
Massimo Nardin

È RAPPRESENTABILE GESÙ CRISTO? L'Andrej Rublëv di Andrej Tarkovskij

La rappresentazione della vita di Gesù Cristo è entrata nel repertorio cinematografico sin dai primordi e costituisce un filo rosso con il quale molti grandi registi si sono voluti confrontare: dalle brevi scene della prima epoca del muto arriviamo sino al controverso *The Passion of the Christ* di Mel Gibson, passando attraverso le esperienze di maestri del calibro di Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Franco Zeffirelli, Martin Scorsese. Ognuno di questi registi – credente o no, con film espressamente dedicati o in episodi confinati all'interno di un racconto più ampio – ha messo in scena Gesù Cristo, delineato le sue fattezze, immaginato quelle di coloro che lo incontrarono e l'ambiente storico-culturale nel quale vissero i protagonisti di quel tempo: si tratta di rappresentazioni *dirette* che – per rispettarle oppure per forzarle – si rifanno necessariamente alle Sacre Scritture.

Eppure, molte altre avventure cinematografiche richiamano Cristo, il Suo Calvario, la Sua Passione: si odono allora echi più o meno lontani provenienti da quella vicenda universalmente conosciuta, supportati talvolta da una trama e da simbologie inequivocabili (pensiamo soltanto ad alcuni film di Abel Ferrara). Possiamo definire questa rappresentazione cristica *indiretta* oppure *metaforica*, sottolineando con ciò il suo *portare* la vita di Cristo *al di là*, in un altro contesto, con altri personaggi, con un intreccio differente o financo deviante. In fondo, quale autentica *tragedia* – persino antecedente alla nascita di Cristo – non richiama in qualche modo quella (massima, archetipica e ineguagliabile) narrata nei Quattro Vangeli? Capiamo che, se decontestualizzato, attualizzato e problematizzato, il dramma e il miracolo di Gesù Cristo – Dio fatto uomo, crocifisso per la nostra salvezza – raggiunge una portata universale.

1. Il "metacinema" di Andrej Tarkovskij

Accanto a queste deviazioni, esiste a mio avviso un terzo tipo di approccio al mistero cristico, che vorrei chiamare *metafilmico*, se non, più in generale, *meta-artistico*. Opere di questo genere non considerano la vita di Cristo soltanto dal punto di vista degli avvenimenti e dei protagonisti, né si fermano alla portata del loro senso, ma vanno oltre e cercano di incarnare *dentro* il proprio tessuto il messaggio stesso di cui il Figlio di Dio è stato portatore.

In altre parole, è il film nella sua interezza che si fa «Calvario» e che conduce lo spettatore verso l'autentica visione. Ho valide ragioni per identificare il massimo esempio di questo tipo di film nell'*Andrej Rublëv* (1966) di Andrej Tarkovskij: di seguito cercherò di dimostrare la fondatezza di questa scelta. Sebbene il cinema del grande maestro russo sia sempre stato indicato come uno tra i più «spirituali», sebbene la critica abbia rinvenuto nelle sue storie tracce evidenti delle Sacre Scritture, e sebbene tutti i suoi protagonisti sembrino affrontare un calvario *analogo* a quello vissuto da Cristo, Tarkovskij non ha fatto di quest'ultimo il protagonista di alcuno dei suoi film. Non solo: nella produzione tarkovskiana, la stessa simbologia religiosa *diretta* è assente: se lo spettatore riesce

a coglierla (talvolta, riconosciamolo, *forzando* il testo filmico), lo può fare soltanto individuando richiami indiretti, ambigui, come il traliccio che *può* sembrare una croce oppure i movimenti di macchina che a questa figura misteriosa *possono* ricollegarsi¹.

Il richiamarsi – *forse* e comunque *indirettamente* – alle Sacre Scritture non è certo l'unico motivo della grandezza del cinema tarkovskiano: come anticipato, la sua specificità è l'andare oltre la storia e il riuscire a far vivere allo spettatore un'esperienza analoga a quella di chi ebbe il privilegio di seguire Cristo in prima persona. L'esperienza è propriamente di *visione*, lo spettacolo (da «spectare», *guardare*) è la *trasfigurazione dell'intera realtà* (dello spazio e del tempo) ad opera del Figlio di Dio fatto uomo. È questo il miracolo più grande, quello definitivo: permettere che gli occhi del fedele si spalanchino non tramite una fuga ma *dentro* la realtà e la storia. Se il cinema immortala lo spazio e lo scorrere del tempo, riesce intuitivo il suo potenziale trasfigurante (*miracoloso*), quello stesso che Tarkovskij s'è sempre impegnato a valorizzare. Non arrestandosi, appunto, al *rappresentato* e investendo della propria indagine la *forma* in cui spazio e tempo sono raccontati dal film.

2. La struttura in capitoli dell'Andrej Rublëv

Che cosa racconta l'*Andrej Rublëv*? Ci sono diversi piani da cui si può rispondere a questa domanda. Ad un primo livello, la storia narrata appare finemente articolata e solida, non soltanto dal punto di vista dell'intreccio (della sceneggiatura) ma anche perché ben radicata nella storia russa. Di più: ad essere raccontata è la formazione stessa della «Rus'», se è vero che il periodo trattato è quello, delicatissimo, delle invasioni mongole, quello cioè in cui il popolo russo soltanto facendosi unito e compatto sarebbe potuto sfuggire al baratro dell'occupazione e del disfacimento. Là nacque la Grande Russia, e là emerse il più alto pittore d'icona, Andrej Rublëv. Il film di Tarkovskij può allora risultare come una sontuosa ricostruzione storica, portata avanti con lo stratagemma (consueto in ogni racconto, tanto letterario che filmico) del protagonista che unifica le diverse fasi e svolge la narrazione. Le didascalie dei capitoli che suddividono quest'ultima servono così a scandire lo scorrere del tempo (dal 1400 al 1424) e a connettere i diversi momenti.

Ad un secondo livello di lettura, poi, possiamo considerare il film dal versante della specifica vicenda del monaco pittore: costui – ecco il suo personale calvario – passa dall'entusiasmo autoreferenziale e scarsamente fondato (l'abbandono del monastero, l'immagine della Passione russa, la partecipazione alla festa pagana), allo smarrimento (le invasioni tartare, l'uccisione di un russo, il costringersi al silenzio e all'inattività artistica), per arrivare infine a riabbracciare l'entusiasmo nell'uomo e nelle proprie capacità, forte però della tortuosa maturazione vissuta. In quest'ottica, i diversi capitoli assumono i caratteri di *stazioni* di un medesimo calvario: i loro titoli evidenziano il nodo tragico con il quale Andrej è chiamato

1 Entrambe le rappresentazioni si trovano in *Stalker* (1979) – i cui dialoghi contengono alcune citazioni della *Bibbia* – ma anche nel finale de *Lo specchio* (1974) individuiamo *strani* tralicci... Gli esempi sono molto numerosi e variegati: per una panoramica esaustiva sui film tarkovskiani e per maggiori dettagli in merito al mondo dell'icona, rimando al mio *Evocare l'inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*, ANCCI, Roma 2002.

a fare i conti (*Il buffone, Teofane il Greco, La festa, Il Giudizio universale* e così via). Lo sviluppo è coerente: da un ordine fragile, Andrej passa al disordine e all'acquisizione di stimoli del tutto nuovi e inattesi, e raggiunge infine – negli ultimi anni della propria vita – un ordine superiore, quello stesso che gli consente di tornare a dipingere e di donare all'umanità inarrivabili capolavori.

In questa sua evoluzione, Andrej attraversa i «tre gradi del misticismo», secondo l'interpretazione di Tomáš Špidlík:

Il primo è chiamato “anarchico” e la sua espressione migliore la si può vedere nel *Giudizio universale* di Michelangelo, nella cappella Sistina. È il misticismo dei giovani che aprono gli occhi al mondo e scoprono molta disonestà e ipocrisia. La loro reazione è: «Via da me, maledetti» [...]².

Il secondo grado del misticismo, invece,

[...] è quello della speranza, espresso da Raffaello nella *Trasfigurazione*. Nella parte inferiore si vedono i farisei che condannano l'adultera. Ma gli apostoli, saliti sul Monte, vedono, con gli occhi illuminati, il mondo nuovo, futuro, dove non ci sarà più malizia, ma soltanto luce. Questa mistica ci solleva, ma nel contempo ci allontana dalla vita concreta, dal presente, dalla realtà³.

Analogamente agli Apostoli, di fronte a Teofane, il giovane Andrej immagina il suo Cristo russo salire proprio verso un monte innevato: la purezza (e la *prevedibilità*) di quella recita dovrà sporcarsi nel fango della festa pagana e della repressione del potere, Andrej dovrà scendere, giù fino al fuoco, al fiume, al ventre della terra, e scontrarsi con la concretezza e l'ambivalenza dell'animo umano. Soltanto così potrà conquistare «[...] il terzo grado del misticismo, quello del sacrificio [...]»⁴. È quello dell'

[...] *Ultima cena*, di Leonardo da Vinci. Cristo si rende conto del tradimento eppure china la testa accennando un “sì”: accetta la sofferenza, perché scopre che anch'essa è divina e trasformatrice del mondo. Nell'*Andrej Rublëv* di Tarkovskij è proprio questo pensiero che domina nell'ultima scena, quando la nuova campana suona a distesa⁵.

Senza accorgercene, stiamo transitando dal secondo al terzo piano di lettura del film: non si tratta più ormai del semplice racconto di un monaco e di una Russia che riconquistano la fiducia in se stessi, non è più *una storia* (o un ritratto storico), è invece un'*avventura della visione* nella quale il confine tra protagonista, Autore e spettatore si fa via via più labile. L'impostazione del film e gli snodi narrativi, infatti, conducono scopertamente ad una presa di coscienza, che non è del solo Andrej ma coinvolge lo spettatore in prima persona. I diversi capitoli divengono uno l'approfondimento del precedente, ognuno affina gli stimoli ricevuti in eredità: dal volo solitario di Efim che apre il film arriviamo fino all'altro volo, quello di Boriška che (stavolta) insieme con un'intera comunità compie un miracolo simile,

2 T. Špidlík, *Lo sfondo religioso del cinema di Tarkovskij*, in P. Zamperini (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra*, cit., p. 23.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

la creazione di un'enorme campana senza possedere le nozioni necessarie. Il tempo passa, protagonisti momentanei diventano ora il buffone, ora Kirill e Teofane, ora i pagani, ora il Piccolo Principe, ora Boriška: ma è Andrej il protagonista assoluto. È la narrazione tutta che converge in lui e sembra addirittura chiamarlo in causa e stimolarlo. La muta che lui ha accudito gli sputa in faccia e scappa con l'invasore, il buffone che lui ha ammirato lo accusa di averlo tradito: *le figure della terra*, la spontaneità primigenia della natura, prima affascinano e poi, quando il momento è giunto, spronano il pittore all'azione. Da parte loro, *analogamente, le figure della ragione* quali Teofane e Kirill, da superbe e ostili (negative) acquistano infine i caratteri della mediazione (positive), da oppositori di Andrej si trasformano in suoi alleati.

Tutto ciò dimostra che è Andrej ad *orientare la narrazione*: il film, più che il racconto di fatti, è l'avventura di una coscienza. Ma lo è attraverso la concretezza di una narrazione robusta e di elementi materici esplorati con rispetto e fascinazione. Ragione e trasporto emozionale hanno, in altre parole, uguale rilevanza nell'*Andrej Rublëv*: la neve, l'acqua, il fuoco, il fumo, la pioggia, la terra, gli alberi, gli animali sono protagonisti del film *al pari di Andrej* e dei suoi compagni di avventura.

3. La pittura d'icone⁶

Quella che viviamo nell'*Andrej Rublëv* è una vera e propria *emersione iconica*. La pittura d'icone non è dimostrazione del genio di un artista, materializzazione delle sue intuizioni. Innanzitutto, essa segue una disciplina rigorosa e immutabile, che vuole l'artista umile *mano* guidata da Dio con l'intercessione dei santi. Ma – ciò che qui più ci interessa – dipingere un'icona significa di per sé *evocare i momenti della Creazione*. Non è un caso se la raffigurazione del volto, assenza dell'uomo, debba essere – proprio come nella Creazione originaria – l'ultimo passo, coronamento dell'intero lavoro e, pure, *orientare* per ogni elemento naturale raffigurato. La pittura d'icone è, un po' come il cinema, un lavoro d'équipe: dopo che il disegnatore ha inciso lo schema, la tavola passa all'artigiano riempitore, che abbozza gli elementi del riempitivo con uniformi macchie a spruzzo. Non dà cioè, come nella pittura ad olio, delle *pennellate*, non si concentra su un particolare alla volta, ma del rappresentato permette una emersione *per gradi*. Trattando sia il riempitivo che il volto, il pittore d'icone segue inoltre tre fasi, all'interno delle quali i colori vengono resi sempre più saturi: prima abbozzati, poi specificati, infine sottolineati. La luminosità si fa più concreta, ma il diluire sempre, nelle stesure che succedono alla prima, il colore mescolandolo alla base testimonia l'attenzione del pittore affinché sia mitigata la violenza di ogni trapasso. I colori sono stesi più liquidi su monti, rocce e palazzi e più densi sui volti; una vivacità intermedia caratterizza invece i vestiti, ciò che ribadisce il loro essere anello di congiunzione tra l'uomo e la natura. L'anatomia appena s'indovina: il vestito è l'estensione del corpo (il corpo viene trasfigurato e, da prigioniero dell'anima, s'innalza a tempio).

Nell'ultima sequenza (*Epilogo*), Tarkovskij percorre,

6 Cfr. P.A. Florenskij, *Le porte regali*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977.

[...] attraverso movimenti orizzontali, verticali e diagonali, la superficie delle icone di Rublëv giunte fino a noi e segnate dal tempo trascorso. L'obiettivo "scivola" sopra l'*Entrata in Gerusalemme*, la *Natività*, il *Cristo in Maestà*, la *Trasfigurazione*, la *Risurrezione di Lazzaro*, l'*Annunciazione*, il *Battesimo*, la *Trinità*, l'*Arcangelo Michele*: appare infine il *Salvatore*, s'ode il rombo d'un tuono, la pioggia inizia a bagnare un'icona. L'ultima inquadratura del film è per quattro cavalli che, sotto una pioggia scrosciante, si ristorano presso la riva di un fiume [...]⁷.

Mentre tutto il racconto della vita del monaco è in bianco e nero, l'*Epilogo* è un tripudio di colori. E l'effetto è sorprendente e spiazzante insieme: le quasi tre ore in bianco e nero, tra slanci fiduciosi e cadute rovinose, tra piccoli gesti d'amore e grandi catastrofi, hanno messo alla prova la nostra resistenza e ci hanno preparato a vedere le forme e i colori rublëviani come fosse la prima volta. Ma Tarkovskij non si ferma a quest'effetto *di superficie*: le mirabili icone vengono riprese *tenendo presente* la storia appena narrata. Di più: sono esse stesse *quella* storia, e la vicenda di Andrej e del popolo russo ritrova in esse il proprio senso.

Passando da un capolavoro all'altro e muovendosi all'interno di ognuno di essi, infatti, Tarkovskij suggerisce accostamenti, linee interpretative, possibili sviluppi.

La pittura di Rublëv – evidenziano Tullio Masoni e Paolo Vecchi – viene esplorata [...] sempre con inquietudine, sia pure nella distesa contemplazione permessa dalla distanza storica. Tarkovskij sembra [...] desiderare e al medesimo tempo fuggire la sintesi: [...] da una parte, mantiene Rublëv alla distanza che gli detta una ben giustificata soggezione, dall'altra esplora le superfici con l'ambizione di scoprirvi la sintesi della storia appena narrata⁸.

E non è un caso se a introdurci al massimo capolavoro artistico, la *Trinità*, sono un'umile figura (la donna con l'anfora) e gli animali che ha accanto a sé: è questa la cifra dell'intero racconto, l'atteggiamento stesso con cui Tarkovskij (e il suo Andrej) si rapporta alla realtà e al suo mistero più profondo.

4. Il Dio Creatore

Nella cultura russa, l'impegno massimo non è nella ricerca della salvezza, ma nell'azione creativa: il supremo atto d'amore consiste nel donare la vita. E creare un'opera d'arte è testimoniare la propria fede, perché significa cantare umilmente la Creazione. Michele Francesco Afferrante affianca la poetica tarkovskiana all'«etica creatrice» teorizzata da Nicolaj Berdjaev:

Il mondo non è stato un'emanazione di Dio, una procreazione o un'evoluzione, ma una creazione, cioè un'innovazione assoluta. E, se la creazione nel mondo è possibile, è proprio perché il mondo fu creato, perché esiste un Creatore. E l'uomo, creato a sua immagine e sua somiglianza, è destinato a creare. C'è tra creazione dell'uomo e la creazione divina una similitudine perfetta⁹.

7 M. Nardin, *Evocare l'inatteso*, cit., p. 216.

8 T. Masoni / P. Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Editrice Il Castoro, Milano 1997, pp. 57-58.

9 M.F. Afferrante, *La creatività di Andrej Tarkovskij*, in «La Rivista del Cinematografo», 1997, n. 67, p. 46. Cfr. N. Berdjaev, *Le sens de la creation*, Desclè de Brouwer, Paris 1955.

Tarkovskij, oltre a *creare* un'opera d'arte, *mette* lo spettatore *nelle condizioni* di prendere parte a quella creazione. In ciò il suo cinema è vicino all'emersione progressiva della pittura d'icona: non soltanto sotto il profilo contenutistico (le prospettive scelte, le inquadrature, gli ambienti, i personaggi e le azioni ricalcano spesso fedelmente le stesse realtà raffigurate nelle icone), ma innanzitutto dal punto di vista dell'organizzazione del materiale. In altre parole, così come l'icona non è una *rappresentazione* del Creatore ma un *simbolo*, una porta attraverso cui la Luce penetra nella nostra realtà, in modo analogo Tarkovskij non realizza la raffigurazione di episodi della vita di Gesù Cristo ma *evoca* attraverso un racconto *altro* il significato stesso del farsi uomo da parte del Figlio di Dio.

Pável Evdokímov, in *Teologia della bellezza*¹⁰, fa notare come l'ebraico sia una lingua della terra e della natura, con un'impostazione particolarmente concreta che esclude terminologie astratte riuscendo poetica e consona alla narrazione epica. Le realtà che nella *Bibbia* evocano il Regno sono infatti le più consuete e carnali, sono la vigna, il seme, la strada, il contadino, il pane. Le parabole che Cristo ci ha lasciato in eredità si distinguono, anche, come sommi capolavori di letteratura, pure immagini e forze primigenie: che cosa ci può essere di più stimolante che tentare di mettere in immagini quei racconti e la vita di Gesù? Difatti, molti registi si sono cimentati in questo.

Ed è il primo modo di *adattare* la *Bibbia* al cinema: semplice rappresentazione, *mimesis*. Ad un livello successivo – come abbiamo anticipato in apertura – si può essere meno pedissequi e più evocativi, distanziare cioè il piano mimetico e far proprio quello dell'intreccio (il *mythos*): ecco allora che, persino in film che decontestualizzano e sovvertono la vita di Cristo o anche in opere che apparentemente poco hanno a che vedere con quella vicenda, possiamo respirare una vicinanza maggiore alle Sacre Scritture rispetto alle didascaliche rappresentazioni di registi poco talentuosi. Ma c'è un terzo e ultimo livello di adattamento, quello che abbiamo visto animare l'intero *Andrej Rublëv*: allo snodarsi di una vicenda concreta (che decontestualizza il testo di partenza) si affianca lo sguardo autoriale, incarnato in un personaggio forte, che problematizza e riorganizza il visto e ci fa vivere insieme con lui l'emersione di un senso (di un *mythos*) superiore: il miracolo della trasfigurazione dello spazio e del tempo.

10 Cfr. P.N. Evdokímov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, tr. it. di P.G. da Vetralla, Edizioni San Paolo, Milano 1996°.