

Manuele Cecconello

La forma del tempo

Tempo e temporalità nel cinema di Andrej Tarkovskij

VISIONE E TRASFONDIMENTO

La visione del tempo

Unità. Continuità. Verità. Infinito. Il tempo creato dal piano, ovvero dall'immagine in movimento nella sua autonomia costitutiva, è per Andrej Tarkovskij la dimensione percettiva mediante la quale *muovere il cinema* facendosi investire completamente dalla vertigine dell'assoluto, dalla concreta azione illuminante della trascendenza, dall'ineffabile sentimento di immersione co-estensiva e sincronica nell'atto di esistenza e captazione del tempo medesimo.

L'inquadratura in continuità, vale a dire l'immagine in movimento dotata di una durata relativa tale da determinarne (e *manifestare* la determinazione di) una propria autonomia significativa, una intima ragion d'essere motivante il suo statuto e la legittimazione della sua stessa natura, è fatta di *tempo in atto*; mostra qualcosa nel tempo e inscindibilmente mostra la sua *mostrazione*, illustra ed esprime l'azione ed il funzionamento del meccanismo – quello cinematografico – deputato a rendere visibile nel tempo qualche cosa. Questo perché fin dai primordi il cinematografo intendeva sbalordire facendo vedere il calco in movimento della realtà fenomenica, e lo spettacolo consisteva nella constatazione che la realtà poteva essere macchinicamente catturata, trasformata e riprodotta sotto forma di emblema figurale dove se lo spazio non possedeva la terza dimensione che per convenzione o riduzione rispetto all'esperibile, la particolare materialità piatta che si dipanava alla vista possedeva tuttavia la dimensione più perturbante e presente non come riduzione o simulazione del mondo ma come sua *equivalenza*: il tempo.

La vita presente nell'inquadratura, vita presente si sotto forma di *rinvenimento* di avvenimenti già accaduti ma pulsante essenzialmente di quella stupefacente equipollenza tra il tempo del già stato nel suo essere stato ed il tempo dell'esserci nell'essendoci, è vita che mediante la macchina da presa e l'operatore si è data a vedere e che quindi contiene e fa trascorrere nel tempo l'azione stessa del suo darsi a vedere attraverso un qualcosa e un qualcuno. Finalmente l'uomo mostra al mondo la *mostrazione* del mondo, l'irreggimentazione tecnologica di un divenire incessante prima concepito esclusivamente come decadenza e vocazione alla soggettività della memoria individuale ed ora riprodotto all'infinito come memoria oggettiva universale di nuovo al presente, ancora realtà attiva in quanto sezione mobile di tempo *copiato* dalla vita e reso perpetuabile. Certo anche il quadro è indice del pittore e il libro indice dello scrittore come la fotografia del fotografo, ma il film esiste solo attraverso quello speciale tempo che lo costituisce ed insieme lo rende visibile, esperibile; ossia il film (semplificando: l'immagine-piano singola) esiste nel suo svolgersi perché lo si è tecnicamente creato durante un certo tempo – durata-continuità – e lo si deve far tecnicamente esistere mediante il risvolgimento di *quella* medesima durata. Quindi l'immagine in movimento non può darsi senza statuire dinamicamente l'atto della sua esistenza, senza manifestare i dati materiali immediati – e la loro trasformazione – dei quali è costituita come deputati a percepirla e collocarla nell'esperienza:

I tempi del film sono definiti e articolati all'interno del testo, sia nella funzione referenziale del loro compito simbolico che in quella diegetica, di strutturazione – costruzione della banda significativa; ma il tempo della lettura è da essi forzatamente prodotto, perché la lettura del film si consuma temporalmente solo durante l'esecuzione proiettiva della pellicola. Come per la musica, l'enunciato filmico esiste nella sua materialità analiticamente aggredibile soltanto nella fase dell'enunciazione [...]. Il film si manifesta in un discorso che può parlare del tempo, che si realizza in un tempo e che impone un tempo alla fruizione-lettura. La potenzialità temporale del discorso scritto è immanente al testo e può essere indagata in modi temporalmente non subordinabili alla sua attuazione. La potenzialità temporale del discorso filmico è immanente ad un testo che consente il contatto fruitivo con la sua significatività e con la sua espressività solo attraverso l'attuazione temporale dell'enunciazione. (Bettetini 1979, 20–21)

Il cinema rappresenterebbe quindi prima ancora che una qualche realtà, la modalità stessa della rappresentazione in sé, il vedere come atto costitutivo-fondativo, la percezione come *medium* dell'esistenza. La riflessività costituisce allora la vocazione autonoma dell'immagine in movimento ed il metalinguaggio è il linguaggio medesimo del cinema: sia in quanto unica frontiera enunciativa e sia come sintesi massima del momento fondamentale della riflessività dell'arte intesa

come prodotto delle stratificazioni dei tentativi imitativi e mimetici che l'uomo ha operato sulla realtà. Il cinema, a prescindere dalle acquisite – e di fatto non necessarie – inclinazioni narrative, ci restituirebbe in primo luogo „il nostro stesso atto del guardare“. (Bernardi 1994, 24)

Ora, attraverso *l'unità* e la *continuità* del piano Tarkovskij guarda la realtà perché essa si *trasfonda* direttamente nel tempo e divenga *verità*, assurga *all'infinito* della coscienza, alla *durata* come „incessante progredire del passato che intacca l'avvenire e che, progredendo si accresce. E poiché si accresce continuamente, il passato si conserva indefinitamente“ (Bergson 1962, 62). L'immagine rimanda dunque una sensazione diretta alla psiche, all'interiorità ove esistono ed operano i processi in grado di raccogliere e metabolizzare sentimenti e impressioni, quelli relativi alla temporalità compresi. È evidente come un sistema di formalizzazione così elaborato inneschi al suo interno dei congegni produttivi tali da riversare sulle marche di indicizzazione enunciative un compito preponderante e pienamente consapevole del ruolo metadiscorsivo dell'intera operazione comunicativa.

L'autore crea un tipo di immagine che è volta non tanto a *riprodurre* il più fedelmente possibile la ‚realtà‘, ma a *costituirsì* in realtà essa stessa attraverso una particolare *pressione temporale* (ovvero, secondo la definizione dell'autore, quella sintesi di densità e rarefazione che il carico di immagine e scenario – recitazione inclusa – donano alla visione),¹ una non stretta dipendenza dalle serie di immagini precedenti e successive ed una intima motivazione significativa costruita su un profilmico opportunamente individuato. La realtà deve passare attraverso il tempo dell'inquadratura per raggiungere sfere di attrazione sensoriale remote e ancestrali; le cose si presentano nell'immagine in movimento così come se fossero già al di là di quella, così come se non esistessero solo grazie ad una mediazione spaziotemporale ma fossero esse stesse spazio e tempo in atto *offerta* all'esperienza. Il tempo dell'immagine non è dunque meramente ciò che accomuna realtà e figurazione dinamica, bensì diviene ciò che separa, che innalza distanziando *quel* ‚quantum‘ di realtà e gli dona pregnanza e autonomia semantica; il tempo è sì il medesimo ma, una volta veicolato dal cinema secondo gli orientamenti del soggetto dell'enunciazione, esso sposta la realtà di cui si sostanzia su livelli semantici secondi, su prospettive ermeneutiche abissali; la realtà è sì la medesima ma la temporalità che la ritaglia, o meglio, la temporalità che ne viene ritagliata rispettandone durata e direzione, la manifesta caricata di questo stesso atto ostensivo-produttivo e quindi esprime sé medesima come frutto di un gesto eterodiretto ma autofondantesi.

1 Una risonanza di questo concetto è rilevabile in Langer (1965, 133): „I fenomeni che riempiono il tempo sono *tensioni*: tensioni fisiche, emotive o intellettuali. Il tempo esiste per noi perché subiamo le tensioni e le loro risoluzioni. La loro particolare struttura ed il modo in cui esse si spezzano o decrescono o vengano sommerse in tensioni più lunghe o maggiori, spiegano una grande varietà di forme temporali“.

La *verità* del piano – ossia la realtà così come essa è diventata dopo l'intervento temporale dell'autore su di essa² – perché questo assurga all'indeterminatezza dell'*infinito*, dell'*assoluto*.³ Ma questo assoluto non è unico e paradigmatico; esso costituisce la particolare attivazione alla sfera trascendentale della conoscenza di ciascun spettatore di quei contenuti *cardine* della poetica tarkovskiana. Il regista parla allora di *pressione temporale* all'interno del piano, vale a dire, come abbiamo già puntualizzato, della sua tensione o rarefazione, mantenendosi su un terreno teorico conciliante con l'eventuale apporto delle posizioni di Balázs (1987, 130 e segg.), di Mukarovsky (Mukarovsky 1973, 324 e 338–339) e di Mitry⁴ i quali, con sfumature diverse, contemplanò un terzo tempo del cinema oltre a quello dell'enunciato e quello dell'enunciazione e che risponde all'*impressione di durata* che l'articolazione interna dell'immagine fornisce alla percezione dello spettatore; si tratta quindi di un tempo relativo ed elastico, determinato emotivamente sulla base di caratteristiche strutturali precise (ampiezza del campo, dinamismo del punto di vista, quantità e disposizione degli oggetti presenti nel quadro, ecc.) come da ineffabili suggestioni derivate dalla composizione del profilmico o dal *tono* generale di un testo o, in ultima analisi, dall'esperienza della visione come reazione precipuamente soggettiva. Si darebbe allora un tempo *vissuto* come risposta spettatoriale alla durata-*durezza*⁵ preordinata e intangibile del tempo dell'enunciazione e che informerebbe la qualificazione complessiva del rapporto tra una immagine e il corrispondente effetto psichico causato nello spettatore. *Pressione temporale* intesa quindi come modalità di esercitazione di quell'immagine alla percezione e simultanea contemplazione-azione all'interno di questa medesima modalità di presentazione delle dinamiche inconscie che presiedono occultamente all'emozione e al *sentimento del tempo*.

L'immagine, dunque, prendendo il calco definito di una fase di realtà fenomenica, attraverso una certa *pressione del tempo* al suo interno si costituisce in

- 2 „Il cinema non riproduce la verità umana, la *produce* o, più giustamente, lascia che si produca, la fa nascere dinanzi a noi, adesso“ (Amengual 1977, 65).
- 3 „[L]a Verità, la tensione tra le immagini che fissano l'unicità della vita, e lo scorrere del tempo sopra queste stesse immagini; il passare della vita sopra l'arte, attraverso l'arte; o il movimento essenziale di uscita dell'arte da sé stessa, verso la vita e il suo costante rientro in sé stessa; [...]. Si manifesta il duplice carattere contraddittorio della figura cine matografica intesa come soggetto estetico: un essere nel tempo e fuori da esso“ (Bernardi 1987).
- 4 „Le montage, en effet, outre qu'il permet de construire le film, permet de définir les proportions temporelles des plans et de séquences, c'est-à-dire, en fait, leur longueur relative. Mais le rythme n'est pas de simples rapports de durée. Un film n'est pas rythmé parce qu'on à décidé arbitrairement de monter une suite de plans dans une rapport métrique déterminé. Le rythme est bien davantage de relations d'intensité, mais de relations d'intensité dans des relations de durée. L'intensité d'un plan dépend de la quantité de mouvement (phisique, drammatique ou psychologique) qu'il contient et de la durée dans laquelle il se produit. En effect, deux plans de même longueur, c'est-à-dire de la même durée réelle, peuvent donner une impression de durée plus ou moins grande selon le dynamisme de leur contenu et le caractère esthétique (cadre, composition) qui leur est propre“ (Mitry 1965, I, 352 e segg).
- 5 Cfr. Laffay (1964), il quale parla di durezza, di inattaccabilità del tempo nel piano.

realtà essa stessa; una realtà per così dire ,seconda' ma che invalida continuamente e necessariamente la sua convenzionalizzazione per dipanarsi quale pura ,autenticità', puro tempo che veicola ed instilla *lentamente* (ovvero con tutta quella dovuta lentezza relativa che consente un'attenta aderenza spettatoriale con una conseguente apertura sull'ipnotico) tutto il peso e lo sferragliare del meccanismo enunciativo che lo trasmette e lo costituisce.

Tarkovskij insiste molto su questa verità del piano come puro tempo e del tempo come *materia* stessa del cinema: „L'immagine diventa autenticamente cinematografica alla condizione inderogabile (tra l'altro) che non solo essa viva nel tempo, ma che anche il tempo viva in essa, a cominciare dalla singola inquadratura“ (Tarkovskij 1988, 60). Il cinema è quindi una macchina per registrare il tempo nelle sue manifestazioni *fattuali*, e le immagini cinematografiche (che l'autore battezza come ,figure⁶) debbono votarsi ad una forma di emancipazione dalla mera rappresentatività narrativa per divenire *contenitori di tempo* che, esprimendolo, *facendolo vedere*, tendano alla verità dell'arte. In definitiva, la verità dell'arte è quella dell'uomo, della sua natura e del suo mutamento e, in particolare per Tarkovskij (come vedremo meglio nei successivi paragrafi), del suo *movimento interiore* alla ricerca di una perduta integrità. Ed ecco allora che la verità può anche risiedere in questo suo perpetuo negarsi, in questo spasmodico tentativo di rimarginazione della originaria ferita pur sapendo questa ricerca votata allo scacco ed anzi sancendo questo stesso scacco come causa ed effetto della *nostalgia* primigenia. Allora il cinema può diventare il luogo possibile della *conciliazione virtuale* e, come osserveremo oltre, della coesistenza virtualmente simultanea di tempi disparati.

L'intensité elementaire de l'art de Tarkovski est due au fait que ses images donnent aux sensations directes un impact capable de cimenter la structure du film, même en l'absence de composition chronologique. [...] Les images de Tarkovski ne se contentent pas de se dérouler devant nos yeux, elles s'imposent à nous et nous donnent des sensations. [...] L'image contient toute la *réalité* de la chose qu'elle est chargée de montrer, elle ne la remplace pas, elle la ,matérialise'. Dans ce cas, on ne peut pas réduire la relation à un seul trait commun qui permet de comprendre l'image; la perception de la relation est déplacée du niveau rationnel au niveau des *sensations* où la relation devient évidente, et l'image *représente une sensation*: dans ce que l'on voit, est présent quelque chose que l'on ne voit pas directement, l'image *transmet l'invisible*, c'est-à-dire le *rend visible*. (Kovács 1987, 28-29 – corsivi nostri)

L'immagine è quindi per Tarkovskij la vita stessa che si svolge sotto i nostri occhi. Ma ciò che ne viene intensificato ed esaltato in termini temporali grazie

6 Per ogni riferimento utile al concetto di *figura cinematografica* cfr. Tarkovskij 1987.

alla costituzione del meccanismo cinematografico in sé, è proprio questo svolgersi, questo dipanarsi tangibile, questo trascorrere concreto che attinge dal tempo producendolo e riproducendone il moto immobile, aprendo l'orologeria che costruisce la *durata*, lo scappamento che accumula memoria e la restituisce incessantemente sotto forma di presente che passa e passato che si conserva. Un organismo – il cinema – votato dunque alla gestione di *permanenza e transitorietà* senza soluzione di continuità, rendendo *visibile* il tempo e *sensibili* la sua forma e la sua persistenza ottico-mnestica.

È come se il cinema ponendo lo scorrere come suo movente immanente donasse alle cose srotolantesi dentro di esso un senso particolare del mondo, una *presenza* solida, quasi *corporea* del tempo come costituzione e sensazione, esibisse quel complesso ruotismo che ne genera la percezione (con il concorso di più sensi) come atto stesso della sua fondazione e scopo medesimo della sua concezione. Le immagini si vivono nel tempo: ogni istante (e quindi *tutto* il tempo) accade solo *una* volta; allora il cinema mostra questa 'unicità' ostensendone l'acquisita risonanza sensoriale e *poetica* e, concomitantemente, perpetua – propagandola – detta 'unicità' assegnandole per statuto una valenza paradigmatica e votiva e, per Tarkovskij, una dimensione sacrale e rituale.

Parlare del tempo attraverso il tempo del cinema diviene allora il luogo autonomo della *mise en abîme* strutturale. L'immagine vive di un tempo che, in quello svolgersi, è anche quello dello spettatore, e quindi essa diviene la camera di decompressione per una *uscita dall'immagine* che, in virtù della capacità evocativa dell'iconismo temporale stretto, precipita la fruizione attraverso i diaframmi concettuali della psiche mettendoli in comunicazione e facendo scaturire una sensazione di partecipazione – di visione partecipata – (da non confondere con l'identificazione primaria verso il vissuto diegetico di qualche personaggio) e sospensione del giudizio. Uno stadio intermedio tra il mistero e l'estasi mistica che rimanderebbe ad una sorta di disarmante indefinibilità ultima del cinema di Tarkovskij (cfr. Sesti 1986).

Permanenza, successione e simultaneità possono essere quindi modalità spaziotemporali mutuamente richiamantesi:

la possibilità del permanere delle cose nel tempo, la possibilità di cogliere il cambiamento delle stesse in una successione temporale, e, infine, la possibilità che più cose siano percepite come coesistenti in uno stesso istante, vengono a subire, nel caso dei film di Tarkovskij, come altre categorie e modalità conoscitive, dei processi che hanno come conseguenza il prodursi di un senso di indeterminazione. (Rosetti 1987)

Concorrenti a perimetrare la forma di un *continuum* dinamico, a permanenza, successione e simultaneità dobbiamo aggiungere un'altra difficilmente inquadrabile categoria per così dire 'compositiva': la *sospensione*. Come avremo modo di osservare maggiormente in dettaglio più avanti, uno dei termini più abusati

nelle frequenti banalizzazioni operate per avvicinare il complesso linguaggio tarkovskiano è quello di ‚lentezza‘. Certamente miope e riduttiva, quest’aggettivazione risulta tuttavia congrua per definire una speciale insistenza dell’inquadatura sull’oggetto (vale a dire una *relativamente* lunga durata dell’immagine singola, e *relativamente* può riferirsi sia a standard frequentati abitualmente dal cinema di genere e sia alla struttura medesima del testo che la contiene, il quale mantiene costantemente lo stesso genere di ‚verginità‘ nei confronti delle serie di immagini che ospita) ed una tipologia di montaggio *debole*, ovvero sganciata dalla consequenzialità dell’azione – il legame senso-motorio di Deleuze – e improntata alla prosecuzione-trasfusione della temporalità in *continuum* da un piano al piano successivo. Le immagini, dunque, si succedono *naturalmente* per usare un termine dello stesso Tarkovskij, e il senso non deve ricevere particolari orientamenti dalla relativamente alta frequenza del taglio o dall’articolazione semantica di immagini (o serie di immagini) diverse.⁷

La sacralità del piano-sequenza e la poetica della lentezza

Per Tarkovskij il piano sequenza detiene la *purezza* e la *verità* del tempo. Qui l’autore cattura, blocca e ricolloca una durata reale ed autentica. Si detiene la realtà con un mezzo meccanico e la si manipola temporalmente: questo genera impressione e sconvolgimento emotivo perché sancisce una sorta di terrore-fascinazione data dal violare una legge dell’esperienza, data dallo scoprire un sconcertante segreto di cui si intuiscono appena le enormi conseguenze. *L’atteggiamento* di Tarkovskij rispetto alla verità del piano-sequenza è quello della massima acui-zione sensoriale accompagnata da trepidante fascinazione e *rispettoso stupore*. Utilizzando una metafora, è come aprire un corpo umano e meravigliarsi con paura e circospezione, attratti e turbati, affascinati e increduli. Allora qui il *corpo* è quello del reale, del tempo stesso *tramandato* in una identità che è inamovibile divenire perpetuato, stasi da *rigor mortis* eppure resurrezione continua, attonita presenza e inestinguibile alterità. Il piano-sequenza di Tarkovskij non rinuncia affatto alla considerazione segnica del potere rappresentativo dell’immagine, né riduce la sua funzione significante ad una mera identificazione con l’oggetto, ma:

fa sì che il regista rinunci alle possibilità effettistiche del mezzo, ad ogni fumisteria espressiva e che, nello stesso tempo, tutto il suo interesse sia

7 Ripresa più di una volta e con risultati alterni, la supposta dialettica tra la concezione del montaggio in Tarkovskij e quella in Ejzenstejn può essere utile per mera contrapposizione, ma soffre tuttavia dell’istituzione di un parallelismo di ordine storico (l’autore di Sciopero come padre della cinematografia sovietica moderna da cui comunque Tarkovskij prenderebbe avvio) che non da una vera e propria sintesi poetica o ispirativa. Cfr. Bernardi (1994), 42–58; ID (1989, 97–103); Frezzato (1977, 32), Deleuze (1989, 55–56) e Albera (1988).

orientato verso la proposta di un segno la cui iconicità non si riduca ad un semplice rapporto figurativo (o ad un rapporto di appercezioni formali) ma coinvolga anche tutto lo svolgimento spazio-temporale del fenomeno tradotto in immagini o dell'azione inventata come *radice drammatica dell'evento schermico*. Questa tendenza espressiva può a volte superare il semplice riferimento ad una realtà esterna allo strumento filmico, spontanea o inventata: *può cioè implicare delle connotazioni sullo stesso modo di formarsi dell'opera cinematografica, sulle tecniche linguistiche che ne condizionano l'attuazione*. (Bettini 1968, 224 – Corsivi nostri)

Alla luce di questa caratteristica intrinseca di autoespressione sui propri mezzi di costituzione (tempo + immagine), la *sacralità* del piano sequenza risiede allora nell'innalzamento dell'avvenuto 'padroneggiamento' del tempo (o del *blocco di tempo*) ad una dimensione di intangibilità, di massima verità raggiungibile e di *devozione* emotiva. Ma si tratta realmente di un *padroneggiamento*? O non piuttosto esemplificazione, classificazione, etichettatura a scopo identificativo e campionatorio per fuggire (invocandola?) la caducità e la *vanitas* che il tempo medesimo sostanzia insieme al divenire? (Ricordiamo allora le riflessioni di Barthes e Bazin sul cerimoniale luttuoso delle immagini fisse e in movimento).⁸

Nel piano-sequenza tarkovskiano non c'è *tensione verso*; non c'è il *fare*, l'obiettivo strumentale, la finalità senso-motoria, la transizione prevista-prevedibile. C'è invero l'essere, il *durante*, l'emancipazione dalla finalità; c'è lo scopo *in sé*, il flusso autosignificante, l'*evoluzione*. Quella del piano-sequenza è la massima interiorità della massima exteriorità; è movimento autonomo, statuto, essenza, natura, forma in sé, armonia, continuità *versus* cesura. È dare *alla lettera* (letteralmente) il 'cinema', scandirlo (come nei piani *a scansione*) battendone il tempo con il metronomo ottico-sonoro dell'altro-reale. La radice del piano, la sua necessità, è sì interamente drammatica, diretta sull'economia della pulsazione tonale complessiva del testo, ma *a partire da sé medesima come piano*, come cellula significativa autonoma; come, appunto, radicale determinazione autopoietica. Contro alla provvisorietà del messaggio si tende al definitivo, all'ultimativo, alla non-più-appellabilità del mai-abbastanza-appellato. L'autore costruisce una trappola religiosa per l'effimero: allestisce ogni film come una liturgia ortodossa dove la profonda lentezza del tempo è condizione necessaria per contemplare, partecipare, sentire e vivere la bellezza pura, la verità della presenza divina, l'eternamente durevole.

Durante questi *tempi lunghi* lo spettatore ha dal punto di vista percettivo e inferenziale la possibilità (il tempo materiale) di istituire nessi, vincoli e *contatti*

8 Cfr. Barthes (1980); Bazin (1986).

concettuali con complessi significanti inconsci o coscienti; ed ha anche modo di *osservare* con la medesima intensità attraverso la quale il piano-sequenza stesso gli è *offerto*. L'atto di osservare diviene quindi elemento portatore di autopercezione, ossia lo spettatore ha modo di osservarsi (mentre osserva) come soggetto attivo percepente e quindi di instaurare un tipo di relazione nuova e dinamica con l'immagine-tempo percepita: l'osservatore partecipe osserva l'immagine-tempo *insieme* all'osservatore creatore mentre agisce (vede, sogna, delira, profetizza).

Secondo le teorie di Spottiswoode (1938) è possibile rappresentare l'interesse e l'emotività che ogni inquadratura suscita nello spettatore con una *curva d'attenzione* che, partendo da zero al suo apparire, raggiunge rapidamente un picco di massimo interesse e poi decresce gradatamente per ritornare lentamente a zero. Nelle opere del cinema moderno di tonalità drammatica o psicologica, il taglio dell'inquadratura viene spesso posticipato rispetto al picco di interesse massimo perché ciò risulta più funzionale all'espressività del discorso filmico. Tagliando la scena dopo questo punto (producendo così un tipo di montaggio *ampio e disteso*) c'è il rischio di creare un senso di eccesso di diradamento narrativo a causa della ridondanza delle informazioni fornite (sempre rispetto ad una logica di implicazione spettatoriale acquisita sulla base della frequentazione delle convenzioni narrative del cinema 'classico'); ma eccedendo ulteriormente nella somministrazione di questa ridondanza (ovvero aumentando la durata dell'inquadratura) si istituisce il cosiddetto *tempo morto*, il quale assumerebbe una funzione essenziale per dare allo spettatore il tempo per intuire in profondità e fare proprio il particolare sentimento impregnante una situazione senso-motoria oppure per comprendere sensibilmente l'azione metareferente del tempo a fini drammatici.

Le temps de l'image s'ouvre soudainement à sa plus profonde dimension, et vibre d'une telle intensité qu'elle ne peut conduire effectivement qu'au saïssissement, au mutisme, at au ravissement. Le plan-séquence, sous sa double figure de l'attente et de l'immobilité, ou de la concentration extrême et de l'intensément petit, opère donc bien un changement de nature dans l'image, qui affectera nécessairement la relation mimétique de la séquence à son référent. Au rapport conventionnel qu'entretient un plan ou chaque séquence avec la durée 'réelle' de l'action, un plan-séquence, qui réalise une sorte de coïncidence entre la scène et sa propre opération, en substitute un autre, tout différent, qui introduit l'image au régime du divers, du relatif et de l'intensif. [...] Ce n'est pas seulement que coïncident brusquement ce qui est vu et ce qui est montré. L'accès à une toute autre dimensions de temps s'opère très sensiblement, pour le quel je me soumets à un processus qui réclame son temps comme un dû. (Menil 1991, 40)

Nelle opere di Tarkovskij non si danno tempi morti o pause narrative di sorta: ciò che viene posto è in realtà una stretta e continua aderenza tra l'immagine e

il carico narrative associato; ogni scena o piano-sequenza mantiene intatta sia la sua autonoma e autoreferente salienza temporale e temporalizzante e sia la sua indispensabilità ai fini di un organico e coerente sostanziamiento diegetico. Ecco il perché dell'incessante entrare- uscire dallo schema senso-motorio di film come ZERKALO,⁹ STALKER e NOSTALGHIA: qui il regime cristallino oscilla di continuo con l'imbrigliamento odologico della storia; il tempo attuale e la coalescenza virtuale coabitano *en abîme* in una vertiginosa vibrazione percettiva.

Il procedimento più usato da Tarkovskij per porre in rilievo l'intensificazione emotive della *durata* è il ralenti. Riportiamo alcune considerazioni di Epstein.

[Con il rallentato] si ottiene così un certo genere di effetti, talvolta profondamente estetici e d'importante significato filosofico, che arricchiscono l'immagine di una specie di *rilievo del tempo*. [...] il cinema divide e moltiplica un ritmo che si credeva unico e intoccabile; al di qua e al di là del solo valore che avevamo ancora come assoluto il cinema fa apparire una scala di tempo tecnicamente limitata da condizioni fotografiche e meccaniche, ma ormai sufficientemente distesa per offrire alla estetica e alla drammaturgia del film nuove possibilità di realizzarsi nel modo forse più originale, più cinematografico. [...] un certo rallentato [...] non solo permette di leggere in dettaglio *come attraverso una lente* i gesti e le espressioni, ma anche li drammatizza automaticamente, prolungandoli e tenendoli in *sospeso* in attesa dell'avvenimento. [...] L'attore può fare qualsiasi cosa: entrare, sedersi, aprire un libro, sfogliarlo, ma è la macchina che, con la semplice moltiplicazione di questa recitazione, le fornisce una *gravità interiore, la carica di un segreto inesplicabile*, ne fa un *frammento di tragedia*. (Epstein 1955, 140 – corsivi nostri)

Ciò che si percepisce dai ralenti di Tarkovskij (nelle sequenze oniriche principalmente) non è primariamente la *dilatazione temporale* (concetto peraltro molto ambiguo) ma la sua *indeterminazione*, appunto la carica di un segreto inesplicabile. E indeterminazione non circa le coordinate cronologiche entro cui va collocata la scena o il singolo piano, ma piuttosto relativa all'estensione, allo statuto empirico, al regime fenomenologico medesimo che esso instaura. Il ralenti esprime una deviazione significativa rispetto alla normalità ed eleva l'immagine al rango di emblema di uno stato d'animo, di un sentire; rappresenta la pregnanza autonoma e paradigmatica di una sensazione.¹⁰

9 In particolare, riguardo a ZERKALO, Wright afferma: „Tarkovsky treats time as substance or flow which exceeds delimitation according to a linear or perspective model. *The Mirror* requires a reconfiguration of the flashback's formal features along with a concomitant transformation in narrative practices and conceptual notions of memory and subjectivity“ (Wright 1996).

10 Poniamo qui un brano di Hauser particolarmente importante e quasi ‚propedeutico‘ per un

La dilatazione dei tempi e l'uso estremamente parco di figure di interpunzione sintattica contribuiscono in modo determinante ad aumentare il senso di una certa *deriva verso l'indivisibile*, di una progressiva *liquefazione della stabilità*. L'aprirsi di una prospettiva temporale in cui il ,prima' e il ,dopo' subiscono un processo – eminentemente filmico – di indifferenziazione comporta una diversa percorribilità cronologica rispetto alla successione contigua e discreta. Il tempo diviene abitabile secondo una pluridimensionalità senza regole, un labirinto te-tradimensionale senza il filo d'Arianna della razionalità.

Esattamente come accade nella coscienza.

Lo sguardo sulla Terra

Tarkovskij esplicita una profonda penetrazione ottica sul visibile: egli indaga, osserva, *vive* la realtà ed in particolare la natura nel suo manifestarsi alla vista, partecipa intensamente ad una pulsione scopica orientata sul paesaggio, sia esso inteso come dimensione avvolgente e contenitiva, luogo dell'abitare il mondo (o dell'*habitus* stesso del mondo), del compartecipare al suo pulsare ciclico, e sia esso inteso come microcosmo, come indefinito dettaglio, come avvicinamento infinitesimale al livello della germinazione, della decomposizione, del discioglimento della Terra in principio vitale, macerazione della materia e sua ricostituzione in limo primordiale, fecondo veicolo e motore di rigenerazione e avvi-cendamento (si vedano nella fattispecie le *nature morte*, i frequenti particolari di suolo e oggetti, i carrelli perpendicolari in dettaglio su elementi casuali e microambienti naturali). Si perviene a creare una dialettica pulsante tra il campo lungo e il dettaglio come elementi compartecipi di una stessa logica costitutiva, di un medesimo processo psicobiologico: il grande come conseguenza del pic-

approccio al cinema di Tarkovskij: „Dovunque si insiste sulla continuità del movimento, sul ,continuum eterogeneo', sull'immagine caleidoscopica di un mondo disintegrato. Del concetto bergsoniano del tempo si dà una nuova interpretazione, che ne costituisce insieme un affinamento e una deviazione. Ormai si insiste soprattutto sulla simultaneità dei contenuti della coscienza, sull'immanenza del passato nel presente per l'individuo, come per la razza e l'umanità, sul costante confluire dei diversi tempi, sul fluido amorfo dell'esperienza interiore, sulla mancanza di sponde lungo il fiume del tempo da cui l'anima è portata, sulla relatività di spazio e tempo, cioè l'impossibilità di distinguere e definire in quale mezzo il soggetto si trova. In questa nuova concezione del tempo concorrono, si può dire, tutti i fili della trama che dà sostanza all'arte moderna: l'abolizione del contenuto dell'arte, la diseroicizzazione della letteratura, la distruzione della psicologia del romanzo, la ,scrittura automatica' del surrealismo e, soprattutto, la tecnica del montaggio e la commistione di spazio e tempo nel film. Infatti il nuovo concetto di tempo, il cui tratto fondamentale è la simultaneità e la cui essenza sta nella spazializzazione del tempo, in nessun'altra forma si esprime con tanta efficacia come in questa arte recentissima, coetanea della concezione bergsoniana. La consonanza tra i mezzi tecnici del film e le caratteristiche del nuovo concetto del tempo è così perfetta che si è portati a pensare i modi temporali dell'arte moderna come nati dallo spirito della forza cinematografica e a vedere nel film la forma d'arte tipica dell'attuale momento storico“ (Hauser 1956, 463–468).

colo, il *macro* nato come consegna del *micro* alla percezione. Tarkovskij *scruta* con sacrale rispetto la vita della natura (come, per esempio, attraverso la durata *eccezionale* dei piani-sequenza sulle *natura morta*); i paesaggi in piano fisso e i movimenti di macchina sono organizzati in modo tale da apparire come omaggi, deferenze, voti fatti alla realtà stessa; una dichiarazione di amore e fiducia assoluta fatta attraverso l'osservazione e la constatazione, mediante l'annullamento delle proprie barriere cognitive per aprirsi all'infinita e indefinite semiosi della Terra, alla sua agognata e salvifica *epifania*. Il vedere di Tarkovskij non significa voler capire o chiedere informazioni, decriptare o decostruire, significa piuttosto *constatare e partecipare*, contrirsi ed espriare, prendere atto con stupore estatico e sottoscrivere con abnegazione l'ineluttabilità di una preesistenza (delle cose, del mondo, degli uomini) che è, che fluisce, trascorre, trasmuta incessantemente la sua valenza significante destinandosi (od essendo pre-destinata) alla testimonianza decisoria del Tempo.

Lo sguardo del regista comunica la manifestazione attiva dell'adesione ad un misticismo panteistico, l'atto di piena e cosciente sottoscrizione ad una religione della natura praticata come indispensabile viatico per varcare le soglie dell'immanente e penetrare (come attraverso il tunnel chiamato 'tritacarne' in STALKER) gli spazi e i tempi del trascendente. L'autore compie dunque un'esperienza visiva e come tale la trasmette in immagini allo spettatore. La struttura e l'articolazione spaziotemporale che una tale modalità di visione esplicita, svolgono una funzione autorappresentativa, nel senso che manifestano il loro manifestarsi. La realtà non viene interrogata ma è colta nel momento durante il quale essa fornisce risposte insindacabili: alla macchina-cinema riproduttrice di tempo il compito allora di esaltare, effondere, rivelare (nel senso di epifania, di *scoperta* del sacro) queste risposte, ossia la Verità. L'immagine medesima costituisce la ierofania del visivo, rappresentando se stessa nell'atto di rappresentare se stessa, in un vortice ricorsivo che è continuamente fondamento, autopoiesi e destrutturazione.

Questo atteggiamento scopico autoreferente ricopre un ruolo fondante e precipuo nel complesso della costruzione del testo e nell'articolazione della sua sintesi comunicativa. L'acuta attenzione percettiva e l'articolazione di episodi eminentemente visivi manifestano, *effettuano* la volizione che il complesso di immagini che costituiscono il film debba essere fruito anche come processo di visione *in fieri*. L'attuazione in immagine filmica di un'estrema percettività visiva e auditiva tende così a captare il fenomeno in termini di spazialità e durata *paradigmatici* e fondativi. L'apparire fenomenico che la macchina da presa *capta, ferma e dilata*, si configura immediatamente come un *ulteriore reale* ma in più dotato del *senso profondo* della realtà originaria, in un gesto esacerbante che spoglia il sembante e rivela la reliquia, il termine minimo. Questo tipo di immagini ottico-sonore valgono per se stesse, secondo un riconoscimento allo stimolo percettivo che prima Bergson e poi Deleuze hanno chiamato 'riconoscimento attento' dove la percezione non si prolunga in azione come nell'immagine-movimento, ma ritorna invece

sull'oggetto: „I miei movimenti fanno ritorno all'oggetto, [...] per sottolinearne certi contorni ed estrarne *qualche tratto caratteristico*“ (Deleuze 1989, 57 – corsivi nostri).

Se in Antonioni (che è stato con alterna congruenza più volte paragonato al maestro russo per certune scelte stilistiche) la camera *interroga* la realtà per cercarvi questa qualità profonda (cfr. Cuccu 1973) in Tarkovskij non si dà una qualche forma di *interpellazione* del reale poiché questo è immediatamente trasfuso, grazie al tempo filmico, in cinema, ovvero in *altra verità* non suscettibile di indagine ma agente come pura *emanazione*. Il regista instaura una osmotica dialettica tra la tendenza a rappresentare la sensorialità immediate dei fenomeni della natura (o meglio, della fenomenologia della natura) e la volontà di cogliere e trasmettere, nel tempo, quel senso profondo di cui sono portatori. Intuizione, quindi, e non analisi; *insight* e non tassonomia. L'acqua in tutte le sue manifestazioni (pioggia, fiume, lago, polla, pozza, rivolo o scroscio, fonte e cloaca, acquitrino e abluzione), l'aria (vento e soffio, alito e asfissia), il fuoco (rogo e fiammella, candela e falò), la Terra (limo e prato, deserto e foresta, magma, palude e roccia) sono gli elementi cardine che dal reale trasfondono – come *continua estasi* – in emblema temporale agente nell'immaginario: ogni oggetto, implicitamente statico o dinamico è „*inscritto* nella durata e *offerto* alla trasformazione“ (AA.VV. 1995, 60 – corsivi nostri).

La *natura morta* agisce allora come oggettivazione di articolazioni spaziotemporali mentali. Essa è costituita da piani fissi (raramente) o in movimento (più frequentemente) su oggetti, dettagli, textures naturali. L'oggetto dei piani è il medesimo anche per i movimenti di macchina *a scansione*, ma in questo caso un carrello perpendicolare laterale o sagittale scandisce, esplora, perlustra con estrema attenzione la superficie del reale enucleandone l'intima vibrazione. Originariamente chiamata, in pittura, *rhopographia* ovvero rappresentazione di oggetti modesti, e successivamente avvicinata dal tema della *vanitas* dove la decadenza e l'azione del tempo erano simbolizzate da teschi e *memento* vari, la *natura morta* manifesta l'apologia della realtà (o meglio, l'apologia del *visibile* della realtà) e la poesia profonda, silenziosa ed evocativa degli oggetti; in essa il filmico si specchia direttamente spogliandosi del motivo narrativo o della direzione causale, sensorimotoria per veicolare la contemplazione, l'espressione del tempo precipitato in sé attraverso il fenomenico *libero*, puro, fotogenicamente espanso nella dimensione *crystallina*. Affini alle *nature morte* filmiche sono quelli che Deleuze chiama „spazi vuoti“ (Deleuze 1989, 27–28) i quali: „raggiungono l'assoluto, come contemplazioni pure, e assicurano immediatamente l'identità tra mentale e fisico, reale e immaginario, soggetto e oggetto, mondo e Io“ (ibid.). Ma lo spazio vuoto ha valore innanzitutto per l'assenza di un contenuto possibile, mentre la *natura morta* tarkovskiana si definisce per la presenza e la composizione di oggetti che si avvolgono in sé stessi o diventano il loro proprio contenente.

La natura morta è il tempo, perché tutto ciò che cambia è nel tempo, ma il tempo stesso non cambia, non potrebbe cambiare che in un altro tempo, all'infinito. [...] Il tempo è il pieno, cioè la forma inalterabile riempita dal cambiamento. [...] è uno stesso orizzonte che lega il cosmico e il quotidiano, il durevole e il mutevole, un solo e medesimo tempo come forma immutabile di ciò che cambia. [...] La natura o la stasi [è] la forma che lega il quotidiano in ,qualcosa di unificato, di permanente'. (Ibid.)

In Tarkovskij ogni elemento contenuto nell'inquadratura e nelle *nature morte* in particolare (siano esse piani fissi o *a scansione*) è *osteso* profondamente come per farlo significare più densamente attraverso una specie di cerimonia. La modalità principale di questa ostensione è l'insistenza temporale, il tipo e la *relativa lentezza* del movimento di macchina. Tutto il reale diviene così un macro-motivo significante al di là di sé stesso e significante al contempo anche la sua stessa vocazione ad essere reso dal cinema come tessuto *emblematico* senza soluzione di continuità. Ogni elemento del reale è piegato dal cinema-tempo di Tarkovskij ad una significazione in definitiva extra-diegetica. L'autore fa volgere le immagini ad un fuori-di-sé universale, all'intemporale, al *mitico*, nella direzione di un radicale processo di emersione e *avvenimento* della sfera inconscia e premorale dell'uomo.

TRASFONDIMENTO TEMPORALE E RACCONTO

Materia e contenuto temporale del racconto

Nell'immagine-tempo tarkovskiana si può ravvisare uno statuto temporale caratteristico: la sospensione del tempo della diegesi per istituire un tempo *parallelo* (connesso ma autonomo) dalla diegesi, ossia un tempo rivolto all'autoreferenzialità, una parentesi orientate direttamente alla sensibilità appercettiva temporale dello spettatore travalicando le convezioni narrative e linguistiche della narrazione tradizionale per inoltrare una prospettiva emotivo-intuitiva ulteriore e, appunto, diretta alla deconvenzionalizzazione della fruizione filmica, dei meccanismi percettivi che la reggono ed anche dei meccanismi percettivi *tout-court*. È in sostanza l'ambito della *descrizione* del cui statuto testuale ci occupiamo estesamente nei capitoli successivi.

Ma che cosa significa interpellare lo spettatore proponendogli un atto di intellegibilità extradiegetica? Fermo restando che le immagini della descrizione (si è detto sopra anche *contemplazione*) appartengono al tessuto concettuale del film (e, nel caso di Tarkovskij, esse hanno sempre un valore preminente) come il regista architetta questa effrazione del percepito? Tarkovskij dispone un progetto di svisceramento-svelamento ed emersione diretta del valore sensuale-intuitivo della temporalità filmica come mezzo autoreferente per descrivere, mostrare, de-

cifrare, sciogliere gli elementi più profondi e misteriosi della psiche umana: angosce, ricordi, nostalgie, desideri, anticipazioni, tensioni, pulsioni. La dimensione premorale che viene resa intelligibile e interpretabile, mostrabile dalla e nella impalpabile *tangibilità* della temporalità filmica.

Tutto ciò retto da un impianto diegetico complesso e leggibile metaforicamente nella stessa direzione dell'assunto formale metalinguistico di base. Vale a dire: Tarkovskij parla di qualche cosa (le storie dei film) in modo tale che possano venire lette (ad un esame sui livelli di significazione profonda) come riflessi e ipotesi della temporalità stessa. Individuiamo allora nell'itinerario tarkovskiano un progetto estetico articolato su tre livelli:

I) un soggetto in cui l'elemento tempo (passato, ricordo, memoria, dialettica intrinseca riguardo al suo fluire, tempo storico, ecc.) è il centro fondante;

II) una marcata iconicizzazione della temporalità filmica istituita attraverso un registro formale assoluto e rigoroso; iconicizzazione che, data la natura autoreferente della sua modalità espressiva, diviene saliente e particolarmente visibile-presente alla percezione dello spettatore vincolandolo ad una fruizione attiva e ulteriore rispetto ai meri dati della storia narrata; l'iconismo temporale è reso quindi autonomamente significante e diretto consapevolmente ad una particolare penetrazione psichica;

III) questo *surplus* significante dato dalla salienza e autonomia dell'iconismo temporale volge ad una apertura, nello spettatore, ad un orizzonte trascendente di immersion percettivo-emotiva nella natura stessa della temporalità intesa come condizione essenziale dell'esperienza umana; ovvero l'uomo come *memoria che agisce nel tempo*.

Il regime significante istituito nel punto III non è pura conseguenza meccanica del punto II ma è fatto derivare da Tarkovskij con particolari modalità espressive anche a livello di profilmico. L'insistenza sulla durata e sugli aspetti inerenti la temporalità filmica non genera quindi automaticamente ciò di cui al punto III: molti film dell'avanguardia storica hanno avuto come cardine strutturale questo aspetto precipuo sul tempo ma non hanno quasi mai prodotto addentellati interrelati con la diegesi e fatti emergere da suggestioni di carattere trascendente o emotivo.¹¹ È con la nuova narrativa proposta dal cinema moderno che la riflessione sul tempo ha assunto i caratteri di una profonda ridefinizione dello stesso concetto di comunicazione visiva nel tempo. La combinazione dell'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo del cinema (ovvero con l'interrogazione che il cinema pone a sé stesso come mezzo di riproduzione) caratterizza il moderno cinematografico.

11 Sull'impianto formale dell'avanguardia storica vedi Bertetto 1983, 7-118; sull'apporto a queste problemi teorici e strutturali dell'avanguardia americana vedi ID. 1992; sulla temporalità di alcuni tra i più importanti film dell'avanguardia storica cfr. Ceconello 1993, 179-184.

Racconto e metalinguismo

L'aderenza testuale al metalinguismo temporale invalida in Tarkovskij l'orientamento alla *logica di implicazione*, vale a dire che non si danno strutture narrative che ripercorrono la consequenzialità propria degli stereotipi del cinema cosiddetto classico.¹² La logica di implicazione è quindi annullata per essere sostituita da un atteggiamento comunicativo che toglie allo spettatore la possibilità di ipotizzare alcuna evoluzione all'intreccio (anche nel caso di *STALKER* che pure è il testo maggiormente soggetto a possibili riconduzioni alla narrativa tradizionale); anzi, è messa in atto una impostazione che distoglie in modo mirato dall'impulso di voler racchiudere il testo in un insieme di consequenzialità isolabili in convenzioni drammatiche assodate per sostituirvi un sistema di *apertura* continua al divenire tale da instillare nello spettatore una tensione da incertezza, un atteggiamento di alienazione, di smarrimento degli strumenti decodificativi cinematografici usuali (ossia culturalmente acquisiti dai codici narrativi frequentati nel cinema). Tutto ciò rafforza ulteriormente il rimando ad un centro generativo del testo identificabile come un'istanza extradiegetica, cioè alla automanifestantesi volontà significante dell'autore come elemento fondante della comunicazione.

All'interno di un grande progetto di *autorevole soggettivizzazione del visibile*, tutti i singoli film sono costruiti in modo tale da poter essere percepiti anche come macrosogno, come grande produzione fantasmatica, come onnicomprensiva *rêverie* dell'autore che utilizza spazio-tempi e personaggi nella direzione di altro-da-loro, piegando le possibili autonomie narrative e generalmente significanti che nascono dalle immagini in movimento (vale a dire i più piccoli nuclei significanti che si possono attribuire, all'atto della fruizione, alle immagini, qualsivoglia esse siano) all'indirizzamento verso la medesima entità espressiva originaria: l'autore, Andrej Tarkovskij, il suo pensiero.

Quindi, le *rêveries* e alcuni flashback oppure alcuni movimenti di macchina a scansione (non tutti perché comunque c'è una evoluzione anche nell'utilizzo da parte dell'autore di elementi strutturali particolari) non si possono centrare precisamente nel tempo, ossia non sono significativi in quanto ricollocazione temporale o spazializzazione ricombinatoria del flusso cronologico (fabula-intreccio), ma sono da analizzare in quanto manifestazioni di *durata* nel senso inteso da Bergson e poi da Deleuze, vale a dire di visualizzazione del processo mnestico-autoaccrescitivo della coscienza come continuità ed evoluzione, come somma-

12 Il fenomeno della diegetizzazione è l'effetto di un funzionamento generale dell'istituzione cinematografica che cerca di cancellare nello spettacolo filmico le tracce del proprio lavoro, persino della propria presenza. Nel cinema classico si tende a dare l'impressione che la storia si racconti da sola, e che racconto e narrazione siano neutri, trasparenti: l'universo diegetico fa finta di offrirsi senza intermediario, senza che lo spettatore abbia la sensazione di dover ricorrere ad una terza istanza per comprendere ciò che vede. È chiaro quindi quanto Tarkovskij si trovi distante da questa impostazione.

toria dinamica di stadi precedenti, come accumulazione di memoria, come memoria stessa nel suo farsi e nel suo darsi. Il rendersi visibile della memoria in un contesto presente schiaccia la logica della successione sotto il peso – filmico – della simultaneità e della non-divisibilità. (Cfr. Roberti, 1997).

Ecco quindi che le *immagini-icona* – primo elemento rivelatore di una assoluta ‚dittatura‘ nella messinscena e della sua profonda curvatura autoriale – (come le altre tipologie di immagini che vedremo) sono manifestazione del processo constatativo e accumulatorio dell’istanza narrante, ma dall’istanza narrante la paternità delle immagini si trasferisce al film stesso, all’atto della visione e alla visione spettatoriale medesima per cui la manifestazione avviene concomitantemente a quella dell’eventuale personaggio. Come dire: essendo una coscienza nel suo farsi e nel suo darsi quella che si dispiega in immagini, allora il suo stesso processo perpetuo di generazione non è collocabile in un unico punto temporale spazializzato rispetto a ciò che lo precede e ciò che lo segue, ma ogni immagine è somma di tutte le precedenti, continua conferma e arricchimento, sanziona-rammemorazione dell’esistito e inclusione dell’esistente.

In sostanza, le immagini di Tarkovskij sono irriducibili al tempo astratto spazializzato della fabula-intreccio in vista di una sorta di diagrammizzazione-ordinamento del flusso cronologico della diegesi. Si tratta in realtà di *tempo vissuto* e contemporaneamente *tempo nell’atto di vivere*, *apparizione* della durata bergsoniana, permanenza nel suo costituirsi, puro divenire, incessante novità. In Tarkovskij il sapere narrativo non è tanto legato alla memoria degli eventi che si succedono nel tempo, quanto piuttosto alla presenza dell’evento-tempo a livello di singola sequenza se non di singola immagine (il piano-sequenza). Il regista non mira a porre allo spettatore eventi articolati inusualmente nel tempo affinché lui li collochi ordinatamente e ricostruisca una fabula ad uso interpretativo, bensì egli fa dell’articolazione-sovrapposizione-inversione della temporalità il fine della comunicazione. Non pone quindi elementi che per diventare pienamente significanti devono essere ricollocati su una linea cronologica convenzionalmente vettoriale ma fa della de-collocazione, della *commistione* degli elementi enunciativi temporalizzanti l’elemento fondante del progetto narrativo globale. L’autore – in quanto *voce narrativa*¹³ – si situa sempre centralmente all’interno della narrazione, ponendo *al presente* una serie di situazioni e personaggi che non fanno che deragliare nel tempo, ricordando e immaginando, sognando e allucinando, intercalando cioè una tessitura complessa e rigorosa dove trama e ordito sono progettualmente riconducibili al solo e unico autore implicito: Andrej Tarkovskij.

Esiste un regime di fruibilità strettamente legato all’immediato della percezione, al presente, mirato alla fascinazione diretta e istantanea. Il piano-sequenza in questo caso può costituire una prolungazione dinamica di questo ordine di fascinazione per inoltrarsi ulteriormente in profondità, per far scivolare la per-

13 Per riprendere il termine di Gérard Genette.

cezione ai margini della intelligibilità e tangere una sensibilità, o meglio una *regione* di sensibilità, sempre più vicina all'inconscio, alla sfera trascendentale della conoscenza. Sovente questo meccanismo viene attivato indipendentemente dalla volizione o dal punto di vista di un personaggio; oppure, talvolta pur partendo da un personaggio lo sguardo si scinde per tragittare autonomamente fino a includere il personaggio stesso.

Vi sarà quindi sempre un certo grado di difficoltà nel trovare eventi satelliti nelle narrazioni tarkovskiane. E questo anche perché l'articolazione eventi nucleo-eventi satellite è precipua di un cinema classico o comunque legato allo schema senso-motorio. Nel caso di Tarkovskij la narrazione istituita, essendo eminentemente visiva e incentrata sulla presentazione diretta del tempo, si svincola dalla disseminazione di eventi satellite adducanti informazioni o circostanzianti meglio gli ambienti. E neppure i dialoghi non forniscono informazioni utili alla comprensione del racconto; essi costituiscono piuttosto un controcanto (inteso come elemento secondario che si sovrappone o si sottopone all'asse visivo portante) verbale alla pregnanza delle immagini. Lo stesso linguaggio poetico dei testi recitati contribuisce sovente ad ispessire la polisemia e il proteismo della diegesi.

IL TEMPO TRA LA FERITA E LA RICOMPOSIZIONE DELL'IO

Armonia: voce dotta dal latino *harmonia(m)*; dal greco *harmonía*, da *harmózo*: „io congiungo, compongo“, da *harmós*: „giuntura“. Alla base di tutta l'opera di Tarkovskij c'è un uomo che cerca di comprendere la natura del suo *dissidio interiore*, della sua scissione profonda, seguendo un itinerario cognitivo-esistenziale che il dissidio medesimo gli indica nelle sue *stazioni* emblematiche. C'è quindi in ognuno dei personaggi la consapevolezza e la gravità di essere in un *viaggio* dentro la propria interiorità. E c'è anche la consapevolezza profonda e disperatamente comunicata in senso sacrale e salvifico che questo viaggio sia la principale missione che l'uomo possa intraprendere: appunto, il raggiungimento della *verità*. Tarkovskij ha definito tutto il suo cinema come: „nostalgia dell'armonia“. È quindi l'istituzione di un percorso volto al congiungimento dei due lembi di una ferita primordiale: quella che ha scisso l'uomo da quell'originaria e trascendente integrità, quell'armonia da *paradiso perduto*. Scrive Mircea Eliade proprio a proposito delle immagini simboliche:

Le immagini, i simboli, i miti non sono creazioni irresponsabili della psiche; essi rispondono ad una necessità ed adempiono ad una funzione importante: mettere a nudo le modalità più segrete dell'essere. [...] L'attrazione materna, interpretata sul piano immediato e concreto – in quanto desiderio di possedere la propria madre – *non vuol dire nulla di più di quel che dice*; al contrario, se si tiene conto del fatto che si tratta dell'Immagine della Madre,

questo desiderio vuol dire contemporaneamente molte cose, dal momento che è il desiderio di ritrovare la beatitudine della Materia vivente non ancora ‚formata‘ [...]; l'attrazione che la Materia esercita sullo Spirito, la nostalgia dell'unità primordiale e, di conseguenza, il desiderio di abolire gli opposti, le polarità, ecc. Le immagini sono per loro stessa struttura polivalenti. Se lo Spirito utilizza le immagini per cogliere la realtà ultima delle cose è proprio perché questa realtà si manifesta in modo contraddittorio ed è quindi impossibile esprimerla tramite concetti. [...] È quindi *vera* l'Immagine in quanto tale, in quanto fascio di significati, mentre non lo è *uno solo dei suoi significati* oppure *uno solo dei suoi numerosi piani di riferimento*. (Eliade 1992, 18–20)

E, ancora, poco oltre:

La ‚nostalgia‘ più abietta cela la ‚nostalgia del paradiso‘. Si è accennato alle immagini del ‚paradiso oceaniano‘ che popolano libri e film (non c'è forse chi ha accennato che il cinema è ‚la fabbrica dei sogni‘?). Si possono anche analizzare le immagini liberate improvvisamente da una musica qualsiasi, a volte dalla più volgare delle canzonette e si constaterà che queste immagini esprimono la nostalgia di un passato mitizzato, trasformato in archetipo, e che questo passato comporta, oltre al rimpianto di un tempo abolito, mille altri significati: esprime tutto ciò che sarebbe potuto essere e non è stato, la tristezza di ogni esistenza che *é* solo cessando di essere altra cosa, il rimpianto di non vivere nel paesaggio e nel tempo che la canzone evoca [...]; in fin dei conti il desiderio di qualcosa di completamente diverso dall'istante presente, qualcosa, in definitiva, di inaccessibile o di irrimediabilmente perduto: il ‚Paradiso‘. (Ibid.)

Ed infine:

la vita dell'uomo moderno è tutto un brulichio di miti semidimenticati, di ierofanie decadute, di simboli abbandonati. La dissacrazione dell'uomo moderno ha alterato il contenuto della sua vita spirituale, ma non ha infranto le matrici della sua immaginazione: in zone mal controllate sopravvive tutta una scoria mitologica. (Ibid.)

Queste dello studioso rumeno sono le uniche annotazioni di carattere psicologico-simbolico a cui faremo riferimento nel corso del nostro studio. Esse costituiscono delle importanti suggestioni circa l'origine del moto immaginifico alla base del discorso tarkovskiano, ma un loro abuso, come un sovraccaricamento di parallelismi o particolarismi orientamenti in senso letterario-filosofico in genere, non è precipuo di un'analisi d'impronta testuale quale quella che viene attuata in questa

sede, volta a decostruire i meccanismi enunciativi soggiacenti alla comunicazione visiva. Come abbiamo già specificato nell'introduzione, non toccheremo pertanto il vastissimo ambito ermeneutico che un approccio simbolico di tipo junghiano potrebbe schiudere, né approfondiremo particolarmente l'analisi dei nuclei figurativi e allegorici che il maestro russo dispiega copiosamente nelle sue opere; rimandiamo a studi più generali sul regista o a frequentazioni saggistiche opportune.¹⁴

Tornando al nostro autore, la separazione iniziale, primigenia, è allora il luogo intemporale, mitico, appunto, al quale muovere. O meglio, il senso è questo muoversi nel tempo per colmare una fase continua di vuoto che si amplifica progressivamente. Tutto il cinema di Tarkovskij mette in scena una grande utopia, una *possibilità* (attraverso i mezzi del cinema stesso), un *desiderio* volto al ricongiungimento di dimensioni spaziotemporali separate, disperate, una volta (appunto collocabile nell'orizzonte trascendente junghiano che tutto contiene e omologa) unite e in *armonia* fra loro. Un accorato, vibrante progetto mosso così in profondità da istanze nevrotiche, edipiche, probabilmente facenti capo ad un grande e onnicomprensivo senso di colpa parentale (SOLJARIS, ZERKALO) oppure anche ontologico ed epocale (OFFRET).

Il definire, in sostanza, il tropismo di una pulsione, l'identità di un'assenza, di uno spaziotempo *mancante*, di un sentimento di perdita, di abbandono, di incompletezza e lacerazione che fa muovere incessantemente dentro al tempo e dentro alla sua natura nomadica per cercare le modalità con cui interpretare il suo fluire e per ri-creare una sorta di ricostituzione, di riviviscenza, di evocazione (paradossale, contraddittoria e saputa come tale) volta a interpretare il dolore e ritrovare l'armonia. Il fluire del tempo è la portante fondamentale di questo lacerante sentimento. Il tempo scorrendo senza posa dà l'impressione che questa fenditura si amplifichi, che i due lembi si divarichino sempre di più, o meglio il fluire del tempo sancisce e conferma il terribile sentimento di abbandono spiegando lungo il suo cammino i fantasmi dei genitori, i ricordi dell'infanzia, l'ossessione della morte, ossia creando dei simulacri onirico-psichici della nostra esistenza passata o archetipica confermando così il carico tragico del presente come materiale inerte per futuri lutti interiori (è il tempo stesso che trasforma il presente in lutto a venire).

Tuttavia, la nascita e la morte non sono i lembi lacerati in questione. Si tratta piuttosto di tutte le nascite e tutte le morti mai accadute, oppure della successione di tutte le vite. A cosa è riconducibile questo desiderio di stasi temporale, di immortalità come di innatalità, di immobilità come di ubiquità spaziotemporale se non alla dimensione premorale dell'esistenza con il suo corrispettivo psicofilosofico dell'orizzonte trascendente junghiano? Ovvero: vita come spasmodica tensione irrinunciabile e irrefrenabile al superamento della vita stessa per ritor-

14 Vedi Jung (1992), Bachelard (1972, 1975, 1988, 1989, 1990, 1992), inoltre von Franz (1995) e N. N. (1989).

nare alla dimensione primigenia di *intemporalità*. La venuta del tempo come *malattia che allontana*, o meglio, che pone fine alla dimensione premorale ma che contemporaneamente rende possibile la consapevolezza e la percezione della sua natura paradossale e vivificante.

Unione di paradossi, appunto, conflitto di direzioni, inconciliabilità di dimensioni cognitive oppure tutto il contrario: tempo che permette e insieme nega l'esperienza complete del sé. Tempo che consente la consapevolezza ma sempre al di qua della sua vera identità, del suo vero ruolo. Tarkovskij con il cinema-macchina del tempo crea una metafora-macchina rivelatrice-generatrice del processo del tempo: intrappola per destinare definitivamente e senza appello all'indestinabile o al non più destinabile. Non più destinando, il tempo rivela il suo essere creatore di lutti, concepitore di perdite, instauratore e amplificatore di lacerazioni. Macchina per la nostalgia, il cinema slega il tempo dal suo fluire 'naturale' per darci un'immagine metaforica, metacognitiva del suo processo di perpetuantesi trasfondimento nella coscienza individuale sotto forma di *durata*. Il viaggio interiore è allora un viaggio ottico, un'esperienza allucinatoria fine a sé stessa come manifestazione temporale della presenza-assenza della coscienza al mondo e del mondo alla coscienza, in un processo cognitivo ed ermeneutico dove avanspezione, ispezione, introspezione e retrospezione si scambiano di segno e presiedono un rituale ancestrale tra negromanzia e reificazione.

LA CONSAPEVOLEZZA DEL TEMPO

Il testo del tempo

Balázs parla di „tempo vissuto“ (1987, 96), Bettetini di „riproduzione del tempo“ (1979, 112), Bazin parla del cinema come „immagine della durata“ (1986, 48). Dietro tutte queste definizioni sta la consapevolezza che il *cinema è una macchina di riproduzione che riproduce essenzialmente il tempo*. (Bernardi 1987, 22) La materia significativa dell'immagine in movimento si sviluppa dunque in un interagire di elementi visivi e sonori dove l'organizzazione medesima dei segni entra nell'ordine del discorso e del processo comunicativo. Il corpo del segno filmico si materializza in un progetto, in una *possibilità* temporale: produrre senso *lungo un percorso*, svolgendo se stesso come misura della comunicazione.

Il *corpo del cinema* è allora il *corpo del tempo*. Si tratta di un oggetto poliedrico: se da una parte si lascia ‚aggredire‘ come fenomeno in quanto esperienza di una successione, dall'altra costituisce esclusivamente la condizione di una percezione, il luogo stesso in cui è possibile cogliere il *cambiamento*. Una categoria che colta alla base, nel suo statuto ontologico, investe problemi di natura tipicamente filosofica, come l'esserci della coscienza e la forma del divenire in quanto presenza dello svolgimento temporale. (Cfr. Ponticelli 1980)

La comunicazione audiovisiva vincola la propria azione significativa alla continuità temporale dell'enunciazione. Il mezzo audiovisivo *produce* del tempo, oltre a *rievo carne* la sostanza attraverso l'immagine in movimento della realtà profilmica, organizzando la propria materia in una successione concreta, costruendo materialmente delle durate e degli intervalli significanti. L'identificazione di un corpo del testo-cinema non può quindi trascurare la caratteristica di una pratica significativa in grado di manifestarsi in una propria forma temporale, accanto alla possibilità di produrre i segni di un *linguaggio del tempo*.

Un'indagine sulla materialità temporale del testo filmico dovrebbe allora giungere ad individuare il rapporto tra il valore del tempo coinvolto nella rappresentazione – frutto di un approccio semiotico a livello di enunciato – e quello invece prodotto direttamente dal testo audiovisivo. Da una parte si perviene a cogliere i simboli temporali della realtà interpretata dal segno (ovvero dell'universo riproposto *ad immagine e somiglianza del mondo*), dall'altra emerge la consistenza di un testo come 'modello di un tempo' che è appunto la forma temporale posta dall'enunciazione e determinante l'intero rapporto di comunicazione. (cfr. Bettetini 1979, 22–25) Il tempo *reale e concreto* dell'enunciazione filmica trova così nella forma del testo il riferimento attraverso cui mettere in relazione gli eventi e la loro temporalità.

L'analisi dell'opera di un poeta 'produttore di tempo' come Andrej Tarkovskij ruota allora proprio attorno all'incontro tra la modalità della rappresentazione del tempo e la pratica della sua produzione. La formulazione teorica di Bettetini (ibid.) mette in risalto che è il tempo dell'enunciazione a dotare di un nuovo senso gli elementi temporali enunciate nel testo filmico, proprio nella ricomposizione di una corporeità testuale come luogo privilegiato di comunicazione. Il cinema di Tarkovskij nel suo complesso rivela un'istanza progettuale del discorso filmico, un'alta consapevolezza ed insieme una strategia comunicativa liricamente orientata materializzando una collocazione temporale dei contenuti rispetto alla sequenza della propria manifestazione. Emerge così una caratteristica dei testi tarkovskiani in quanto luogo d'incontro e compresenza tra temporalità diverse e variamente articolate: mentre raccontano una storia i film offrono tempi narrativi inglobati in quelli enunciativi ma al contempo l'enunciazione 'commenta', parla direttamente allo spettatore e gli parla di sé e del tempo che la costituisce. Il valore temporale relativo al discorso, ovvero il tempo dell'organizzazione significativa della materia espressiva, veicola in ultima analisi il senso temporale della narrazione stessa.

Il tempo narrativo, definito in base ai rapporti di successione tra una cronologia e la sua presentazione, è soggetto alle modalità di un *dire* attraverso la manifestazione sincrona di un tempo concreto e caratterizzante: quello dell'enunciazione. Qui si decidono la durata della visione, i momenti del cambiamento e gli intervalli della segmentazione in una tensione continua tra l'azione di *rap-presentare* il tempo attraverso la temporalità della storia e quella di formare una

dimensione del tempo, e quindi quella di determinarne una sua possibile espressione. In Tarkovskij tempo narrativo e tempo discorsivo si intrecciano, si rincorrono, si scindono, si distanziano e si fondono senza posa: l'uno alla ricerca di una propria identità aderente al regime allucinatorio della coscienza, l'altro impegnato nella funzione autofondante di produrre *tempo in atto* in risonanza con la *vision* (e le *visioni*) della coscienza medesima. Il regista russo organizza le funzioni temporali delle proprie opere in modo che il *disorientamento* dello spettatore assuma la stessa importanza del suo *orientamento*. I piani-sequenza focalizzati irrealizzabilmente, gli spostamenti di campo, i punti di vista irreali, i suoni di origine indefinita costituiscono elementi compositivi altrettanto significativi delle sequenze pienamente senso-motorie. La loro combinazione e organizzazione nella struttura complessiva dei film – in quel gioco volto ad armonizzare sapientemente consequenzialità logica e frammenti di realtà autonoma – porta alla determinazione di forme ritmiche audiovisive, e quindi di articolazioni temporali dell'enunciazione.

L'immagine-tempo

Spécificité de l'image-temps: contenir le temps de manière qu'il surgisse de lui-même, sans le truchement d'événements adventices et dont il aurait besoin comme d'un postiche et d'un garde-fou tout à la fois. C'est pourquoi de ces images-là, on peut considérer aussi bien et sans contradiction que le temps y est présent, mais au carré et qu'il y apparaît comme ,sorti hors de ses gonds', s'il est vrai que pour cesser d'être proprement l'invisible, il faille au temps se dessaisir de sa condition habituelle, se faire abrrant, sauvage ou proprement incompréhensible. C'est que le temps lui-même change de cours et d'allure, semble diverger avec lui-même, et n'étant pas réductible aux marques produites par les données objectives et homogènes qui structurent effectivement le défilé des images comme leur perception, il occupe plus d'un plan et s'offre sur plusieurs dimensions, allant en tous sens et n'en laissant aucun étranger à lui. (Menil 1991, 26–27)

L'idea che Deleuze¹⁵ presenta è quella che il cinema (un certo tipo di cinema) non dà un'immagine del tempo come non dava un'immagine del movimento; dà invece un'immagine-tempo diretta a cui il tempo sembra appartenere come *dato immediato*. Ma il filosofo aggiunge che questa immagine diretta del tempo, anche se costituisce in qualche maniera il senso ultimo del cinema, viene costruita in modo esemplare proprio dal cosiddetto cinema moderno. È una questione di costruzione, quindi, di *messa in forma*: il tempo accede direttamente all'immagine

15 Ci riferiamo naturalmente a Deleuze 1984 e 1989.

come *effetto* della costruzione dell'immagine stessa. Il cinema moderno, inaugurato – sempre secondo Deleuze – dal neorealismo italiano, mette in discussione la linearità dello schema dell'*immagine-movimento*, schema basato sul modello strutturale dell' 'azione' (ovvero, semplificando, lo stato 'classico' del cinema, incentrato sull'integrazione organica tra personaggio e ambiente, situazione ed azione, uomo e mondo).

L'immagine-movimento dà un'immagine indiretta del tempo, costruita dal montaggio (sintetizzando l'assunto di base). Il tempo, cronologico, diviene il „numero del movimento“ e viene misurato a partire dalla continuità di quest'ultimo in quanto spostamento in uno spazio omogeneo. Ma l'immagine-tempo diretta non è la sospensione del movimento, è piuttosto la trasformazione di un movimento continuo ed omogeneo in un „falso movimento“, in un movimento „aberrante“. Cambiano allora i rapporti: in questo caso è il movimento ad essere subordinato al tempo; il movimento aberrante rivela direttamente il tempo, ma non più il tempo puntuale e misurabile, il *Chronos*, bensì il tempo come „tutto“, come „apertura infinita“, come anteriorità rispetto ad ogni movimento normale definito dalla motricità (ibid., 50). Il tempo come virtualità contrapposto all'attualità del movimento. E così come il movimento e il tempo cambiano di segno, anche il montaggio non è più l'operazione associativa tra i piani, ma si sposta all'interno dell'immagine stessa. Lo sguardo, non potendo orientarsi pragmaticamente (come nei legami senso-motori dell'immagine-movimento), si sviluppa in „una pura visione delle cose e del mondo“ (De Gaetano 1996, 68).

Se l'obiettivo di Bergson – raccolto e riletto da Deleuze – era quello di dimostrare l'istantaneità di qualsivoglia atto della vita spirituale – e con ciò rendere istantaneo il viluppo presente-passato tramite il concomitante, reciproco e consecutivo coincidere di attuale e virtuale nella percezione – allora emerge evidente il parallelismo con l'impianto eidetico-concettuale messo in scena da Tarkovskij. Come avremo modo di indagare nel corso delle analisi (in particolare di *SOLJARIS*, *ZERKALO*, *STALKER* e *NOSTALGHIA*) la riconduzione della visionarietà tarkovskiana all'immagine-tempo deleuziana ed al polo del regime *crystallino* è in grado di fornire suggestioni e risultati illuminanti. Con la chiave della semiologia possiamo ora svitare il coperchio dello spiritualismo e farne scaturire il cuore dell'abbagliante *realtà* di Tarkovskij: secondo Deleuze il cinema non *ricalca* o *raffigura* il reale; il cinema *restituisce* il reale. Sullo schermo non c'è una copia del mondo: c'è la realtà quale appare in una delle sue facce o così come si offre in una delle sue manifestazioni. Abbiamo parlato di *realtà percepita* e di *realtà seconda*, ma allora ricordiamo che ogni percepito non è altro che un reale circoscritto, inquadrato, determinato. Di qui appunto l'idea di un'immagine-realtà che non è staccata dalle cose ma è situate *dentro* il loro divenire, *dentro* il loro esprimersi:

il cinema recente mira, più che ad attualizzare il reale, a darcelo nella sua apertura al possibile, nella sua tensione alla totalità; e parallelamente la mo-

dernità si caratterizza, oltre che per un gioco di ripetizioni, di eccessi e di parodie, anche per un aumento progressivo della densità, per una conquista della pienezza. Se c'è un divenire del cinema, come delle altre arti, esso punta (Bazin?) al cuore della vita. (Casetti 1993, 309)

BIBLIOGRAFIA

- Albera (1988), François: „Eisenstein et Tarkovski: au-delà des images“, in: *Rectangle*, n. 20/21, marzo-aprile 1988, pp. 13–19.
- Amengual (1977), Barthélemy: 1977, in: Bruno, Edoardo (ed.): *Teorie del realismo*. – Roma: Bulzoni, pp. 201–213.
- Aumot (1995), Jacques / Marie, Michel / Bergala, Alain / Vernet, Marc: *Estetica del film*. – Torino: Lindau.
- Bachelard (1972), Gaston: *La poetica dello spazio*. – Bari: Dedalo.
- Bachelard (1975), Gaston: *La poetica della reverie*. – Bari: Dedalo.
- Bachelard (1988), Gaston: *Psicanalisi dell'aria*. – Como: RED.
- Bachelard (1989), Gaston: *La terra e le forze*. Como: RED.
- Bachelard (1990), Gaston: *Poetica del fuoco*. – Como: RED.
- Bachelard (1992), Gaston: *Psicanalisi delle acque* – Como: RED.
- Balázs (1987), Béla: *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. – Torino: Einaudi.
- Barthes (1980), Roland: *La camera Chiara*. – Torino: Einaudi.
- Bazin (1986), André: *Che cosa è il cinema?* – Milano: Garzanti.
- Bergson (1962), Henry: *L'evoluzione creatrice*. – Milano: Mondadori.
- Bernardi (1987), Sandro: „La visione del tempo“, in: *Cinema & Cinema*, n. 50, dicembre 1987.
- Bernardi (1994), Sandro: *Introduzione alla retorica del cinema*. – Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Bertetto (1983), Paolo (a cura di): *Il cinema d'avanguardia 1910–1930*. – Venezia: Marsilio.
- Bettetini (1968), Gianfranco: *Cinema: lingua e scrittura*. – Milano: Bompiani.
- Bettetini (1979), Gianfranco: *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*. – Milano, Bompiani, pp. 20–21.

- Casetti (1993), Francesco: *Teorie del cinema. 1945–1990*. – Milano: Bompiani.
- Cecconello, (1993), Manuele: „La struttura presente. Le forme a priori del cristallo-tempo tautologico: animazione astratta degli anni Venti“, in: Bendazzi, Giannalberto / Michelone, Guido (a cura di): *Il movimento creato. Studi e documenti sul cinema d’animazione*. – Torino: Pluriverso, pp. 179–184.
- Cuccu (1973), Lorenzo: *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*. – Roma, Bulzoni Editore.
- de Gaetano (1996), Roberto: *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. – Roma: Bulzoni.
- Deleuze (1984), Gilles: *L’immagine-movimento*. – Milano: Ubulibri.
- Deleuze (1989), Gilles: *L’immagine-tempo*. – Milano: Ubulibri.
- Eliade (1992), Mircea: *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*. – Milano: Jaca Book.
- Epstein (1955), Jean: *Spirito del cinema*. – Roma: Edizioni di Bianco e Nero.
- Frezzato (1977), Achille: *Andrej Tarkovskij*. – Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Hauser (1956), Arnold: *Storia sociale dell’arte*. – Torino: Einaudi.
- ID (1989): „Fra poesia e verità“, in: Zamperini, Paolo (a cura di): *Il fuoco, l’acqua, l’ombra*. – Firenze: La Casa Usher.
- ID (1992), (a cura di): *Il grande occhio della notte. Cinema d’avanguardia americano 1920–1990*. – Torino: Lindau.
- Jung (1992), Carl Gustav: *Scritti scelti*. – Como, RED Edizioni.
- Kovács (1987), Bálint András/Szilágyi, Akos/Freddy Buache: *Les mondes d’Andrei Tarkovski. Suivie de “Andrei Tarkovski et le sacrifice” par Freddy Buache*. – Lausanne: Edition L’Age d’Homme (= Histoire et théorie du cinéma).
- Laffay (1964), Albert: *Logique du cinema*. – Paris: Masson.
- Langer (1965), Susan K.: *Sentimento e forma*. – Milano: Feltrinelli.
- Menil (1991), Alain: *L’écran du temps*. – Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Mitry (1965), Jean: *Esthétique et Psychologie du cinema*. – Paris: Editions Universitaires.
- Mukarovsky (1973), Jan: *Il significato dell’estetica*. – Torino: Einaudi.
- Neumann (1989), Erich / Kerenyj, Karl / Taitaro, Suzuki Daisetz / Tucci, Giuseppe: *La Terra Madre e Dea*. – Como: RED Edizioni.
- Ponticelli (1980), Lino: *L’Io nel tempo*. – Milano: Vita e Pensiero.
- Roberti (1997), Bruno: „L’occhio del diavolo. Predisposizione di una ontologia del cinema“, in: *Filmcritica*, n. 478–479, agosto-settembre.
- Rosetti (1987), Riccardo: „Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria“, in: *Filmcritica*, n. 373, aprile 1987.
- Sesti (1986), Mario: „Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij“, in: *Cinecritica*, n. 2, luglio-settembre 1986.
- Spottiswoode (1938), Raymond: *Grammatica del film*. – Roma: Edizioni di Bianco e Nero.

- Tarkovskij (1987), Andrej: „Sulla figura cinematografica“, in: Borin, Fabrizio (a cura di): „Andrej Tarkovskij“ in: Circuito Cinema, n. 30, giugno 1987. (russo in: *Iskusstvo Kino*, n. 3, marzo 1979, francese in: *Positif*, n. 249, dicembre 1981).
- Tarkovskij (1988), Andrej: *Scolpire il tempo*. – Milano: Ubulibri.
- von Franz (1995), Marie-Louise: *L'esperienza del tempo. Il dio arcano che presiede alla vita*. – Como: RED Edizioni.
- Wright (1996), Alan: „A Wrinkle in Time: The Child, Memory, and The Mirror“, in: *Wide Angle*, n. 1, gennaio-marzo 1996.