seguenti intervalli che incominciano dalla tonica:

0 I4 2I 35 44 49 58 crome

mentre l' alterazione dei gradi della tonalità si rappresenta così:

T/S S D T D S T/D

I limiti di questa tonalita vengono risolti con una quinta dissonante.

Fig 4 ci mostra in grafica un' altra tonalita che si chiama il supermaggior e i gradi del qualesono:

I/4	5/4	3/2	7/4	II/8	
0	23	42	58	33	crome

I funzioni fra le tonalita hanuo tradizionali rapporti in forma della quinta.

I gradi, cioe la gamma della tonalita e seguente
0 3 12 16 23 28 30 33 42 53 58 63 65 crome

L' alterazione dunque sara questa:

T/S D D S T D S T / T T/S S T S D

Analizzando elementari intonazioni di questa tonalita non difficile accertarsene che fra: gradio appaiono tutti possibili e acc^Sessibili per orecchio intervalli, cioe 36 alte consonanze e 34 piene dissonanze.

Cio vuol dire che per primo non e possibile oggettivamente co^tstruire la musica elettronica a base dei casuali e volon^taristiche intonazioni giacche ogni intonazione ha un certo senso rappresentante certi rapporti musicali e acustici che vengono percepiti con orecchio in forma delle consonanze che hanno diversi valori, o in dissonanze di diversa natura.

Per secondo la musica elettronica ci^Bpermette adoperare; i piu diversi intervalli elementari nelle melodie e armonie in assolutamente giuste proporzioni verso la

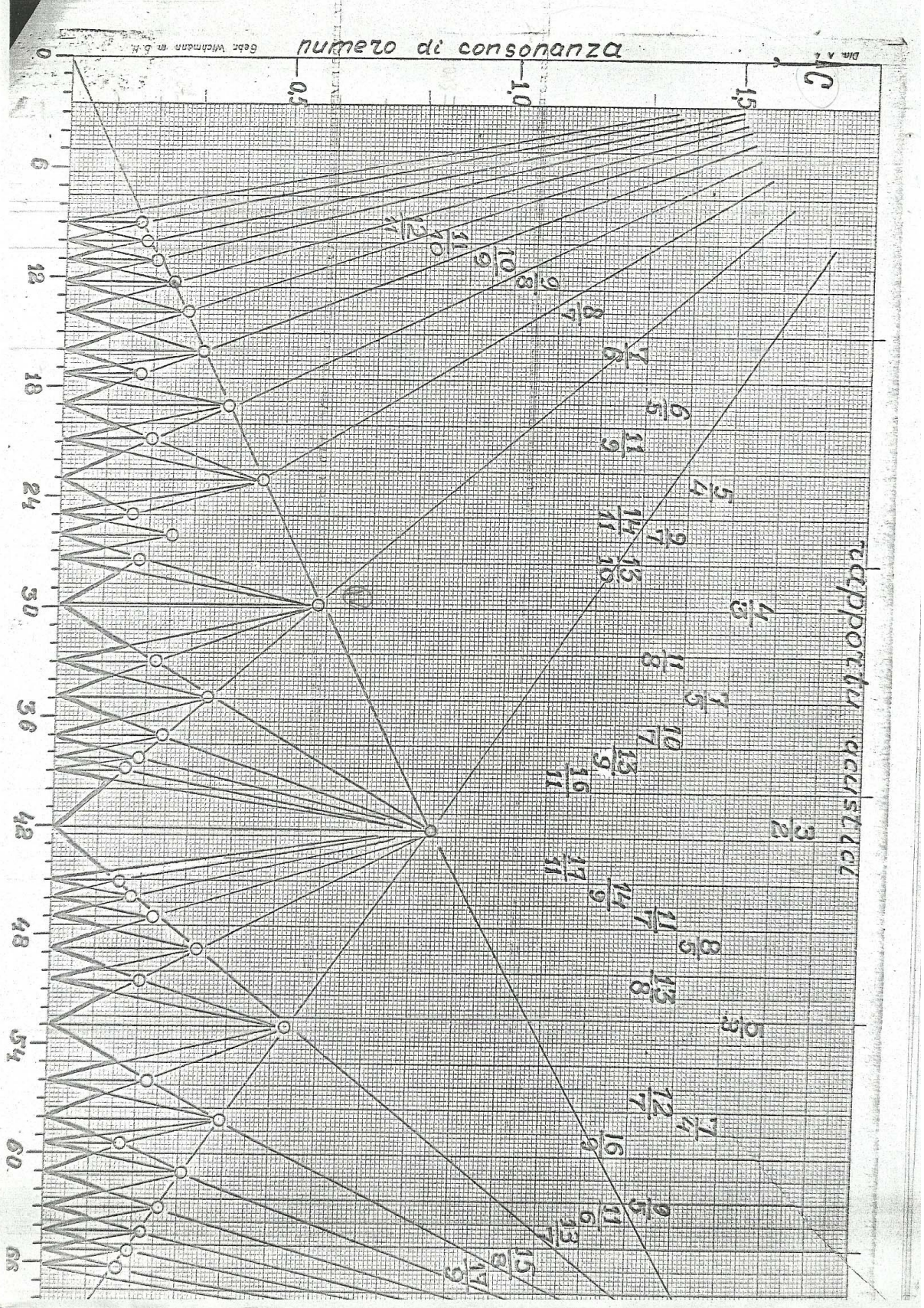
prescelta tonalita.

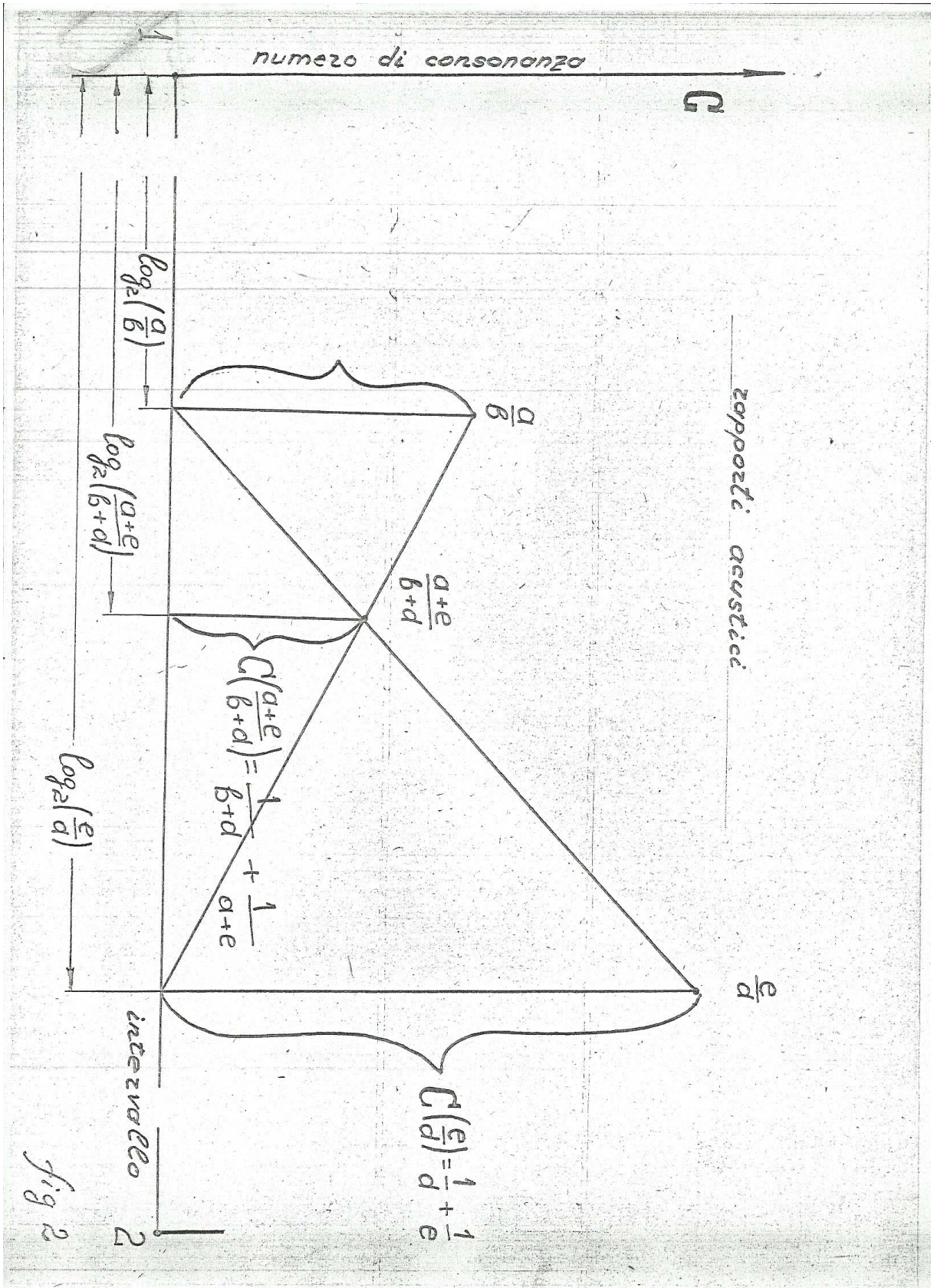
Conclusione

La suddetta relazione è basata sul corso di ~~elet-~~
~~tracustica~~ acustica musicale rappresentata dal autore ai compo-
sitori nello Studio (~~di acustica musicale~~) di Mosca nel 1967.

La relazione include brani estratti dal libro che
viene stampato e che tratta questioni di acustica musi-
cale, tecnica e estetica della musica elettronica.

Ascoltate ore due sperimentali opere di Eduardo
Artemieff - uno in piano coloristico, secondo a base
delle tonalita sintetiche.





Mosca

Eugenii A. Muzzin

A PROPOSITO DELLA NOTAZIONE IN MUSICA ELETTRONICA.

Al livello moderno di evoluzione della musica elettronica sarebbe già utile raccogliere tutte le proposte ben fondate in relazione alla questione di standardizzazione della notazione musicale e spedirle a tutti gli Studi per averne un giudizio dettagliato. Nello stesso tempo occorre organizzare una commissione internazionale alla quale partecipino dirigenti degli Studi principali.

Questa commissione potrebbe dopo un esame approfondito elaborare un progetto di notazione musicale standardizzata, presentarlo al prossimo congresso internazionale di musica elettronica.

Lo Studio della musica elettronica a Mosca offre alla vostra attenzione gli argomenti che riguardano le nostre proposte.

Se noi vogliamo che la musica elettronica diventi nell'arte un fenomeno notevole dobbiamo darci per compito di rivelare le riserve d'udito musicale con mezzi tecnici che le son diventate proprie soltanto nei nostri tempi.

Come ci è riuscito a dimostrare nella nostra relazione principale - la selettività dell'orecchio in rapporto all'altezza è determinata dalla sua capacità di distinguere fra loro le terze naturale, temperata e gregoriana.

Nella tonalità di temperazione tecnica a 72 gradi per musica elettronica che viene usata nello Studio di Mosca a queste tre terze equivalgono intervalli di 23, 24 e 25 gradi che si chiamano cronee. Ciò vuol dire che le tonalità temperate a 72 gradi in principio soddisfano le particolari esigenze della selettività dell'orecchio.

Secondo fatto importante dimostrato da noi spiega in che modo le riserve melodiche e armoniche della musica sono legati alla capacità dell'orecchio di percepire e riconoscere i rapporti acu-

stici secondo i loro numeri e che possono essere classificati in relazione alla loro attendibilità alle funzioni di semplici parziali (che si dividono soltanto per uno e a se stessi).

Questi numeri sono : 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17 ciò che corrisponde alla classifica dei parziali :

- 1 - la tonica
- 2 - genera i parziali armonici 2, 4, 8, 16
- 3 - genera i parziali in forma della quinta
- 5 - genera i parziali che danno le terze naturali 5, 10, 15
- 7 - 11 - genera la zona che deve essere assoggettata dalla musica elettronica, onde parziali sono 7, 14 e 11.
- 13 - corrisponde al limite di rapporti nuovi per musica elettronica
- 17 - corrisponde all'estremo limite della selettività dell'orecchio di percepire le diverse affinità acustiche.

Tutti i rapporti acustici di questo genere sono rappresentati nello spettro delle consonanze (fig. 1)

La temperazione tecnica acconciata alla musica elettronica deve essere ragionata per mezzo della scala con il minimo numero dei gradi entro l'ottava e dotata di una buona coincidenza del più grande numero di rapporti acustici con i numeri degli intervalli.

Poiche la quinta si ritiene come un intervallo musicale importantissimo che si ottiene con grande precisione nel caso della scala temperata a 12 gradi, si vienne l'idea di fare la temperazione tecnica della musica elettronica multipla alla suddetta scala a 12 gradi.

Come già si è detto, se si prende in considerazione la slettività dell'orecchio ne basta per questo scopo proprio la temperazione a 72 gradi (12 x 6).

Perchè sia veramente chiaro che la scala temperata a 72 gradi risponde a queste esigenze è necessario esaminare quali sono le deviazioni che dimostrano i rapporti acustici verso la scala temperata nello spettro delle consonanze (~~musicali~~).

Esaminiamo le consonanze che si generano al livello da dove si basano le tonalità naturali maggiori e minori: (~~musicali~~) fig 5a

Rapporto acustico	2/2	4/3	5/3	5/4	6/5	8/5
Intervallo, cronee	42,128	29,880	53,075	23,182	18,950	48,84
Deviazioni,	+0,128	-0,120	+0,075	+0,182	-0,050	-0,05
numero precalcolato						

Rapporto acustico	9/5	9/8	10/9	15/8	16/9
Intervallo, cronee	61,07	12,230	10,950	65,320	58,790
Deviazioni,	+0,07	+0,23	-0,05	+0,320	-0,210
numero precalcolato					

Esaminiamo ora se sono veramente migliorati i rapporti che passano tra le consonanze a livelli con rapporti nuove che debbono essere assoggettati alla musica elettronica.

Livello dei rapporti in corrispondenza al 7 parziale: (~~musicali~~) fig 5b

Rapporto acustico	7/4	7/5	7/6	8/7	9/7	10/7	12/7	14/9
Intervallo, cronee	53,15	34,96	16,03	12,36	26,11	37,06	56,02	45,91
Deviazioni, numero	+0,15	-0,04	+0,03	-0,14	+0,11	+0,06	+0,02	-0,09
precalcolato								

Livello dei rapporti in corrispondenza al 11 parziale: (~~musicali~~) fig 5c

Rapporto acustico	11/6	11/7	11/8	11/9	11/10	12/11	14/11
Intervallo, cronee	62,99	46,97	33,08	20,86	9,90	9,04	25,06
Deviazioni, numero	-0,01	-0,03	+0,08	-0,14	-0,1	+0,04	+0,06
precalcolato							

Per la giusta valutazione dei rapporti che ne derivano si deve aver in vista che nel caso in cui la scala di temperazione non fosse assoggettata alla legge che richiede coincidenza assolutamente giusta dei rapporti, essi si disporrebbero in maniera casuale nell'intervallo di una cronea e la metà di tutte le deviazioni si troverebbero nel intervallo $0 + 0,25$ intanto che l'altra metà - nel intervallo $0,25 + 0,5$, dicchè ne risulta che la deviazione media delle cifre dei rapporti sarebbero circa $0,25$.

In connessione viene proposto concetto del migliore esito nella scelta della scala temperata che deriva come un rapporto fra lo sbaglio medio precalcolato ($0,25$) e quello che ne risulta di fatto.

Per lo primo gruppo dei rapporti acustici è facile calcolare la media deviazione uguale a $0,148$ in conseguenza di cosa il coefficiente della riuscita per primo gruppo sarà $0,25/0,148 = 1,7^x$.

Per livello dei rapporti del 7 parziale la deviazione media sarà $0,08$ il che vuol dire che il coefficiente della riuscita risulta $0,25/0,08 = 3^x$.

Per livello dei rapporti dell'11 parziale la stessa media sarà $0,06$, il coefficiente 4^x .

Per le consonanze di tutti livelli soprannominati le deviazioni in somma fanno $0,105$ ciò che determina il coefficiente $2,4^x$.

Talmente elevato coefficiente della riuscita nella scelta della scala temperata a 72 gradi vuol dire che anche se si vorrebbe passare a una scala raddoppiata di 144 gradi nell'ottava non sarebbe praticamente possibile migliorare livello già ottenuto.

Analise ci mostra che la scala temperata a 72 gradi non può assicurare un buon coefficiente della riuscita soltanto per il 13 parziale.

La riuscita è rappresentata qui con il coefficiente vicino a 0,75 così che per tutto lo spettro delle consonanze con 13 inclusi il coefficiente della riuscita per scala temperata di 72 gradi viene abbassata a $1,75^x$ il che corrisponde alla casuale disposizione dei conti sulla scala con 125 gradi in ottava.

In quanto sopra esposto si può ammettere che la scelta della scala temperata a 72 gradi per l'approssimazione dei conti che mostrano i rapporti del spettro delle consonanze è abbastanza ben trovata e questa temperazione può essere raccomandato per le esigenze della musica elettronica.

In più anche si deve tener in conto che la verifica della temperazione a 72 gradi nella pratica del nostro Studio di Mosca ha dimostrato sua piena utilità anche nel ottenere dai suoni puri dei diversissimi rumori, per mezzo del ristrettamento della scala, ciò che fu descritto da P. Feldkeller e E. Zwicker.

In questo caso - se fosse accettata per uso universale della musica elettronica la temperazione a 72 gradi sarà pur necessario adattarne alle nuove esigenze anche la corrispondente notazione della musica.

La presupposta notazione dell'altezza dei suoni nella musica elettronica deve dare possibilità con massima semplicità designare qualsiasi grado di temperazione della gamma a 72 gradi.

Però in questo caso devono essere realizzati certi importanti requisiti.

Per primo la notazione deve essere successoria e permettere in maniera chiara e comoda scrivere le note della normale temperazione a 12 gradi.

Per secondo la notazione deve correggere certi difetti della notazione tradizionale che riguarda per esempio la sistema abbastanza complicata nel notare i suoni che vanno fuori^X i sette gradi delle linee in chiave utilizzata.

Per terzo il funzionamento della sistema deve essere assolutamente chiaro.

Per quanto il trapasso da 7 suoni a 12 non deve portare seco notevoli difficoltà in senso di notazione stessa pur come nel senso anche visuale.

Per elaborare una nuova notazione noi proponiamo tener conto di certi momenti importantissimi:

- escludere i segni di alterazione di un mezzotono: dies, bemol, becar; eccetera, facendo in maniera che le linee di base esprimessero da se stessi le alterazioni di mezzotono.
- fare le linee di base assolutamente universali con unico chiave.
- ideare la notazione secondo una schema che facilitasse in diverse maniere il percetto di tutti più fini segni di espressione musicale.

Come ciò si rappresenta a noi - alle suddette richieste corrisponde la susseguente forma di notazione: per base viene proposta una universale sistema di cinque linee però percivisa in due gruppi di 3 e 2 linee, dove ogni linea nera si può comparagonare ai tasti neri del pianoforte.

(Fig. 6 a) ci mostra questa nuova forma di notazione in corrispondenza alla claviatura con tutti suoni della gamma a 12 gradi.

Questo modello è necessario ritenere uguale alla chiave di "Sol", però al posto della chiave dobbiamo mostrare la rispettiva ottava:

1 - prima ottava, 2 - seconda, 3 - terza,
P - piccola, G - grande, C - controottava, S - subcontroottava.

Come è facile capire le linee supplementari sono simili a quella principali (fig. N6%). Si può proporre di non usarne le linee supplementari ma in questo caso si potrebbe adattare un'altra sistema - i accenti di spinta che spostano l'altezza di esecuzione per una, due, tre ottave più sopra o in basso. (fig. 6r).

Se la nota ha diversi accenti ne viene allora eseguita in diverse ottave contemporaneamente.

La lunghezza del suono si propone di segnare in scala a tempo invariabile. Questo permette di notare anche il dinamismo senza adoperare speciali segni delle pause (suoni non attenuati, suoni che si estingono, suoni in accrescenza e poi in estinzione, ecc.)

(fig. 6 d) mostra il primo suono - che si estingue e che viene eseguito dall'inizio del fatto e finisce con secondo suono. Secondo - che accresce e poi si estingue e terzo non attenuato comincia dopo la pausa.

Il livello nel senso di assoluto valore di potenza può essere segnato in decibelli sopra la nota con una linea distorta, il punto estremo della quale ne segna il valore massimo. La scala si prende per esempio uguale a 10 decibelli che vengono aumentati ogni mezzotono di altezza, contando dalla nota fino al livello della linea che ne segna la potenza. Dunque i 10 decibelli possono essere ritenuti pari a gradi che definiscono la potenza dei suoni.

(fff - ff - f - mf - mp - p - pp - ppp)

accettando condizionalmente 10 decibelli al livello di ppp.

Per designare le deviazioni di altezza del suono per una croma in su si può utilizzare segno + dentro la nota. Una nota con segno + in questa sistema dei rapporti acustici equivale al funzionale rapporto $6/5$ o all'intervallo di terza minore (19 crome). Questo vuol dire che le note rotonde con segno + sono in senso funzionale delle piccole terze.

Nota rotonda con segno - ci mostra il funzionale rapporto di terza naturale (23 crome) (fig.6e). Lo percepimento e la scrittura delle note rotonde non deve suscitare dunque le difficoltà.

Per disegnare le deviazioni del suono nella scala a mezzotoni soltanto per $1/4$ di tono cioè per 3 crome (11 che corrisponde alla funzione dell'11 parziale $11/8 + 33$ crome) viene proposto a usare una nuova forma delle note -quella rombica. Nota rombica si scrive nel posto adeguato ma viene eseguita $1/4$ tono più in su.

Se ora noi useremo la nota rombica con segni + e - possiamo ottenere il rispecchio di altri diversi funzioni.

Con segno + la nota rombica in senso funzionale mette in risalto la funzione del 7 parziale, con segno - del 13-mo. Così dunque la nota rombica con segni o senza segni speciali si differisce da quella rotonda e dimostra nuovi rapporti funzionali della sistema.(fig 6f)

Tutti rapporti basati sulle quinte e quarte nelle tonalità sintetiche vengono usati con segni ora menzionati a tutti livelli e gradi.

Per conservare la comodità di lettura della suddetta notazione dopo una modulazione in tonalità non multipla a C come a dalla tonica si può disegnare il suono modulato spezzato in due in modo che la seconda parte viene scritta al posto della sua nuova tonalità.

(Il che può essere considerato per analogia come trasposizione permanente in tonalità C). Nel punto della spezzo della nota deve essere notato il giusto valore della deviazione in crome (fig. 6 g).

In caso se questa sistema di notazione verra usata per scopi sperimentali e diversi indagini - per esempio nello scambio di informazioni tra i Studi di musica elettronica si può adoperarla in forma di una partitura continua nella quale possono essere rappresentate le strutture dinamiche di voci sintetiche di qualsiasi natura.

(Si prende in considerazione che ogni nota ne imita ora non più un suono musicale ma un semplice tono sinusoidale).

In questo caso ogni tono elementare si può rappresentare semplicemente con una linea di una certa lunghezza e di diversa grossezza.

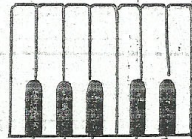
Diversi linee presi insieme possono figurare rumori di qualunque natura. (fig. 6h).

Tali sono le nostre proposte in coincidenza ai problemi della notazione.

12

d

i = S.C.B.M. 1.2.3



intervallo 19
rapposti 6/5
acustici

pp

at

b

c

33

g

72

f

0 +1 0 -1 0 +3 0 +4 0 +2

33 58 50
11/8 7/4 13/8

23 5/4

h

fig 6

La registrazione del suono in Nostalghia

Ho incontrato Remo Ugolinelli e Corrado Volpicelli il pomeriggio del 20 maggio 2011 a Roma e insieme abbiamo provato a ricostruire la loro partecipazione alla realizzazione di *Nostalghia* di Andrej Tarkovskij. A trenta anni di distanza temevo che la memoria dei due tecnici avesse dimenticato molti particolari, ma ritenevo che il metodo di lavoro impostato dal regista russo e il tipo di richieste avanzate ai due tecnici, che operavano sul set, fossero ancora ben chiari e nitidi. Così ho limitato le mie domande lasciando che ricomponessero piuttosto liberamente la loro esperienza. In questa intervista ho integrato anche un colloquio telefonico con Ugolinelli avvenuto il 14/10/2010.

Ugolinelli: Ricordo perfettamente la realizzazione della sequenza della liberazione della famiglia di Domenico girata nella vecchia piazza stretta e lunga davanti alla chiesa di Faleria. Erano previste molte comparse e Andrej aveva impiegato parecchio tempo per sistemarle tutte: al termine di questo estenuante lavoro di posizionamento il sole era passato dal secondo al quarto gradino, allora Tarkovskij con in mano il piano di lavoro si rivolge a Franco Casati (direttore di produzione) dicendo: “Vedi Franco qui è scritto sole secondo gradino, ora sole quarto gradino: giriamo domani”. Le sue abitudini di lavoro erano alquanto originali, credo che in URSS non avesse limiti di tempo e di spesa precisi, ma in Italia era diverso e il direttore di produzione gli impose di girare lo stesso la scena. Ti ho raccontato questo soprattutto per sottolineare la meticolosità del regista e il fatto che la sceneggiatura fosse stata scritta con riferimenti estremamente precisi ai luoghi che Andrej aveva visitato durante il suo soggiorno in Italia. Nel suo viaggio, prima di iniziare le riprese, lo accompagnava Donatella Baglivo, che credo poi si sia occupata anche del montaggio del film: a quel tempo aveva uno studio di montaggio e mixaggio, il *Ciakstudio* (oggi *Ciak 2000*), qui a Roma...

Umberto F. : In verità sono accreditati al montaggio Amedeo Salfa ed Erminia Marani...

Ugolinelli: Chi sia accreditato non lo so, ma so che doveva occuparsi lei del montaggio, poi so che lei ha realizzato anche un documentario sulle riprese del film che dovrebbe intitolarsi *Tarkovskij in Nostalghia*...

Volpicelli: Le riprese del film sono iniziate il 3 settembre del 1982, lo ricordo perfettamente: finimmo con Roberto Benigni *Tu mi turbi* il 14 agosto, così riuscii a partire per le vacanze in Sardegna e a fine agosto rientrai a Roma per il film con Tarkovskij.

Umberto F.: ...e quindi voi avete iniziato subito il lavoro sul set...

Ugolinelli: No. Devo dire che per la prima volta nella mia carriera di fonico per il cinema, tutti i capo-reparto sono stati convocati per una settimana in uno studio della De Paolis per fare la lettura della sceneggiatura: Tarkovskij illustrava a ciascun reparto ciò che voleva ottenere sequenza dopo sequenza e i capi reparto collaboravano attivamente alla risoluzione di tutti i problemi che si potevano presentare alla realizzazione del progetto del regista. Questa discussione ha aiutato molto il lavoro sul set. Tarkovskij era un regista molto esigente, ma si prodigava nelle spiegazioni pur di realizzare ciò che aveva in testa. Quelli che hanno sottovalutato questa settimana di preparazione l'hanno poi pagata cara con una serie di incomprensioni e litigi sul set: Tarkovskij era infatti molto sistematico e deciso nel suo lavoro, quello che si era discusso in quella settimana doveva essere fatto senza obiezioni. I problemi non possono nascere quando la produzione è in atto...ricordo che era prevista la sparizione di una nuvola con l'apparizione di un cavallo bianco: inizialmente coloro che dovevano preparare il set e la nuvola non fecero obiezioni, non presentarono al regista le effettive difficoltà di realizzazione, ma quando tentarono poi di realizzarla non ottennero nulla di buono, si perse un sacco di tempo e Tarkovskij si arrabbiò molto con loro: non dovevano sottovalutare la settimana di discussione sulla lavorazione del film. Per quanto riguarda l'aspetto del sonoro devo dire che in Italia si lavora in modo totalmente differente da quanto si fa in URSS o in Svezia... noi abbiamo fatto un grosso lavoro per quanto riguarda gli effetti sonori, dopo il lavoro sul set: ci alzavamo di notte e andavamo a registrare i suoni elencati da Tarkovskij per il film. La serie di suoni richiesti era sterminata.

Volpicelli: Abbiamo girato al 101 chilometro della Salaria, una strada che esce da Roma verso Rieti, vicino ad una curva dove nell'700 era stata costruita una chiesa su una falda di acqua. A causa della falda, il terreno ha ceduto e noi ci trovavamo sotto il livello della strada di quasi dieci metri: la chiesa stessa è in parte crollata e al suo interno si è formato un lago e noi abbiamo girato lì per alcuni giorni. La presenza di acqua che usciva dal terreno produceva delle bolle a intervalli irregolari e noi avevamo il compito di registrare questo effetto, questo ribollito improvviso d'acqua.

Ugolinelli: ...Ed ogni ribollio d'acqua era diverso e Tarkovskij voleva preservare questa diversità, altrimenti sarebbe stato sufficiente fare un'unica registrazione, al massimo due...invece siamo andati lì per due, tre notti...

Volpicelli: ...Certo, noi avevamo il compito di catturare “quel suono”: ogni suono era considerato come unico e irripetibile. Ogni suono doveva essere unico e “pulito”, avulso da tutto.

Mentre gli attori, anche il protagonista russo Jankovskij, hanno recitavano in lingua italiana, e sicuramente per la distribuzione internazionale sono stati doppiati, l'ambiente deve restare lo stesso: esso è costruito una volta per tutte. Anche Josephson ha recitato in italiano, tutti gli attori hanno usato l'italiano, se non ricordo male...

Umberto F.: Jankovskij ha doppiato se stesso nella versione italiana usando talvolta il russo e talvolta l'italiano e questo lo fa apparire sempre straniero, estraneo ovunque si trovi...

Volpicelli: Sì, hai ragione...

Ugolinelli: ...In un film con un cast internazionale come *Nostalghia* il nostro lavoro sul set è consistito nella registrazione della colonna guida, ma poi le voci sono state doppiate. Credo che ben poco sia rimasto nel film del suono in presa diretta, che abbiamo comunque eseguito per aver la necessaria colonna guida. Ricordo che ai giornalieri il suono era già molto buono, tuttavia era inservibile per una colonna sonora definitiva perché conteneva comunque registrazioni di ordini dati sul set, voci estranee e così via. Non ho seguito il doppiaggio degli attori. Tarkovskij era molto attento all'intonazione della voce, al ritmo della voce e ritengo anche che avesse individuato certi timbri in modo sicuro e definitivo già prima della lavorazione. La voce doveva corrispondere ad un'espressione, doveva identificare la persona e lui era molto attento a questi particolari.

Volpicelli: Io ritorno alla descrizione del nostro lavoro di tecnici del suono alla chiesa sommersa. Il lavoro sul set terminava alle 19.00, tornavamo in albergo, cenavamo e poi per noi iniziava il compito più difficile: dopo esserci attrezzati con i lunghissimi stivali impermeabili da pescatore e una bella torcia perché era buio pesto, tornavamo alla chiesa con tutta la strumentazione e i microfoni, al buio, cercando di ritrovare i punti in cui l'aria

ribolliva nell'acqua individuati durante il giorno, e restavamo appostati lì, nella chiesa sommersa, posizionando il microfono e aspettando il gorgoglio, che era però irregolare: nessuno sapeva quando sarebbe arrivata la serie di bolle "giuste", adatte...e tieni conto del fatto che eravamo vicini ad una strada statale con molto traffico anche di notte: il passaggio delle auto rendeva le nostre registrazioni inservibili, inutili e dovevamo aspettare ancora e ancora...

Ugolinelli: Tutti gli effetti sonori e ambienti sono stati realizzati acusticamente nei momenti di minore "inquinamento" sonoro dovuto ai rumori della vita quotidiana, soprattutto al traffico. Così anche tutti i diversi effetti sonori dell'acqua dovevano risultare particolarmente nitidi, puliti e distinti per essere poi adoperati in fase di missaggio.

Volpicelli: Per catturare il suono nella sua singolarità e purezza abbiamo impiegato in questo caso almeno tre notti e credo che questo sia stato il nostro apporto professionale più significativo: non siamo stati pagati per queste ore di lavoro straordinario, eppure questo lavoro al di fuori del set è stato essenziale per il film.

Umberto F.: Indubbiamente Tarkovskij ha sfruttato la vostra disponibilità, altrimenti avrebbe dovuto far ricorso ai cataloghi di suoni disponibili negli studi e avrebbe perso la singolarità dei suoni e degli ambienti in cui aveva deciso di girare il suo film...

Volpicelli: Nel film Josephson si rinchioda in una casa isolata, estranea al resto della realtà, dove poi piove. Ricordo che sul letto c'era un telo di plastica e poi è stato creato l'effetto della pioggia come previsto nella sceneggiatura. Nei momenti senza dialogo lo spettatore può ascoltare l'effetto "compiuto": l'acqua che gocciola, che filtra, che sbatte sulle superfici è stata registrata al momento delle riprese, ma noi, anche in questo caso, siamo rimasti più sere in questo ambiente per registrare di nuovo gli eventi sonori che si verificavano con la pioggia. Dopo che la troupe era andata via, nella casa di Domenico abbiamo iniziato a fare un lavoro folle: abbiamo registrato una goccia d'acqua che cade nel telo di plastica vuoto, poi abbiamo messo 20 centimetri d'acqua e abbiamo registrato l'effetto della goccia in 20 centimetri d'acqua, poi 30 centimetri...

Ugolinelli: abbiamo cercato di registrare tutte le sonorità che si possono ascoltare in quel contesto ambientale con la pioggia...

Volpicelli: la singola goccia d'acqua che cade sulla terra, che cade sulla foglia, che cade su paglia, su marmo, che cade in una catinella di metallo vuota, riempita a metà, riempita completamente, che cade su un fisco: vuoto, pieno a metà, colmo...abbiamo registrato in questo modo tutto ciò che poteva risuonare interagendo con l'acqua. Abbiamo creato una gamma infinita di suoni, di note partendo da questo elemento...infatti mi pare che lui abbia usato questi nostri suoni in quella sequenza proprio come note musicali, ha fatto creato un commento musicale in quella sequenza...

Ugolinelli: ...da quel che ricordo in quella sequenza, ma anche in tutto il film c'era pochissima musica...

Volpicelli:...Tarkovskij ha utilizzato gli effetti che noi abbiamo registrato il più possibile puliti, puri, e ne ha composto un commento musicale, creando una musica formata dall'acqua...lui aveva delle particolari fissazioni: non amava i colori, a me piace il blu, il rosso, il giallo...lui li odiava. Ricordo che nella scena di cui abbiamo parlato all'inizio, la liberazione della famiglia di Domenico, lui ha scelto per ogni comparsa il colore del pullover, dei pantaloni, dei cappotti utilizzando una gamma di tinte smorte, spente: il marrone, il grigio, il verde spento...e non amava il blu, e dal punto di vista del sonoro aveva una vera e propria ossessione per l'acqua...

Ugolinelli: ...ma l'acqua anche negli altri film è presente molto spesso come effetto sonoro...

Umberto F.: ...e ve lo posso confermare anche dai diari di lavoro dello *Specchio*: l'acqua è un filo conduttore sonoro, liquido e musicale insieme...

Volpicelli: Sono rimasto colpito da una cosa: la preparazione delle scene era chiaramente piuttosto lunga così noi avevamo il tempo di allontanarci dal set per fare dei sopralluoghi per capire se c'erano degli effetti sonori buoni per il nostro lavoro con Tarkovskij... Ci aveva chiesto se potevamo trovare un effetto sonoro da collocare in casa di Domenico, un suono che caratterizzasse quell'ambiente. Allora mi ricordo che eravamo vicino al monte Amiata, in Toscana, dove avevamo girato un'esplosione e l'oscuramento del cielo, e la troupe stava preparando una scena molto complessa, quindi avevamo molto tempo a disposizione. Io andai

alla ricerca dell'effetto che Tarkovskij ci aveva chiesto e trovai un alveare, un favo che produceva il suo caratteristico brusio...pensai che fosse un effetto sonoro proprio bello, interessante per l'ambiente di Domenico e quindi l'abbiamo inciso e siamo andati a farglielo ascoltare, a suggerirlo per la sequenza. Io rimasi colpito perché disse che non gli andava bene, era sicuramente un suono interessante il brusio d'api, ma secondo lui per la casa di Domenico ci voleva qualcosa di diverso...Tarkovskij disse che ci voleva qualcosa di simile al rumore di un vecchio frigorifero, che si stacca e riattacca gorgogliando. Non so se abbia usato poi il mio effetto sonoro prodotto registrando l'alveare...secondo me la casa di Josephson era vecchia, fatiscente, senza corrente elettrica e non mi sarebbe mai venuto in mente di collocare un frigorifero: non essendoci nulla che potesse far pensare alla presenza di energia elettrica non poteva starci un frigorifero...io pensavo che un alveare tra le rovine potesse essere più adatto all'ambiente, un effetto sonoro più consono e invece no, Tarkovskij ci ha messo il gorgoglio del frigorifero vecchio senza in questo caso considerare il criterio di verosimiglianza che aveva guidato la mia ricerca, è stata una cosa strana per me questa scelta...

Ugolinelli: Mi ricordo un altro aneddoto che ti può essere utile a capire quanto fossimo coinvolti in questo lavoro con Tarkovskij: ci aveva chiesto degli effetti sonori per i vetri rotti e siamo andati in tutti i teatri posa di Roma a fare con gli scarti di scena i vetri rotti, abbiamo registrato chilometri di vetri rotti...una notte, mentre ero a casa a dormire, sento la rottura di un vetro e dentro di me, sognando, ho detto: "Ammazza (tipica espressione in dialetto romano), che bello! Questo è l'effetto che voleva Tarkovskij...la mattina mi sono svegliato e ho trovato casa mia vuota: mi avevano rotto il vetro per rubare in casa mia...io ho sentito il rumore del vetro rotto e l'ho subito collegato alle necessità del film dimenticandomi dove fossi e cosa stesse realmente accadendo.

Fasolato U.: quali strumenti avete adoperato per ottenere la pulizia del suono di cui avete parlato? Avete usato microfoni stereofonici?

Volpicelli: No, erano tutti microfoni mono. I normali microfoni di trent'anni fa sono stati più che sufficienti per ottenere i suoni che Tarkovskij voleva, usavamo i Sennheiser dei primi anni ottanta...

Ugolinelli: il suono che noi dovevamo registrare doveva essere avulso da ogni tipo di interferenza esterna, ambientale non voluta quindi non abbiamo usato i microfoni stereofonici

che rischiavano di importare disturbi ed elementi estranei capaci di vanificare ore del nostro lavoro.

Fasolato U.: il segnale doveva essere il più possibile ricco e nitido, definito secondo le volontà del regista che poi avrebbe dovuto adoperarlo...

Ugolinelli: Certo, ritornando all'esempio della chiesa sommersa presso la Salaria: il microfono riusciva a percepire in piena notte i camion a tre chilometri di distanza rendendo inservibile quella parte di nastro...e poi dovevi aspettare che il camion avesse superato il tuo punto di registrazione di altri tre chilometri perché non si sentisse più. Ci voleva una pazienza enorme...più che di purezza del suono parlerei di pulizia...

Fasolato U.: Come avete fatto a costruire i diversi ambienti del film? Avete seguito qualche procedura particolare?

Volpicelli: Come si usa fare nel cinema, ogni ambiente viene registrato con le sue caratteristiche sonore specifiche e reso disponibile in fase di mixaggio e doppiaggio. Ora ti spiego: se facciamo silenzio e ascoltiamo i rumori di questa stanza, sentirai i motori quasi impercettibili del traffico esterno, il condizionatore, gli uccellini, qualche fruscio: in alcune lavorazioni, e questo è capitato anche con Tarkovskij, noi abbiamo registrato le caratteristiche sonore di ciascun ambiente, naturalmente quando l'esecuzione delle riprese era terminata. Questa procedura è molto utile anche quando servono delle integrazioni di doppiaggio dopo che sono terminate le riprese del film: se si intende modificare una battuta questa viene registrata in studio ma l'ambiente degli studi di registrazione è acusticamente perfetto e questo poi si sentirebbe nel film, quindi c'è bisogno dell'ambiente corrispondente perché lo spettatore non senta alcuna differenza. Dove non c'è un dialogo o un effetto sonoro particolare tu ascolti il sonoro di quel posto, si può chiamare "silenzio", ma allora ogni luogo ha il suo silenzio, a meno che non si tolga la pista sonora del tutto...

Ugolinelli: la ripresa sonora dell'ambiente è una prassi del nostro lavoro, ma ti posso assicurare che, in termini di effetti e di ambienti, abbiamo prodotto almeno cento volte di più di quanto normalmente si chieda ad un tecnico del suono di presa diretta. Se tu eri disposto a seguire fedelmente Tarkovskij nel suo lavoro, lui ti gratificava, riconosceva la tua creatività, se invece sottovalutavi le sue richieste e non parlavi apertamente con lui, erano guai...

Avevamo capito la sua volontà di ricerca nell'ambito del suono e abbiamo cercato di fornirgli più materiale possibile, un'infinità di suoni che credo gli siano stati utili. Alla fine credo che Tarkovskij sia stato molto soddisfatto del campionario di suoni e rumori che gli abbiamo fornito al momento del missaggio e che lui ha reso funzionali al film con l'aiuto dei rumoristi, i fratelli Anzellotti (Massimo e Luciano).

Fasolato U.: Ricordate qualche altro aneddoto di lavorazione? Nella cripta, all'inizio del film trovo che i passi della processione di donne siano davvero molto suggestivi...

Ugolinelli: Ora non ricordo nel dettaglio...sicuramente come ti ho già detto, abbiamo eseguito la registrazione in presa diretta della scena, poi sono certo che l'abbiamo rifatta a vuoto proprio per catturarne il sonoro, ma non ti so dire quale versione abbiamo scelto al missaggio: la realizzazione effettiva del film ha occupato otto settimane, io purtroppo, pur avendo l'abitudine di seguire fino in fondo la realizzazione dei miei film, non ho potuto occuparmi della fase di missaggio e doppiaggio. Dovresti chiedere a Danilo Moroni...

Volpicelli: Sicuramente ha prevalso l'impostazione del lavoro che abbiamo seguito per trent'anni: supponiamo di girare una scena che finisce con un applauso, al termine delle riprese tu hai comunque bisogno di tutti gli elementi sonori che in fase di missaggio ti garantiscano la continuità, quindi per l'applauso i tecnici del suono ordinano e registrano dieci secondi di silenzio, poi l'applauso con il suo excursus sonoro e poi nuovamente il silenzio. Questa è la prassi normale...mi tornano in mente le richieste particolari di Tarkovskij mentre le cose che sono routine per la nostra professione non le ricordo, ma so di averle sicuramente fatte...Avevamo capito le sue richieste dopo quella settimana iniziale di colloqui e quindi ciò che ricordo con più nitidezza è il freddo dell'acqua di falda che ho dovuto sopportare per registrare il ribollire dell'acqua nella chiesa sommersa: nessuno me l'aveva mai chiesto... Mi ricordo che ogni volta che trovavamo un ruscelletto, un rigagnolo, un piccolo corso d'acqua ci fermavamo a registrare per fornirgli un catalogo il più possibile vario di suoni "unici", non pre-fabbricati, catturavamo ogni suono che ci sembrava utile per soddisfare le sue richieste. E in più abbiamo realizzato tutti gli effetti sonori e le registrazioni sul set che fanno parte del nostro lavoro.

Ugolinelli: le registrazioni a vuoto sono una prassi comune nel cinema, fa parte del nostro bagaglio tecnico normale, non è il nostro contributo artistico che invece abbiamo sviluppato nella realizzazione del catalogo di suoni che Tarkovskij ci aveva chiesto.

Fasolato U.: Avete modificato qualche suono in fase di registrazione, utilizzando degli effetti particolari?

Volpicelli: No. Noi ci siamo limitati registrare i suoni così come si presentavano e al meglio possibile come ti abbiamo spiegato. L'aggiunta di riverbero, di eco, l'ammorbidimento del suono sono tutte procedure che si fanno prima di passare al missaggio, sono i responsabili degli effetti sonori, i fratelli Anzellotti, che hanno modificato i nostri suoni registrati adattandoli alle esigenze musicali di Tarkovskij, poi Moroni ha provveduto a mixare voci, musica ed effetti sonori seguendo le istruzioni del regista. Ti faccio un paragone con la fotografia: noi diamo il negativo pulito, poi tu lo puoi stampare scegliendo qualsiasi tipo di carta, con l'effetto seppia, più chiaro, più scuro e così via. Noi forniamo il "negativo" sonoro più limpido, più netto, più definito possibile, questo è il nostro compito. Poi i nostri colleghi in post-produzione hanno il compito, l'abilità e le competenze tecniche per lavorare sul nostro materiale per ottenere l'immagine sonora finale voluta dal regista. Grazie agli effetti speciali puoi "alonare", riverberare il suono...al momento della registrazione, nella chiesa sommersa, tentavamo di arrivare il più vicino possibile alla fonte del suono o del rumore per averlo più pulito, poi sicuramente l'aggiunta di riverbero per rendere con il suono anche la forma dello spazio in cui si è manifestato è stata aggiunta dai rumoristi in post-produzione.

Fasolato U.: Nel film c'è ben poca musica...

Ugolinelli: Sì, hai ragione, lo ricordo benissimo. La musica è stata aggiunta tutta in fase di missaggio, sul set non abbiamo mai adoperato il playback: la poca musica che si ascolta nel film, per esempio quando Gorčakov entra nella casa di Domenico, è stata anch'essa inserita al tavolo di missaggio...Tu stai incontrando soltanto il reparto del sonoro oppure anche altri collaboratori?

Fasolato U.: In verità ho incontrato e intervistato qualche anno fa Giuseppe Lanci e anche lui aveva bene in mente tutto il film, come se avesse appena terminato di girarlo: la sua

testimonianza mi è stata molto utile perché mi stavo occupando della concezione dello spazio in Tarkovskij...

Volpicelli: Ti ha parlato della scena del sole nascente dietro la casa?

Fasolato U.: Certo, è stata davvero un'impresa...e mi ricordo che Lanci mi ha parlato anche dell'estrema difficoltà nel coordinare tutti i mutamenti luminosi nelle sequenze girate nei teatri di posa...

Volpicelli: ti racconto una scena fantastica, realizzata allo stabilimento De Paolis...abbiamo girato dalle otto alle tre di notte, e solo a mezzanotte è arrivato un pezzetto di pizza...La sequenza partiva da una brocca d'acqua e dietro c'era una candela, questa brocca d'acqua era appoggiata su una tavola da dove sporgeva un pizzo, un telo: l'inquadratura partiva da questi oggetti poi scendeva lungo il tessuto lentamente fino ad arrivare sulla schiena di una donna che era sopra l'uomo: si capiva che stavano facendo l'amore, Jankovskij era sotto, e noi seguivamo il suo braccio che scendeva dal letto fino ad arrivare sotto il letto e qui si vedevano le lenzuola che, cadute durante l'atto sessuale, formavano con le loro pieghe una specie di paesaggio e questo paesaggio veniva illuminato prima come se fosse l'alba, poi mezzogiorno e infine il tramonto e la notte. Dopodiché si tornava su lentamente e scoprivamo che al posto della moglie c'era l'amante, l'amica, Domiziana Giordano, e salendo ancora ci allontanavamo e trovavamo solo lui nel letto che era seduto. Dopodiché entrava il cane, che si sedeva presso Jankovskij e da fuori doveva colare l'acqua perché nel frattempo aveva cominciato a piovere...In questa sequenza c'era ben poco da fare per il sonoro quindi io e Benito, che eravamo i due più alti del set dovevamo spostare la mensola con la brocca e la candela per consentire al dolly di scendere in continuità dove Tarkovskij voleva...per girare quella scena abbiamo impiegato almeno un giorno e mezzo, è stato tremendo, ma anche gratificante, pienamente coinvolgente.

Ugolinelli: Anche noi del reparto del sonoro eravamo convinti della necessità di dare fondo a tutta la nostra creatività per il progetto di Tarkovskij, qualsiasi cosa ci venisse chiesta, eravamo anche molto giovani a quell'epoca, trent'anni fa...impossibile non venire coinvolti quando ci sono progetti della complessità dei film di Tarkovskij. Eppure lui ha girato tutto rispettando il piano di lavorazione, ha impiegato otto settimane, non credo che in Russia ci fossero tempo così ristretti...

Eppure sono convinto che non abbia assolutamente trascurato nulla di ciò che voleva realizzare. Per me è stato uno dei punti più alti della mia carriera professionale...

Fasolato U: Ricordate qualcosa a proposito delle voci?

Ugolinelli: Non ci siamo occupati delle voci, questo ha riguardato la post-produzione, il doppiaggio. Siccome era un film interamente doppiato se ne è occupato il fonico del doppiaggio. Ora le cose sono molto diverse, la nostra presenza è addirittura richiesta al doppiaggio, se ci sono dei rifacimenti da fare o se si decide di doppiare un attore. Viene richiesta la nostra presenza soprattutto perché ti confronti con il fonico del doppiaggio spiegandogli come hai fatto quel lavoro che sta doppiando e poi gli porti anche gli strumenti con i quali hai lavorato, per esempio i microfoni con cui hai realizzato la scena da doppiare. Ma *Nostalghia* è stato interamente doppiato...non potevi presentarti da Tarkovskij e proporre le tue modifiche sulle voci: le sceglieva lui e lui decideva sulla bontà del doppiaggio, noi non eravamo più utili.

Volpicelli: Avevamo a che fare con un autore...alcuni registi si affidano completamente ai tecnici e spesso lasciano decidere a loro, ma per Tarkovskij non è stato così. Lui aveva già ben chiare in testa le idee, le immagini da realizzare e ai tecnici chiedeva come farle...Dopo aver discusso le scene da lui spiegate nella settimana iniziale, se non c'erano obiezioni di ordine tecnico, così dovevano essere realizzate, chi non ha capito questo metodo di lavoro ha dovuto penare parecchio in quelle otto settimane di lavorazione. Ogni reparto annotava sulla copia della sceneggiatura le cose da fare e così poi si dovevano realizzare, quello era il "Vangelo".

Fasolato U: di questi copioni di lavoro è rimasta qualche traccia?

Ugolinelli: No, purtroppo no. Noi non abbiamo conservato nulla. Però la segretaria di edizione, Ilde Muscio, potrebbe avere qualcosa...io ho lavorato solo una volta con lei, non saprei come rintracciarla... Credo che al Ministero dello Spettacolo debbano essere depositati tutti i diari di lavorazione e alla cineteca nazionale del cinema di Roma ci deve essere una copia di *Nostalghia*.

Volpicelli: Non credo che al Ministero abbiano i diari di lavorazione. Al Ministero va inviata la documentazione di dichiarazione di inizio lavoro e di fine del lavoro. Una copia del

diario di lavorazione va inviata all'assicurazione e resta archiviata per 5 anni per risolvere eventuali dispute contrattuali, querele ecc.

Fasolato U.: E l'aiuto regista, Norman Mozzato, potrebbe essermi utile?

Volpicelli: Effettivamente lui era l'aiuto regista ed è stato anche l'interprete tra noi e Tarkovskij. Lui è attore e doppiatore, ma in quella circostanza ha svolto benissimo anche il compito di aiuto regista.

Ugolinelli: Donatella Baglivo potrebbe avere notizie di Ilde Muscio...la segretaria di edizione consegna tutti i suoi appunti al montaggio, quindi credo che lei potrebbe indirizzare la tua ricerca nella giusta direzione. O Donatella o lei dovrebbero avere le note che cerchi...

Fasolato U.: Donatella Baglivo mi ha detto che sta organizzando una mostra su Tarkovskij, quindi magari è disposta a mostrare anche documenti importanti sul lavoro di Tarkovskij in Italia, non sempre e solo foto...

Ugolinelli: Davvero? Puoi tenerci informati su quando e dove si svolgerà?

Fasolato U.: Certo non è un problema...ma ditemi, piuttosto, secondo voi, quali registi oggi lavorano con il sonoro come Tarkovskij?

Ugolinelli: penso che Paolo Sorrentino, in Italia, lavori molto bene con il sonoro. Non ho mai lavorato con lui, ma i suoi film mi sembra che, per quanto riguarda il sonoro, abbiano delle idee interessanti...

Volpicelli: Ho iniziato a lavorare trenta anni fa nel cinema e la cinematografia italiana riusciva a fare 230-240 film all'anno e l'85% di quei film era, come diciamo noi tecnici del suono, in "colonnaccia guida", una traccia dove il suono non vale niente, è inservibile. Solo 20 o 30 film di autori particolari utilizzavano la presa diretta...Nel tempo, sicuramente grazie anche all'apporto dei tecnico e professionale dei tecnici del suono, collaborando con registi che non conoscevano la presa diretta e non amavano il sonoro...

Ugolinelli: ...che consideravano il sonoro come un rallentamento alla lavorazione, un ostacolo; ancora oggi molti registi non si curano affatto della resa sonora delle riprese, allora i tecnici del suono si devono arrabbiare, devono far valere la loro presenza e il loro apporto professionale: in fondo chiedono solo qualche minuto in più perché la resa sonora sia ottima...

Volpicelli: Pian piano noi, come ti dicevo, noi tecnici del suono abbiamo dato la dimostrazione che, senza sconvolgere la lavorazione, senza alcun rallentamento, fornivamo un prodotto che non aveva bisogno di essere ulteriormente lavorato per lungo tempo, non aveva bisogno di essere doppiato. L'esempio chiaro di questa trasformazione nella mentalità dei registi è Bellocchio: lui ha cominciato con la colonna guida ("la colonnaccia guida") e oggi pretende la presa diretta, Gianni Amelio è partito ugualmente dalla "colonnaccia guida" e ora è alla presa diretta, Ettore Scola lo stesso. Certo lo spazio e il tipo di apporto operativo del tecnico del suono rimane variabile, però oggi i registi partono prendendo in considerazione la presa diretta; oggi il 95% dei film partono con la convinzione di usare la presa diretta: i nuovi autori, anche gli esordienti programmano i loro film partendo dall'idea della presa diretta, si è riaffermato il valore artistico, culturale della presa diretta. Ancora non c'è l'autore che, come Tarkovskij 30 anni fa, sollecita il tecnico a fornire un prodotto, un'ambientazione, una serie di effetti particolari, anche estranei al contesto scenico. Forse ci sono delle sperimentazioni...ma non le conosco, non mi sembrano così note...

Ugolinelli: Certo che noi tecnici notiamo l'originalità di alcune soluzioni sonore, la loro forma ma in genere lo spettatore dovrebbe goderne senza accorgersi delle soluzioni tecniche adottate, deve far parte del discorso dell'intero film.

Mi ricordo che con i primi film in presa diretta dovevi essere al missaggio per difendere il tuo lavoro: dovevi restare sempre alla console perché era abituale sistemare ovunque rumori campionati per riempire vuoti o presunti errori di presa diretta. C'erano dieci cassette con su scritto "traffico", "uccellini", "campagna" e così via, e il sound mixer diceva: "dammi un po' di uccellini", oppure "dammi un trattore..."

Fasolato U.: ...ma così era peggio di prima, con la "colonnaccia"...

Ugolinelli: Appunto!...Il suono è un'altra cosa rispetto a queste soluzioni.

Fasolato U.: Voi lavorate ancora per il cinema?

Volpicelli: Io ho smesso, sono in pensione, ma piuttosto che finire su una panchina a leggere il giornale ho deciso di occuparmi di questioni sindacali nell'ambito del cinema, seguo i problemi di lavoro per un sacco di produzioni. Non riesco più a dedicare 12-13 ore al giorno della mia vita per il cinema, non trovo più la giusta gratificazione...Attualmente si producono in Italia 38 film, ma per lungo tempo il trend di produzione cinematografica è stato negativo: siamo scesi a produrre solo 10 film in 70 settimane negli anni precedenti di crisi.

Ugolinelli: Io posso scegliere i lavori da fare. A luglio partirò con Daniele Vicari per il film sul G8 di Genova e su quello che è successo alla scuola Diaz, ma ho dovuto rifiutare un sacco di altre proposte.

BIBLIOGRAFIA

FILM DIRETTI DA ANDREJ TARKOVSKIJ

(Cito solo i film che ho analizzato in ordine cronologico di uscita nelle sale e nelle copie visionate)

Solaris, 1972, The Criterion Collection 2002.

The Mirror (Zerkalo), 1974, Artificial Eye 2002.

Le Miroir, (Zerkalo), 1974, VHS Édition Ciné Vidéo Film 1997.

Tempo di Viaggio, 1980, 01 Distribution 2006.

Nostalghia, 1983, 01 Distribution 2006.

OPERE IN ALTRI MEDIA

La virata (*Polnyi povorot krugom*), 1965.

SCRITTI DI ANDREJ TARKOVSKIJ

Moroz Vodim, *Andrei Tarkovsky About His Film Art, In His Own Words*, Petersburg Virginia, Frost Publishing, 2008.

Tarkovskij Andrej, *Collected Screenplays*, London-Boston, Faber & Faber, 1999.

Tarkovskij Andrei, *De la figure cinématographique*, «Positif», 249, dicembre 1981 (da *O Kinoobrazze*, «Iskusstvo Kino», 3, marzo 1979); tradotto anche in *Tra potere e poesia. "Personale" di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983-gennaio 1984, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987 e in Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Venezia, Comune di Venezia («Circuito Cinema», Quaderno 30), giugno 1987.

Tarkovskij Andrej, *Diari. Martirologio 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Firenze, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Edizioni della Meridiana, 2002.

Tarkovskij Andrej, *La Forma dell'anima, il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2012.

Tarkovskij Andrej, *Miezhdv dvumya filmami*, «Iskusstvo Kino» 1962, tradotto in inglese da Robert Bird con il titolo *Between Two films* e reperibile presso il sito www.nostalghia.com

Tarkovskij Andrej, Guerra Tonino, *Nostalghia*, sceneggiatura del film, CF 8517, n. prot. 5119.

Tarkovskij Andrej, *Racconti*, Milano, Garzanti, 1994.

Tarkovskij Andrej, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988.

Tarkovskij Andrej, *Il tempo fissato*, in *Saggi sovietici di estetica del film*, a cura di M. Kovács, Bp. (Ungheria), Mfifa 1971.

Tarkovskij Andrej, *Il tempo riprodotto*, in Giovanni Buttafava (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri, 1987.

Tarkovskij Andrej, *Le temps conservé*, « Jeune Cinéma », 42, novembre-dicembre 1969 (da «Iskusstvo Kino», 4, 1967).

Tarkovskij Andrej, *Uroki rezhissury: Uchebnoe posobie*, Mosca, 1993, consultabile presso il sito: http://kinocenter.rsuh.ru/binary/1946554_23.1327092910.39322.pdf

Tarkovskij Andrej, *Der Spiegel, Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, redaktion Christiane Bertoncini, (Verlag Ullstein), Limes Berlin, 1993.

MONOGRAFIE

Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, elements of cinema*, London, Reaktion books, 2008.

Borin Fabrizio, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989.

Borin Fabrizio, *L'arte allo specchio: Il cinema di Andrei Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004.

Chion Michel, *Andrei Tarkovski*, Paris, L'étoile Eds de Cahiers du Cinéma, 2008.

De Baecque Antoine, *Andrej Tarkovskij*, Paris, Éditions De L'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989.

Gauthier Guy, *Andrej Tarkovskij*, Paris, Edilig, 1988.

Johnson Vida T., Graham Petrie, *The films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington Indiana University Press, 1994.

Kovács Bálint András, Szilágyi Akos, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, Paris, L'Age d'Homme, 1987.

Le Fanu Mark, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, London, British Film Institute, 1987.

Masoni Tullio, Vecchi Paolo, *Andrej Tarkovskij*, Milano, Editrice Il Castoro, 1997.

Salvestroni Simonetta, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Biella, Edizioni QIQAJON, 2005.

SAGGI, ARTICOLI, INTERVENTI IN ATTI DI CONVEGNI

About Andrei Tarkovskij: Memories and Biographies, a cura di M. Tarkovskaja, Moscow, Progress Publishers 1990.

Alexandre Françoise, *Duras, Tarkovskij*, «Les Temps Modernes», 426, gennaio 1982.

Amengual Barthélemy, *Allégorie et stalinisme dans quelques films de l'Est*, «Positif», 146, febbraio 1973.

Amengual Barthélemy, *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, «Positif», 247, ottobre 1981 (trad. in «Cinema Nuovo», 273, ottobre 1981; vedi anche in «Cinema Nuovo», 274, dicembre 1981).

Amiel Vincent, *Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire*, «Positif», 324, febbraio 1988.

Andrej Tarkovskij, Dagrada Elena (a cura di), *Materiali di Estetica*, Milano, CUEM 2007.

Andrei Tarkovsky, Dunne Nathan (ed.), Black Dog Publishing, London 2008.

Andrej Tarkovskij, Positif-Rivages, Paris 1988 (riedizione di materiali vari pubblicati in «Positif»).

Antoccia Luca, *Tarkovskij e la tradizione del mondo greco*, «Cinema Nuovo», 4-5, luglio-agosto 1989.

Aristarco Guido, *Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij*, «Cinema Nuovo», 4-5, 308-309, agosto-settembre 1987.

Baglivo Donatella (a cura di), *Andrej Tarkovskij in «Nostalghia»*, film-tv, rai due, 1983.

Bassan Raphaël, *Les paradoxes dialectiques d'Andrej Tarkovskij*, «La Revue du Cinéma», 387, ottobre 1983.

Benayoun Robert, *Un Finistère de la parole*, «Positif», 304, giugno 1986.

Benedetti Carlo, *L'ignoto di Tarkovskij*, «Cinema Nuovo», 242, luglio-agosto 1976.

Bernardi Sandro, *La visione del tempo*, «Cinema & Cinema», 50, dicembre 1987.

Bonitzer Pascal, *L'idée principale*, «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.

Borelli Sauro, *Tarkovskij. Le cifre della poesia*, «Bianco e Nero», 4, ottobre-dicembre 1986 (un estratto, *Alle radici di Tarkovskij*, sta in «Zuppa d'anatra», 54, gennaio 1987).

Borin Fabrizio (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Venezia, Comune di Venezia, 1987 («Circuito Cinema», Quaderno 30).

Borin Fabrizio, *Su alcune microstorie d'atmosfera del cinema dell'ultimo Tarkovskij*, «Venezia Arti», 3, 1989.

Botz-Bornstein T., *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*, Lexington Books 2008.

Bruno Edoardo, *Tarkovskij o il cinema dell'immagine*, «Filmcritica», 244, aprile 1974.

Bruno Edoardo, *Tra la terra e il cielo*, «Filmcritica», 365-366, giugno-luglio 1986.

Buache Freddy, *Andrej Tarkovskij et le sacrifice*, in Bálint András Kovács, Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovski*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.

Buttafava Giovanni (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri 1987 [con una bibliografia essenziale in russo sul decennio].

Buttafava Giovanni, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero-Scuola Nazionale di Cinema, 2000.

Buttafava Giovanni, *Il giovane cinema sovietico*, «Bianco e Nero», 11, novembre 1966.

Buttafava Giovanni, *URSS un cinema dai mille volti*, in *Cinema & Film* a cura di Lino Micciché, vol. 5, Roma, Curcio, 1987.

Caprioglio Nadia, *Tarkovskij e Dovženko: la poesia nel cinema*, «Rassegna sovietica», 4, luglio-agosto 1983.

Caprioglio Nadia, *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, «Rassegna sovietica», 6, novembre-dicembre 1983 [vi è riportato un elenco, in russo, di scritti di Andrej Tarkovskij dal 1960 al 1981].

Carrère Emmanuel, *Etat stationnaire: où s'arrêtera-t-il?*, «Positif», 284, ottobre 1984.

Carrère Emmanuel, *Le miracle secret*, «Positif», 304, giugno 1986.

Carrère Emmanuel, *Troisième plongée dans l'océan, troisième retour à la maison*, «Positif», 247, ottobre 1981.

Cazals Thierry, *Au-delà du regard*, «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.

Chatoran Boris, *Le temps absolu*, «Positif», 303, maggio 1986.

Chion Michel, *Le dernier mot du muet*, «Cahiers du cinéma», 331, gennaio 1982.

Chion Michel, *L'homme qui vient de mourir*, «Cahiers du cinéma», 392, febbraio 1987.

Chion Michel, *Le langage et le monde*, «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.

Chion Michel, *La maison où il pleut*, «Cahiers du cinéma», 358, aprile 1984.

Chion Michel, *«Le Sacrifice». Où était Alexandre quand...*, «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.

Delli Colli Tonino, *Noi, la «palma», Tarkovskij*, «Bianco e Nero», 2, aprile-giugno 1986.

- Delmas Jean, *Tarkovskij déclavelisé*, «Jeune Cinéma», 109, marzo 1978.
- De Marinis Gualtiero, *Tarkovskij: l'importante è partecipare*, «Cinema & Cinema», 29, ottobre-dicembre 1981.
- Dempsey Michael, *Lost Harmony*, «Film Quarterly», 1, autunno 1981.
- Diomine Victor, *Andrej Tarkovskij*, «Le film soviétique», 3, 1983.
- Dubroux Danièle, *Les limbes du temple*, «Cahiers du cinéma», 330, dicembre 1981.
- Ferrero Adelio, *Tarkovskij: le contraddizioni della verità*, «Rivista del Cinematografo», 10-11, ottobre-novembre 1974.
- Frezzato Achille, *Aggrappato alla terra*, «Cineforum», 146, agosto 1975.
- Frezzato Achille, *I dubbi di Tarkovskij sulla coniugazione dell'internazionalismo col patriottismo*, «Cineforum», 175, giugno 1978.
- Frezzato Achille, *Protagonista di un'epoca*, «Cineforum», 265, giugno-luglio 1987.
- Garritano Massimo, *Tra cielo e terra*, «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.
- Goimard Jacques, *Poétique de la science-fiction*, «Positif», 162, ottobre 1974.
- Green Peter, *Andrej Tarkovskij (1932-1986)*, «Sight & Sound», 2, primavera 1987.
- Green Peter, *Andrei Tarkovsky: the winding quest*, Houndmills, Basingstoke [England], Macmillan, c1993.
- Grieco David, *Andrej Tarkovskij*, in *Film URSS '70*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1980 [vedi anche Vladimir Baskakov, *Il cinema sovietico degli anni '70. Tendenze di sviluppo* e V. Kigin, *I debutti degli anni '70*. Tra le pubblicazioni successive della Mostra si veda anche *Esteuropa '80. Gli schermi di Gorbaciov (Film Urss, vol. 5)*, Venezia, Marsilio, 1987].
- Jean Marcel, *Le plan incandescent*, «Séquences», 127, dicembre 1986.
- Le Fanu Mark, *Ahead of Us?*, «Sight & Sound», 4, autunno 1986.
- Le Fanu Mark, *Tarkovskij: thèmes et obsessions venus de l'enfance*, «Positif», 284, ottobre 1984.
- Liehm Mira (a cura di), *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977*, La Biennale di Venezia, Venezia, Marsilio, 1977.
- Magny Joël, *Le mystère des limites*, «Cahiers du cinéma», 385, giugno 1986.
- Martin Marcel, *Itinéraire d'un demiurge*, «La Revue du Cinéma», 366, novembre 1981 e 368, gennaio 1982.

- Maurelli Guido, *Racconto ed enunciazione: uno sguardo femminile sul mondo*, «Filmcritica», 314, maggio 1981.
- Micciché Lino, *Le «sragioni» del poeta*, in Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Venezia, Comune di Venezia, giugno 1987 («Circuito Cinema», Quaderno 30).
- Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo* (Il mondo e i film di Andrei Tarkovskij), a cura di N. M. Zorkaya, E. G. Klimov, L. N. Nekhoroscev, M. S. Chugunova, Moskva, Iskusstvo, 1991.
- Montagu Ivor, *Man and Experience: Tarkovskij's World*, «Sight & Sound», 2, primavera 1973.
- Mottana Paolo, *L'opera dello sguardo*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2002.
- Niogret Huberet (a cura di), *Entretiens avec Erland Josephson e Sven Nykvist*, «Positif», 324, febbraio 1988.
- Nykvist Sven, *En travaillant avec Tarkovskij*, «Positif», 303, maggio 1986.
- Pelissier Vincent, *Sculpting in Time*, «Positif», 312, febbraio 1987.
- Pelissier Vincent, Tahsin Celal, *Tarkovskij cinéaste?*, «Positif», 312, febbraio 1987.
- Per Andrej Tarkovskij. Atti del Convegno* (19 gennaio 1987), Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia («Quaderno», 1), 1987.
- Philippon Alain, *Lointain intérieur*, «Cahiers du cinéma», 374, luglio-agosto 1985.
- Piero Pisarra, *Tarkovskij-Kristov: dal realismo socialista alla «Teologia della visione»*, «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1980.
- Portal Monique, *Tarkovskij et la science-fiction*, «Jeune Cinéma», 141, marzo 1982.
- Ratschewa Maria, *The Messianic Power of Pictures: The Films of Andrej Tarkovskij*, «Cineaste», 1, 1983.
- Robinson, Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Crescent Moon Publishing, U. K. 1996.
- Rosetti Riccardo, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, «Filmcritica», 373, aprile 1987.
- Sesti Mario, *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, «Cinecritica», 2, 86, luglio-settembre 1986.
- Su Andrei Tarkovskij*, Borin Fabrizio (a cura di), «AAM TAC», Venezia, 1, 2004.
- Taggi Paolo, *Ipotesi di luce nel teatro dell'aria e Le parole e le sequenze*, «Segnocinema», 24, settembre 1986.

Tarkovskij Arsenij, *Poesie e racconti*, Pescara, Tracce, 1991.

Tarkovskij Arsenij, *La steppa e altre poesie*, Pistoia, Edizioni Via del Vento, 1998.

Thirard Paul Louis, *L'exile de Tarkovskij*, «Positif», 284, ottobre 1984.

Vigni Franco, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, «Cinecritica», 7, ottobre-dicembre 1987.

Vronskaya Jeanne, *Young Soviet Film Makers*, London, George Allen & Unwin, 1972.

Zamperini Paolo (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra*, Atti del Convegno *Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, Firenze, settembre 1987, Firenze, La Casa Usher, 1989.

Zappi Gario (a cura di), *Poesie di Arsenij Tarkovskij e Bibliografia italiana di Arsenij Tarkovskij*, «Slavia», 4, ottobre-dicembre 1994.

Žižek S., *Lacrimae rerum, saggi sul cinema e cyber spazio*, Libri Sheiwiller, 2009.

SAGGI SU SINGOLI FILM

(Cito solo saggi sui film analizzati)

SOLARIS

Atwell Lee, *Solaris: A Soviet Science Fiction Masterpiece*, «The Film Journal», 2-3, 6, 1976.

Chitova Vera, *Solaris*, «Le film sovietique», 2, 189, 1973.

Ciment Michel, *Solaris*, «Positif», 140, luglio-agosto 1972.

Comuzio Ermanno, *Fantascienza maggiorenne*, «Cineforum», 146, agosto 1975.

Faenzi Alberto, *Solaris: un'ipotesi di riflessione sulla scienza moderna e sull'uomo*, «Filmcritica», 244, aprile 1974.

Grant Jacques, *Solaris*, «Cinéma 74», 185, marzo 1974.

Sorgi Claudio, *Solaris*, «Rivista del Cinematografo», 10-11, ottobre-novembre 1974.

Strick Philip, *Solaris*, «Sight & Sound», 1, inverno 1972-1973.

Tessari Roberto, *Solaris*, «Cinema Nuovo», 229, maggio-giugno 1974.

Urban Adolf, *Nel cosmo umano*, «Filmcritica», 244, aprile 1974.

LO SPECCHIO

Adair Gilbert, *Zerkalo*, «Monthly Film Bulletin», 554, marzo 1980.

De Benedictis Maurizio, *Zerkalo*, «Bianco e Nero», 4, luglio-agosto 1979.

Ellero Roberto, «*Lo specchio*» *poesia di una vita*, «Sipario», 397-398, giugno-luglio 1979.

Frezzato Achille, *Lo specchio*, «Cineforum», 193, aprile 1980.

Grant Jacques, *Le miroir*, «Cinéma 78», 231, marzo 1978.

Marshall Herbert, *Andrej Tarkovskij's «The Mirror»*, «Sight & Sound», 2, primavera 1976.

Martin Marcel, *Le miroir*, «Écran», 66, febbraio 1978.

Maurelli Guido, *La specularità dello spazio*, «Filmcritica», 294, aprile 1979.

Micciché Lino, *Lo specchio*, «Cinemasessanta», 126, marzo-aprile 1979.

Orto Nuccio, *Lo specchio*, «Cinema Nuovo», 260, agosto 1979.

Scarlato Alessio, *Il tempo come memoria della Madre* in «Bianco e Nero», 3, 2001.

NOSTALGHIA

Bonneville Léo, *Nostalghia*, «Séquences», 113, luglio 1983.

Buttafava Giovanni, *Nostalghia, Nostalghia...*, «Bianco e Nero», 4, ottobre-dicembre 1983.

Guerin William Karl, *Nostalghia*, «Cinéma 85», 319-320, luglio-agosto 1985.

Green Peter, *The Nostalgia of the Stalker*, «Sight & Sound», inverno 1984-1985.

Macgillivray James, *Andrej Tarkovsky's Madonna del Parto*, in «Canadian Journal of Film Studies/ Revue canadienne d'études cinématographiques», XI, 2, (Fall 2002).

Martin Marcel, *Nostalghia*, «La Revue du Cinéma», 387, ottobre 1983.

Niogret Hubert, *Nostalghia*, in «Positif», 269-270, luglio-agosto 1983.

Pullaine Tim, *Nostalghia*, «Films and Filming», 352, gennaio 1984

Scarrone Carlo, *Nostalghia*, «Cineforum», 226, luglio-agosto 1983.

Strick Philip, *Nostalghia*, «Monthly Film Bulletin», 599, dicembre 1983.

TESTI E ARTICOLI DI CARATTERE GENERALE SULL' AUDIOVISIVO

Altman Rick, *Sound Theory - Sound Practice*, Routledge, New York 1999.

Audiofanie - Voci, rumori e musica del cinema, Boschi Alberto e Dall'Asta Monica (a c. di), in "Cinema & Cinema", XVIII (1991), n.s., n. 60.

Bassetti Sergio, Bandirali Luca (a c. di), *Focus on Sound 1°*, in "Segnocinema", XXIV, 130, 2004.

Bassetti Sergio, Bandirali Luca (a c. di), *Focus on Sound 2°*, in "Segnocinema", XXV, 131, 2005.

Bassetti Sergio, *Oltre la musica*, in *Atti del Convegno Intemazionale di Studi Musica & Cinema*, (Accademia Musicale Chigiana, Siena 19-22 agosto 1990), Sergio Miceli (a c. di), "Chigiana", XLII, 22 1990, n. s., Olschki, Firenze 1992.

Calabretto Roberto, *Lo schermo sonoro, la musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010.

Chion Michel, *Un art sonore, le cinema. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinema, Paris 2003, trad. it. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino, 2007.

Chion Michel, *L'Audio-vision*, Nathan, Paris 1990, trad. it. *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.

Chion Michel, *Le son au cinema*. Cahiers du Cinema, Éd. de l'Étoile, Paris 1985.

Chion Michel, *La toile trouée*, Cahiers du Cinema, Éd. de l'Étoile, Paris 1988.

Chion Michel, *La voix au cinema*, Cahiers du Cinema, Paris 1982, trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991.

Miceli S., *Musica e cinema nella cultura del novecento*, Sansoni, Firenze 2000.

Miceli S., *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, LIM, Lucca 2009.

Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro (1985 – 1998)*, LIM, Milano 1985.

L'occhio che ascolta. Studi sui rapporti suono-immagine nella forma cinematografica, Di Donato Mauro (a c. di), Lithos, Roma 2004.

Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto, M. Bull e L. Back (a c. di), trad. it, il Saggiatore, Milano 2008.

Ramaglia Vincenzo, *Il suono e l'immagine*, Dino Audino Ed., Roma 2004.

Valentini Paola, *Il suono nel cinema*, Marsilio, Venezia 2006.

Weiss Elisabeth, Belton John (ed.). *Film sound. Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985 (contiene una bibliografia ragionata a c. di C. Gorbman).

MONOGRAFIE, ARTICOLI E SITI SULLA MUSICA NEL CINEMA SOVIETICO
(con esclusivo riferimento allo Studio di musica elettronica di Mosca)

Anfilov Gleb, *Fisika i muzyka* Moscow, Detgiz, 1962, in traduzione: *Physics and Music*, University Press of the Pacific Honolulu, 2001.

Egorova Tatiana, *Soviet film music, an historical survey*, Routledge, London 1997.

Kreichi Stan, *Me and the Synthesizer*, contenuto in *Zauberhafte Klangmaschinen*, Vienna, Shott, Institute of Media Archaeology, 2007.

Kreichi Stan, *The ANS Synthesizer: Composing on a Photoelectronic Instrument*, «Leonardo», XXVIII, 1, 1995.

Murzin Evgenij, *Risorse dell'orecchio musicale e possibilità di sintetizzare nuovi sistemi tonali d'accordo*, relazione al I Convegno Internazionale degli Studi di Musica Elettronica, 1968, (Fondo Grossi, Conservatorio Cherubini Firenze).

Murzin Evgenij, *A proposito della notazione in musica elettronica*, relazione al I Convegno Internazionale degli Studi di Musica Elettronica, 1968, (Fondo Grossi, Conservatorio Cherubini Firenze).

Pinzauti Lorenzo, *È l'ora dell'elettronica*, La Nazione, 8/06/1968.

Pestalozza L., *La musica in URSS: cronaca di un viaggio*, LIM, Milano 1987.

Smirnov Andrej, L. Pchelkina, *Russian pioneers of sound art in the 20th*, La Casa Encendida, Madrid, 2011.

Veil Mark, *Evgeniy Murzin's ANS*, «Keyboard», 28, 11, nov 2002.

Yegorova Tatiana, *Edward Artemiev's Musical Universe*, Moscow, Vagrius, 2007.

SITI SULLA MUSICA NEL CINEMA SOVIETICO
(con esclusivo riferimento all'avanguardia e all'elettronica)

<http://old.thewire.co.uk/articles/8840/> (relazione su *Sound Z* di Andrej Smirnov).

<http://www.electroshock.ru/eng/welcome/index.html> (sito ufficiale di Eduard Artemev).

<http://theremin.ru/> (sito di Andrej Smirnov, contiene bibliografia fondamentale per le avanguardie musicali in URSS e la diffusione della musica elettronica).

PRODUZIONI DISCOGRAFICHE

AHC/ANS, Artemev Eduard, Nemtin Alexander, Kreitchi Stan, Melodija 1968, vinile conservato presso il conservatorio "Cherubini" Firenze.

ANS Archive Tapes Synthesiser ANS (1964-1971), Artemev Eduard, Buloshkin Oleg, Denisov Edison, Nemtin Alexander, Gubaidulina Sofia, Kallosh Schador, Kreitchi Stan, Shnittke Alfred, Electroshock records 1999.

MONOGRAFIE SAGGI, ARTICOLI E SITI INTERNET SULLA MUSICA IN TARKOVSKIJ

Andrej Tarkovskij e la musica, a cura di Roberto Calabretto, Lucca, LIM, 2010.

Beer David, *Solaris and the ANS Synthesizer: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology*, in JONSON, G. A., OTTARSSON, T. A. (eds.), *Through the Mirror. Reflections on the films of Andrei Tarkovsky*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.

Bridgett Rob, *Non diegetic sound and aural imagery in the films of Andrei Tarkovsky*, <http://web.archive.org/web/20020201230323/http://www.sound-design.org.uk/tark.htm>.
L'articolo è stato pubblicato nel febbraio 2002 (ultima consultazione dicembre 2012).

Kononenko Natalija G., *Andrej Tarkovskij: zvukascij mir fil'ma*, Moskva, Progress-Tradicijija, 2011.

Noeske Nina, *Musik und Imagination. J.S. Bach in Tarkovskijs Solaris*, in: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, a cura di Piel Victoria, Holtsträter Knut, Huck Oliver, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 2008, pp. 25-42.

Smith Stefan, *The edge of perception: sound in Tarkovskij's Stalker*, «The soundtrack», I, 1, 2007, pp.41-52.

Sound in Tarkovskij's Sacrifice, intervista a Owe Svensson a cura di Joakim Sundström, www.filmsound.org, risorsa Internet che propone contributi tecnici e teorici sulla musica per film creata nel 1997 da Sven E. Carlsson (ultima consultazione aprile 2012).

Suslova Lidya, *Edward Artemiev: A breakthrough to the new worlds of sounds*, intervista presente nel sito del musicista consultata nell'estate 2012, pubblicata in «Musical Academy», 2, 1995.

Thiel Wolfgang, *Versiegelte Klänge. Gedanken zur musikalischen Konzeption in den Filmen Andrej Tarkowskis*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 156,4, 1995, pp. 32-36, ristampato in: *Film und Musik* Vienna Synema, ed. Schlagnitweit and Gottfried Schlemmer, 2001, pp. 125-135.

Truppin Andrea, *And Then There Was Sound, the Films of Andrei Tarkovsky*, in *Sound Theory/Sound Practise*, a cura di R. Altman, London, Routledge, 1992.

INDICE

1 Introduzione

- 13 Introduction
- 21 Un reperto sonoro tarkovskijano dimenticato: il radiodramma *La virata*

25 «Solaris» tra Artemev e Tarkovskij

- 28 La musica elettronica secondo Artemev e le richieste di Tarkovskij
- 42 «Solaris» in alcune note introduttive di Artemev
- 49 La drammaturgia sonora di «Solaris»: un percorso tra le note di Artemev e l'intreccio visivo tarkovskijano
- 54 La città del futuro secondo Artemev
- 59 Dal silenzio della terra alle vibrazioni del vuoto cosmico fino al primo quadro sonoro del pianeta
- 63 Dal buio cosmico all'esplorazione dei corridoi della stazione: le prime immagini sonore di Solaris
- 70 La prima apparizione di Hari
- 75 L'apparizione di Hari dalle note di lavorazione: altri aspetti del metodo compositivo di Artemev
- 79 La seconda apparizione di Hari: dalla carta millimetrata all'ascolto
- 84 Il lungo ritorno dal cosmo alla terra: il quadro sonoro di Artemev per *I cacciatori nella neve* di Brueghel
- 91 Le metamorfosi del *Preludio in fa minore* di Bach
- 97 I quadri sonori del suicidio di Hari, della malattia di Kelvin e dell'epilogo

111 Un film riflesso nei diari di lavorazione: lo *Specchio*

- 116 "In principio era il suono": il prologo dello *Specchio*
- 122 La fattoria (il fuoco): dal reame della voce al suono luminoso di Artemev
- 128 La preparazione audiovisiva degli elementi primi nella sequenza della casa di campagna
- 135 Il primo sogno e la trasfigurazione della madre
- 147 Altri spazi per la parola: l'appartamento del doppio Aleksej/Andrej e i corridoi della tipografia
- 154 Memoria individuale e collettiva a confronto: gli esuli spagnoli
- 171 Le apparizioni e il ruolo storico culturale della Russia, l'apprendistato militare e un secolo di conflitti: la musica di Artemev negli intarsi audiovisivi dello *Specchio*
- 185 Dalle apparizioni femminili a Ignat alla lunga sequenza delle guerre nei diari di lavorazione
- 194 Il ritorno del padre dalla guerra
- 202 La messa in scena della voce maschile: l'episodio del "roveto ardente"
- 206 Il ritorno alla casa degli avi: il sogno
- 212 La lunga gestazione del secondo sogno dai diari di lavorazione
- 220 La scoperta delle incrinature nell'infanzia edenica e il ritorno alla casa degli avi al ritmo sonoro della poesia: "gli orecchini", "il terzo sogno" e l'ultima lirica di Arsenij Tarkovskij
- 230 Gli orecchini, la consolazione e la fine del sogno dai diari di lavorazione
- 235 Il sacrificio dell'immaginario e gli indizi sonori del continuo avvicinarsi di morte e nascita: la malattia e il finale dello specchio

243 Il finale dai diari di lavorazione

249 «Tempo di viaggio»: una parentesi inconsueta nel paesaggio sonoro tarkovskijano

252 *Tempo di viaggio* e le sue versioni

257 L'ordine delle pagine del diario: le discussioni introduttive tra il regista e sceneggiatore sulla terrazza romana

261 Il primo movimento verso sud: il problema delle immagini cliché, Amalfi, Furore e il barocco leccese

265 *La Madonna del parto* e una nuova digressione verso sud: Sorrento

267 Dalle dichiarazioni di poetica alle prime immagini di vita quotidiana: Trani

270 Finalmente sui luoghi di *Nostalghia*: da Bagno Vignoni alla chiesa di S.Maria di Nomentana per la *Madonna del parto*

277 Davanti a sfuggenti: un percorso tra i suoni e le immagini di *Nostalghia*

286 Il film e le sue copie

290 Il prologo di *Nostalghia* nella sua esposizione visiva: paesaggio con cavallo bianco

294 Il prologo nella sua esposizione sonora: dal paesaggio sonoro con cane all'evocazione della morte con il *Requiem* di Verdi

299 Nella cripta della *Madonna del parto*

312 La buia reclusione di Gorčakov nell'albergo: il corridoio e la hall

324 La buia reclusione del protagonista: la stanza d'albergo e un insolita disposizione all'ascolto

331 L'incontro con Domenico, l'anticomportamento, la via per una possibile 'conversione' di Gorčakov

337 Nel rifugio di Domenico: il volto sonoro del mondo

357 La pioggia, ovvero la rigenerazione sonora del reale

364 Il lungo a parte di eugenia: il modello audiovisivo per una confessione

371 Il corridoio della nostalgia. La musica orientale dissolve lo spazio nel movimento

379 Gorčakov eremita: la claustrazione nella chiesa sommersa

384 Due sogni

387 Il finale

401 Appendice

402 Progettazione e realizzazione dell'ANS: il problematico connubio tra musica e tecnologia nell'URSS del secondo dopoguerra

420 Il funzionamento del sintetizzatore fotoelettrico di suoni ANS

424 La metamorfosi del compositore e lo sviluppo di nuove pratiche di composizione: la ricezione dell'ANS nell'ambito musicale e culturale sovietico

432 Murzin al convegno fiorentino: la musica elettronica sovietica oltrepassa la cortina di ferro insieme a *Mosaic* di Artemev

472 La registrazione del suono in *Nostalghia*

486 Bibliografia