

Adriano Castaldini

LO SGUARDO ICONICO DEL CINEMA DI ANDREJ TARKOVSKIJ

(depositato come tesi specialistica A31 per la Ssis nel 2004)

Indice

Introduzione 2

Lo sguardo iconico del cinema di Andrej Tarkovskij 3

1. Lo sguardo dell'icona 3

2. I piani impossibili 5

3. La prospettiva rovesciata 9

4. Policentricità prospettica e piani complementari 13

5. Lo spazio proiettivo 17

6. Spazio e movimento nella musica elettronica 18

7. L'ANS e Artemiev 20

8. Il volo e il sacrificio 21

9. Scolpire il tempo 24

10. L'ultima colonna sonora 28

Bibliografia 31

Abstract 39

Introduzione

Questa Tesi delinea un'ipotesi interpretativa nuova del cinema di Tarkovskij. Raccogliendo una felice intuizione della slavista Serena Vitale, ho condotto uno studio sulle ragioni di appartenenza all'estetica della pittura d'icona, della poetica tarkovskijana e dei suoi mezzi espressivi, attraverso l'analisi dei suoi film, la lettura dei suoi scritti e degl'illuminanti saggi di Padre Pavel Florenskij. Tuttavia le conclusioni sono originali e si distaccano dai modelli precedenti. Il nodo comparativo tra le due arti è costituito dalla medesima idea di spazio: non prospettico ma proiettivo, non stereografico ma planisferico. I *piani* di Tarkovskij e la superficie dell'icona condividono uno spazio che supera almeno di una dimensione la natura del proprio supporto; la tavola e lo schermo. In questo tessuto cinematografico, la musica si estende a forme di lettura complesse e mai univoche.

Adriano Castaldini

25 aprile 2004

Lo sguardo iconico del cinema di Andrej Tarkovskij

1. Lo sguardo dell'icona – 2. I piani impossibili – 3. La prospettiva rovesciata – 4. Policentricità prospettica e piani complementari – 5. Lo spazio proiettivo – 6. Spazio e movimento nella musica elettronica – 7. L'ANS e Artemiev – 8. Il volo e il sacrificio – 9. Scolpire il tempo – 10. L'ultima colonna sonora – Bibliografia.

1. Lo *sguardo* dell'icona porta con sé i misteri dell'invisibile. Per Padre Pavel Florenskij, lo *sguardo* [*lik*] è “la manifestazione dell'ontologia”¹, a cui si contrappone il *volto* che rivela “non tanto l'ontologia di ciò che l'artista ha ritratto, quanto l'organizzazione conoscitiva dell'artista stesso”². E il 2 aprile dell'82 Tarkovskij scrive: «La scienza non consiste tanto nella comprensione delle leggi obiettive della natura, quanto nella scoperta delle leggi che regolano il funzionamento della nostra coscienza.³» E il 29 marzo cita Tolstoj: «“Sì, lo spazio, il tempo, il rapporto causa-effetto sono forme della coscienza e l'essenza della vita è al di là di queste forme [...]”⁴» Il “reale” scientifico, kantiano, si fa *volto*, maschera, che sfiora la *verità* senza riuscire ad afferrarla (parafrasando il Caccioppoli di *Morte di un matematico*

¹ Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977 (nuova edizione: 1991).

² Ibid.

³ Andrej Tarkovskij, *Diari. Martirologio*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

⁴ Ibid.

*napoletano*⁵). E' *persona*, che nell'omonimo film⁶ di Ingmar Bergman del '66 afferma l'impossibilità di non recitare, di non mentire. Ed è *volto*, che un altro omonimo⁷ di Bergman indaga, come involucro inconsistente, corpo svuotato in una brakhageiana⁸ camera autoptica, attraverso gli occhi di un ciarlatano (l'unica autenticità possibile. *Finzioni*, Borges...), il "mesmerico" dottor Voegler di Max von Sydow.

Nel terzo quaderno del *Martirologio*, il diario che Tarkovskij tenne dal 1970 fino alla morte nel 1986, in una nota del 15 luglio dell'81 si legge: «E la formula $E=mc^2$ non può essere vera [...]. La nostra conoscenza non è che sudore, secrezione organica, prodotto delle funzioni naturali dell'organismo inseparabili dall'esistenza, che non ha nessun rapporto con la *Verità*.» Proprio dall'analisi etimologica del termine *verità*⁹, Florenskij ricava un'interpretazione del particolare atteggiamento della cultura russa, estraneo tanto alla *veritas* latina, quanto al termine greco *aletheia*, ciò che è svelato, la verità scientifica. La parola slava *istina* avvicina la radice latina di *est* con il sanscrito *ashtmi*, aspirare, vivere. La verità russa è una verità esistente, e soprattutto "vivente", incarnata. La nota di Tarkovskij del 15 luglio prosegue: «L'unica funzione della nostra coscienza è quella di creare finzioni, mentre la conoscenza è data dal cuore, dall'anima.» E cade a proposito *Il cuore nella mistica cristiana e indiana* (1929) di Vyšlavcev: «l'intellettualismo moderno considera profetica questa espressione di Leonardo da Vinci: "un grande amore è figlio di una grande conoscenza". Noi cristiani orientali

⁵ *Morte di un matematico napoletano*, Italia, 1992.

⁶ *Persona* (id.), Svezia, 1966.

⁷ *Ansiktet (Il volto)*, Svezia, 1958.

⁸ Si fa riferimento al film "*The Act of Seeing With One's Own Eyes*" di Stan Brakhage, 1960, in cui si assiste ad un'autentica autopsia, termine la cui spiegazione etimologica è espressa nel titolo.

⁹ Pavel Florenskij, *La colonna e il fondamento di verità*, Milano, Rusconi, 1974.

possiamo dire il contrario: “una grande conoscenza è figlia di un grande amore”»¹⁰ Non sembra un caso che nel suo ultimo film, *Sacrificio*¹¹, Tarkovskij faccia dire al postino Otto “Leonardo mi ha terrorizzato per tutta la vita”.

Il “primo e più importante principio gnoseologico” (Špidlik¹²), l'*amore*, è ben descritto da P. Ivanov: «Solo per mezzo del cuore si può intendere il segreto dell'universo. Solo chi ha cuore percepisce Dio, gli uomini, gli animali, la natura. Solo il cuore è capace di dare pace all'anima.»¹³ Non è pensabile quindi una separazione tra manifestazione fenomenica e *sostanza*, tra *volto* e *sguardo*. Di qui l'impossibilità di considerare l'icona altrimenti che un “sacramentale”, inseparabile dal culto liturgico, testimonianza del mondo invisibile. E' il principio dell'*iconostasi* che “testimonia” il santuario, simbolo dell'anima stessa, che se fosse reso visibile “non potrebbe valicare il confine dell'invisibile”¹⁴, e se non ci fosse, rimarrebbe “inaccessibile alla nostra impotenza”¹⁵.

2. Credo si possa riconoscere il principio iconostatico in uno dei “vocaboli” più tipici di Tarkovskij: i piani “impossibili”, cifra costante del suo cinema, presenti in ogni suo film. Si tratta per lo più di carrelli che spostandosi lasciano fuoriuscire una figura da un lato del quadro per poi

¹⁰ Tradotto dal russo nel saggio “Spiritualità slava e religiosità ortodossa” di Tomáš Špidlik, in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

¹¹ *Offret (Sacrificio)*, Svezia 1986.

¹² Tomáš Špidlik, “Spiritualità slava e religiosità ortodossa”, in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

¹³ Tradotto dal russo nel saggio “Spiritualità slava e religiosità ortodossa” di Tomáš Špidlik, in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

¹⁴ Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977 (nuova edizione: 1991).

¹⁵ *Ibid.*

ritrovarla dalla parte opposta in un unico piano. Nel caso del dialogo immaginato da Rublëv con Teofane il Greco (nel secondo film di Tarkovskij, *Andrej Rublëv*¹⁶), la macchina da presa segue il monaco, che spostandosi verso sinistra esclude l'interlocutore dal campo visivo. Inevitabilmente Teofane sfrutta il corridoio sottostante o retrostante l'obiettivo per raggiungere il lato opposto e rientrare in piano alla fine del carrello. Questa evidenza conferma, a mio avviso, l'esistenza di uno spazio, che non si sviluppa semplicisticamente nella dimensione diegetica del fuoricampo, mantenendosi cioè idealmente nel mondo fittizio della narrazione, e di contro nemmeno la perfora, penetrando prepotentemente nell'"inviolabile" e rassicurante extradiegesi dello spettatore (i 90 secondi dello "sconveniente", provocatorio sguardo in macchina di Malcolm McDowell nell'apertura di *Arancia meccanica*¹⁷ di Stanley Kubrick, 1971), ma afferma quest'ultima, l'extradiegesi, come luogo più autenticamente narrativo, mondo "sostanziale" proprio perché invisibile, celato dall'"iconostasi" dell'inquadratura. In *Solaris*¹⁸ (terzo film di Tarkovskij), le apparizioni di Harey nel piano-sequenza del delirio febbricitante di Kelvin, arriveranno a decuplicarsi, saturando le possibilità espressive del carrello. In *Stalker*¹⁹ (quinto film) verrà reinventato in un carrello verticale a piombo rigorosamente "impossibile" che recupera i carrelli in primissimo piano sugli affreschi di Rublëv nel film precedente: nel sogno "seppiato" dello stalker la macchina da presa a pelo d'acqua lo abbandona scoprendo oggetti e frammenti, per poi

¹⁶ *Andrej Roublev* (id.), Urss 1966.

¹⁷ *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*), Gran Bretagna, 1971.

¹⁸ *Soljaris* (*Solaris*), Urss 1972.

¹⁹ *Stalker* (id.), Urss 1979.

ritrovarlo alla fine del lento carrello. In *Nostalghia*²⁰, il film “italiano” di Tarkovskij (il suo sesto), le permutazioni dei piani “impossibili” sono almeno quattro. Nella prima, in casa di Domenico, Gorčakov viene inquadrato in f.i.²¹ appoggiato in un angolo di una stanza; l’inquadratura è fortemente simbolica per la presenza di uno specchio che riflette a tre quarti l’immagine di Gorčakov sopra la testa del quale una polverosa ragnatela evoca l’aureola; l’*Inno alla gioia*²² di Beethoven conferma un’atmosfera misticheggiante; la m.d.p.²³ si sposta verso sinistra lasciando Gorčakov fuori dal campo (al solito), ritrovandolo alla fine del piano. Tecnicamente la sequenza non si può dire perfetta: Jankovskij, l’Andrej Gorčakov del film, non si sposta velocemente arrivando all’ultimo momento all’appuntamento con la m.d.p.; quest’ultima riprende l’ombra di Jankovskij che si avvicina, grazie anche alla complicità della forte luce proveniente proprio da una finestra fuoricampo a sinistra.

Con le sue pareti scrostate, le mutazioni “orchestrative” di luci e ombre, in un continuo svelare e oscurare zone come vie attraverso cui la memoria possa penetrare nel “reale” (il cane dei ricordi che entra dall’ombra nella stanza di Gorčakov, mentre l’acqua, autentico veicolo della memoria già dal mare di *Solaris*, bagna il pavimento), con le metamorfosi della pioggia che filtrando dal soffitto si riflette oleosamente sulle pareti, crea specchi immobili e argentei per terra, rifrange la luce in una cascata perlacea sospesa in aria, la casa di Domenico richiama distintamente la natura ultraterrena della zona in *Stalker*. Ma se in quest’ultimo i “trabocchetti”

²⁰ *Nostalghia* (id.), Italia-Urss 1983.

²¹ Abbrev. di *figura intera*.

²² L.van Beethoven, *Sinfonia n. 9 in re minore, op. 125*.

²³ Abbrev. di *macchina da presa*.

consistevano in mutamenti incomprensibili ed istantanei dell'ambiente circostante (luoghi prima aridi e poi sommersi dall'acqua), in *Nostalghia* sono i personaggi a non ritrovarsi mai nella posizione che si suppone stiano occupando. Tarkovskij disegna i dialoghi con campi e controcampi legati insieme da piani-sequenza che nel ritornare ad inquadrare un personaggio lo trovano sempre in un punto diverso da dove lo si era inquadrato precedentemente, e da dove idealmente non doveva essersi mosso ricostruendo la sua posizione dalla direzione dello sguardo dell'interlocutore. Da Gorčakov la m.d.p. ruota di 180° per arrivare ad inquadrare Domenico divenendo "statutariamente" una soggettiva del primo, visto che Domenico parla con il viso rivolto all'obiettivo; ma non appena la m.d.p. si volta per andare a inquadrare nuovamente Gorčakov in un controcampo senza soluzione di continuità con la soggettiva (senza mai lasciare il piano sequenza), lo ritroviamo appena a fianco di Domenico. Avviene quindi una mutazione, ma non tanto, o non solo, nell'ambiente diegetico. In questo piano credo sia possibile leggere una mutazione dell'ambiente che si trova dietro l'obiettivo, il "nostro", l'ambiente stesso dello spettatore, del "testimone" (come lo chiama Tarkovskij in *Scolpire il tempo*²⁴). Il regista crea il senso di soggettiva ruotando la m.d.p. sull'asse verticale ed inquadrando il viso di Domenico. Siamo convinti di guardare attraverso gli occhi di Gorčakov, ma quando viene inquadrato inaspettatamente, la riconoscibilità del "narratore", che non è più omodiegetico (interno, che scrive in prima persona, partecipe cioè del tempo e dello spazio della diegesi), viene sospesa perché non vi è alcun riferimento che possa spiegare il ritorno ad un narratore esterno, generando così un breve

²⁴ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988.

“scarto” linguistico che agisce direttamente sulla coscienza del nostro spazio e della nostra inviolabilità. Sullo stesso principio si basa la serie di campi/controcampi tra Jack Torrance ed il plastico del labirinto in *Shining*²⁵. Kubrick inquadra lo sguardo di Jack Nicholson inequivocabilmente diretto al plastico, ed effettivamente il controcampo presenta il labirinto dall’alto, realizzando esattamente il punto di vista di Nicholson così come era stato descritto nell’inquadratura precedente. E’ soggettiva, ma non appena la m.d.p. si avvicina ingrandendo l’immagine del labirinto, si distinguono due figure in movimento tra le siepi, la moglie e il figlio di Torrance. Non è il plastico, ma il labirinto vero; non è soggettiva, ma per affermare che sia di nuovo un’oggettiva si dovrà prima superare lo scarto dato dall’assenza di anticipazioni riguardanti il “passaggio di testimone” tra narratore esterno ed interno. Un senso di sospensione visivamente sottolineato dalla m.d.p. a piombo. E’ la conferma, a mio avviso, di uno spazio invisibile, il nostro, di cui l’immagine cinematografica è affermazione e unico tramite simbolico, ancor più che linguistico, “iconostatico”, celante.

3. Ma tracciando una corrispondenza tra l’estetica dell’icona e la poetica cinematografica di Tarkovskij, in *Nostalghia* è di particolare interesse il piano che segue Domenico mentre accompagna Gorčakov fuori da casa sua. Domenico sta camminando piuttosto lontano dall’obiettivo, è in f.i., e si ferma mentre la m.d.p. prosegue verso sinistra, fuoriuscendo a destra dall’inquadratura, nulla di nuovo! Questa volta però la m.d.p. torna indietro, ed ecco che Domenico,

²⁵ *The Shining (Shining)*, Gran Bretagna, 1980.

ancora senza nessuna ragionevole spiegazione o anticipazione, è in p.p.²⁶, immobile e “passivo”, come se fosse sempre stato a quella distanza dallo sguardo della cinepresa. Fondamentalmente è lo stesso principio, espresso forse più efficacemente nella sequenza del dialogo tra Gorčakov e Domenico precedentemente descritto; e come anticipazione di questo “vocabolo”, nel cinema di Tarkovskij può essere letta la scena che segue il primo sogno ne *L’infanzia di Ivan*²⁷ (il primo lungometraggio di Tarkovskij), in cui il giovane protagonista viene inquadrato in c.l.l.²⁸ con una forte profondità di campo, esce poi dall’inquadratura fissa e vi rientra improvvisamente in p.p. sorprendendo per la velocità con cui, nel fuori campo, si possa aver coperto la grande distanza tra il piano di fondo e l’obiettivo suggerita dal grandangolo (quasi certamente Tarkovskij deve aver utilizzato una comparsa resa fisionomicamente indistinguibile per la distanza, che uscisse dal campo, facendo entrare subito dopo Kolja Burljaev, l’Ivan del film, in p.p.). Ma il p.p. di Domenico non tarda a svelare la sua eccezionalità espressiva: fissato il p.p. con una certa profondità di campo per gli elementi scenografici visibili nei ritagli dell’inquadratura non occupati dal viso, l’obiettivo cambia rapporto focale schiacciando il piano di fondo contro il p.p., e la m.d.p. combina un carrello in avanti compensando l’allontanamento di Domenico per lo *zoom out*, tenendolo pressoché immobile. E’ una tecnica utilizzata per la prima volta, all’inverso e con un accentuato andamento a “yo-yo”, nel film *Vertigo*²⁹ (in italiano *La donna che visse due volte*) di Alfred Hitchcock, ricreando cinematograficamente gli effetti

²⁶ Abbrev. di *primo piano*.

²⁷ *Ivanovo detstvo (L’infanzia di Ivan)*, Urss, 1962.

²⁸ Abbrev. di *campo lunghissimo*.

²⁹ *Vertigo (La donna che visse due volte)*, Usa, 1958.

della vertigine nelle soggettive di Johnny Ferguson (James Stewart). Lì il piano di fondo si allontanava velocemente; in Tarkovskij le immagini retrostanti il viso di Domenico, s'ingrandiscono con gradualità, quasi impercettibilmente, per non focalizzare l'attenzione sull'effetto ottico che distrarrebbe dal più profondo messaggio estetico a mio avviso espresso: mi sembra infatti di poter leggere nel p.p. del reclinato, "pietistico" Domenico, e nell'ingrandirsi delle figure retrostanti, il principio costruttivo della prospettiva iconica, detta *prospettiva rovesciata*, secondo cui, come apprendiamo dall'articolo di Florenskij intitolato appunto *La prospettiva rovesciata*³⁰: «quanto è più lontana una figura, tanto più è grande, quanto più è vicina, tanto più è piccola».

L'idea di accostare Tarkovskij alla tradizione della pittura di icone è espressa, probabilmente per la prima volta, dalla slavista Serena Vitale in un saggio del 1970, *La prospettiva rovesciata* (giusto per restare in tema!): «[La pittura d'icone] non tenta l'avventura razionalista, non s'industria, come l'artista del Rinascimento italiano, di mostrare l'oggetto come se fosse vero: la terza dimensione che essa conosce è solo mitica... Tutto vuol essere strano e inconsueto nelle icone: gli animali, il paesaggio, l'architettura devono essere garanzia di straordinario. Così la pittura religiosa russa, derivata come quella occidentale dallo stesso ceppo bizantino, ignora la tappa della riflessione e della razionalità, il momento in cui l'uomo organizza lo spazio intorno a sé secondo leggi metafisiche. Rifiutando, quasi uomo del sottosuolo, le formule, il "2 + 2 = 4" dell'Alberti, l'ignoto pittore di icone si costruisce uno spazio in cui domina la distanza psichica e non quella fisica, la

³⁰ Pavel Florenskij, "La prospettiva rovesciata", in *Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma, Gangemi Editore, 1990.

dimensione favolosa e mitica e non quella storica e oggettiva»³¹. In realtà l'estratto di Serena Vitale è poco condivisibile, specie quando afferma che "la pittura religiosa russa [...] ignora la tappa della riflessione e della razionalità". Il già citato articolo di Florenskij *La prospettiva rovesciata*, dimostra, di contro, come lo spazio della icona sia inteso come spazio di sintesi riflessiva riguardante distanze e proporzioni. L'articolo è del 1919, come apprendiamo direttamente da una nota dell'autore stesso («Il presente articolo è stato scritto nel mese di ottobre del 1919 come relazione alla Commissione per la Salvaguardia dei Monumenti dell'Arte e dell'Antichità del Monastero della "Trinità di San Sergio"»), ma c'è la possibilità che Serena Vitale non l'avesse letto, giacché con il mutare della situazione politica alla fine degli anni '20, il geniale prete ortodosso venne ridotto al silenzio, per poi essere fucilato nel '43 in un lager della Siberia. L'articolo verrà pubblicato nel '67 in Russia, e tradotto in italiano soltanto nell'83 da Nicoletta Misler (pubblicazione in cui peraltro la Vitale aveva prestato consulenza, come ci avverte la premessa della stessa Misler), che per questo venne invitata quattro anni più tardi al convegno *Per Andrej Tarkovskij* organizzato dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Del suo intervento si legge negli atti: «La lettura finale delle icone di Rublëv, inoltre, non ci è data attraverso una immagine fissa, "l'occhio immobile" della prospettiva rinascimentale, come diceva Florenskij, ma attraverso dissolvenze, sovrimpressioni e movimenti della cinepresa, che alludono a una percezione frammentaria, ma reale, come quella della cosiddetta prospettiva rovesciata, quella delle icone che, avendo il punto

³¹ Estratto in Mino Argentieri, "L'opera cinematografica", in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

di fuga all'esterno del quadro, costringerebbero lo spettatore a percorrere con lo sguardo in movimento la superficie pittorica.»³² Ad ogni modo, l'errore in cui incorre la Vitale è di considerare “razionale” solo lo spazio descritto dalla prospettiva a fuoco unico del Rinascimento; ma come dimostra Florenskij, la proiezione a fuoco unico non è la sola possibile, e d'altra parte lo spazio euclideo non è il solo pensabile, specie dopo che nel 1829 un altro russo, Nikolaj Lobacevskij, nel saggio *Sui principi della geometria*, negò, prima di Bolyai e Gauss, il quinto postulato di Euclide (di cui non era pienamente convinto nemmeno Euclide stesso, e che può essere riassunto dicendo che da un punto esterno ad una retta passa una sola parallela alla retta data). Atto di conoscenza e di sintesi della “sostanza” ritratta, l'arte dell'icona non può avvalersi di uno spazio omogeneo che trattenga figure indifferenziate in un passivo meccanicismo prospettico.

4. La policentricità prospettica tende a voler dedicare un punto di vista distinto per ogni elemento della composizione visiva, “come se l'occhio guardasse le varie parti [...del disegno] cambiando di posto”³³. L'uso contemporaneo di più piani prospettici è ampiamente riscontrabile anche al di fuori del “canone” ortodosso. I due orizzonti dell'*Allegoria della battaglia di Lepanto* (Veronese, 1573) spostano lo sguardo “drammaturgicamente” da una sezione all'altra del quadro. Nella *Conferma della regola* di Giotto, la prospettiva a fuoco centrale imposta dall'architettura delle volte a botte, ricade

³² Nicoletta Misler, “Nella tradizione dell'arte russa”, in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

³³ Pavel Florenskij, “La prospettiva rovesciata”, in *Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma, Gangemi Editore, 1990.

con precisione non già su una testa, ma sull'unica aureola presente, quella di San Francesco, che si separa dagli altri individui rappresentati, legati alla prospettiva "terrena", perché "deviata" dagli scalini ai piedi del Papa. Anche in questo caso tuttavia il doppio centro prospettico si limita a veicolare simbolicamente l'interpretazione di un messaggio, non a porre l'indagine conoscitiva di una "sostanza". Ecco che nella *Figura di Vescovo* (particolare delle Porte Regali della chiesa della Trinità di Krivoe, Archangel'sk, ultimo terzo del XIII° secolo, le più antiche Porte Regali di terra russa, oggi conservate a Mosca, Galleria Tret'jakov) il disegno del naso divide il volto in due parti, indicando per ciascuna una diversa inclinazione (parte sinistra obliqua, parte destra frontale), suggerendo un'idea di movimento sottolineato dalla *razdelka*, le linee di doratura qui perfettamente distinguibili sotto gli occhi e sulla fronte, che nell'interpretazione di Florenskij indicano "lo schema complessivo per l'attività motoria dell'occhio che contempla l'icona"³⁴. Tarkovskij supera istintivamente l'impossibilità di "comprensione" policentrica dell'inquadratura, considerando come unità fondamentale cinematografica, non il fotogramma, istantanea "passiva" di un ventiquattresimo di secondo, bensì un'inquadratura che ridisegna ininterrottamente le figure e i volti in un perenne movimento lento. Nei primi piani di *Stalker* le immagini si costruiscono sulla superficie della memoria che somma i singoli istanti trattenendo i cambiamenti prospettici in una lenta struttura unitaria per continue sovrimpressioni di inquadrature "quasi" uguali l'una all'altra. Scrive Ghezzi: «piano sequenza non come necessità espressiva o invenzione o prodezza tecnica, quanto slittamento dell'immagine in se stessa

³⁴ Ibid.

lungo un margine labile sempre appena spostato, impercettibilmente mosso; un seguito di immagini-fotogrammi senza soluzione di continuità, in cui ognuna è simile (quasi identica) a quella che la precede come a quella che la segue.»³⁵ Nell'icona, “il volto si chiama sguardo, sembianza [*lik*], e tutto il resto, [...] si chiama riempitivo”³⁶. L'indagine del volto come “espressione della vita interiore”³⁷ si esprime in Tarkovskij nella preferenza di obiettivi da p.p. (in linea col Pasolini de *La ricotta*³⁸ e de *Il Vangelo secondo San Matteo*³⁹). L'insoddisfazione espressa per *Solaris* riguarda proprio l'utilizzo da parte del direttore della fotografia Vadim Jusov⁴⁰, di obiettivi da 35 mm che conferivano la stessa importanza all'attore e all'ambiente, costituito dagli orpelli fantascientifici fortemente voluti dalla Mosfil'm. Scrive Tarkovskij nel *Martirologio* il 12 luglio del '71: «Io sono contrario a che l'ambiente abbia un peso equivalente a quello dell'attore. Io sono per l'obiettivo 50 o 75 millimetri, Jusov invece è per il 35 millimetri. Il conflitto di base è tutto qui.» E l'11 agosto conferma: «Questi dannati corridoi, laboratori, apparecchiature, basi di lancio. Forse è inevitabile, chi lo sa. Mi sembrava che bisognasse girare tutto questo in modo non concreto, con un obiettivo da 50 o 80 millimetri... invece abbiamo girato molto con il 35. Cosa ne verrà fuori non lo so. Sono molto in apprensione. E' molto difficile girare. Molto.» La contemporaneità di momenti distinti dello sguardo, già alla base della policentricità prospettica, porta ad un estremo

³⁵ Enrico Ghezzi, *Paura e desiderio. Cose (mai) viste. 1974-2001*, Milano, Bompiani, 2000.

³⁶ Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977 (nuova edizione: 1991).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *La Ricotta*, in *Ro.Go.Pa.G. Laviamoci il cervello*, Italia-Francia, 1963

³⁹ *Il vangelo secondo San Matteo*, Italia, 1964.

⁴⁰ Vadim Jusov, direttore della fotografia nei film di Tarkovskij dal *Rullo compressore ed il violino* (1960, mediometraggio di diploma al VGIK) a *Solaris* (1972).

espressivo l'estetica figurativa delle icone: i piani complementari (che rendono cioè visibili superfici che in una proiezione lineare a fuoco unico risulterebbero nascoste). Il Vangelo tenuto da *San Nicola di Lipnia*, icona di Aleksa Petrov (1294, dal Monastero di Lipnia presso Novgorod) sembra riprodurre la proiezione emisferica su un piano che nel 1613 Aquilonius chiamò *stereografia*. E questo non deve stupire in quanto Tolomeo analizza la proiezione del polo sulla superficie equatoriale già nel II° secolo d.C. nel suo *Planisfero*. Ma sconcertanti sono le prospettive "impossibili" degli edifici, tra gli altri, raffigurati nelle Porte Regali del Monastero di Gostinopol' e presso Novgorod (1475 circa, Museo russo di San Pietroburgo e Galleria Tret'jakov di Mosca). Al di sopra di ciascuno dei due vescovi, la prospettiva viene "impostata" da un edificio grande, e "negata" dall'impostazione prospettica opposta di un edificio piccolo, in un effetto a *chiasmo* dei quattro edifici. I due principali punti di vista, dal basso per l'edificio verde dietro all'Arcangelo, e dall'alto per l'edificio alle spalle della Madonna, credo possano associarsi simbolicamente ai due protagonisti della scena. L'arcangelo viene dal cielo, quindi Maria lo vede dal basso, è Suo il punto di vista che si associa alla casa verde. Di contro l'Arcangelo vede Maria dall'alto come suggerisce l'altro edificio. Si potrebbe parlare cinematograficamente di campo e controcampo di soggettive proiettati contemporaneamente in split-screen (espediente tecnico inventato da E. S. Porter nel 1913 per il suo *Suspense*, che separa lo schermo in due quadri simultanei grazie ad un mascherino ed una doppia esposizione – oggi ottenibile digitalmente in post-produzione), ma non è così: i due quadri dell'icona non sono affatto divisi. Altresì l'Arcangelo e Maria agiscono in uno spazio comune affermato

dalla posizione alla stessa altezza delle due figure, e indubitabilmente precisato dalla direzione speculare dei due sguardi.

5. In fine, nell'*Apostolo Pietro* della Cattedrale della Dormizione a Vladimir (1405, San Pietroburgo, Museo russo) Andrej Rublëv estende il principio proiettivo dell'icona di Petrov arrivando a comprendere in un'unica figura la proiezione sia della parte emisfericamente frontale, che di elementi della parte retrostante il campo visivo: la schiena, disegnata come un rigonfiamento, riconoscibile dalle pieghe del vestito. Nei termini della geometria descrittiva si potrebbe portare un paragone con l'*equidistante doppia* (una proiezione azimutale modificata, non conforme e non equivalente), ai punti del petto e della schiena. In ogni caso appare chiaro che lo spazio raffigurato nelle icone non possa essere piano, euclideo, ma tenda ad essere sferico. Da queste premesse mi sono convinto che lo spazio dell'icona non si costruisca prospetticamente o policentricamente. Penso altresì che nell'icona la policentricità prospettica non indaghi semplicemente la figura da più punti di vista (come nel caso dei citati Giotto e Veronese), non indichi una collocazione nello spazio (il "dove") ma si costituisca come sintesi visiva della dimensione temporale in cui la figura si modifica (il "quando"). Lo spazio, non essendo quindi espresso dalla policentricità, non è immutabilmente prospettico, ma come suggerisce la presenza di piani complementari, mi sento di affermare sia *planisfericamente proiettivo*, direi "cartografico", nella possibilità di rendere visibili tutti i punti

della sua natura sferica (piani complementari) immersa nel tempo (policentricità).

Dal 1608 al 1614, El Greco dipinge una *Veduta e mappa di Toledo* imprimendo una curvatura prospettica talmente pronunciata da far pensare ad un *fish-eye* (obiettivo grandangolare fortemente distorsivo che abbraccia uno spazio vastissimo). Sono gli anni immediatamente successivi alla mappa planisferica di Mercatore (1569), ma la proiezione cilindrica era già ben nota a Marino di Tiro nel II° secolo d.C. (altre fonti indicano addirittura Eratostene). L'orizzonte equatoriale di Mercatore è una linea retta (la stessa "illimitata" e "finita" che B. Riemann teorizzerà solo nel 1854 nel saggio *Sulle ipotesi che stanno alla base della geometria*) su cui un punto può spostarsi da un estremo e, senza cambiare direzione, ritrovarsi al punto di partenza. Nei piani "impossibili" di Tarkovskij, quelli del fantasma di Teofane, del sogno dello stalker, di Gorčakov nella casa di Domenico, è la m.d.p. stessa a muoversi sull'equatore di un mondo "finito" ma "illimitato" non compreso nell'inquadratura, che condivide con il Nastro di Möbius, la "(im)possibilità" di svilupparsi su un unico lato, la superficie liscia della pellicola. E il paragone con Möbius non è troppo irrelato, visto che il matematico e astronomo tedesco era il pupillo di Carl Mollweide, l'inventore della proiezione planisferica *omalografica*. E' proprio il caso di dire che il cerchio si chiude, semitorsione compresa!

6. Anche nel rapporto con la musica, il cinema di Tarkovskij ricerca una rispondenza poetica che nell'elaborazione elettronica ritrova i principi estetici dell'icona. L'approccio tecnico-estetico con cui Abraham

Moles affronta i “nuovi” media musicali nella *Teoria dell’informazione e della percezione estetica*, definisce la distanza tra la “vecchia” composizione “su carta” e la riproduzione tecnica. Andrea Lanza ne *Il Secondo Novecento*⁴¹, ne sintetizza il pensiero, e sembra parafrasare Florenskij quando scrive a proposito del nuovo “evento sonoro”: «Il suo significato, pertanto, non è più individuato nella struttura, ma nel fluire temporale della sua percezione». Lanza prosegue poi nel capitolo dedicato alla ricerca elettronica a Colonia: «il decorso temporale viene recepito in funzione del continuo modificarsi delle distanze spaziali.» E ancora: «annullamento della dimensione temporale a vantaggio di una disposizione puramente spaziale e timbrica delle particelle foniche.» Il nastro magnetico diventa così uno spazio proiettivo dove il movimento si interrompe in una scomposizione temporale misurabile (secondo la prima teoria di Bergson sul movimento da *L’evoluzione creatrice*, 1907), spazio della memoria, *anamnesi*, la preghiera centrale della Messa ortodossa concepita “come un atto simbolico che unifica i tempi diversi e rende presenti le realtà lontane”⁴²... l’isba nella chiesa scoperchiata di San Galgano nel finale di *Nostalghia*, la Terra “sintetizzata” nell’oceano “pensante” di *Solaris*, la bruegeliana⁴³ Passione di Cristo nel medioevo russo di *Andrej Rublëv*.

⁴¹ Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, in *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T., 1980 (nuova edizione: 1991).

⁴² Tomáš Špidlik, “Spiritualità slava e religiosità ortodossa”, in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

⁴³ *La salita al Calvario* di P. Bruegel (1564, Vienna, Kunsthistorisches Museum), nel ricontestualizzare anacronisticamente il tema biblico inserendolo in una scena fiamminga del sedicesimo secolo, è il riferimento più immediato al capitolo dell’*Andrej Rublëv* intitolato *La passione secondo Andrej. Cacciatori nella neve* (1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum) e *Paesaggio invernale con pattinatori e trappola per uccelli* (1565, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts) costituiranno lo spunto scenico dei ricordi invernali ne *Lo specchio*. Mentre il finale di *Solaris* si rifà direttamente al *figliol*

7. Nel 1958 E. Murzin inaugura il sintetizzatore ottico ANS⁴⁴. Nelle intenzioni dell'ingegnere russo, il nostalgico acronimo di Aleksandr Nikolayevich Skrjabin legittimava l'ideale passaggio di testimone dai principi sinergici suono-colore dell'*organo di luci*, alla trasformazione fotoelettronica del segno grafico in suono. La possibilità di infinite sfumature timbriche e distanze microintervallari, disegnando punti e linee sullo "score", avvicinò compositori del calibro di Volkonsky (pioniere del *synth* di Murzin), Nemtin e Kreichi, la Gubaidulina e Schnittke (che, dopo un paio di capolavori, *Vivente non vivente* e *The stream*, si disinteressano al suono sintetico) e soprattutto Edward Artemiev. Nel '69, il trentaduenne compositore di Novosibirsk aveva già all'attivo le variazioni *Twelve glimpses on the world of sound* sul campionamento del *temir-komuz* (sorta di *scacciapensieri* del Kyrgyzstan), un premio al Primo Festival Internazionale di Musica Elettronica a Venezia nel 1968 per *Mosaic* (letteralmente, un mosaico di elementi sonori elettronici e concreti), e la realizzazione della prima colonna sonora interamente elettronica per *Arena* di Samsonov. Nella scuderia della Mosfil'm entra in contatto con Konchalovsky, il fratello Mikhalkov, e naturalmente Andrej Tarkovskij.

8. *Andrej Rublëv* viene proiettato a Cannes lo stesso anno (in ritardo di tre anni rispetto all'effettiva produzione e in

prodigo di Rembrandt (1662, San Pietroburgo, Hermitage) nell'atto di inginocchiarsi ed abbracciare il padre alla vita.

⁴⁴ Cfr. Stanislav Kreichi, *The ANS Synthesizer: Composing on a Photoelectronic Instrument* <<http://www.martin.homepage.ru/ans.htm>>.

anticipo di due sulla distribuzione in Unione Sovietica). E' la terza ed ultima collaborazione tra Tarkovskij e il noto compositore ed ex *enfant prodige* Slava Ovchinikov (dopo *Il rullo compressore ed il violino*⁴⁵ e *L'infanzia di Ivan*), amico e compagno di studi dello stesso Artemiev.

Prossimo alle riprese di *Solaris*, il regista si pone il problema di un repertorio che si scosti dalla rassicurante convenzionalità di Ovchinikov, per assecondare una poetica cinematografica maturata in tre film e tre anni di riposo forzato. Gli elementi che costituiranno la sua filmografia successiva, sono già presenti in larga parte nei dieci episodi di *Rublëv*, primo fra tutti il *volo*⁴⁶, al quale il prologo è dedicato. La mongolfiera *ante litteram*⁴⁷ di Efim traccia un filo rosso che dal primo sogno di *Ivan* alle levitazioni in *Solaris*, *Lo specchio*⁴⁸ e *Sacrificio*, si lega alla fiaba e alla tradizione narrativa e figurativa russe, stabilendo analogie pressoché letterali e in qualche caso di semi-omonimia: se la “strega” Maria⁴⁹ ricorda vagamente la strega Margherita di Bulgakov⁵⁰, la “neutrinica” Harey non può non far pensare all'immateriale Ellis della novella *Fantasma* di Turgenev⁵¹. In *Solaris* Harey non è infatti composta da atomi, ma da neutrini, la cui natura instabile viene

⁴⁵ *Katok i skripka (Il rullo compressore ed il violino)*, Urss, 1960 [saggio di diploma al VGIK].

⁴⁶ Cfr. Francesca Solari, *Metamorfosi e volo La prosa di M.A. Bulgakov: elementi chagalliani nella rappresentazione del corpo*, <<http://www.vicodelferro.it/Officina/metamorfosi/indice.htm>>.

⁴⁷ La vicenda di Andrej Roublev si svolge nel medioevo, mentre i fratelli Étienne e Joseph Montgolfier inventeranno il pallone aerostatico solo nel 1783. La mongolfiera, legandosi emblematicamente al tema del volo per levitazione, sarà una figura ricorrente nei film di Tarkovskij, persino ripresa in un filmato bellico di repertorio in *Lo specchio*.

⁴⁸ *Zerkalo (Lo specchio)*, Urss, 1974.

⁴⁹ La carrellata in campo lungo di Maria che rincasa costituirà a sua volta una citazione letterale di un medesimo piano nella *Medea* di Lars von Trier, personaggio legato per antonomasia all'atto sacrificale. Non sembra essere la prima citazione tarkovskijana nel cinema del regista danese: l'Europa macera e sommersa de *L'elemento del crimine* può in qualche modo richiamare le ambientazioni acquitrinose di *Stalker*.

⁵⁰ M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, 1860.

⁵¹ Ivan Turgenev, *Prizraki*, 1964.

controllata dall'oceano del pianeta, che risulta essere una forma pensante; e nella sua novella Turgenev scrive: «Fui invaso da una strana sensazione. Cosa sei dunque, fumo, aria, vapore? Darmi a te! Rispondi, prima, chi sei? Hai vissuto su questa terra? Da dove sei apparsa?» E ancora: «Ella mi prese ed il mio corpo si sollevò di mezzo *aršin* da terra – ed entrambi ci alzammo delicatamente, non troppo veloce sull'erba umida ed immobile.» Se si esclude il primo sogno di Ivan, quello di Harey è il primo volo per levitazione nel cinema di Tarkovskij (anche se un'anticipazione può essere letta nella scena de *L'infanzia di Ivan* in cui il Capitano Cholin tiene sospesa nel vuoto la soldatessa Maša baciandola nel bosco di betulle). Neppure la momentanea assenza di gravità nella stazione orbitante spiega il carattere magico di un volo d'iniziazione, che si ripeterà nelle levitazioni fantastiche del personaggio della madre in *Lo specchio* e nell'idillio di Maria ed Aleksandr in *Sacrificio*. Quest'ultimo caso sancisce definitivamente il legame indissolubile tra i temi del volo e del sacrificio: Harey si annienta per salvare Kelvin dalla follia; Aleksandr incendia la propria casa (senza contare le quattro “apparizioni” del rogo in *Lo specchio*); Efim precipita al suolo; infine Ivan (*L'infanzia di Ivan*) e la figlia dello stalker, entrambi vittime (Ivan della guerra, Martiška della *zona*). Ivan non vola muovendosi all'interno dell'inquadratura. Ma nel campo medio fisso su di lui, il piano di fondo scivola verso il basso “sollevando” Ivan da terra, suggerendo una dimensione irrealistica se non immediatamente onirica all'intera sequenza. In *Stalker* lo stesso principio è capovolto: il primo piano in cui Martiška, priva dell'uso delle gambe, sembra camminare per l'effetto di movimento del piano di fondo, viene “svelato”

dall'allontanarsi della m.d.p., rivelando in f.i. la bambina sulle spalle dello stalker.

Ma già nel volo di Efim sembrano definirsi le riflessioni di Tarkovskij sui valori di spazio⁵² e di tempo⁵³ nel film. Della scena si contano la realizzazione cinematografica e la precedente versione letteraria del *kinoroman* (sorta di romanzo/sceneggiatura del film) nella quale il contadino spicca il volo dalla sommità del campanile con un paio d'ali di legno. Un riferimento cinematografico è certamente il film muto *Le ali del servo* (1926) di Juri Taric che Tarkovskij studente al VGIK⁵⁴ aveva certamente visto; ma l'indicazione "*over the air, like an angel*" (Faber & Faber... stranamente il prologo latita nell'edizione italiana del '92⁵⁵) suggerisce un legame con altri voli, forse un rapporto ideale con la pittura "iconica" di Chagall e le "levitazioni" dagli anni di formazione parigini a *L'angelo caduto* (1923-47). L'appartenenza alla tradizione estetica e figurativa della cultura russa è evidente, e molti dei suoi quadri riprendono chiaramente antichi tipi iconografici come la *Madre di Dio Grande Panagia per La maternità* (1912-13) in cui non solo si ritrova il richiamo al Salvatore Emmanuele nel medaglione del tipo iconografico specificatamente russo (che in questo si discosta dal modello bizantino, privo del medaglione⁵⁶), ma si riconosce una

⁵² Sembra esserci una relazione tra la pronunciata verticalità imposta dalle inquadrature e dai movimenti di macchina, soprattutto nel prologo di *Roublëv*, e le forme architettoniche della tradizione russa fino alla rivoluzione d'ottobre, sostituite inizialmente dalle orizzontalità egualitarie della "Cultura uno" leninista, e poi nuovamente volute da Stalin. Per un approfondimento sulla *Kultura Dva* vedi Olga Filippova, *Kultura Dva in digital space: a virtual museum of the USSR*, <<http://www.artmargins.com/content/evew/filippova.html>>; Vladimir Paperny, *Russian Architecture: Between Anorexia and Bulimia*, <www.artmargins.com/content/feature/paperny1.html>.

⁵³ Cfr. Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995.

⁵⁴ Istituto Superiore Panrusso di Cinematografia di Mosca, in assoluto la scuola di cinematografia più antica.

⁵⁵ Andrej Tarkovskij, *Andrej Roublëv*, Milano, Garzanti, 1992.

⁵⁶ Cfr. V. N. Lazarev, *L'arte russa delle icone*, Milano, Jaca Book, 1996.

rilettura nello stile del cosiddetto “cubismo orfico” (l’ultima fase della pittura cubista che si apre alla dimensione fiabesca) di quel policentrismo prospettico che scompone, come nel caso della citata *Figura di Vescovo* della chiesa della Trinità di Krivoe, il volto del quadro chagalliano in una metà frontale e l’altra di profilo. Tutti gli elementi figurativi si proiettano sulla superficie della tela eliminando il piano di fondo e dilatando le proporzioni in uno spazio incommensurabile. Le figure, non trattenute da “forze” prospettiche, fluttuano per inerzia come in tutte le “levitazioni” di Tarkovskij, che al “dinamico” volo con le ali di legno del *kinoroman* di Rublëv preferirà il passivo sollevarsi di una mongolfiera.

9. Per Tarkovskij resta ancora da superare lo sbilanciamento evidente tra la costruzione “iconica” dell’inquadratura e l’accademica struttura compositiva di Ovchinikov. Ha inizio la collaborazione con Artemiev. *Solaris* diventa il primo film russo a montare una colonna sonora elettronica interamente scritta in partitura⁵⁷. L’ANS e il recentissimo SYNTHI-100 forgiavano i toni pungenti di *Ill*, i cristalli sonori di *Ocean* e *Dream* (in cui ricompare il suono campionato del temir-komuz), e attraversano le atmosfere “siderali” di *Picture P. Brueghel ‘Winter’* (dalla pittura “grandangolare” – “iconica” – di Pieter Bruegel presente nel film⁵⁸). Dalle potenzialità manipolatorie del suono

⁵⁷ Del fonogramma di *Solaris* si contano la partitura sinfonico corale e i grafici elettroacustici che indicano la tessitura sonora dei suoni strumentali, corali, sintetici e concreti, e i processi di manipolazione elettronica.

⁵⁸ Al di là delle frequenti citazioni dall’arte, nella composizione scenica delle inquadrature, la presenza di opere pittoriche nei film di Tarkovskij è costante. Solo alcuni esempi sono il Leonardo del *Ritratto di Ginevra Benci* (1474-76, Washington, National Gallery of Art) ne *Lo specchio*, e de *L’adorazione dei magi* (1481-82, Firenze, Gallerie degli Uffizi) in *Sacrificio*, il Dürer de *I quattro cavalieri dell’apocalisse* (1498, Vienna, Biblioteca

campionato⁵⁹, nasce la lunga sequenza della tangenziale⁶⁰ che anticipa il viaggio di Kelvin: gallerie e colonnati che ricalcano le caleidoscopie cinetiche di *Jupiter and beyond the infinite* (2001: *Odissea*⁶¹), fuoriescono dallo schermo, filtrati dal “setaccio” sonoro di Artemiev e sedimentati in una memoria acustica insostenibilmente satura della propria udibile inesorabilità. La memoria risulterà infatti essere un’arma a doppio taglio: mentre il punto di fuga dell’inquadratura nella tangenziale genera nuovi elementi visivi (le automobili, i tratti di strada e di galleria...) che vanno a sostituire quelli immediatamente precedenti, i suoni altresì tendono all’accumulo fino alla *doppia esposizione* dell’inquadratura che chiude la sequenza, quasi una *soggettiva* “acustica” del mare pensante di *Solaris*, che materializzerà i ricordi più dolorosi e intimi degli astronauti. Questa sequenza credo leghi idealmente i tre film artemieviani (*Solaris*, *Lo specchio*, *Stalker*) ritrovandosi, come in un proprio relitto, nella galleria in *Stalker* (autentico episodio di musica “concreta” che trova i propri termini nelle intenzionalità manipolatorie di rumori ed echi) e, ne *Lo specchio*, nei due lunghi carrelli che percorrono la tipografia (il primo alle spalle della madre e il secondo di fronte nel corridoio d’uscita, come un grande

Albertina) ne *L’infanzia di Ivan*, il Piero della Francesca della *Madonna del parto* (1467, Monterchi, Arezzo, Cappella del Cimitero) in *Nostalghia*, le icone di Andrej Rublev nel film omonimo, e in *Solaris*, naturalmente, i paesaggi invernali di Bruegel.

⁵⁹ In realtà la sequenza della tangenziale non utilizza suoni campionati per la manipolazione elettronica. Si tratta verosimilmente di suoni simil-campionati, in pratica sintetici, più agevolmente manipolabili, sovrapposti ai rumori delle automobili.

⁶⁰ La tangenziale è ripresa ad Osaka. Come si apprende dal Martirologio, vi fu un autentico boicottaggio da parte del Goskino (Comitato Statale per la Cinematografia in Russia) per impedire che Tarkovskij filmasse la “città del futuro” prevista in sceneggiatura, la Osaka dell’Expo 70. Il Comitato bloccò Tarkovskij arrivando a non fornirgli la pellicola perché nella mentalità sovietica non poteva (soprattutto non “doveva”) esserci che una città del futuro: quella socialista sovietica. Tarkovskij riuscì ad andare a Osaka solo a Expo finito, ed ebbe la possibilità di filmare solo la tangenziale.

⁶¹ Si tratta dell’episodio conclusivo del film *2001: A Space Odyssey* (1968) di Stanley Kubrick.

campo/controcampo separato da alcuni piani di transizione in cui la madre controlla le bozze di stampa). Nei due momenti non solo il punto di vista è opposto, ma il movimento di macchina è retrogrado. La complementarità dei due carrelli è ribadita dal commento sonoro che associa al primo campo unicamente il frastuono delle macchine tipografiche, e al controcampo solo il rumore dei tacchi nel corridoio, una sorta di “negativo” acustico del piano precedente.

I titoli di testa di *Solaris* segnano la prima comparsa di Bach nel cinema di Tarkovskij. Il *Preludio-corale in fa*⁶² viene riproposto nella proiezione del filmato amatoriale di Kelvin, nella levitazione di Harey, e nel ritorno sulla Terra “ipotizzato” dal mare pensante di *Solaris*. I quattro momenti punteggiano un arco temporale che supera enormemente i limiti cronologici della storia, stretti tra la partenza e l’idea del ritorno a casa. Ma non si tratta semplicemente di analessi e prolessi esterne, anticipazioni ed evocazioni didascalicamente affidate al *Preludio-corale*. Gli episodi “bachiani” si trasformano in isole temporali diegeticamente distaccate dalla realtà sensoriale dei protagonisti (pur evidentemente presenti al volo di Harey), intuendo nel contrappunto “l’iconica” capacità di estraniarsi in un microcosmo inaccessibile, che eluda le leggi naturali per seguire le proprie.

Tuttavia è nell’elaborazione del suono “concreto” che Tarkovskij ritrova la capacità propriamente cinematografica di “*scolpire il tempo*”, estrapolandolo dall’oggetto reale che lo trattiene, per poi fissarlo in una dimensione adottiva “visibile”. Le pareti rugginose e i legni ammuffiti di *Stalker*, immersi nella poetica informale dei “*ferri*” e dei “*catrami*” di Burri, trattengono il ristagno della memoria nel polveroso sollevarsi

⁶² J. S. Bach, *Preludio-corale*, „*Ich Ruf Zu Dir Herr Jesus Christ*“ BWV 639 in fa minore.

di cigolii, crepitii ed echi, come spore di un contagio immemorabile. L'immagine che ammuffisce, si accartocchia, si sbriciola nel tempo dello sguardo, pure conserva intatta la sua memoria nel suono, intoccabile perché immagine anch'esso, ma visivamente "inesteso", incorruttibile. E attraverso gli squarci dell'edificio bombardato alla fine de *L'infanzia di Ivan*, riecheggia intatta la memoria acustica dell'esecuzione del giovane *udarnik*; i suoni "cercano" le proprie immagini, ma l'angoscioso movimento della cinepresa non fa che inquadrare macerie e corridoi vuoti.

La giornata dello stalker sembra invece realizzare una cinematografica "*Symphonie pour un homme seul*"⁶³, sostituendo ai dadaistici *objets trouvés* del rudimentale poema concreto di Schaeffer e Henry⁶⁴, le "reliquie" sonore della *zona* e le poche battute da Ravel, Beethoven, Wagner e persino dalla *Marsigliese*, confuse nel ritmico sferragliare del treno, emblemi dispersi di cui si è perduto il significato, che condividono con le icone "fossili" del veneziano Bortoluzzi⁶⁵ l'inquietudine di un segreto mai svelato. I frammenti dal *Tannhauser*, dal *Bolero*, dall'*Inno alla gioia*, appena udibili nel clangore sovrastante del treno, pur ridotti a cocci sonori, affermano l'esistenza di uno spazio *acusmatico*⁶⁶ generato dall'immagine "iconostatica" di Tarkovskij, in cui la celata sorgente del suono cessa gradatamente di esserne il significato, liberandolo dai margini della diegesi "supposta" del fuori campo. E' di nuovo un'*anamnesi* che però non unifica

⁶³ Pierre Schaeffer e Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul*, 1949.

⁶⁴ Nel 1951, Pierre Schaeffer e Pierre Henry fondarono il Groupe de recherches de musique concrete.

⁶⁵ Cfr. Bruno Bandini, *Ferruccio Bortoluzzi. Il frammento e la dissonanza*, <<http://www.artantide.com/startexcite/Assets/sito/Carre/CdAI02ita007.htm>>. Cfr.

Ferruccio Bortoluzzi, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Querini Stampalia 2001.

⁶⁶ In *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Parigi, Seuil, 1996. Schaeffer indica con questo neologismo di origine pitagorica, l'esperienza percettiva di un suono senza poterlo "spiegare" con le cause che l'hanno generato.

semplicemente luoghi o tempi del racconto, ma “realità lontane”, mondi linguisticamente, “statutariamente” inavvicinabili, attraversando diegesi ed extra-diegesi in un nuovo spazio, un’autentica *zona* d’esperienza. Non estranea peraltro ad un tratteggio didascalico: nella ciclicità della sua struttura, il *Bolero* sembra assimilare la “salvifica” irrisolvibilità del viaggio dello stalker in un labirinto che evitando il proprio centro (Scrittore e Scienziato rifiuteranno di farsi “svelare” dalla *zona*) permetterà un nuovo viaggio. Anche l’*Aria per contralto*⁶⁷ dalla *Passione secondo San Matteo*, pur sbriciolata nel fischiettare provocatorio di “scrittore” (personaggio nel quale la critica degli anni ’80 leggeva il dissenso umanistico di Solzeničyn) conserva un riflesso dell’aura presagistica dell’originale bachiano.

10. Quello di Bach sarà in seguito l’unico brano di repertorio voluto da Tarkovskij per *Sacrificio*, il film scritto originariamente per l’attore e amico Anatolij Solonitsyn (alla morte del quale venne sostituito nella parte di Aleksandr da Erland Josephson, una delle diverse presenze bergmaniane nel film insieme al tecnico del suono Owe Svensson e al direttore della fotografia Sven Nykvist) che proprio in *Stalker* fischiettava l’*Aria* nel ruolo di Scrittore. Le misurate elaborazioni timbriche del flauto e degli indiani *sitar* e *tampura* in *Meditation*, autentico “tema” di *Stalker*, ispireranno le contaminazioni strumentali del flauto giapponese sui richiami pastorali svedesi registrati da Owe Svensson per

⁶⁷ J. S. Bach, *Passione secondo San Matteo* BWV 244, 1727.

*Sacrificio*⁶⁸. Dapprincipio, pur non considerandola adatta al film, Tarkovskij fu costretto ad accettare una prima versione di *Meditation* (il cui tema consiste in una melodia dell'Europa occidentale del XIV secolo: *Pulcherrima rosa*). L'occasione di poter richiedere ad Artemiev una nuova versione (quella attuale) arrivò in seguito all'incidente che vide distrutta per un difetto di fabbricazione, la pellicola sperimentale Kodak utilizzata per le riprese dell'intera prima parte del film.

Stalker rimane di fatto l'ultima colonna musicale originale voluta da Tarkovskij. In *Nostalghia* sono presenti brani di repertorio (Debussy, Verdi, Wagner, Beethoven), mentre in *Sacrificio* il regista torna all'intenzionalità organizzativa del suono campionato chiedendo a Owe Svensson duecentocinquanta effetti sonori diversi. Ma i due "oggetti sonori" principali restano i richiami pastorali svedesi (acusmatici anch'essi, e perennemente in bilico tra realtà e presagio⁶⁹, senza mai cedere a una parte o all'altra) e il flauto giapponese di Shuso Watazumido, ancora un elemento diegetico solo in apparenza: Aleksandr interrompe il suono del flauto spegnendo lo stereo per due volte, generando uno scarto nello spettatore che in assenza di rumori di fondo (espediente felliniano!) tende ad assimilare per extra-diegetica una musica priva di connotazioni spaziali e direzionali. Il flauto giapponese occupa quindi indifferentemente tanto lo spazio diegetico che extra-diegetico. Accendendo lo stereo durante il rogo della casa, Aleksandr sembra voler azionare il commento

⁶⁸ *Sound in Tarkovskij's Sacrifice. Interview with Owe Svensson*, Transcript of TV-interview for The School of Sound Seminar, <<http://www.filmsound.org/articles/sacrifice.htm>>.

⁶⁹ Può esserci una relazione tra i richiami "magici" svedesi e la figura del *moznobari*, l'indovino delle montagne georgiane citato nel *Martirologio* il 7 febbraio 1976: « Tra le sue funzioni c'è anche quella di ricondurre gli agnelli da latte alla propria madre, ritrovandola in mezzo all'immenso gregge. » Un altro riferimento vicino a Tarkovskij possono essere le *koljadi*, canti corali russi della vigilia di Natale che possedevano una forza magica capace di agire sulla realtà.

musicale che solo lo spettatore potrà sentire. I successivi ralenti e stacchi d'inquadratura, la conseguente separazione tra tempo del racconto e tempo reale, coincidente con la musica, consegna catarticamente quest'ultima al di fuori della finzione. Ma la morte del "fedele" Solonitsyn, i contrasti col governo sovietico e l'esilio volontario, fanno di *Nostalghia* e *Sacrificio* un capitolo a parte che si fermerà su un mare d'argento, nell'ultimo volo di Andrej, al di sopra di un "ikebana" secco.

Adriano Castaldini

25 aprile 2004

Bibliografia

La presente bibliografia non ha carattere di esaustività. Si tratta semplicemente di documenti effettivamente letti o consultati per la stesura della Tesi.

About Andrei Tarkovsky: Memoirs and Biographies, Mosca, Progress Publishers, 1990; estratti in *nostalghia.com*.

ASPESI N., intervista, in *La Repubblica*, Cannes, 17 maggio 1983; in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Aspesi-1983.html>.

AUMONT J. E BERGALA A., *Estetica del film*, Torino, Lindau, 1998.

BACHMANN G., “Att resa i sitt inre”, in *Chaplin*, n. 193, settembre 1984; trad. ing. in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Gideon_Bachmann.html>.

BANDINI B., “Ferruccio Bortoluzzi. Il frammento e la dissonanza”,
<<http://www.artantide.com/startexcite/Assets/sito/Carte/CdAI02ita007.htm>>.

BERGMAN I., *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1997.

BIASUTTI M., *Educazione ambientale al suono*, Milano, 1999.

BLASCO G., intervista con Marina Tarkovskaia, in *andreitarkovski.org*; trad. ing. in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Marina_and_Alexandr.html>.

BOYER C. B., *Storia della matematica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980 (John Wiley & Sons, 1968).

BRAKHAGE S., *Stan Brakhage: Correspondences*, *Chicago review*, 47:4 Winter 2001 / 48:1 Spring 2002.

BRIDGETT R., "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>>.

CAPO L., "Conservare le radici", in *Scena*, 1980 (1); in *nostalghia.com*, <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/atscena.html>>.

CAPO L., "Intervista a Tarkovskij", in *Scena*, 1980 (3), supplemento di *Achab*, n. 4; in *nostalghia.com*, <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/atscena.html>>.

CASTRIA MARCHETTI F. (a cura di), *Marc Chagall*, Milano, Electa, 2000.

CHUGUNOVA M., intervista, in *To the Screen*, dicembre 1966; trad. ing. in *nostalghia.com*, <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Color.html>.

CLÉMENT O., "Piccola introduzione alla teologia dell'icona", in *Contacts*, n. 181, 1998, pp. 25-32, <<http://www.ansdt.it/Testi/Icone/Clement/>>.

COSTA A., *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

DELEUZE G., *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.

DELEUZE G., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

DRUBACHEVSKAYA G., "Edward Artemiev: I am sure that there will be a creative explosion", <<http://electroshock.ru/eng/edward/interview/drubachevskaya/index.html>>.

D'SA N. S., "Andrei Rublev: Religious Epiphany in Art", in *Journal of Religion and Film*, vol. 3, n. 2, 1999, <<http://www.unomaha.edu/~wwwjrf/saviiodsa.htm>>.

EGOROVA T., “Edward Artemiev: he has been and will always remain a creator...”, <<http://electroshock.ru/eng/edward/interview/egorova/index.html>>.

EPELBOIN A., “A propos du Sacrifice”, in *Positif*, maggio 1986; trad. ing. “Andrei Tarkovsky on The Sacrifice”, in *nostalghia.com*, <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Sacrifice.htm>.

FEDEROVSKY N., “From an Interview with Andrei Tarkovsky”, in *What is happening in the Anthroposophical Society*, luglio/agosto 1985; in *nostalghia.com*, <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Steiner.html>.

FEIGINOVA L., “Pyat' filmov s Tarkovskim”, in *O Tarkovskom*, Mosca, Progress, 1989; estratto trad. ing. in *nostalghia.com*, <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/feiginova.html>>.

Ferruccio Bortoluzzi, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Querini Stampalia 2001.

FILIPPOVA O., *Kultura Dva in digital space: a virtual museum of the USSR*, <<http://www.artmargins.com/content/eview/filippova.html>>.

FLORENSKIJ P., *La colonna e il fondamento di verità*, Milano, Rusconi, 1974.

FLORENSKIJ P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma, Gangemi Editore, 1990.

FLORENSKIJ P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977 (nuova edizione: 1991).

FLORENSKIJ P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995.

GHEZZI E., *Paura e desiderio. Cose (mai) viste. 1974-2001*, Milano, Bompiani, 2000.

GREEN P., “Andrei Tarkovsky (1932-1986)”, *Sight and Sound*, 1987; in *nostalghia.com*,

<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Green_Tarkovsky_Obituary.html>.

GREEN P., "Apocalypse & Sacrifice", *Sight & Sound*, vol. 56, n.2, 1987; in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Green_Sacrifice_Essay.html>.

GUERRA T., "Tarkovskij allo Specchio", in *Panorama* n. 676, aprile 1979; in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html>.

ILLG J. e NEUGER L., "Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger", in *Res Publica* (1), Warsaw 1987 (intervista registrata a Stoccolma nel marzo 1985); trad. ing. "I'm interested in the problem of inner freedom...",
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html#top>>.

J. M. C., *The revolution of electronics within music* (1-6), in
<<http://www.amazings.com/featuresnews.html>>.

JANKOVSKIJ O., "How we shot the 'Inextinguishable Candle' episode for Nostalghia", in Solovyov S., *Assa, and other compositions by the author*; in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Yankovsky.html>>.

KATUNYAN M., "Edward Artemiev", <<http://electroshock.ru/eng/edward/>>.

KREICHI S., *The ANS Synthesizer: Composing on a Photoelectronic Instrument*
<<http://www.martin.homepage.ru/ans.htm>>.

KUSMIERCZYK S., *Kompleks Tolstoja*, Warszawa, Wydawnictwo Pelikan, 1989; estratti trad. ing. "Symbols vs. Metaphors", in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html>>; "Andrei Tarkovsky on Sundry Topics", in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_On.html>; "Andrei Tarkovskij on... Andrei Rublov", in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Rublov.html>; "Andrei Tarkovskij on... Solaris", in *nostalghia.com*,

<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Solaris.html>.

LANZA A., *Il secondo Novecento*, in *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T., 1980 (nuova edizione: 1991).

LASICA T., "Tarkovsky's choice", in *Sight & Sound*, vol. 3, n. 3, 1993; in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky-TopTen.html>>.

LAZAREV V. N., *L'arte russa delle icone*, Milano, Jaca Book, 1996.

LÖTHWALL L-O., "Daily Rounds with Andrej Tarkovskij", in *Filmrutan*, Spring Issue, vol. 29, n. 1, 1986, trad. ing. in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Lothwall-Diary.html>>.

MACJILLIVRAY J., "Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto", *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 11, n. 2, 2002; in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Piero.html>>.

MENARD D. G., "A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure", <http://horschamp.qc.ca/new_offscreen/deleuzian_pressure.html> e
<http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/deleuzian_pressure2.html>.

MILLER G. e REISZ, K., *La tecnica del montaggio cinematografico*, Torino, Lindau, 2001.

MITCHELL T., "Tarkovsky in Italy", in *Sight & Sound*, vol. 52, n. 1, 1982-83; in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_in_Italy.html>.

MONACO J., *Leggere un film. Cinema, media, multimedia*, Bologna, Zanichelli, 2002.

MUNNSHE J., *The electronic music in eastern Europe (1-7)*, in
<<http://www.amazings.com/featuresnews.html>>.

NYKVIST S. e FÖRSLUND B., *Vördnad för ljuset*, Albert Bonniers Publishing Company, 1997; estratto trad. ing. "On the Shooting of The Sacrifice", in

nostalghia.com,

<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Nykvist-Memoir.html>>.

PAPERNY V., "Russian Architecture: Between Anorexia and Bulimia",

<www.artmargins.com/content/feature/papernyl.html>.

PATTERSON A., "Interview with Edward Artemiev",

<<http://electroshock.ru/eng/edward/interview/patterson/index.html>>

Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987, Roma, Quaderni del C.S.C., 1987.

PODGÓRZEC Z., intervista del 1973; trad. ing. "Andrei Tarkovsky on... Solaris, Lem, Fellini, and Polanski", in *nostalghia.com*,

<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Solaris_2.html>.

POMPEO L., "I due Tarkovskij. La poesia di Arsenij e il cinema di Andrej", in *Notizie in... Controluce*, anno VIII, n. 11, 1999,

<<http://www.controluce.it/giornali/a08n11/idue.htm>>.

PORRO M., "Cannes: Tarkovsky", in *Corriere della sera*, 16 maggio 1983; in *nostalgia.com*,

<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Porro-1983.html>.

QUANDT J., *The Poetry of Apocalypse: The Films of Andrei*

Tarkovsky, Cinematheque Ontario, novembre 2002; in *nostalghia.com*,

<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Quandt_Essay.html>.

RAPISARDA T., *Un mondo di... Illusioni Ottiche*,

<<http://www.illuweb.it/index.htm>>

RONDI G. L., *Il cinema dei maestri - 58 grandi registi e un' attrice si raccontano*, Milano, Rusconi Editore, 1980; in *nostalgia.com*,

<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Rondi-1980.html>.

RONDOLINO G., *Manuale del film*, Torino, Utet, 1995.

SARTRE J. P., lettera ad Alicata, *L'Unità*, 9 ottobre 1963; in *nostalghia.com*
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Sartre.html>>.

SOLARI F., *Metamorfosi e volo La prosa di M.A. Bulgakov: elementi chagalliani nella rappresentazione del corpo*,
<<http://www.vicodelferro.it/Officina/metamorfosi/indice.htm>>.

SUKOVA O., "Pered novymi zadachami", in *Iskusstvo Kino* 1977 (7); estratto trad. ing. in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/atinterview.html>>.

SUNDSTRÖM J. e SIDER L., "Sound in Tarkovskij's Sacrifice. Interview with Owe Svensson", Transcript of TV-interview for The School of Sound Seminar,
<<http://www.filmsound.org/articles/sacrifice.htm>>.

SUSLOVA L., "Edward Artemiev: a breakthrough to the new worlds of sounds",
<<http://electroshock.ru/eng/edward/interview/suslova/index.html>>

SUTKOWSKA E., "Tarkovsky in London", *Chaplin*, settembre 1984, trad. ing. in *nostalghia.com*,
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_in_London.html>.

TAKAHASHI H., intervista con Vadim Yusov, in *The Superior Ritz Cinema*, Autumn-Winter 1992; in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/yusov.html>>.

TARKOVSKIJ A., *Andrej Rublëv*, Milano, Garzanti, 1992.

TARKOVSKIJ A., *Diari. Martirologio*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

TARKOVSKIJ A., *Lectures on Film Directing*; estratto trad. ing. in *nostalghia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Directing.html>>.

TARKOVSKIJ A., *Luce istantanea*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

TARKOVSKIJ A., *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988.

TASSONE A., "Entretien avec Andrei Tarkovski" in *Positif*, ottobre 1981 (247);
in *nostalgia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/atpos.html>>.

TUROVSKAYA M., *7½, ili filmy Andreia Tarkovskovo*, Mosca, Iskusstvo, 1991;
estratto trad. ing. in *nostalgia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/chugunova.html>>;
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/artemyev.html>>.

TYRKIN S., "In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl", *Komsomolskaya Pravda*,
23 March 2001, trad. ing. in *nostalgia.com*,
<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/sharun.html>>.

U.S. GEOLOGICAL SURVEY, *Map projections*,
<<http://www.3dsoftware.com/Cartography/USGS/MapProjections/>>.

VARALDIEV A., "Russian composer Edward Artemiev",
<<http://electroshock.ru/eng/edward/interview/varaldiev/index.html>>.

Abstract

Lo “sguardo” dell'icona attraversa la poetica del cinema di Tarkovskij e le dinamiche della musica elettronica. L'analisi delle forme linguistiche ed espressive si svolge su un piano comparativo che supera i profili estetici della musica, del cinema e dell'arte, per aprirsi alla filosofia, alla matematica, alla geodesia, come spunti riflessivi e occasioni di approfondimento. Le “sette luci” di Tarkovskij si offrono come strumento conoscitivo oltre che di esperienza emotiva profonda.

La Tesi presenta alcune nuove ipotesi interpretative.

Adriano Castaldini

25 aprile 2004