

"Andrei Roublev" la passione di un uomo e di un popolo

Gigi Regoliosi

Le vicissitudini di un film scomodo

Andrei Roublev, realizzato nel '66, non ha avuto vita facile. Dopo una lunga vicissitudine censoria — fatta di tagli (14 minuti che nessuno vedrà mai), accuse, proibizioni, manovre burocratiche e denigratorie — l'opera comparve solo nel '69 al Festival di Cannes, fuori concorso. Soltanto nel '73 può giungere in Italia, dove attende altri due anni, prima di trovare qualcuno disposto a distribuirla.

Le ragioni di tale persecuzione, in patria come all'estero, appaiono evidenti dall'analisi del film stesso : nè il potere sovietico, infatti, nè quello radical-borghese dell'Occidente possono tollerare un'opera dotata d'una così netta e profonda identità culturale e religiosa. Se Breznev ha reagito con la censura e l'intimidazione, la nostra cultura ha già iniziato un'abile manovra di « ridimensionamento » del film. La critica dei quotidiani di ogni colore, pur lanciandosi in elogi sperticati, ha di fatto già operato una vergognosa riduzione del significato dell'opera : si è parlato di « lotta tra arte e potere », di « abbraccio tra natura e poesia », di « vittoria dell'individualismo » e qualcuno ha pensato bene di esorcizzare il film, battezzando Tarkovski come « marxista », sia pure eterodosso.

Nessuno, o quasi, ha voluto cogliere la profonda religiosità di Andrei Roublev (che pure non è solo una delle componenti espressive, ma l'asse portante dell'opera): è forse troppo scomodo riconoscere, nella patria del marxismo, la presenza di una tradizione cristiana ed ecclesiale così viva e vitale?

Andrei Roublev

Il film narra, scandendoli in capitoli rigorosamente datati e preceduti ciascuno da un proprio titolo, gli avvenimenti della vita del famoso monaco pittore e del suo paese, la Russia, negli anni 1400-1428. La scena si apre su un episodio emblematico : un uomo tenta di spiccare il volo verso il cielo con una mongolfiera, ma il suo solitario tentativo di fuga verso l'alto fallisce; e il temerario si schianta contro quel suolo che aveva cercato di abbandonare.

E' quasi un prologo : poi comincia a dipanarsi la storia di Andrei Rubliov, convocato a Mosca dal maestro di icone Teofane il Greco. Questi, sentendo imminente l'appressarsi della morte, lo vuole con sè come aiutante.

L'incontro di Roublev con Teofane dà l'avvio a un appassionante dibattito teologico-esistenziale che occupa la parte centrale del film. Tra i due c'è una profonda divergenza di giudizio. Il vecchio maestro, profondamente pessimista sulla natura peccatrice dell'uomo e convinto che il popolo sia colpevole della propria ignoranza, dichiara d'i dipingere « per servire il Signore, non gli uomini ». Andrei ribatte, affermando la propria fiducia nella fondamentale bontà dell'uomo.

La fede del monaco è autentica, ma ancora ingenua e immatura. Il film mostra il suo imbarazzato disagio- di si divertono ai lazzi irriverenti di fronte a un gruppo di contadini, che un buffone, ed il suo smarrimento al momento di lasciare il confratello Danil e la vita del convento. D'altra parte, Andrei dice di amare gli

uomini, ma in realtà non li conosce; il suo amore è in fondo sentimentale e deve essere provato col fuoco, prima di poter dare una risposta, nella vita come nell'arte, all'oscuro pessimismo di Teofane. Due sono le prove attraverso cui passa l'itinerario spirituale del monaco pittore : l'incontro con una setta di pagani e l'esperienza del saccheggio di Vladimir. Nell'oscurità tenebrosa di un bosco, percorso da misteriose luci e da inquietanti sussurri, Andrei ha la brutale rivelazione di un mondo ostile al suo Dio, emarginato e perseguitato anche dalla sua Chiesa; un mondo che celebra ed esalta valori a lui sconosciuti (il sesso, il corpo, le forze della natura) e rimane sordo alle sue minacce di castigo e alle sue affermazioni di principio'. Complice del male

Dopo questo impressionante incontro — che segna il monaco anche fisicamente (i graffi dei rovi sul volto) —, la sicurezza di Rublev si incrina, si appanna il significato della propria missione. A Danil, che l'ha raggiunto per dipingere con lui il Giudizio Universale, egli ripete idi non poter più dipingere certe cose: non se la sente di spaventare la gente, avverte confusamente che anche questa sarebbe una violenza, paragonabile a quella dei Potere che si serve della Chiesa per perseguire i devianti.

La seconda prova è ancor più dura della prima : Andrei scopre la sconvolgente presenza del male, che spinge l'uomo contro l'uomo, fratello contro fratello. Dapprima, un singolo atroce episodio: il principe fa accecare gli artigiani perchè non possano decorare il palazzo del fratello, superando il proprio in bellezza. Poi l'immane tragedia della città di Vladimir, messa a ferro e a fuoco dai Tartari guidati dal principe traditore. Nella cattedrale devastata, trasformata in luogo di massacro e di morte, anche Andrei si ritrova con le mani sporche di sangue : ha ucciso per difendere una povera ragazza minorata, comunque ha ucciso.

« Sono uomini questi ? » si chiede angosciato. « E che diritto ho io di annunciare loro la Bellezza, quando sono complice del loro stesso Male? ». Per questo Andrei sceglie per il silenzio, come uomo e come artista : un silenzio che è Deserto e Morte insieme.

Passano vent'anni. Nel 1428 la Russia, scrollatasi di dosso la dominazione tartara, pensa alla ricostruzione. Al travaglio di questa rinascita si offre di partecipare anche il giovane Boris, figlio dell'ultimo fonditore di campane rimasto ucciso dalla peste. Il Granduca vuol far ricostruire la campana della Cattedrale, il ragazzo si offre di condurre l'opera, assicurando di conoscere il segreto della fusione, raccolto dal padre in punto di morte. Iniziano i lavori che coinvolgono, in un epico crescendo, un popolo sempre più vasto. Ad essi assiste, muto testimone, il vecchio Rublev.

Il ritorno alla vita

Giunge il giorno dell'inaugurazione: sono presenti il Potere (il Granduca) e la Cultura Dotta (due ambasciatori della Firenze rinascimentale); soprattutto è presente il popolo, in ansiosa attesa che si rinnovi il miracolo di un suono che invada le campagne. E il miracolo accade : benedetta dal Pope, quasi a significare che essa è un dono di Dio che trascende l'opera dell'uomo, la campana diffonde la sua voce sul popolo in festa, seguita da un coro di campanelli lontani. Boris, stremato dall'emozione, scoppia in un

pianto nervoso. Andrei Rublev lo raggiunge, lo consola : « Ce ne andremo, io e te, insieme; tu potrai fondere campane ed io dipingere icone. Pensa che festa per gli uomini! Hai mai dato loro una gioia così grande e

piangi. Adesso basta, non devi più piangere... ».

Sono parole che nascono da un profondo silenzio, parole che il monaco rivolge anche a se stesso, a tutta la Russia. Dopo vent'anni di morte, Rublev risorge, non più da solo, ma in mezzo a un popolo, insieme con esso. L'esempio del piccolo Boris l'ha illuminato: l'icona della SS. Trinità, il suo capolavoro, che il film ci mostra con immagini di eccezionale bellezza, nascerà dalla nuova consapevolezza di essere radicato in un Popolo e in una Storia, dove anche

il male e la contraddizione sono riscattati nel perdono.

Rublev e Tarkovski

Andrei Rublev (1360-1430) è il più grande artista della Russia cristiana. L'icona della SS. Trinità, eseguita assieme al confratello Danil il Nero per la Cattedrale moscovita dell'Assunzione, venne proclamata l'icona delle icone dal « Concilio dei cento Capitoli » del 1551. Qui egli esprime, nelle forme dell'«arte divina » di tradizione ortodossa, il punto d'arrivo di una meditazione sul mistero della Trinità, che aveva le sue origini nella lezione spirituale di S. Sergio di Radonez, il padre della Russia cristiana (1313-1392).

Sono molte le cose che accomunano Andrei Rublev e Andrei Tarkovski, il regista nato sulle rive del Volga nel 1932. Risale al 1962 il bellissimo « L'infanzia di Ivan », « Solaris », meditazione fantascientifica sui rapporti tra la scienza e il mistero, è invece del '72, dopo questo film. Entrambi russi, entrambi cristiani, Rublev e Tarkovski hanno ricevuto entrambi il talento artistico, un dono vissuto come responsabilità, verso Dio e verso gli uomini. Il regista, ricercando una risposta per sé, s'identifica con il monaco iconografo e con il suo cammino spirituale. Con lui affronta i difficili nodi del rapporto arte-fede, Male-Bellezza, arte e potere politico (problema, quest'ultimo, di estrema attualità nella Russia sovietica). La vita di Rublev è ricostruita da Tarkovski, più che dalle scarse cronache del tempo, dallo studio appassionato delle sue stesse opere. In esse riscopriamo, infatti, alcune immagini ricorrenti nel corso del film (i tre uomini in viaggio, il cavallo, l'albero, la chiesa, l'uccello bianco) ; ma soprattutto la concezione religiosa dell'artista, così come il film ce la viene definendo. La Trinità è ritratta nella celebre icona nella figura dei tre pellegrini in visita ad Abramo : non è quindi vissuta come concetto astratto, ma come Presenza concreta di incontro con l'uomo. Il centro della raffigurazione, verso cui convergono le mani dei tre angeli, è la tavola bianca, di segno della terra, e in particolare il calice, simbolo dell'Offerta. A tale proposito, commenta l'Evdokimov: « Le tre persone sono in conversazione e il soggetto della conversazione potrebbe essere il passo di Giovanni: Dio ha talmente amato il mondo, che ha dato il suo Figlio unico » (La teologia della bellezza, p. 283). Viene alla mente come Rublev-Tarkovski raffigura la Passione di Cristo, l'insistito: contrapporre l'Amore alla Legge (in una splendida sequenza ispirata all'Inno all'Amore di S. Paolo), la finale scoperta dell'infinita Misericordia di Dio.

Ma l'identificazione tra il regista e il pittore non si ferma qui. Investe anche il linguaggio, cioè lo sguardo con cui la Cinepresa indaga sulle cose. E' uno sguardo contemplativo, che penetra i volti, i segreti recessi della natura. Il film ha cadenze liturgiche, respira per

spazi e tempi amplissimi, ripropone l'apparente fissità dell'icona e insieme il suo movimento interno in senso orizzontale (schermo grande, campi lunghissimi) e verticale inquadrature dall'alto, movimenti di camera con la gru) : sono le stesse linee che percorrono l'icona componendo il simbolo della Croce. Anche il montaggio del film — come ha dichiarato lo stesso regista in una intervista (Il Dramma, gennaio 1970, pp. 55-64) — è ispirato alla medesima visione della realtà. Al montaggio ideologico di Eisenstein, che nasceva da una concezione dialettica della storia, egli contrappone un montaggio « contemplativo », dove « l'ennesima inquadratura mi sembra la somma della prima, della seconda, della terza... più "n. 1" inquadrature... ».

Infine lo stesso uso frequente di simboli tratti dalla natura rientra nella tradizione dell'«Arte divina », che a sua volta li trovò nella Scrittura: l'acqua, simbolo della morte e della vita che sorge dalla morte ; e poi i cavalli, l'albero, il latte, la pietra, la terra. L'ultima simbolo che appare è il legno (le braci ardenti) che è legno della croce e tavola dell'icona insieme. Poi i colori si dissolvono sotto la pioggia e ricompaiono

li cavalli, « segni e testimoni dalla vita », come li chiama Tarkovski.

E' dunque la Vita, e non l'arte, l'ultimo approdo del regista, conclusione coerente di un film che, sia pur celebrando la grandezza di un pittore, ha messo in risalto soprattutto la storia di un uomo e di un popolo.

« Eppure tutto questo è così bello », diceva Teofane nella Cattedrale semidistrutta,

di fronte allo splendore di un'icona. Ebbene, Tarkovski — con Rubliov — rifiuta un'arte intesa come rifugio, come mistica evasione dalle brutture della vita: la sua arte (come quella del grande monaco) è profondamente calata nella realtà umana e nelle sue contraddizioni, che sono reinterpretate alla luce di una speranza nuova. Proprio per questo la sua è un'arte radicalmente cristiana.