

Luca Cardone

DALLE FONTI ALLA PELLICOLA.
LA NARRAZIONE DEL MEDIOEVO RUSSO
NEL CINEMA DI EJZENŠTEJN E TARKOVSKIJ

Abstract

L'articolo intende mettere in luce i rapporti tra le fonti storiche del Medioevo russo e la resa cinematografica della narrazione medievale nelle poetiche di Ejzenštejn e Tarkovskij. Congelando le filmografie dei due autori sulle due rispettive pellicole che hanno raccontato il Medioevo russo, l'*Alexandr Nevskij* (1938) di Ejzenštejn e l'*Andrej Rublëv* (1966) di Tarkovskij, l'articolo propone un'indagine critica sulle modalità d'approccio divergenti dei due registi rispetto al materiale storiografico e l'analisi della portata storica che la narrazione del Medioevo assume in un prodotto artistico cinematografico. Partendo dal pensiero di H. White sulla necessità di affiancare la forma narrativa al contenuto del lavoro storico, l'obiettivo dell'articolo è anzitutto la messa in discussione della presunta oggettività della verità storiografica, spostando l'attenzione, in un'ottica cinematografica, sui precisi processi che portano a compimento una narrazione storica *tout court* in relazione al presente della narrazione e allo sguardo dello spettatore.

*This contribution aims to highlight the relationship between the historical sources of the Russian Middle Ages and the cinematic rendering of the medieval narrative in Ejzenštejn and Tarkovskij's poetics. Focusing on two respective films that recounted the Russian Middle Ages, the *Alexandr Nevsky* (1938) by Ejzenštejn and the *Andrej Rublëv* (1966) by Tarkovskij, the article proposes a critical investigation into the divergent approaches of the two directors with respect to historiographical material and the analysis of the historical significance that the medieval narrative assumes in a cinematographic product. Starting from the thought of the philosophy of history's expert H. White on the need to combine the narrative form with the content of the historical work, the objective of the contribution is pri-*

marily to question the alleged objectivity of the historiographical truth. Afterwards the focus will be on the precise processes that bring to completion an historical narrative tout court in relation to the present of the narrative and the viewer's gaze in a cinematographic perspective.

1. Storiografia e narrazione

Se interpellare le fonti e i reperti storici ai fini di tracciare i confini di un'epoca è un'operazione complessa per lo storico, ancor più labirintico è il lavoro cui è chiamato il pensiero filosofico: indagare il come dell'indagine storica. Compito arduo, soprattutto poiché il tavolo da lavoro del filosofo è sempre più traballante di quello dello storico; dove il secondo deve giustificare la presenza del materiale sul suo banco, il primo deve farlo per il suo stesso incedere a ogni passo.

Nella *borgesiana* biblioteca di libri che parlano di libri – e così all'infinito – l'opera del filosofo della storia Hyden White più d'ogni altra assolve il compito d'indagare – filosoficamente – le modalità degli indaganti, con un pensiero che fin da subito pone in una condizione scomoda qualsivoglia storiografo contemporaneo e del passato. Nella prima riga dell'introduzione a *Forme di storia*, White scrive: *Non ritengo che la storia sia una disciplina scientifica ... Neppure ritengo che possa mai diventare una scienza, né debba impegnarsi in questo senso*¹, chiamando in causa in senso forte l'oggettivazione della ricostruzione storica da parte della storiografia e criticandola. White, attento lettore di Benjamin, fa suo il detto per cui *la storia che mostrava la cosa "come è stata veramente" è stata il più forte narcotico del secolo*², assumendo nei suoi lavori la pregnanza e la profondità del concetto di *immagine dialettica* benjaminiana:

¹ H. White, *Forme di Storia*, a cura di E. Tortarolo, Carocci Editore, Roma 2018, p. 9.

² W. Benjamin, *Aura e Choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 416.

Nell'immagine dialettica, ciò che è stato in una determinata epoca è sempre, al tempo stesso, il «da-sempre-già-stato». Ma ogni volta esso si manifesta come tale solo agli occhi di un'epoca ben precisa: ovvero quella in cui l'umanità, stropicciandosi gli occhi, riconosce come tale proprio quest'immagine di sogno. È in quest'attimo che lo storico si assume il compito dell'interpretazione del sogno.³

Dunque, se l'indagine storiografica non può assumere la forma di una prassi scientifica in senso duro, ed è tutt'al più interpretazione di un sogno, non resta altro che ammettere che a intervenire nella costruzione dell'intreccio del *racconto* storiografico siano le stesse categorie proprie della *narrazione*: *Nel passaggio dallo studio di un archivio alla composizione di un discorso alla sua traduzione in una forma scritta, gli storici devono utilizzare le stesse strategie di configurazione linguistica usate dagli scrittori di fantasia⁴.*

Poiché le storie sono narrate o scritte e non trovate, queste possono essere vere solo fino al grado di verità che le stesse figure linguistiche consentono. Di enorme rilievo è allora il *presente* dell'atto della scrittura storica che, poiché *una continuità dell'esposizione della storia è impossibile⁵*, diviene quell'*accadere* che circonda lo storico stesso, e che fa del suo scrivere storia nient'altro che un *citare la storia⁶*. Poiché questo *accadere* è cangiante, i modi dell'intreccio del racconto storico variano secondo l'epoca e secondo lo spirito adottato dallo storico nella sua narrazione (Romantico, Tragico, Comico, Satirico)⁷. Non il passato getta luce sul presente o il presente sul passato, ma le immagini dialettiche sono *ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione ... e il luogo in cui le si incontra è il linguaggio⁸.*

³ *Ibidem.*

⁴ H. White, *Forme di Storia ... cit.*, p. 68.

⁵ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 418.

⁶ *Ivi*, p. 420.

⁷ Cfr. H. White, *Metahistory*, Meltemi, Milano 2019.

⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 414.

Con una prospettiva inversa, lo storico italiano Giuseppe Galasso scrive:

La porta di accesso alla storiografia non è uno stretto passaggio disciplinare controllato da appositi dispositivi ma anzi, una porta assai larga in cui è facile transitare. Tuttavia, è all'uscita che bisogna pagare il dazio pesantissimo della regola scientifica fondamentale che impone la piena controllabilità e la documentata verificabilità della ricostruzione proposta.⁹

Viene qui suggerita l'idea di una struttura a imbuto della ricerca storiografica in cui qualunque proposta può entrare ma con la promessa di un taglio verticale – dai tratti metafisici – e scientifico nel filtraggio di uscita. Ci chiediamo: può il cinema e la narrazione cinematografica entrare in questo stretto corridoio? Ed è in grado di venirne fuori?

2. Il cinema come ricerca storiografica

Qualsiasi pellicola, sin dalle origini del cinematografo, presenta un determinato inquadramento storico, sfumato o palese. Banalmente, ogni trama rappresentata al cinema è sempre calata in un contesto che può far riferimento al passato, al presente o al futuro. Così come la prima proiezione cinematografica dei Lumière rappresentava un treno in arrivo alla stazione di La Ciotat, e dunque il contesto storico per gli spettatori dell'epoca era la precisa contemporaneità, allo spettatore cinematografico di genere *western*, ad esempio, basta sempre il primo dei piani della pellicola, l'*establishing shot*, per rendersi conto d'essere appena approdato al tempo di cowboy, sceriffi e pellerossa. Non mancano esempi di film in grado di giocare sull'asse temporale, permettendo a personaggi e oggetti di varcare le soglie

⁹ G. Galasso, *Nient'altro che storia, saggi di teoria e metodologia della storia*, il Mulino, Bologna 2000, p. 111.

spazio-temporali, finendo con l'*invadere* altre ere, altri mondi e perfino dimensioni.

Tuttavia, la tripartizione temporale in passato-presente-futuro può essere riletta nella pellicola cinematografica non più ora in senso *diegetico*, ossia circa la trama e ciò che strettamente il film racconta. Ora, a finire nel centro del focus è la relativa possibilità della pellicola di organizzare nell'immagine in movimento il racconto di un determinato periodo storico. Come scrive Luca Pes,

*I film agiscono su almeno tre livelli di temporalità: 1. quello dell'epoca e delle epoche di cui parlano; 2. quello dell'epoca in cui sono stati concepiti e girati; 3. quello dell'epoca in cui li vediamo e analizziamo. Epoche che talvolta possono essere del tutto, o in parte, sovrapposte. La prima induce ad analizzare i contenuti in relazione alle vicende che ci raccontano; la seconda fa allargare il campo al contesto in cui il film è stato prodotto; la terza mette in gioco anche noi stessi che guardiamo il film.*¹⁰

Sebbene questa capacità del cinema di *domandarsi* storiograficamente, seppure in modo implicito, circa i fatti e il tempo rappresentato nel film sia ramificata in ogni sorta di genere cinematografico¹¹, sono i film storici e biografici a mettere l'autore del cinema su un binario non troppo diverso da quello percorso dallo storico. Come un regista, lo storico è sostenuto nella sua attività restauratrice dall'associazione di segni, immaginazione e supposizione e non per ultima l'amalgama di questi elementi. Il cinema, nella sua struttura, nelle sue modalità di preparazione, produzione ed esecuzione, varca la soglia d'ingresso del corridoio storiografico con una propria dignità. Nel tenere assieme i tre gradi di temporalità del cinema, ci accorgiamo di come esso sia orientato storicamente, ma anche di come esso orienti a sua volta gli spettatori in una vorticoso spirale. Ma è il

¹⁰ L. Pes, *Storia critica nei film*, in *Come fare filosofia con i film*, a cura di R. Mordacci, Carocci Editore, Roma, 2017, p. 70.

¹¹ Discorso a parte meriterebbero i film sprovvisti di trama, solitamente più vicini alla videoarte e alle video installazioni più che al cinema vero e proprio.

primo punto a interessarci maggiormente, ossia le modalità di narrazione cinematografica di un determinato periodo storico. Quello che qui si propone, dunque, è un *establishing shot* meta-cinematografico sul Medioevo russo, che sappia però star fermo per lasciarsi guardare dal filosofo che incede con quella postura scomoda e auto-interrogante della quale si è già detto sopra.

Dalla celebre partita a scacchi con la morte in *Il Settimo Sigillo* di Bergman al più crudo e recente *Hard To Be a God* di Aleksej German¹², da *Il nome della Rosa* a *Le Crociate*, il cinema ha, al pari dei testi di narrativa, contribuito alla formazione di un *immaginario* del Medioevo, una narrazione sfaccettata e multiforme ma coerente nel suo rappresentare luoghi, abitazioni, costumi, strutture sociali e soprattutto *eventi*. È in questo senso che vengono qui lette due opere iconiche di due autori russi del Novecento quali Andrej Tarkovskij e Sergej Ejzenštejn, narranti la Russia medievale del XIII e XIV secolo, ossia *Alexandr Nevskij* (1938) e *Andrej Rublëv* (1966). Se ancora White avverte come *non esiste nulla di simile ai fatti nudi e crudi ma solo eventi in diverse descrizioni, allora la fattualità dipende dai protocolli descrittivi usati per trasformare eventi in fatti*¹³, dunque di rilevante interesse diviene l'analisi dei differenti protocolli – e dei punti di contatto fra questi – che due diverse pratiche cinematografiche esibiscono rispetto un'epoca storica quale la Russia medievale delle invasioni. Una modalità semplificata d'osservare le pratiche di maneggiamento delle fonti a disposizione per la messa in immagine di un evento e di un'epoca è l'adozione di una griglia concettuale scissa in quattro punti: *contesto storico*, *dettaglio storico*, *momento creativo* e infine lo *sguardo alla ricezione* dello spettatore.

¹² La pellicola in questione narra il Medioevo incontrato da alcuni scienziati in esplorazione su un altro pianeta.

¹³ H. White, *Forme di Storia* ... cit., p. 78.

3. Storiografia e contemporaneità: l'Alexandr Nevskij di Ejzenštejn

Sono trascorsi circa settecento anni dalle storiche e patriottiche imprese del principe russo Alexandr Nevskij al momento in cui Ejzenštejn decide di girare, nel 1938, il film storico biografico sulla sua guerra contro i Teutoni per proteggere la città di Novgorod e tutta la *Rus* dall'invasione straniera. Il momento storico è cruciale, sia quello raccontato per immagini sia quello vissuto da chi si reca in questi anni a vedere il film durante le proiezioni del regime sovietico. Solo tre anni dopo l'uscita del film vedrà la luce l'*Operazione Barbarossa*, l'operazione militare dell'esercito tedesco che ebbe inizio il 22 giugno del 1941 con l'obiettivo d'invasione l'Unione Sovietica. La Russia degli anni Quaranta, nella visione artistica e storica ejzenštejniana, presenta un legame e anche qualcosa di più rispetto alla Russia del 1240. Ejzenštejn scrive nei suoi appunti:

Ero profondamente consapevole di fare un film che era per prima cosa e soprattutto un film contemporaneo: era sorprendente la somiglianza tra gli avvenimenti descritti nelle cronache e nelle narrazioni epiche e le narrazioni dei nostri giorni. Nella sostanza, se non nella forma, gli avvenimenti del tredicesimo secolo sono emotivamente vicini ai nostri. E in questo caso particolare anche nella forma. ... mi posi le seguenti domande: che cosa è più importante per lo spettatore: ascoltare lo strano ritmo e lo strano suono di una lingua straniera e dover leggere le didascalie, o prendere parte senza perdita di tempo e di energia ad avvenimenti tragici come il tradimento, il maltrattamento dei popoli invasi e le conseguenze delle tendenze aggressive dei cavalieri? ... Non c'era dubbio che la seconda proposta fosse la più importante.¹⁴

Accostare le fonti e le cronache nel tentativo di restaurare e restituire al popolo russo la figura di un *Santo* principe difensore della

¹⁴ S. Ejzenštejn, *Memorie e appunti di cinema e di vita*, Ghibli, Milano 2015, pp. 30-31.

patria russa ha posto dunque Ejzenštejn sulla via larga della ricerca storiografica.

Il primo punto fondamentale per qualsiasi tipologia di ricerca storiografica è l'interrogazione delle fonti, scritte, monumentali e museali anzitutto. Questo fondamentale e primario materiale per il lavoro di restauro della figura di Alexandr Nevskij, rappresentato da vecchie carte, libri di storia della civiltà russa medievale e dalla visione di chiese, cattedrali, rovine superstiti e targhe, costituisce il *contesto storico generale*, ossia i confini temporali della domanda rispetto all'oggetto di ricerca. Questo, come un contenitore, vale come selezione perimetrale di ciò che sarà utile ai fini del percorso storiografico. Il *dettaglio storico*, e in particolar modo le vicende che della figura storica chiamata *Alexandr Nevskij* Ejzenštejn sceglie di raccontare, è la rappresentazione per immagini della *battaglia sul lago ghiacciato* combattuta contro i Teutoni. Il famigerato episodio rimasto sospeso in eco nei canti e nelle lodi del popolo anche nei secoli a venire, è tuttavia per sua natura solo il racconto di un'impresa leggendaria che, nonostante l'attestazione veritiera concessa dalle fonti storiche, presenta un'infinità di indeterminatezze, vuoti e corruzioni che solo l'immaginazione, la supposizione e l'invenzione possono colmare, restituendone un racconto per immagini plausibile e il più possibile verosimile. Nel trattare la guerra sul lago, Ejzenštejn e i suoi collaboratori sono a conoscenza dell'esistenza di un'ingegnosa strategia bellica che ha concesso ai russi di sbaragliare la maggioranza delle truppe teutoniche, intrappolandole sul lago ghiacciato, la cui debole superficie scricchiolante sarebbe necessariamente venuta meno al passaggio della pesante cavalleria degli invasori. Come i russi siano stati in grado di attuare tali manovre e quale sia stata la mente dell'operazione, interrogando le fonti, non è dato saperlo.

Sono ancora gli appunti dell'autore a venirci in soccorso e a far luce sulla modalità e le motivazioni che hanno spinto la troupe alla determinata selezione di eventi e sfumature che portano via l'evento dall'oscurità dell'indeterminato, verso la luce dell'immagine.

C'è un personaggio interessante nell'Aleksandr Nevskij- Ignat- l'armaiolo. ... Si dice che Atena sia nata dalla testa di Giove. Lo stesso vale per Ignat l'armaiolo, con la differenza che egli uscì dalla testa di...Alexandr. O, meglio, non tanto dalla sua testa quanto dal suo senso strategico. Ero senz'altro dell'idea di presentare Aleksandr come un genio. ... Il film offrì una sola occasione di mostrare il suo genio – con il piano strategico della Battaglia sul ghiaccio. Questo piano diventò famoso per il “movimento a tenaglia” che assicurava l'accerchiamento completo del nemico – qualcosa che i generali di tutti i tempi hanno sempre sognato. Oltre ad Aleksandr, la tecnica delle tenaglie portò gloria ad Annibale, che fu il primo ad usarla nella battaglia di Canne, e gloria ancora maggiore ai comandanti dell'Armata Rossa, che l'impiegarono ancor più brillantemente nella battaglia di Stalingrado.¹⁵

Se il movimento a tenaglia dell'Armata Rossa, per contemporaneità storica, è necessariamente stato un *vissuto* dell'autore, seppure influenzato e informato dalle cronache del suo tempo, la questione dell'accerchiamento sul lago ghiacciato e a maggior ragione le vicende di Canne, possiedono un valore storico già fortemente *vittima* di svariati processi interpretativi. Tutto ciò non sembra sfuggire a Ejzenštejn quando scrive:

Situazioni simili erano estremamente difficili da inventare. ... Dovevamo trovare una soluzione, sperimentare, impegnarci in un gioco di proposta e scelta; era quasi impossibile controllare “la pariglia dei cavalli” – conoscenza e immaginazione – con una briglia sola e farsi condurre a passo regolare alla meta, a un equilibrio insieme di immagini.¹⁶

I termini *inventare*, *trovare* e *sperimentare* conducono al terzo elemento fondamentale, a seguire il *contesto storico generale* e il *dettaglio storico*. È il momento creativo, ossia lo spazio necessaria-

¹⁵ Ivi, p. 40.

¹⁶ Ivi, p. 41.

mente vuoto all'interno del processo storiografico di ricostruzione che consente le operazioni di immaginazione e invenzione.

Ma nel preciso momento in cui la ricerca storiografica solleva la questione della creazione, ai fini della restaurazione dell'immagine storica indirizzata a un pubblico, l'autore vacilla, e con lui anche i suoi collaboratori.

Il piano ci era noto. Consisteva nell'impedire al cuneo di fendere la formazione russa; nell'attaccarlo e nel circondarlo; e nell'uccidere, uccidere il nemico. Il cuneo. Il cuneo viene attaccato. ... a questo punto la nostra immaginazione si inaridì. Tutto ciò era troppo esangue. Non c'era colore. ... Forse non era al cuneo che pensava Aleksandr ma al ghiaccio che era troppo sottile per i cavalieri dalle pesanti armature.¹⁷

E dopo una serie di tentativi fallimentari dell'immaginazione, la soluzione giunse inaspettatamente dalle stesse radici popolari della tradizione russa.

Presi un libro, una cosa qualsiasi per occuparmi la mente. Il libro era una vecchia raccolta di canti popolari russi, alquanto risqués. Uno dei primi era La lepre e la volpe. Buon Dio! Come potevo aver dimenticato uno dei miei racconti preferiti? Saltai giù dal letto e mi precipitai al telefono. Ho trovato! Gridai concitatamente. Avremmo fatto narrare questo racconto a qualcuno davanti al fuoco del campo. Avremmo fatto narrare La lepre e la volpe. Come la lepre dormisse tra le betulle. Come la volpe che le dava la caccia rimase incastrata tra le betulle.¹⁸

Nonostante l'episodio riportato dia un relativo peso alla casualità della comparsa del racconto popolare russo nella mente di Ejzenštejn, il movente di tale soluzione diviene teleologico rispetto al messaggio che la pellicola dell'autore presenta. Il racconto della

¹⁷ Ivi, p. 42.

¹⁸ *Ibidem*.

lepre e della volpe, nel film raccontato alle truppe da Ignat l'armaiolo, ci riporta al protocollo e in particolar modo all'ultimo dei suoi elementi. È la stessa dimensione popolare che Ejzenštejn sta tentando di difendere, per mezzo del suo risveglio, chiedendole, quasi come nei testi classici a una musa, d'intercedere per la conclusione del percorso storiografico. Sono le radici, è la tradizione secolare tramandata per mezzo del racconto orale, come nella fiaba della lepre e la volpe, a scandire con potenza la nuova chiamata del popolo sovietico della contemporaneità. Per mezzo di quest'ultimo punto, connesso ai precedenti, ossia lo *sguardo alla ricezione o tradizione popolare*, Ejzenštejn si rivolge ai suoi connazionali invitandoli a una manovra delle coscienze e a un risveglio popolare comune ed esteso, poiché i russi del XIII secolo raffigurano l'uguaglianza popolare e immanente seppure nell'alterità del tempo. Ejzenštejn si rivolge al medesimo, alla *russità* estrapolata dalla linea cronologica della storia e chiamata a una risposta comune, un'ora come in passato che il regista invoca nella ricerca *dell'unico ed immutabile tema patriottico*. Tutto ciò appare come risultato di quell'*accadere* che circonda la ricerca storiografica e lo storico nel suo lavoro: un'attenzione sempre in debito nei confronti del dato storico ma imprescindibile in ogni narrazione storica. Gli appunti di Ejzenštejn aiutano a focalizzare – nel pratico – questa costante tensione tra *fonte* e *inventiva* e a comprendere come qualsivoglia rappresentazione della storia non possa prescindere dal connubio tra queste.

4. *Storiografia e spiritualità: l'Andrej Rublëv di Tarkovskij*

Tra le più importanti pagine di teoria cinematografica sono quelle dell'ungherese Béla Balázs ad avvertire per prime come nella mentalità sovietica il senso patriottico andasse di pari passo allo *stile monumentale* dell'opera, tenendo in scacco *la rappresentazione de-*

*gli aspetti più intimi della personalità umana*¹⁹, aspetto negativo che solo gli anni del *disgelo* saranno in grado di colmare.

È Andrej Tarkovskij, capostipite della nuova avventurosa generazione di autori cinematografici in Russia²⁰, a prendere in consegna una nuova modalità d'espressione, di narrazione e stile, non rompendo i vincoli della tradizione ma riscoprendoli in forme differenti.

Nel 1966 vede la luce il secondo lungometraggio di Tarkovskij: *Andrej Rublëv*, un film che ripercorre le sofferenze e le spinte ascetiche di un pittore di icone sacre del XIV secolo. Eppure, di luce vera e propria non è possibile parlare. Il film comparirà solo nel 1969 al festival di Cannes, e soltanto nel 1971 sarà distribuito in Russia, non senza le pesanti critiche, i tentativi di placcaggio e censura del Goskino e il definitivo non apprezzamento del partito. I destini delle due pellicole, il *Rublëv* e il *Nevskij*, nonostante l'apparente comunanza biografica e storiografica, cammineranno su due binari differenti per popolarità e adesione del pubblico. Tarkovskij sembrerebbe affidarsi a un decisivo intento contemporaneo e *svecchiante* – come Ejzenštejn – ma la dimensione storiografica è qui categoricamente rifiutata in modo troppo ingenuo.

Il taglio del futuro film non sarebbe stato in nessun caso quello del film storico-biografico. Era altro ciò che mi interessava: l'analisi del carattere del dono poetico del grande pittore russo. ... Sotto il profilo storico era nostra intenzione fare un film come se avessimo dovuto narrare la storia di un nostro contemporaneo. E a questo scopo era necessario vedere nei fatti storici, nei personaggi, nei resti della cultura materiale, non monumenti futuri, ma qualcosa di vivente, di palpitante, addirittura di quotidiano. Per quanto riguarda le suppellettili, eravamo decisi a guardare tutte queste cose non con gli occhi degli storici, degli archeologi, degli etnologi, e di coloro che raccolgono oggetti da museo. Una sedia doveva

¹⁹ B. Balázs, *Il Film*, Einaudi, Torino 2002, p. 289.

²⁰ Per un'analisi dettagliata della cinematografia russa durante gli anni del *disgelo*, si rimanda il lettore a *Aldilà del disgelo. Cinema Sovietico degli anni Sessanta*, a cura di G. Buttafava, Ubulibri, Roma 1987.

*essere vista come un oggetto sul quale ci si siede e non come una rarità da museo. Gli attori dovevano raffigurare uomini per loro comprensibili, portatori degli stessi sentimenti che prova l'uomo contemporaneo.*²¹

Anche Tarkovskij, dunque, è impegnato con l'Andrej Rublëv nel riavvolgimento di un nastro con il fine di recuperare una *narrazione*. Questione non secondaria, ribadita nel testo, è il disinteresse e la mancanza che la diegesi nutre rispetto alla figura storica del monaco e pittore Andrej. Quest'ultimo non può vantare lo stesso magnetismo che l'Aleksandr di Ejzenštejn guadagna di fronte alla macchina da presa. Andrej è spesso assente; l'obiettivo lo ignora per lunghe sequenze, dimenticandolo perfino in alcuni episodi. Il focus tematico si svincola dalla monarchia del soggetto protagonista che nell'amalgama di avvenimenti e ambienti solitamente vige in un *biopic*. Il racconto delle vicende del monaco pittore, a detta dell'autore, perde i tratti di una ricerca storiografica in virtù *dell'occasione di una profonda esperienza intima*²². Nella profonda e spirituale idea di cinema di Tarkovskij lo spazio filmico è traduzione di vissuti soggettivi entro il quale lo spettatore può ritrovarsi *come in uno specchio*²³, per mezzo delle adiacenze di più temporalità sovrapposte al respiro temporale della pellicola. Il *momento creativo* nel Rublëv trova massima realizzazione durante la sequenza della *campana*, l'ultimo tassello del film a precedere la chiusura. Il monaco Andrej Rublëv, ancor più che in altri capitoli, veste i panni di una quasi-comparsa, uno spettatore privilegiato che ormai ha smarrito il proprio cammino spirituale per via dell'invasione e della devastazione bellica, e come una spugna, assorbe l'intero mondo circostante in cerca di una visione.

²¹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, tr. it. di Vittorio Nadai, Istituto Internazionale Tarkovskij, Firenze 2015, trad. it. di *Zapečatlënnoe vremja*, 1988, pp. 34-35.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*. p. 171.

Il giovane fabbro Boriška, rimasto orfano durante i tumulti della guerra dinastica tra il Principe e suo fratello, viene incaricato della mansione di costruire una nuova campana per la chiesa della città, tale da sostituire quella finita in rovina. Quella che in condizioni pacifiche non sarebbe altro che una semplice commissione, diviene per Boriška una questione fatale. Il Gran Principe ha minacciato di uccidere lui e i suoi aiutanti se la campana non suonerà. Boriška rassicura il Principe, i manovali e se stesso dichiarando d'essere l'unico a conoscere il *segreto* per fondere la campana, tramandatogli da suo padre prima di morire.

Siamo al minuto 2'39" quando Boriška comprende che il tempo grava su di lui inesorabile, seppure non più scandito dal normale incalzare dei secondi ma dal repentino oscillare del pendolo cigolante all'interno della campana. La macchina da presa segue l'irrequieto Boriška con una carrellata da destra verso sinistra. Poi perde il giovane nei piani successivi, catturando l'oscillare sibilante ma non ancora sonoro della campana, le comparse immobili come statue di cera sullo sfondo e gli uomini della corte del principe. Nel preciso momento in cui la campana emette il suo primo suono, inaugurando così la *nuova vita* di Boriška e dei suoi compagni, lo schermo è riempito con il volto del pittore di icone Andrej Rublëv in primo piano, colto nell'atto di voltarsi. È lontano dalla calca creatasi attorno alla campana ma è abbastanza vicino per udire i rintocchi. Nel piano successivo la macchina da presa effettua una carrellata all'indietro, fissando l'obiettivo su Boriška, seduto per terra nel fango, preda degli stati d'animo che saranno portati alla luce solo nella sequenza successiva, quando, tra le braccia del monaco Rublëv, Boriška scoppia in lacrime ammettendo di non aver mai custodito alcun segreto sulla forgiatura delle campane. Barthelemy Amengual ricorda come *una vecchia tradizione russa legava la produzione delle campane alla menzogna (più la menzogna è grande, più la campana è bella ed ha un suono puro)*²⁴. Per quanto la tradizione russa sia di impre-

²⁴ B. Amengual, *Tarkovskij le rebelle*, in "Positif" 247 (1981), p. 5.

scindibile rilevanza e pertinenza nelle opere di Tarkovskij, credo che nel caso dell'episodio della campana vi sia la necessità di penetrare e superare il sostrato culturale, verso una dimensione soggettiva ed esclusiva²⁵.

Le due sequenze in questione, chiavi che dischiudono i significati ultimi del secondo lungometraggio di Tarkovskij, giungono a conclusione di un percorso narrativo impegnato nella costruzione di una causa garante di un effetto, quale la creazione dell'opera più celebre della religiosità ortodossa: *la trinità*. Chiamato in causa da un agente assolutamente altro, *l'eleto-creatore* è tenuto a corrispondere alla sua chiamata, costretto a investire tutte le sue energie ai fini di un progetto che ripone le sue fondamenta in un'assurdità, un nulla effettivo, una bugia.

Il segreto, solo all'apparenza una bugia ma in realtà una consapevolezza inspiegabile e sempre in atto, è ciò che smuove il pittore Rublëv dal suo intorpidimento spirituale. Attraverso le lacrime dello stremato Boriška, Andrej comprende solo ora la sua missione, e questo poiché gli viene rivelato il segreto, consciamente sempre e solo una bugia, inconsciamente una certezza insindacabile e incommunicabile²⁶.

²⁵ Per questa ragione mi tengo lontano dalla lettura *comunitarista* di M. Pellanda, *Andrej Tarkovskij: Andrej Rublev*, Lindau, Torino 2015, che legge le azioni di Boriška come atti di rappresentanza del gruppo, a discapito della singolarità e individualità del gesto.

²⁶ L'attesa di Boriška, seppure laica, pone il giovane fonditore di campane sulla soglia del *quando* e del *come*, simile al problema della *Parusia* dei Tessalonicesi che, sollevando eticamente la questione del *come*, dischiudevano il cruccio del *quando* rispetto al ritorno di Cristo. Il tempo della *Parusia* per mezzo del quale Paolo ammoniva, guidava e consigliava i Tessalonicesi, come scrive Heidegger in *Fenomenologia della vita religiosa*, muta nel suo significato e nella forma concettuale nel tempo, dal greco antico al cristianesimo. Per i cristiani *παρουσία* significa "la ricompensa del messia già comparso" ... *In tal modo però l'intera struttura del concetto è diventata un'altra. A tutta prima si potrebbe pensare che il comportamento fondamentale nei confronti della παρουσία sia un attendere e che la speranza cristiana ne sia un caso speciale. Questo però è falsissimo! Mediante la semplice analisi della coscienza di un evento futuro non giungeremo mai al senso di*

Oltre al merito d'aver tradotto in immagini e suoni un concetto fumoso e difficilmente circoscrivibile quale il sentimento del *dover fare* insito nell'artista-creatore, Tarkovskij sembra far propria una sensibilità filosofica, raffinata quanto antica. Nell'undicesimo libro delle *Confessioni* di Agostino leggiamo:

Almeno questo ora è limpido: né futuro né passato esistono, e solo impropriamente si dice che i tempi sono tre, passato, presente e futuro, ma più corretto sarebbe forse dire che i tempi sono tre in questo senso: presente di ciò che è passato, presente di ciò che è presente e presente di ciò che è futuro. Sì, questi tre sono in un certo senso nell'anima e non vedo come possano essere altrove: il presente di ciò che è passato è la memoria, di ciò che è presente la percezione, di ciò che è futuro l'aspettativa.²⁷

Pare possibile rintracciare nell'episodio raccontato da Tarkovskij una fedelissima rappresentazione delle parole del filosofo di Ippona. Nel singolare presente di Boriška vi è una tripartizione – valida solo finché rintracciata sul piano del presente per mezzo della relazione tra spazi temporali presenti nell'anima – che fa del segreto della fonditura il presente del passato, racchiuso e sigillato nel ricordo

riferimento della παρουσία (cfr. M. Heidegger, *Fenomenologia della vita religiosa* (1920), tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2003, p. 142-143). L'attesa di Boriška non può esaurirsi dunque al *quando* e *se* la campana suonerà, poiché questo attendere è concepito nel senso di un tempo obiettivo e dunque il *quando* è già pensato in modo non originario. La radicalità del problema è insita nel termine *quando*, poiché come già aveva notato Paolo, tale espressione è inadeguata a ciò che va espresso, è insufficiente. L'attesa di Boriška non è radicata nel *se* suonerà, poiché la certezza della realizzazione di una campana funzionante è fondata sulla veridicità del segreto, sempre e solo una verità del singolo che è Boriška, al pari di una fede rispetto alla nuova venuta di Cristo. *Credibile est, quia ineptum est*, suggerisce Tertulliano nel *De Carne Christi* (cfr. R. D. Sider, *Credo quia absurdum?*, in "Classical world" 73 (1980), pp. 417-419). Così delineato, questo *tempo dell'attesa*, o *tempo cairologico*, è il tempo più proprio del soggetto, mai oggettivabile, rappresentato da Tarkovskij nella sequenza della campana per mezzo di Boriška.

²⁷ Agostino, *Confessioni*, a cura di R. De Monticelli, Garzanti, Milano 2015, pp. 228-229.

del padre; delle attenzioni di Boriška per i lavori di costruzione della campana il presente del presente; dell'attesa del suono il presente del futuro. Più che mai resta qui valido l'assunto agostiniano sull'impossibilità di misurazione del tempo se non nella sua estensione spirituale: *È in te, animo mio, che misuro il tempo*²⁸.

Per mezzo delle sventure di Andrej e Boriška, rappresentando entrambi i personaggi in un'epoca medievale cupa e barbarica, Tarkovskij *inventa* una narrazione in grado di spiegare spiritualmente l'esistenza di un'opera sacra quale *La Trinità*, il *dettaglio* della costruzione storiografica da giustificare – parallelamente all'episodio della vittoria sul lago ghiacciato nel Nievskij ispirata dal racconto popolare della lepre e la volpe narrata da Ignat –.

Nei suoi appunti Tarkovskij scrive:

*L'arte ... è l'immagine di un processo arrivato alla fine, al risultato. È un'imitazione del possesso della verità assoluta (sia pure in senso figurato) che salta il lungo, e forse interminabile, processo storico.*²⁹

Tuttavia, saltare il processo storico non vuol dire tralasciare la Storia e ignorarla. L'arte è in grado di mostrarsi come assoluta alterità rispetto ai tempi, ma ogni alterità è sempre posta in una dialettica polare: l'alterità è, per l'appunto, differenza rispetto a un qualcosa, un *altro* rispetto allo *stesso*. Nel suo sorgere nella storia l'arte la discute, la innesca e la critica; nelle visioni più idealistiche può fare tutto ciò da un piedistallo sopraelevato e godendo di una buona visuale, ma è per l'appunto il vincolo di una visuale a collegare l'arte ai suoi domini, ossia la Storia stessa. Non esiste un *Andrej Rublëv* cinematografico slegato dal soggetto storico chiamato Andrej Rublëv e dalle sue opere. E quest'ultimo è ciò che ha impegnato Tarkovskij in un percorso storiografico che solo in un successivo momento, ossia durante il *momento creativo*, è stato sostanzialmente taciuto e lasciato in sfondo. L'interesse esistenziale di Tarkovskij non può

²⁸ Ivi. p. 235.

²⁹ A. Tarkovskij, *op. cit.*, p. 219.

negare l'implicito sopravvenire di una narrazione che si struttura come storiografica in quanto iscritta nella pratica di interrogazione delle fonti; così come, dalle stesse parole dell'autore, emerge una sensibile volontà di comunicare dati ai suoi contemporanei, non più intesi come popolo di combattenti e difensori della patria come per Ejzenštejn – come già Benjamin comprende, *il pubblico cinematografico non può essere descritto in base alla sua composizione di classe*³⁰ –, ma singoli individui chiamati al risveglio della coscienza, al corrispondere alla propria chiamata come Andrej e Boriška. Dunque, è ormai possibile dire che, *viceversa*, non esiste Andrej Rublëv in quanto personaggio storico al di là dei racconti che di esso la storia ha restituito, e tra questi, il film di Tarkovskij, si pone come narrazione principale e – soprattutto – non solo in ambito cinematografico; un *testo* imprescindibile per chiunque si ponga sul cammino di una nuova narrazione storiografica del famigerato pittore di icone. Questo poiché, come ricorda White, *non c'è discorso specificamente storico laddove non c'è narrazione*³¹.

5. Conclusione

Consci del fatto che le parole di White siano riferite alle modalità di trascrizione di un'idea della storia in un particolare e determinato stile narrativo letterario, l'obiettivo è stato quello di trasferire

³⁰ M. Bratu Hansen, *Cinema e Experience, Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan e Levi Editore, Bologna 2013, p. 133. Seppure non sia contemplata la possibilità di una percezione *auratica* dell'immagine cinematografica, le parole di Benjamin si riferiscono all'impossibilità della massa, per mezzo del cinema, di accordarsi con se stessa. Le riflessioni di Benjamin in questo caso sono inscindibili dalla critica dell'uso che il fascismo fa del cinema, ossia *annientamento* – delle masse – *vissuto come godimento estetico di primo ordine*. Resta valido l'assunto per il quale al cinema le reazioni dei singoli sono condizionate dalla loro immediata massificazione, assunto contro cui il pensiero di Tarkovskij, durante l'intero percorso artistico, ha lottato.

³¹ H. White, *Forme di Storia ... cit.*, p. 63.

le fertili intuizioni filosofiche dell'autore da una forma di narrazione a un'altra, dalla letteratura storica al cinema. In particolar modo sono state selezionate due pellicole narranti episodi congrui tra loro cronologicamente, filmate da due autori con idee e stili differenti e finanche, rispetto al ruolo del montaggio, opposte³². Due proposte filmiche inconciliabili nel loro chiamare in causa lo spettatore con finalità estremamente distanti, ma speculari nel loro scontrarsi con le stesse problematiche implicite in un lavoro storiografico. La possibilità di definire sempre un *contesto generale*, un *dettaglio della storia*, un *momento creativo* e infine una determinata attenzione alla *ricezione* – quest'ultimo il vero e solo punto di scissione dei due percorsi – consente di lasciar entrare nel largo passaggio della ricerca storiografica anche due autori cinematografici non documentaristi. Contro l'idea di un taglio scientifico verticale, le pellicole *Alexandr Nevskij* e *Andrej Rublëv*, nonostante il tentativo di smarcarsi dalla durezza dei dati storici, si compiono come narrazioni storiche dell'invasione teutonica del XIII secolo in un caso, e della vita di un monaco pittore nel Medioevo russo del XIV secolo nell'altro. Due pellicole che, nonostante la costanza nel tentare di comunicare qualcosa di contemporaneo agli spettatori del Novecento, hanno altresì narrato la storia di un Medioevo in tumulto nella lontana *Rus*. *Se scrivere storie è una prova sufficiente del fatto che possiamo conoscerlo*³³ – il passato – allora lo sarà parimenti anche il filmarlo.

³² L'idea di *montaggio idraulico* di Tarkovskij e quella di *montaggio verticale* di Ejzenštejn sono antitetiche tra loro. Se nel primo caso il film si compie attraverso il montaggio dei tempi dei singoli piani tra loro, con scrupolosa attenzione nei confronti del tempo totale che, come un flusso controllato, deve attraversare organicamente la pellicola (cfr. F. Schillaci, *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Lindau, Torino 2017), per Ejzenštejn l'associazione di piani, immaginata come uno stridere scintillante, deve scatenare e provocare idee e riflessioni intellettuali nello spettatore (cfr. S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2012 (1a ed. 1985), trad. it. di *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, in "Iskusstvo" 1963-1970).

³³ H. White, *Forme di Storia ... cit.*, p. 61.