

Roberto Calabretto

## „L'organico risuonare del mondo“

### La musica secondo Andrej Tarkovskij

Non è sicuramente facile porre all'interno di coordinate ben precise la poetica musicale di un regista come Andrej Tarkovskij che si è avvicinato all'arte dei suoni in molteplici maniere e seguendo percorsi di diverso genere. Nei propri film, infatti, egli non solo ha utilizzato magistralmente la musica – operazione che potrebbe accomunarlo ad altri, non molti forse, registi – ma ha anche dedicato bellissimi adagi poetici all'arte dei suoni nei *DIARI* e nei *RACCONTI CINEMATOGRAFICI*, e si è addirittura confrontato con la regia di un'opera complessa e problematica come il *BORIS GODUNOV* di Modest Musorgskij, ancor oggi considerata esemplare per alcune scelte particolarmente apprezzate da Claudio Abbado che, nell'allestimento londinese, era stato fermamente deciso ad avere al suo fianco il regista.<sup>1</sup>

Molti altri riferimenti di natura biografica associano il nome di Tarkovskij alla musica. Già nelle prime pagine del *MARTIROLOGIO*, una foto ritrae il giovane Andrej al pianoforte,<sup>2</sup> testimonianza eloquente della sua formazione musicale i cui echi si possono anche cogliere nel primo film, *КАТОК И СКРИПКА* (1960; „Il rullo compressore e il violino“), dove il piccolo Saša è un violinista che deve sostenere, senza successo, un esame al Conservatorio di Mosca.<sup>3</sup> Anche in *NOSTALGHIA* (1983), in cui uno scrittore russo è in viaggio in Italia per seguire le tracce di un compositore del XVIII secolo, la musica diviene un pretesto narrativo che per-

1 Si veda a tal fine: Tarkovskij (2002, 452, 504, 593). Sulla rappresentazione al Covent Garden di Londra, si veda anche: Le Fanu 1984, 30–31.

2 Tarkovskij 2002, 19.

3 Il violino qui appare come „oggetto magico in senso propiano, tantopiù in quanto viene caleidoscopicamente moltiplicato-scomposto“, divenendo strumento in cui il protagonista trasferisce il proprio sentimento di amicizia (Masoni 1997, 27).

mette la lettura del film in termini autobiografici, creando una duplice identificazione fra la condizione di Maksim Sozontovič Berezovskij con quella del poeta protagonista del racconto e Tarkovskij stesso.

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

## LA SUBLIME POLIFONIA DEL CREATO

Del compositore boemo Tarkovskij ricorda così alcune affermazioni volte ad affermare la perfezione quale premessa dell'atto artistico ma, soprattutto, riporta e condivide alcune parole da lui dedicate al musicista maggiormente amato da Tarkovskij stesso: Johann Sebastian Bach. Nel *Kantor* tedesco egli trovava „riuniti tutti i semi vitali della musica, come il mondo è tutto contenuto in Dio“, e definiva la sublime polifonia delle sue opere come „un miracolo inaudito non soltanto per il suo tempo, ma per tutti i tempi“ (Tarkovskij 2002, 217–218). Da queste parole, non solo, Bach si configura come espressione della perfezione e dell'universalità, ma viene anche additato come metafora dell'ordine divino e della natura. La sua musica non «significa» nulla ma è pienamente autosufficiente. Non a caso, Tarkovskij l'associa a Tolstoj e, in particolar modo, a Leonardo da Vinci: un artista la cui arte sarebbe in grado di „esaminare l'oggetto dal di fuori, dall'esterno, con uno sguardo quasi ‚extraterrestre‘, capacità, questa, propria dei creatori“ (Tarkovskij 1995, 19).

La presenza di Bach nel cinema di Tarkovskij è ritrovabile in OFFRET (1986; „Sacrificio / Sacrificatio“), ZERKALO (1974; „Lo specchio“), un film in cui „la musica sovente scaturisce come materiale della vita stessa, come parte dell'esperienza spirituale dell'autore“ (ibid., 145), ma diviene la cifra espressiva privilegiata di SOLJARIS (1972) in cui il CHORALPRÄLUDIUM *ICH RUF' ZU DIR, HERR JESU CHRIST* (BWV 639) accompagna lo scorrimento dei titoli di testa, secondo una prassi abituale per cui la musica diviene una sorta di *ouverture* al seguente racconto cinematografico.<sup>4</sup> Non contrappunta, invece, le immagini iniziali come accade-

4 Un procedimento analogo viene adottato in ZERKALO, introdotto dalle note del „melanconico“ CHORAL *DAS ALTE JAHR VERGANGEN IST* (BWV 614) che rivela un trattamento cromatico addi-

va nella copia italiana in cui la musica connota le vicende terrestri, sottolineando emotivamente il prologo del film. Un utilizzo didascalico della musica che Tarkovskij ha sempre rifiutato ponendo un veto radicale.<sup>5</sup>

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

I versi del *Corale* recitano:

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

Il testo è arricchito da forti componenti spirituali, enfatizzate dal verbo *rufen* che esprime uno dei sentimenti maggiormente profondi della spiritualità luterana. Come in tutti i *Preludi corali* bachiani, anche in questo i rapporti che la musica intrattiene con il testo sono molto stretti, secondo la vocazione del compositore a servirsi di procedimenti musicali simbolici, con una notevole varietà di atteggiamenti pur sempre riconducibili ad un sentimento di natura religiosa.<sup>6</sup> Il *Corale*, unico ad utilizzare la forma in trio nella raccolta dell'*ORGELBÜCHLEIN*, si muove su tre piani sonori, con le relative parti che articolano figurazioni metriche differenti. La melodia al soprano, leggermente ornata da abbellimenti, rivela molto espressivamente la supplica del credente. Le figurazioni del basso, invece, hanno un carattere maggiormente strumentale a sottolineare l'atto di fiducia in Dio, mentre la voce intermedia, nel suo prolungato arabesco, manifesta la pre-

---

rittura stupefacente (Cfr. Basso 1983, 480–481, 487). Il *Corale* ritorna nel terzo sogno in cui la madre di Aleksej è sospesa sopra il letto.

- 5 „Si trattava di una sovrapposizione abbastanza meccanica, casuale o primitiva, in senso illustrativo, della musica all'immagine, che aveva lo scopo di rafforzare l'impressione prodotta da questo o da quell'episodio. Per quanto ciò possa apparire strano, il principio di utilizzazione della musica nel cinema il più delle volte è ancor oggi lo stesso. Gli episodi vengono, per così dire, rinforzati con un accompagnamento musicale destinato a illustrare ancora una volta il tema principale, a intensificare la sua risonanza emotiva e, qualche volta, semplicemente a salvare una scena non riuscita“. Motivo per cui a lui sembra che „per far sì che l'immagine cinematografica risuoni in maniera veramente piena e consistente, sia ragionevole rinunciare alla musica. Infatti, a rigore, il mondo trasformato dal cinema e il mondo trasformato dalla musica sono due mondi paralleli in conflitto tra loro“ (Tarkovskij 1995, 145–146). Sullo scempio realizzato nell'allestimento della copia italiana del film, si vedano le parole dello stesso Tarkovskij in Moroz 2008, 65.
- 6 „Nonostante la mancanza del testo, i rapporti con questo sono assai stretti; la circostanza è stata più volte assunta per documentare la natura del simbolismo che si nasconde dietro le varie figurazioni tecniche. Per contro, queste sono di una varietà inaudita e costituiscono quasi un repertorio di casi, specialmente dal punto di vista della struttura ritmica“ (Basso 1983, 480–481).

ghiera e la richiesta di perdono del peccatore. Singolare la conclusione, con le parole „dein Wort zu halten eben“, che descrive un atteggiamento di profondo ascolto che vedremo essere una delle chiavi fondamentali dello stesso film.

Nel corso di *SOLJARIS*, la musica di Bach compare, quasi fosse idealmente un ritornello, in quattro momenti che punteggiano un arco temporale che supera i limiti cronologici della storia, configurati tra la partenza e l'idea del ritorno a casa del protagonista. La ripresa delle note del *PRÄLUDIUM* riporta al suo significato iniziale, quello che il regista aveva stabilito in apertura durante lo scorrimento dei titoli di testa, e permette di fissare un ben preciso rapporto fra due sequenze a distanza, superando di conseguenza i tradizionali percorsi della narrazione.<sup>7</sup> In questo asseconda una delle modalità con cui Tarkovskij utilizza la musica all'interno dei propri film (Fig. 1).



Fig. 1: Johann Sebastian Bach, CHORALPRÄLUDIUM ICH RUF' ZU DIR HERR JESU CHRIST (BWV 639)

L'impiego della musica che sento a me più vicino – recita un celebre momento di *Scolpire il tempo* – è quando essa viene usata come il ritornello nella poesia. Quando, leggendo dei versi, ci imbattiamo in un ritornello, arricchiti dalla conoscenza di quello che abbiamo appena letto, ritorniamo alla causa iniziale che ha spinto il poeta a scrivere quei versi la prima volta. Il ritornello suscita in noi lo stato d'animo iniziale col quale siamo entrati in quel mondo poetico per noi nuovo, rendendolo nello stesso tempo sia immediato che rinnovato. Torniamo, per così dire, alle sorgenti di esso. (Tarkovskij 1995, 145)

Il *PRÄLUDIUM*, però, non assume delle funzioni semplicemente narrative di carattere didascalico oppure meramente illustrative; configura, piuttosto, dei segmenti temporali ispirati da leggi proprie e distaccati dalla realtà che i protago-

7 Proprio per questo a nostro avviso sono fuori luogo le considerazioni di Tatiana Egorova su presunti percorsi narrativi musicali in *Soljaris* e, in genere, in tutta la filmografia tarkovskiana. (Cfr. Egorova 1997, 229–238). Parimenti, a proposito del tema bachiano, Egorova scrive: „Such a clear semantic and dramatic emphasis is far from accidental, for Bach's *Prelude* is not only a symbol which has absorbed the greatest timeless values of human culture, but also represents the highest level of exactness known to man, and is used by the author as a spiritual argument defending his moral conception“ (ibid., 234).

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

Il PRÄLUDIUM ritorna poi nell'estasi amorosa di Kris e Chari e la sua brusca interruzione dichiara l'impossibilità di una loro unione. Nel momento dell'estasi la musica sta a rappresentare il raggiungimento della dimensione originaria dell'essere umano che viene smentita dal tonfo prodotto dalla caduta del contenitore dell'ossigeno liquido. Giunge, infine, a chiusura del racconto nel momento in cui Kel'vin ritorna sulla terra, nella casa di campagna dove il padre lo abbraccia sulla soglia, in perfetta sintonia con le immagini che il testo del CHORAL evoca. In questo modo, la musica sembra connotare liturgicamente la parabola della vita del protagonista che, come già abbiamo sottolineato, viene assunta all'interno della dimensione dell'ascolto ben ritratta dal testo e dalle movenze del CHORAL. Il momento del ritorno, allo stesso tempo, è articolato in due tempi – lo sguardo del pianeta e l'atterraggio sulla terra vista da Solaris – che proprio la musica unisce senza soluzione di continuità. L'apparente circolarità narrativa del testo audiovisivo cela una differenza non marginale per cui la musica bachiana è attraversata dai suoni di sintesi che emergono non appena Kel'vin si ritrova immerso nella Natura, a svelare l'origine dell'ambiente in cui si trova. Non a caso, il PRÄLUDIUM viene bloccato in vista della casa e il momento del ricongiungimento del padre con il figlio vede le sonorità elettroniche solariane che poi accompagnano il volo della macchina da presa, nella sua tensione verso la Forma che solo il pianeta ha saputo rivelare.

In OFFRET Tarkovskij utilizza nel prologo e nell'epilogo del film un momento della MATTHÄUSSPASSION (Bwv 244), l'Aria per contralto „Erbarme dich“, numero 47 del capolavoro bachiano. Ancora una volta la presenza del testo è di fondamentale importanza nel mettere in risalto il lamento e l'invocazione del

perdono da parte del credente.<sup>8</sup> Definita da Alberto Basso come „indimenticabile capolavoro“ (Basso 1983, 491) che commenta il pianto di Pietro dopo il suo tradimento, questa pagina è accompagnata da un ritmo di siciliana e, dallo spunto melodico iniziale, si muove su procedimenti molto vicini all'improvvisazione. Nel contesto del film, ripropone ancora una volta il travaglio interiore del credente e la sua vocazione all'ascolto (Fig. 2).



Fig. 2: Johann Sebastian Bach, Aria "Erbarme dich" dalla Matthäuspasion (Bwv 244)

A completare il quadro delle presenze bachiane, non va dimenticato il folgorante recitativo nello ZERKALO, „Und siehe da! Der Vorhang im Tempel!“, sempre dalla MATTHÄUSPASSION, quando Aleksej e la sorella incontrano il padre e la sequenza finale del film, accompagnata dalle prime pagine della JOHANNESPASSION (BWV 245) („Herr, unser Herrscher“), quando viene inquadrata la vecchia casa in campagna con i genitori di Aleksej distesi sull'erba e, in seguito, la madre anziana con i due bambini per mano. Se, stando alle parole di Alberto Basso, questa pagina di Bach è un „prologo in terra“ – „non sono angeli ed arcangeli ad intonare il testo, bensì i fedeli, i peccatori che nella *Passione* attendono di poter leggere come il Figlio di Dio possa essere glorificato in ogni momento della storia, anche quando più grande è la bassezza dell'uomo“ (ibid., 459) – anche questo finale si carica di una connotazione fortemente sacra.

A pendant con l'utilizzo della musica di Bach, bisogna brevemente citare quello del REQUIEM di Giuseppe Verdi in NOSTALGHIA, soffermandoci sul suo magistrale inizio che dichiaratamente si apre con un'immagine di natura fortemente simbolica. La prima inquadratura si raccoglie, infatti, all'interno di un elemento verticale a forma di croce che deliberatamente rinvia all'immagine sa-

8 „Erbarme dich, mein Gott, / Um meiner Zähren willen; / Schau hier, Herz und Auge / Weint vor dir bitterlich. / Erbarme dich, erbarme dich!“

cra del Golgota, in sintonia con i temi della sofferenza che il protagonista si troverà a dover affrontare nel corso del racconto e con la cura tipica del regista russo a strutturare la materia visiva attorno al centro. Nel momento della dissolvenza sul paesaggio, sentiamo l'abbaiare dei cani che diverrà un motivo conduttore del film stesso, ad esprimere il sentimento della lontananza e il desiderio del ritorno.<sup>9</sup> Entra poi una voce femminile che intona dei versi in cui si descrive la condizione di chi non può gioire della sua futura condizione di sposa in quanto è morto l'amato compagno.<sup>10</sup> Anche se le parole non sono comprensibili, il tono del lamento è facilmente percepibile al semplice ascolto grazie all'incedere della melodia che produce uno slittamento audiovisivo esterno al racconto che favorisce l'ingresso del REQUIEM. Tarkovskij sceglie il primo verso che sembra offrire una risposta alle precedenti invocazioni grazie anche al ‚contrappunto‘ che si viene a creare fra le due componenti sonore. Il rinvio, ovvio e apparentemente scontato, alle immagini di morte che la musica di Verdi realizza è suffragato dalla maniera con cui il regista organizza le inquadrature e con cui dispone il paesaggio sonoro per cui il REQUIEM è uno dei suoi elementi che interagisce con gli enunciati dell'immagine.

## UN PERCORSO IN EVOLUZIONE

Il ‚paesaggio sonoro‘ del cinema di Tarkovskij non si limita, ovviamente, alla musica di repertorio ma è un sistema molto complesso che comprende suoni di sintesi, rumori d'ambiente oppure ricreati in postproduzione, e ogni altra componente in grado di dar vita a „combinazioni sonore totalmente nuove“, come scriveva Edgar Varèse nell'auspicare un rinnovamento del paesaggio sonoro cinematografico (cfr. Varèse 1985). Il percorso che lo porta ad elaborare un simile ambiente sonoro è molto complesso e, soprattutto, in costante evoluzione. Se nei primi film la musica di Vjačeslav Ovčinnikov abbraccia lunghi segmenti della narrazione delineando i consueti ma pur sempre originali percorsi tematici, Tarkovskij poi riduce sempre più la sua presenza quasi a voler approdare al mito di un film girato senza musica; se inizialmente la colonna sonora è un elemento nel contesto narrativo di un film, poi diviene parte integrante di un sistema sonoro globale, di

9 „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“ (Fasolato 2011, 284).

10 „Lo struggente canto folklorico russo che apre e chiude *Nostalghia* esprime prima la speranza e il desiderio di una donna il cui uomo è lontano, poi, dopo il rito divinatorio della corona gettata nell'acqua e andata a fondo, la delusione e il lutto per qualcuno che non tornerà più“ (Salvestroni 2005, 188).

una medesima realtà audiovisiva, „scomparendo come espressione autonoma per divenire elemento di un'unica espressione sensoria“<sup>11</sup>, per dirla con Antonioni.

Una simile constatazione non deve, però, indurre a pensare che i primi film del regista non presentino motivi d'interesse oppure, ancor peggio, che la loro colonna sonora sia „scialba“, com'è stato detto a torto, e con molta superficialità, a proposito di *ANDREJ RUBLĚV* (1966) (Restagno 1993, 15). Già *IVANOVO DETSTVO* (1962; „L'infanzia di Ivan“) ben esemplifica le caratteristiche musicali e sonore della prima stagione del cinema di Tarkovskij. In questo capolavoro troviamo un uso piuttosto didascalico del commento sonoro che porta il regista ad utilizzare la musica per sottolineare alcuni momenti di particolare rilevanza della narrazione. La partitura è attraversata da situazioni descrittive e talvolta prevedibili, proponendo in alcuni momenti i tipici stilemi della musica cinematografica. Anche il ‚Tema di Ivan‘ che accompagna i sogni del protagonista – quattro sequenze che sembrano formare un unico sogno, „éternel, paradisiaque, dont nous voyons à chaque fois une partie“ (Chion 2007, 21) – presenta una struttura convenzionale: la melodia è accompagnata da un seguito di arpeggi, con la presenza dei fiati in evidenza (Fig. 3).

Il tema compare nelle scene iniziali e nel sogno con la madre; si ripresenta, poi, quando Ivan saluta Cholin e Gal'cev prima della missione e, infine, nel sogno che conclude il film, sempre accanto alla madre. Altre situazioni, su tutte l'apertura con il suono particolare del canto di un uccello, anticipano alcune caratteristiche della poetica del regista.<sup>12</sup> Singolare, invece, la fusione della musica con il gocciolio nella bacinella nel secondo sogno di Ivan e l'espedito di utilizzare la voce di un soldato tedesco fuori campo a commento delle drammatiche sequenze finali, in cui gli „sbandamenti scomposti della cinepresa quale testimonianza della vertigine della follia umana“ (Borin 1989, 63) ben mettono in risalto gli orrori della guerra.

Con *ANDREJ RUBLĚV*, la cui musica è sempre di Ovčinnikov, già ci troviamo di fronte ad un paesaggio sonoro più complesso in cui emergono alcune costanti destinate a svilupparsi nel corso degli anni seguenti. Basti pensare alle stratificazioni sonore che talvolta affiorano all'interno della partitura e si rivelano uno strumento efficace per accompagnare la cavalcata dei Tartari, oppure ai movimenti melodici che procedono diatonicamente durante la festa pagana, creando un fascino ipnotico e incantatorio (Fig. 4).

Tra i momenti maggiormente suggestivi del film, va sicuramente citato il canto nel primo episodio che accompagna il riposo nell'isba e il cammino seguente dei monaci. Si tratta di una ‚sogettiva acustica‘ del giovane RublĚv, „traboccante di un ancora ingenuo amore per gli uomini“ ora a contatto con le sofferenze uma-

---

11 Michelangelo Antonioni in Billard 1994, 134.

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

N.º 6 (TRAM THERA  
JUAN'S KINDHEIT) (THEMA I)

NICHT zu SCHNELL

mp

1 2 3 4

5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

Poco rit. a tempo

Fig. 3: Vjačeslav Ovcinnikov, IVANOV DETSTVO

Adagio (Tutto trillato)

Archi

Archi

Fig. 4: Vjačeslav Ovcinnikov, Motivo del rito fluviale. ANDREJ RUBLĚV

ne (Salvestroni 2005, 27). La partitura del film si basa su una pagina preesistente, *ORATORIO PER SERGEJ RADONEZ*, di cui Ovčinnikov si serve assecondando una tipica consuetudine dei compositori cinematografici (ibid., 30). Questa compare durante lo scorrimento dei titoli di testa, nell'episodio *LA PASSIONE SECONDO ANDREJ* e in quello finale con la visione delle icone. Proprio nell'inquadratura finale, la progressiva scomparsa della musica che lentamente fa spazio al rumore della pioggia, consegna un'immagine sonora di rara bellezza che può essere assunta come una ben precisa metafora del cinema di Tarkovskij.

## L'INDEFINITA VOCE DELLA NATURA

A partire da *SOLJARIS*, Tarkovskij inizia a collaborare con Artem'ev<sup>13</sup> e lo Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca in cui lavorava Semën Litvinov, inaugurando una nuova fase della poetica sonora del proprio cinema. Nelle tante interviste concesse sulla sua collaborazione con Tarkovskij emergono le modalità con cui si realizzava la loro collaborazione per l'allestimento sonoro delle pellicole. Il regista, lamenta il compositore, non assisteva mai alle sedute di registrazione, mentre seguiva scrupolosamente le fasi della post-produzione in cui la musica si confrontava con le immagini. Le fasi della pre-produzione erano molto difficili ed egli selezionava continuamente i materiali registrati per giungere molto spesso ad utilizzare una minima parte di quanto era stato creato. Artem'ev, d'altro canto, leggeva sempre la sceneggiatura del film, analizzava i materiali girati ma non partecipava mai alle riprese. Le discussioni e il confronto nascevano, pertanto, solo nella post-produzione, analogamente a quanto succede abitualmente in un laboratorio musicale. Non a caso, Artem'ev lamenta i continui rifacimenti a cui era costretto che lo portavano a ripensare completamente le soluzioni precedentemente adottate.

La colonna sonora di *SOLJARIS* vede l'impiego del sintetizzatore *ANS* ideato da Evgenij Murzin<sup>14</sup> che permette al regista di utilizzare la musica elettronica, destinata a diventare una componente di primo piano all'interno della sua poetica cinematografica. Questa musica, a suo avviso, era il linguaggio sonoro privilegiato per entrare in perfetta simbiosi con le immagini. È la vera musica cinematografica: „IL MONDO DEI SUONI organizzato nel film in maniera vera“,

---

13 Èduard Artem'ev ha accompagnato il cinema di Tarkovskij a partire da *SOLJARIS*. Per quanto riguarda la sua biografia, si veda Varaldiev (o. J.), Drubachevya (o. J.), Suslova (o. J.), Patterson (o. J.), e Katunjan (o. J.) Tutte queste interviste sono riportate nel sito del compositore: <http://www.electroshock.ru>. Qui compaiono anche alcune interviste del compositore e la sua filmografia. Per quanto riguarda la collaborazione con il regista russo, si veda l'intervista contenuta in Turovskaja 1991, 83-99. Sull'involuzione della poetica di Artem'ev, si vedano invece le puntuali e accorte osservazioni di Pestalozza 1987, 175-179.

14 Per quanto riguarda l'ANS, si veda Beer 2006, 103-108 e Kreichi (o. J.).

come asserisce categoricamente il regista (Tarkovskij 1995, 146. Il maiuscolo figura nell'originale). Al di là della musica strumentale, che è un'arte così autonoma da rendere difficile un suo totale dissolvimento nelle immagini, per cui efficaci divengono i suoi rapporti verticali con le stesse come abbiamo visto a proposito di Bach, ora Tarkovskij è giustamente consapevole delle infinite risorse insite in questo genere. Sebbene non rinunci all'impiego degli amati temi bachiani o di altre pagine di repertorio, nello ZERKALO, SOLJARIS e STALKER (1979) egli affida ad Artem'ev, e ad altri musicisti-ingegneri del suono, la quasi totalità dell'accompagnamento sonoro.

Commentando il lavoro per STALKER, Tarkovskij dirà:

Volevamo che il suono si avvicinasse a un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore. La musica elettronica muore nel momento in cui sentiamo che essa è appunto elettronica, ossia quando comprendiamo come essa è costruita. Artem'ev riuscì a ottenere la giusta risonanza attraverso procedimenti assai complessi. La musica elettronica doveva venir depurata dalla sua origine chimica perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo. (Ibid., 46)

La musica intesa come manifestazione della Natura, al punto da divenire un linguaggio privilegiato, è un noto *Leitmotiv* dell'estetica musicale romantica che ha creato una lunga galleria di miti letterari di compositori e interpreti che hanno vissuto questo assioma come un ben preciso credo. Basti pensare a Novalis, oppure a Hoffmann, un autore «caro» a tutta la cultura russa e a cui lo stesso Tarkovskij ha dedicato una sceneggiatura cinematografica a partire dai suoi racconti musicali (Tarkovskij 1994, 144). Simili echi si trovano anche in STALKER quando, a metà del viaggio dei protagonisti, la polemica sorta tra lo Scrittore e il Professore sull'utilità dell'arte è conclusa dalla Guida che propone ancora una volta la musica come arte per eccellenza, offrendo una serie di immagini di forte e dichiarato stampo romantico.

Ecco, per esempio, la musica. La musica è legata per poco alla realtà. Anche se è legata, lo è senza ideologia. Meccanicamente, un suono è vuoto, senza associazione, e tuttavia la musica penetra ovunque. Cosa risuona in noi, in risposta al rumore elevato ad armonia, come si trasforma per noi in una fonte di un immenso piacere che intenerisce e commuove? A cosa serve questo, a chi? A nessuno e a nulla. Disinteressatamente è improbabile perché tutto ha un senso e una ragione. (1:25:36–1:27:19)

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

Tutta la musica occidentale è, in fin dei conti, puro empito drammatico: „Io voglio, pretendo, desidero, chiedo, soffro“. Quella orientale invece (Cina, Giappone, India): „Io non voglio niente, io sono niente“ – una dissoluzione completa in Dio, nella Natura. (Tarkovskij 2002, 542)

Parole illuminanti che riflettono le motivazioni dell'utilizzo della musica elettronica nella filmografia tarkovskiana e, in particolar modo, in SOLJARIS, un film in cui non solo è ampliato l'universo sonoro ma in cui la musica sembra trovare una giustificazione prima negata dallo stesso regista sulla base di una radicale differenza del suo statuto temporale da quello delle immagini in movimento.<sup>15</sup>

---

15 „Tra tutte le altre arti quella che risulta relativamente più vicina al cinema è la musica: anche in essa il problema del tempo è fondamentale. Ma lì viene risolto in maniera completamente diversa: la materialità vitale nella musica si trova al confine della sua totale scomparsa. Laddove la forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora. [...] È noto che il raffronto fra cinema ed altre arti temporali come il balletto o la musica, dimostra che la sua particolarità distintiva consiste nel fatto che il tempo fissato sulla pellicola acquista la forma visibile del reale. Un fenomeno fissato sulla pellicola sarà sempre immancabilmente percepito nella sua immutabile integrità. La stessa opera musicale può essere suonata in maniera diversa, può avere durate variabili; detto altrimenti, nella musica il tempo assume un carattere filosofico astratto“ (Tarkovskij 1987a, 92–94; Tarkovskij 1987b, 27). La presenza della musica è fortemente condizionata dalla concezione tarkovskiana del montaggio. „Per il montaggio il mio principio è il seguente: *il film è come un fiume*, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura, e ciò che mi obbliga a passare da un piano ad un altro attraverso il montaggio, non è il desiderio di vedere le cose più da vicino e neanche di forzare lo spettatore introducendo delle sequenze molto corte. Mi sembra che si sia sempre nel letto del tempo, e vuol dire che per vedere più da vicino non sia indispensabile avere piani più ravvicinati. Accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte, perché il movimento stesso dell'avvenimento si può accelerare e creare una nuova sorta di ritmo, allo stesso modo che un piano generale può dare l'impressione di essere un dettaglio; questo dipende dal modo di comporlo“ (Tarkovskij 1969, 25). Tralasciando la vastità e la complessità dei problemi contenuti in questa dichiarazione, varrà la pena sottolineare solamente che, quando Tarkovskij parla di „ritmo“ in riferimento al quadro cinematografico, sta fornendo anticipazioni di ciò che si trova più ampiamente argomentato nel suo scritto *La figura cinematografica* in cui il problema della musica viene ripreso. „La dominante principale della figura cinematografica è il ritmo che esprime il movimento del tempo all'interno del piano. Ma, benché il corso del tempo si manifesti e si lasci scoprire sia nel comportamento dei personaggi che negli aspetti figurativi e nel suono, questi non sono che elementi di accompagnamento che in teoria possono essere presenti o meno... Si può immaginare un film senza attori, senza musica, senza scenografia e senza montaggio, con solo la sensazione del tempo che scorre nel piano. E sarebbe del vero cinema...“ (ibid., p. 24). L'autosufficienza del tempo cinematografico, indipendente da ogni altro elemento all'interno dell'inquadratura-figura ed elevato a elemento costitutivo principale del proprio cinema, rende

Ben lungi dall'essere un semplice „campionario“ di effetti, secondo una procedura tipica del cinema di fantascienza, oppure di commento sonoro delle immagini, atte a descrivere la condizione di disagio, come accade in *DESERTO ROSSO* di Michelangelo Antonioni (1964), la musica elettronica è l'immagine della stasi, dell'assenza di un'evoluzione lineare del tempo e nasce da procedimenti di stratificazione che, in *SOLARIS*, portano ad un'accumulazione di eventi sonori per giustapposizione e contrasto senza una linea di sviluppo, come si può cogliere nella sequenza del viaggio di Kel'vin verso il pianeta (Fig. 5).

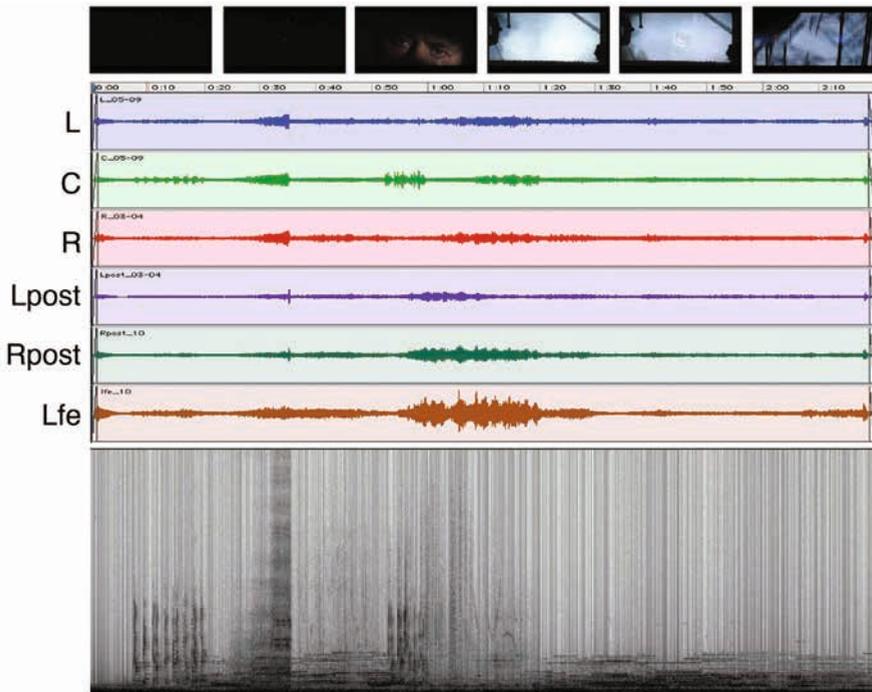


Fig. 5: Andrej Tarkovskij, *SOLARIS*. Sonogramma (40'11"-43'40")<sup>16</sup>

Anche le immagini acquatiche in continuo movimento sono accompagnate dalla musica di Artem'ev, per cui „l'oceano si rivela nel film e nella musica come un'immagine del cosmo, l'immagine del creatore“ (Artem'ev in Salvestroni 2005, 95). I procedimenti di stratificazione, caratteristica del linguaggio di Artem'ev,

---

di conseguenza problematico l'incontro con la musica. Nella sua astrattezza filosofica, essa può addirittura danneggiare, se non compromettere, lo scorrimento delle immagini, invece fondato nella concretezza materiale. Ecco perché Tarkovskij vede nella musica elettronica l'unica possibilità per il commento sonoro cinematografico.

16 Sonogramma realizzato dalla copia del film nel DVD edito da General Video Recording, Firenze 2002.

sono ancor più evidenti nella scena in cui Chariej contempla i CACCIATORI DELLA NEVE di Bruegel in biblioteca. La stratificazione timbrica qui è molto complessa: da un lato presenta i suoni che la rappresentazione sembrerebbe suggerire, come il gracchiare dei corvi, le voci degli uomini, l'abbaiare dei cani, i rintocchi delle campane; dall'altro „l'elaborazione elettronica eccede la riproduzione di suoni e rumori, suggerendo un legame organico tra il soggetto e l'oggetto dell'ascolto“ (Fasolato 2004, 80). La musica realizza una vera e propria soggettiva acustica per cui l'immagine sonora della sequenza si riflette nella disposizione di Chari all'ascolto: „Harey, il fantasma della donna terrestre amata da Kel'vin e generata dalla parte più segreta della sua mente ,subisce' la fascinazione della composizione bruegeliana non solo grazie all'immagine, ma anche al sonoro“ (ibid.).

La musica, la grande ,arpa eolica', diviene l'icona della Natura in STALKER. Nel corso del film la musica elettronica ricorre continuamente. Singolare è la maniera con cui si presenta al termine del viaggio dei tre protagonisti sul carrello ferroviario in cui il rumore delle ruote sui binari si trasforma con una modulazione elettronica per dare voce alla ,Zona'. In questa sequenza le inquadrature dei tre viaggiatori rimangono aderenti alle teste che si distinguono dal fondo per una differenza luminosa. La Zona rivela la propria presenza solo grazie al ritmico martellare metallico delle ruote sui binari: è lo spazio in cui si diffonde il suono e, proprio quando il battito ritmico senza soluzione di continuità si trasforma in una modulazione elettronica, la colonna sonora ci rivela il mutamento dello spazio avvenuto.

Lo spettatore deve avvertire che qualcosa sta cambiando; è la realtà che cambia a scapito di un'altra. Dopo aver pensato a lungo ho capito che questo doveva essere rappresentato dal rumore delle rotaie. All'inizio ho semplicemente aggiunto del riverbero, poi ho cambiato il suono naturale con quello „artificiale“. [...] Il risultato è che all'inizio il suono delle rotaie è naturale e, in seguito, a pause regolari, assume delle sembianze sempre più estraneanti, aliene ...<sup>17</sup>

La regolarità dei colpi sulle rotaie si trasforma progressivamente in un tessuto sonoro che fa risuonare l'ambiente in maniera radicalmente diversa: ora lo spettatore può comprendere di essere arrivato nella Zona e afferra le nuove dimensioni spazio-temporali stabilite dal luogo misterioso in cui sono diretti i protagonisti. La musica elettronica ricorre durante il cammino dei tre protagonisti mentre il ,tema' accompagna l'estasi dello Stalker, nel momento centrale del film, e si ripresenta nell'epilogo quando appare la bambina, la figura che maggiormente incarna la Zona. Sul frastuono del treno sentiamo poi le note della NEUNTE SYMPHONIE

---

17 Édouard Artem'ev nell'intervista ad A. Petrov 1996. A questa scena fa riferimento anche la breve recensione di Philip Brophy dedicata alla musica del film. Cfr. Brophy 2004, 220-221.

di Beethoven, la musica che i simbolisti russi consideravano la via all'estasi, ma la comunione fraterna e il congiungimento con la Natura suggerita dalla musica è prontamente vanificata dal rumore del treno.<sup>18</sup>

Anche in una delle sequenze centrali di NOSTALGHIA, la visita di Gorčakov a Domenico, l'ex-professore di matematica accoglie l'ospite con le note di questa celeberrima pagina della musica occidentale, quasi a voler celebrare l'incontro fra due anime affini. Gorčakov non a caso, promette di attraversare la vasca con la candela accesa.<sup>19</sup> La musica ritorna nella scena del suicidio di Domenico, bruscamente interrotta dal suo urlo disumano. La morte di Gorčakov, invece, era stata anticipata sin dalle primissime immagini del film che vedono il REQUIEM di Verdi fondersi con l'antica melodia russa.

### „LA MAISON OÙ IL PLEUT“

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

La musica cinematografica per me, in ogni caso – scrive Tarkovskij –, è una componente naturale del mondo dei suoni, una parte della vita umana, sebbene sia pienamente possibile che in un film sonoro realizzato in maniera coerente dal punto di vista teorico non rimanga affatto posto per la musica e questa venga sostituita dai rumori ripensati dal cinema in maniera via via sempre più interessante. È questo l'obiettivo che mi sono preposto nei miei ultimi lavori, *Stalker*, *Nostalghia* e *Sacrificio*. (Tarkovskij 1995, 148)

I rumori, nei film di Tarkovskij, sono onnipresenti e si organizzano come una vera e propria partitura musicale.<sup>20</sup> Basti pensare ai frequenti colpi di tosse e alle

---

18 Lungo tutto il film il rumore del treno porta con sé la musica: nella scena dell'addio alla Zona troviamo la MARSEILLAISE e il BOLERO di Maurice Ravel, mentre in quella finale, l'episodio di telecinesi che vede protagonista la figlia dello Stalker, abbiamo appunto Beethoven. Il secondo transito in casa dello Stalker è accompagnato da un frammento del TANNHÄUSER di Richard Wagner, a cui Tarkovskij aveva anche pensato anche per il finale di NOSTALGHIA.

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

20 Il riferimento, in questo caso, porta ad Antonioni che, a tal proposito, ha detto: „L'ideale sarebbe costituire con i rumori una meravigliosa colonna sonora e farla dirigere da un direttore d'orchestra ... Anche se, forse, alla fin fine l'unico in grado di farlo sarebbe il regista“. Cfr. Labarthe 1994, 127.

respirazioni faticose di alcuni protagonisti<sup>21</sup> e soprattutto alla pioggia, vera e propria cifra stilistica di questo cinema.

Un Tarkovskij muto non sarebbe stato concepibile – scrive Chion –; e ciò che il regista russo diceva del cinema, che esso è „l'arte di scolpire nel tempo“, non avrebbe potuto dirlo, né soprattutto farlo, ai tempi del muto, lui che animava i suoi lunghi piani di fremiti, di scatti e di apparizioni fuggivevoli, che si combinavano con vaste evoluzioni controllate, in una struttura temporale ipersensibile.<sup>22</sup>

A ragione Chion, in questo e tanti altri momenti del suo testo, sottolinea la centralità dei rumori nell'universo cinematografico del regista russo. Owe Svensson, già tecnico del suono di Ingmar Bergman in *SCENER UR ETT ÄKTENSKAP* (1973; „Scene da un matrimonio“) e artefice della „partitura“ di *OFFRET*, più volte ha dichiarato la propria insofferenza nei confronti della superficialità con cui abitualmente vengono trattati i suoni d'ambiente nell'allestimento di una colonna sonora.<sup>23</sup>

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

Di conseguenza, l'intesa con Tarkovskij è perfetta.

Andrej chiese un lungo elenco di effetti sonori, pagina dopo pagina. C'erano oltre duecentocinquanta diversi esempi di effetti sonori su cui voleva lavorare. Dicevo che questo sarebbe stato impossibile, erano troppi [...] ne ho tolti la metà. Poi ho iniziato a lavorare su di essi. [...] Nella scena del sogno, per esempio, voleva fare cadere del ghiaccio dal tetto. [...] In seguito, abbiamo aggiunto le gocce d'acqua. I miei contributi sono stati i

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

22 Chion 1977, 22. Sempre Chion, nota che la pioggia inizia a comparire come cifra caratteristica del cinema di Tarkovskij sin a partire dal *КАТОК И СКРИПКА*, manifestandosi come „un événement cosmique, dans une sorte de guerre des éléments“ (Chion 2007, 17).

23 Abbiamo sottolineato la collaborazione di Svensson con Bergman in quanto Tarkovskij stesso ha dichiarato le proprie affinità con la poetica sonora del regista svedese. Cfr. Tarkovskij 1995, 146. Egli ha anche detto di apprezzare il modo di lavorare col sonoro di Iosseliani, sottolineando, allo stesso tempo, le profonde differenze che intercorrono con il proprio (ibid.).

suoni ambientali. L'effetto con l'aereo reso tramite il tintinnio bicchieri è stata un'altra idea di Tarkovskij. [...] Non ho mai veramente capito quando il mio lavoro sia effettivamente iniziato. Non era difficile, sapevo cosa dovevo fare, ma non davo niente per scontato. Pensavo „questo si trasformerà in qualcosa, possiamo lavorarci“, ma non avrei mai potuto iniziare dicendo: „è questo quello giusto“.<sup>24</sup>

La semplice e ovvia constatazione delle attenzioni con cui il regista cura l'allestimento sonoro è la premessa per verificare la capacità con cui egli riesce a „scolpire“ la materia sonora facendole assumere delle valenze simboliche.<sup>25</sup>

Durante l'esperienza onirica – continua Svensson –, per mostrare la minaccia, dovevamo creare una percezione di angoscia e ansia. Questo è reso possibile dall'elemento principale, gli aerei a bassa quota che sovrastano il cielo sopra la casa. È una composizione di molti jet militari svedesi, a cui ho aggiunto picchi di rimbombo e poche altre cose. [...] Un'altra componente è il flauto giapponese. Lo abbiamo recuperato da una registrazione su un disco di vinile.<sup>26</sup> Il regista voleva che accorpissimo il suono dei canti femminili e del flauto e funzionava meravigliosamente. Qualche volta si sentono anche segnali di navi. Il sogno viene percepito, quindi, come una combinazione di richiami canori, del flauto giapponese e di varie sirene navali. (Svensson o. J.)

Ripensiamo allora ad alcune magistrali sequenze di OFFRET in cui la drammaturgia del suono diviene il loro elemento maggiormente caratterizzante. Nel salotto della casa, Otto è colto da un malore. Questa situazione è anticipata da brevi frammenti dei richiami della voce femminile, inseriti con cura a sottolineare cambiamenti di stati d'animo nei personaggi. Otto sembra percepire questi richiami e ad essi rispondere; si gira come estraniato e poi cade a terra. Come spesso accade nel cinema di Tarkovskij i rumori assumono una valenza simbolica: i ticchettii dell'orologio che attraversano il silenzio dell'ambiente rappresentano così i battiti cardiaci di Otto.

---

24 Svensson (o. J.) „Che cosa vuol dire un mondo di suoni naturalisticamente esatto? Nel cinema questa è una cosa impossibile perfino da immaginarsi: significa che nell'inquadratura dovrebbe mescolarsi tutto. Tutto quello che in essa viene registrato dovrebbe avere anche la sua espressione corrispondente nella colonna sonora. Ma questa cacofonia significherebbe che il film è privo di qualsiasi soluzione sonora. Se la selezione dei suoni non è stata effettuata, ciò vorrebbe dire che il film equivale a un film muto, poiché esso è privo di espressività sonora“ (Tarkovskij 1995, 147).

25 Più ci si addentra nell'aspetto emotivo delle cose più si deve ricorrere ad un uso metaforico del suono. Orson Welles, come ricorda Murch, metteva a fuoco il suono come se fosse una luce e, in questo, risiede parte del fascino dei suoi film (cfr. Ondaatje 2003).

26 Si tratta del flauto Hochiku di Watazumodo-Shuso. Cfr. Borin 1989, 142.

Maria, la governante, rientra a casa: in anticipo dell'inquadratura, il tintinnio. Segue un primo piano di Maria, la telecamera scende e svela il vassoio di bicchieri appoggiato sul tavolo che vibra, presumibilmente per il passaggio di aerei di cui si percepisce il rombo. Dall'armadio aperto cadono vari oggetti e i fortissimi rumori segnano il rapido passaggio sopra la casa degli aerei militari. L'apice della tensione viene drammaturgicamente raggiunto quando viene inquadrato un dettaglio della vetrina appoggiata alla parete, le cui ante si erano aperte precedentemente in modo inspiegabile, davanti a cui siede il postino che sembra assistere agli eventi che stanno per accadere. Al centro del ripiano è collocata una brocca che spicca per il colore bianco del latte: la sua caduta coincide con gli ultimi passaggi e lo stacco che immediatamente segue ci mostra il protagonista che osserva la casa in miniatura costruita dal figlio nei pressi di una pozzanghera. All'anticipazione del tintinnio dei calici segue un prolungamento dei rumori evocanti la guerra che si attenuano velocemente e lasciano spazio al silenzio dell'isola, su cui incombono le sirene delle navi, altra presenza sonora acusmatica del racconto (Fig. 6).

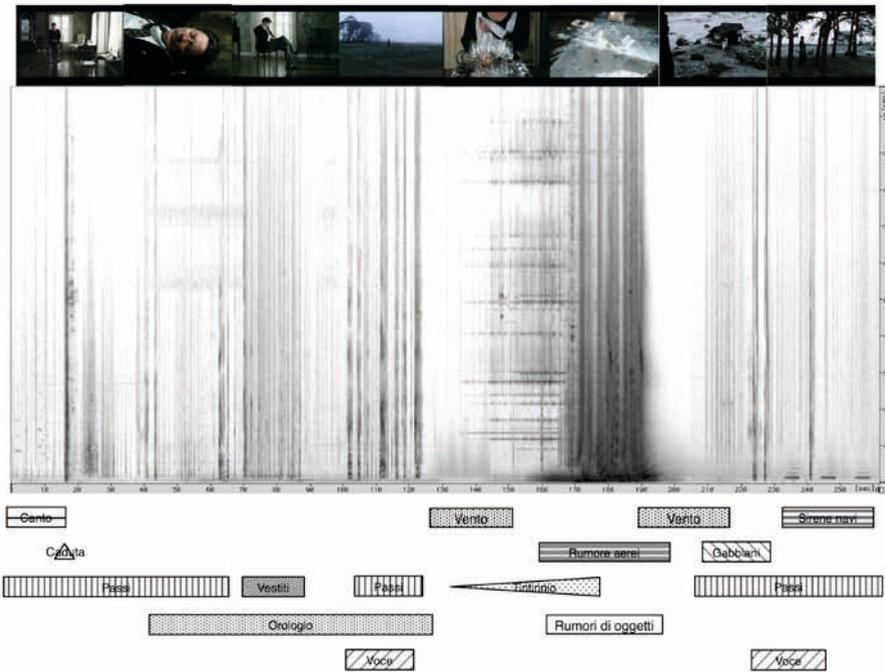


Fig. 6: Andrej Tarkovskij, OFFRET. 40'56" – 45'14"

Andiamo ora alla seconda evocazione della guerra quando, invece, ricompare il suono del flauto. I suoni dello strumento, le grida, il farfuglio convulso di Alexander

e i richiami di Maria accompagnano le immagini oniriche mentre, e ancora una volta, il suono del flauto risuona nella stanza di Alexander che compie nuovamente il gesto di spegnere l'impianto sterefonico posto entro un armadio (Fig. 7).

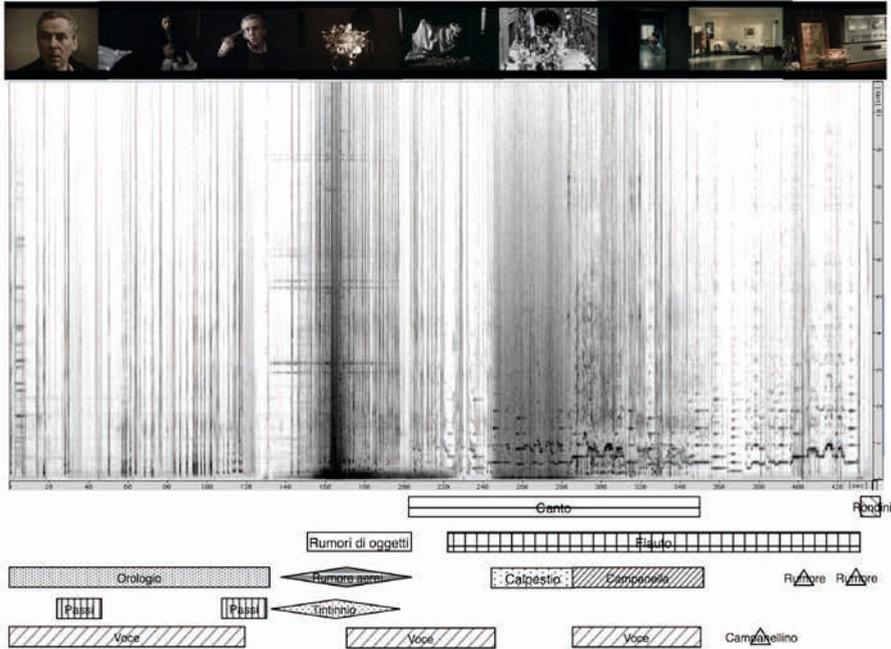


Fig. 7: Andrej Tarkovskij, OFFRET. 1h:46':13"–1h:53':31"<sup>27</sup>

La musica e i rumori, in OFFRET, non risultano mai essere un'amplicazione delle immagini ma piuttosto costituiscono una partitura che interagisce con il racconto filmico secondo modalità del tutto nuove e a cui Tarkovskij sembra additare quando, nelle conversazioni con Vadim Moroz, afferma:

Se vogliamo realizzare il progetto di mostrare azioni diverse in sincronia senza un montaggio parallelo, questo lo si può fare solo con l'aiuto del sonoro: per esempio l'immagine racconta una storia e il sonoro una storia completamente diversa. Le orecchie in un luogo e gli occhi in un altro, ma tutto questo non può che essere solo oggetto della teoria.<sup>28</sup>

27 Al canto femminile, dall'andamento curvilineo, si sovrappongono il suono del flauto, con note tenute e modificate nella dinamica, la voce di Maria e i sussurri di Alexander.

28 Tarkovskij in Moroz 2008, 73. Sempre nel corso di questo incontro, Tarkovskij aveva esordito

Nel cinema di Tarkovskij i rumori adempiono a diverse funzioni – in questo caso, quella fondamentale di temporalizzare le immagini – e spesso giungono a realizzare ciò che, invece, la musica è impossibilitata a fare. Andrea Truppin, in un suo magistrale saggio, ha parlato giustamente di una concezione ermeneutica nell'utilizzo della componente sonora nel cinema di Tarkovskij, individuando poi un seguito di funzioni a cui essa obbedisce nel corso dei diversi film del regista. Nonostante appaia forzata l'assunzione della nozione cristiana di rivelazione quale fine ultimo del trattamento sonoro, rimane pur sempre esemplare l'interpretazione che lo studioso realizza della presenza dell'universo sonoro nella poetica tarkovskiana.<sup>29</sup>

Altre volte i rumori attraversano il film come dei ben precisi ritornelli, in maniera analoga alla musica. Si pensi al frastuono del treno in *STALKER* che „si carica di connotazioni, attraversando l'opera in cui è inserito e dialogando con le immagini e con gli altri elementi del complesso sonoro del film“ (Fasolato 2004, 87). Sempre Chion cita un momento di *SOLJARIŠ* come uno dei pochi casi di contrappunto audiovisivo nella storia del cinema. Si tratta della scena in cui Chari tenta di suicidarsi ingoiando dell'ossigeno liquido.

Il protagonista stringe il suo corpo congelato. Ma, senza pietà, il cervello-oceano la resuscita, e il corpo disteso viene scosso da contrazioni che non sono più quelle dell'agonia né quelle del piacere, ma quelle del ritorno alla vita. Su queste immagini, Tarkovskij ha escogitato di inserire suoni di vetro il cui effetto è prodigioso: non danno l'impressione di essere fuori posto, ma rendono in maniera inquietante, addirittura terrificante, il carattere al tempo stesso fragile e artificiale della creatura, così come il senso della precarietà dei corpi. (Chion 1977, 39)

Altre volte i rumori, quasi fossero dei precisi segni di interpunzione nel corso della colonna audio, si pongono con uno stacco netto a colmare il silenzio della parola. Il loro effetto può essere tragico. Basti pensare alla scena delle torture che i Tartari infliggono a Patrikej nell'*ANDREJ RUBLĚV*. Ad un certo punto delle disumane sofferenze, con il corpo ricoperto dalle bende, egli maledice i suoi nemici: la mano del carnefice porta così della pece bollente su un grande mestolo e la versa nella sua gola. Lo spettatore non vede la scena: la schiena del carnefice,

---

addirittura affermando l'impossibilità di utilizzare la musica nel cinema, „perché le persone hanno problemi ad assorbire simultaneamente suoni e immagini del film contemporaneamente. [...] Se concentrano la loro attenzione sulle immagini, hanno problemi ad assorbire il suono a un livello emotivo analogo“ (ibid., 72).

29 „In *Nostalgia* the drip is heard in scenes at the baths, which is essentially an open, outdoor space, and in flooded ruins of buildings. In *Stalker*, it is heard not only when the travellers are within flooded buildings and metal pipes, but also when they are outside, in the open air. This type of sound serves to give a sense of some transcendent, unlocatable space.“ (Truppin 1992, 246)

infatti, copre quest'immagine terrificante. Sentiamo però un rumore terribile che ottiene degli effetti ancor più violenti nel pubblico che ascolta e non vede. Talvolta i rumori sembrano essere una diretta emanazione della psiche dei personaggi, come accade allo Scrittore in *STALKER* quando lancia un sasso nel pozzo e gli viene restituito il rumore della cassa armonica di un pianoforte percosso, quasi a sottolineare il disagio interiore che egli sta provando.

Il rumore che maggiormente si impone in tutti i film è però quello della pioggia al punto che Fabrizio Borin ha parlato di una sua presenza „difficilmente costruibile – ma usualmente impraticabile in assenza di una spiccata sensibilità immaginativo-poetica“.<sup>30</sup> L'acqua e il cinema si coappartengono come il trascorrere del tempo sta alla figura cinematografica e lo stesso Tarkovskij ha detto di non riuscire a pensare ad un film dove non sia presente l'acqua.

Mi è difficile spiegarlo. Ho usato l'acqua perché è una sostanza molto viva, che cambia forma continuamente, che si muove. E' un elemento molto cinematografico. E tramite essa ho cercato di esprimere l'idea del passare del tempo. Del movimento del tempo. L'acqua, i ruscelli, i fiumiciattoli, mi piacciono molto, è un'acqua che mi racconta molte cose. Il mare, invece, lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. Non mi fa paura, è semplicemente una superficie troppa monotona. A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo, piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate. Forse per questo amo molto l'atteggiamento dei giapponesi nei confronti della natura. Cercano di concentrarsi su uno spazio ristretto e di vedervi il riflesso dell'infinito. (Tarkovskij in Masoni 1997, 5)

Questa presenza si manifesta anche in *OFFRET* attraverso un seguito di metafore e in continuità narrativa con l'azione filmica. La struttura sonora del film comprende un gamma molto ampia di rumori: quello del mare, delle rondini, delle navi, del lettino di Ometto, degli aerei e, alla fine, dell'incendio. Quelli associati alla presenza dell'acqua, allo stesso tempo, si impongono e accompagnano le immagini con molteplici metafore e in continuità narrativa con l'azione, come si può osservare in alcuni momenti del film. Se il rumore del mare è regolare, il riverbero che accompagna quello delle gocce lo rende frammentario, episodico e puntiforme, creando una sensazione di sospensione, attesa e drammaticità.<sup>31</sup> L'acqua è anche possibilità di redenzione, perdono, liberazione, affrancamento, tramite le premurose attenzioni della governante Maria. La troviamo anche

30 Borin 1987, 24. Cfr. anche Chion 1998, 191.

31 „Un suono dallo svolgimento irregolare, dunque imprevedibile, pone l'orecchio e l'insieme dell'attenzione in costante allarme. Le gocce d'acqua che Tarkovskij ama far sentire nei suoi film sono un esempio: esse catturano l'attenzione con il loro ritmo sottilmente o fortemente irregolare.“ (Chion 1977, 20)

all'interno di una brocca – in questo contesto ha una connotazione positiva, di rinascita, di battesimo, di riconciliazione –, e nelle lacrime versate da Alexander, come un fanciullo tra le braccia della madre. L'acqua versata dal bambino sull'albero secco chiude il cerchio della narrazione. L'inquadratura finale si sofferma sul mare che sembra quasi fondersi con il cielo, ristabilendo l'ordine e l'equilibrio originari.

In tutti i film di Tarkovskij l'acqua esprime una tensione verso l'Assoluto e Antoine de Baecque giustamente sottolinea come la pioggia non sia un semplice elemento neutro, al contrario „annuncia, prepara i personaggi a sentire l'istante decisivo, diviene condizione del sogno o del ricordo“, come accade nel primo episodio di *ANDREJ RUBL'EV* in cui la pioggia giunge ad essere una vera e propria rivelazione della condizione del mondo che circonda il pittore.<sup>32</sup> Sempre in questo film, la pioggia subentra senza soluzione di continuità alla musica mentre è inquadrata l'ultima icona, dando luogo ad una dissolvenza sonora di rara bellezza. Simili situazioni si trovano anche in altri film, come nel secondo sogno nell'*IVANOVO DETSTVO*, in cui il gocciolio sfuma lentamente nella musica proiettando lo spettatore in un'altra dimensione, oppure nella scena iniziale di *SOLARIS*. Qui Tarkovskij voleva che „si sentissero cantare il bosco, le voci degli uccelli, l'erba“ (Artem'ev in Salvestroni 2005, 100), ma è sempre lo scorrere dell'acqua che permette al protagonista di immergersi nella pienezza del creato e dell'esistenza. L'acqua in questi casi ha un effetto liberatorio e di purificazione e permette, come accade a Gorčakov in *NOSTALGHIA*, di aprirsi ad una nuova dimensione. Non a caso, Chion ha parlato del cinema di Tarkovskij come *LA MAISON OÙ IL PLEUT* (Chion 1984), mentre Deleuze ha posto un quesito:

Il bagnato di Tarkovskij (la donna che si lava i capelli contro un muro umido nello *Specchio*) le piogge che ritmano ogni film, intense come in Antonioni o in Kurosawa ma con funzioni diverse, fanno di continuo rinascere la domanda: quale rovelto ardente, quale fuoco, quale anima, quale spugna asciugherà la terra? (Deleuze 1989, 89–90)

A tutti questi rumori, talvolta, si aggiungono dei suoni „qui sont déjà sur l'autre versant de la vie“ (Chion 1987, 9). In *OFFRET* ad un certo punto compaiono dei canti svedesi che risuonano nell'aria riportandoci in una dimensione particolare, quella dell'infanzia, „in cui l'immortalità ci pareva essere il nostro tempo

---

32 de Baecque 1989, 28. I rumori affollano anche le pagine dell'omonimo racconto. All'inizio della seconda parte, quando Andrej è seduto in silenzio, con la schiena appoggiata a un muro, „giungono a lui frammenti di parole, mescolati al canto del vento tra i tetti di paglia, al fruscio dei rami, al battito ripetuto degli zoccoli sull'impiantito di travi della stalla, allo stridio delle rondini nel cielo serale, ossessivo e festante“. Nell'episodio finale, quando i fonditori aprono gli sportellini, „il metallo risplendente si precipita nella forma cantando con le mille sue voci una melodia lamentosa e irripetibile“ (Tarkovskij 1992, 115, 191).

naturale“.<sup>33</sup> È un fuori campo particolare, che si aggiunge a quello delle grida d'uccello, che l'immagine non rivela mai e di cui nessun personaggio parla. Al suono, in questo caso, è affidato il compito di manifestare una dimensione trascendente, uno spazio di natura metafisica. Un compito che pone il commento sonoro dell'ultimo film del regista su un piano di elevatissima complessità, a testimonianza delle funzioni, singolari e lontane da qualsiasi tipologia, esercitate dalla musica nel cinema di Tarkovskij.

## FILMOGRAFIA

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP. Schweden, 1973. Regie: Ingmar Bergman.  
DESERTO ROSSO. Italien, 1964. Regie: Michelangelo Antonioni.

## BIBLIOGRAFIA

- Artemiev (2002), Edward: „Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica: nuovi metodi del pensiero musicale“, in: Favaro, Roberto (a cura di): *Musica e tecnologia domani*. – Lucca: LIM. (Quaderni di Musica/Realtà, 51).
- Basso (1983), Alberto: *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Volume primo. – Torino: Edt.
- Beer (2006), David: „Solaris and the ANS Synthesizer: on the Relations between Tarkovsky, Artemiev, and Music Technology“, in: Jonsson, Gunnlaugur A. / Ottarson, Thorkell A. (ed.): *Through the Mirror. Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*. – Newcastle, Cambridge Scholars Press, pp. 100–118.
- De Baecque (1989), Antoine: *Andrej Tarkovskij*. – Paris: Edition de l'Etoile.

---

33 Chion 1977, 107. Fabrizio Borin precisa che si tratti di musiche del folklore scandinavo, di richiami di pastori oppure di grida di avvertimento o di esortazione, „forse la voce di Dio o il silenzioso richiamo di Ometto“, rimane inesprimibile la sensazione di una esortazione interiore al coraggio, „l'idea altalenante nel film di un attrito gelido e sonoro che colpisce e modifica il dato visivo perché fa anche da ponte armonico e di significato tra il ritmo continuato di J. S. Bach dell'inizio e del finale (PASSIONE SECONDO SAN MATTEO) e il soffio delle note separate e sofferte del flauto giapponese“ (Borin 1989, 146).

- De Benedictis (2003), Angela Ida: „Incontri. La musica contemporanea nei concerti di Abbado“, in: Eckhardt, Ulrich (a cura di): Claudio Abbado. – Milano: il Saggiatore.
- De Benedictis (2008), Angela Ida/Ottomano, Vincenzina C.: Claudio Abbado alla Scala. – Milano: Rizzoli.
- Billard (1994), Pierre: „L'idea mi viene attraverso le immagini“, in: Antonioni, Michelangelo (a cura di): Fare un film è per me vivere. – Venezia: Marsilio, pp. 129–135.
- Borin (1987), Fabrizio (a cura di): „Andrej Tarkovskij“, in: Circuito Cinema, n. 30, giugno 1987.
- Borin (1989), Fabrizio: Il cinema di Andrej Tarkovskij. – Roma: Jouvence.
- Borin (2010), Fabrizio: Solaris. – Palermo: L'èpos.
- Brophy (2004), Philip: 100 Modern Soundtracks. – London: BFI Screen Guides.
- Chion (1977), Michel: L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema, traduzione italiana di Dario Buzzolan. – Torino: Lindau.
- Chion (1984), Michel: „La maison où il pleut“, in: Cahiers du Cinéma, 358, pp. 37–43.
- Chion (1987), Michel: „L'au-delà de l'image“, in: Le Monde de la Musique, février.
- Chion (1996), Michel: La musique au cinéma. – Paris: Fayard.
- Chion (1998), Michel: Le son. – Paris: Nathan.
- Chion (2007), Michel: Andreï Tarkovski. – Paris: Cahier du cinéma (Collection Grands Cinéastes).
- Deleuze (1989), Gilles: L'immagine tempo, traduzione italiana di Liliana Rampello. – Milano: Ubulibri.
- Drubachevya (o. J.), Galina: „Edward Artemiev: ‚I am sure that there will be a creative explosion‘“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Egorova (1997), Tatiana: Soviet Film Music, traduzione inglese di Tatiana A. Ganf e Natalia A. Egunova. – Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Egorova (o. J.), Tatyana: „Edward Artemiev: He has been and will always remain a creator ...“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Le Fanu (1984), Mark: „Tarkovski à Covent Garden: Boris Godunov“, in: Positif, No. 284, pp. 30–31.
- Fasolato (2004), Umberto: „L'organico risuonare del mondo: la musica elettronica da ‚Solaris‘ a ‚Stalker‘“, in: Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics. Communication. An International Journal I/1, pp. 77–92.
- Fasolato (2011), Umberto: La sonosfera del cinema di Andrej Tarkovskij. SOLARIS, LO SPECCHIO e NOSTALGIA. Udine: Università degli Studi di Udine (Tesi di Dottorato in Studi audiovisivi, cinema, musica e comunicazione, Relatore: Roberto Calabretto).
- Hoffmann (1984), E. T. A.: Kreisleriana. Dolori musicale del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler, traduzione di Rosina Pisaneschi. – Milano: Rizzoli.

- Katunjan (o. J.), Margarita: „Interview with Edward Artemiev“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Kreichi (o. J.), Stanislav: „The ANS Synthesizer. Composing on a Photoelectronic Instrument“, in: [Theremin.ru/people/kreichi/index.html](http://Theremin.ru/people/kreichi/index.html) (20.10.2013).
- Labarthe (1994), André S.: „All'origine del film c'è una scelta“, in Antonioni, Michelangelo (a cura di): *Fare un film è per me vivere.* – Venezia: Marsilio, pp. 121–128.
- Masoni (1997), Tullio / Vecchi, Paolo: *Andrej Tarkovskij.* – Firenze: La Nuova Italia.
- Misler (1987), Nicoletta: „Nella tradizione dell'arte russa“, in: *Per Andrej Tarkovskij. Atti del Convegno, 19 Gennaio 1987.* – Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1.
- Morelli (1993), Giovanni: „Dedicato a una dedica ‚No hay caminos hay que caminar ... Andrej Tarkovskij‘“, in Messinis, Mario (a cura di): *Con Luigi Nono. Festival Internazionale di Musica contemporanea.* – Milano: Ricordi (La Biennale 1993).
- Morelli (2003), Giovanni: *Scenari della lontananza.* – Venezia: Marsilio.
- Moroz (2008), Vadim: *Andrej Tarkovsky. About His Film Art in His Own Words.* – Petersburg (Virginia): Frost.
- Ondaatje (2003), Michel: *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch.* (= *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*; ital.) Traduzione di Gianni Pannofino ed Elena Rossi. – Milano: Garzanti.
- Patterson (o. J.), Archie: „Interview with Edward Artemiev“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Pestalozza (1987), *La musica in URSS: cronaca di un viaggio.* – Milano: Ricordi Unicopli.
- Petrov (1996), Arkadij: „Intervista a Eduard Artem'ev“, in: *Salon audio video*, n. 5, 1996, p. 27.
- Pirani (2009), Francesca: *La nostalgia dell'armonia* – Genova: Le Mani.
- Restagno (1993), Enzo: „URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi“, in: *Idem* (a cura di): *Alfred Schnittke.* – Torino: Edt.
- Salvestroni (2005), Simonetta: *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa.* – Magnano (BI): Qiqajon.
- Schreiber (2003), Wolfgang: „L'ascolto della musica ha bisogno del silenzio“, in: Eckhardt, Ulrich (a cura di): *Claudio Abbado.* – Milano: il Saggiatore.
- Schnittke (1998), Alfred: *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin.* – München – Düsseldorf: Econ.
- Suslova (o. J.), Lilia: „Edward Artemiev: A breakthrough to the new worlds of sounds“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Svennson (o. J.), Owe: „Sounds in Tarkovski's ‚Sacrifice‘“, in: <http://filmsound.org/articles/sacrifice.htm> (20.05.2015).

- Tarkovskij (1969), Andrej: „Le temps conservé“, in: *Jeune Cinéma*, 42, novembre-décembre.
- Tarkovskij (1987a), Andrej: „Il tempo riprodotto“, in: Buttafava, Giovanni (a cura di): *Al di là del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*. – Milano: Ubulibri.
- Tarkovskij (1987b), Andrej: *Sulla figura cinematografica*, in: Borin, F. (a cura di): Andrej Tarkovskij, in: *Circuito Cinema*, n. 30, giugno 1987.
- Tarkovskij (1992), Andrej: Andrej Rublëv, traduzione italiana di Cristina Moroni. – Milano: Garzanti.
- Tarkovskij (1994), Andrej: *Racconti cinematografici*, traduzione italiana di Cristina Moroni. – Milano: Garzanti.
- Tarkovskij (1995), Andrej: *Scolpire il tempo*, traduzione italiana e a cura di Vittorio Nadai. – Milano: Ubulibri.
- Tarkovskij (2002), Andrej: *Diari. Martirologio 1970–1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, traduzione italiana di Norman Mozzato – Firenze: Edizioni della Meridiana.
- Truppin (1992), Andrea: „And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky“, in: Altman, Rick (a cura di): *Sound Theory. Sound Practice*. – New York-London: Routledge.
- Turovskaja (1991), Majja: *7 s ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. – Moskva: Iskusstvo.
- Varaldiev (o. J.), Annelise: „Russian Composer Edward Artemiev“, in: *electroshock* [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Varèse (1985), Edgar: *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, traduzione italiana di Umberto Fiori. – Milano: Ricordi Unicopli.