

## Solaris, o dell'amare

E' passato già qualche anno dal ritrovamento, nella cittadina di Sergiev Posad, di un ciclo di affreschi la cui esistenza è rimasta a lungo ignota. I primi studi avevano attribuito questo incredibile ciclo figurativo ad un artista del XVI secolo, presunto contemporaneo del pittore Andrej Rublev, che operò nello stesso luogo. Oggi, dopo il lungo restauro affidato all'istituto Opificio delle Pietre Dure di Firenze, queste immagini sembrano rivelare una datazione più complessa. Gli storici dell'arte di tutto il mondo avanzano, ancora in questi giorni, ipotesi più diverse. Tutti concordano però sul fatto che gli affreschi siano legati all'opera omonima di Stanislaw Lem e Andrej Tarkovskij, *Solaris*, per il simile contenuto iconografico. Quello che lascia perplessi è il processo temporale che ha generato l'intero ciclo, il quale risulta dipinto in più stili, se ci si riferisce a quelli conosciuti dalla storia dell'arte occidentale, dalla pittura pompeiana alla pop art. La disputa è talmente accesa che sembra ripetere quella sulla solaristica, la scienza che nel romanzo studia la natura del pianeta Solaris, trasferita in questo caso in ambito storico-artistico. Le teorie oggi più accreditate si trovano ai due poli opposti dell'analisi: quella italo-tedesca vede il ciclo di affreschi come una stratificazione di più mani dalla fine del medio-evo alle prime decadi del XX secolo, mentre quella americana ritiene l'intero ciclo eseguito dalla mano di un unico artista vissuto nei recenti anni 60'. Una terza ipotesi è quella francese, che valuta l'appartenenza degli affreschi a due periodi storici molto distanti nel tempo, il primo umanesimo e il romanticismo. Infine una quarta teoria è quella inglese, per cui il ciclo sarebbe opera di più mani in un arco di tempo relativamente breve, compreso tra il primo romanticismo e l'impressionismo. Esistono ovviamente altre numerose posizioni critiche individuali che qui non riporteremo per mancanza di spazio, ricordando soltanto il curioso fatto accaduto circa due settimane fa. Nella cittadina di Sergiev Posad, un abitante del villaggio ha rivendicato come proprio l'intero ciclo di affreschi ma, in un dialogo più approfondito sulla loro realtà esecutiva, l'uomo ne ha poi negato la paternità, risultando soltanto un megalomane affetto da un particolare sentimento per il regista russo scomparso nel 1986.

Quello che segue è il primo studio, voluto dalla nazione russa, su questo straordinario ciclo figurativo, il quale ci appare come un'ibridazione delle posizioni critiche più rilevanti, tradotto e pubblicato per la prima volta in italiano su questa rivista, per gentile concessione dell'editore Trofim Lysenko, in virtù della sua passione per il cinema e simili realtà editoriali.

### La cappella Solaris a Sergiev Posad

Parete destra. Primo riquadro.

Il dubbio di Kelvin.

Nessuna figura è presente in questo riquadro. Vediamo una campitura monocroma oltremare con una sagoma dai toni arancio che galleggia al centro dello spazio. All'interno della sagoma sembrano distinguersi degli alberi, una casa e una figura animale simile a un cavallo. Lo stile sembra essere quello segnico-gestuale della stagione informale del secondo dopoguerra, con delle zone in cui il colore si raggruma fino a formare un bassorilievo.

L'immagine sembra riferirsi al finale del film e del romanzo, ovvero la possibilità del ritorno dello psicologo Kris Kelvin sulla terra. Nel romanzo la perduta speranza di Kelvin per il

ritorno di Harey, la moglie morta dieci anni prima, si trasforma nell'attesa per una nuova era dei miracoli. Lem parla miracoli crudeli, riferendosi agli "ospiti" che l'oceano potrebbe ancora inviare dopo la loro sparizione, dovuta al bombardamento dell'oceano con raggi X, modulati con le correnti cerebrali di Kelvin in stato di veglia. Secondo Sartorius, il biochimico della stazione Solaris, gli "ospiti" appaiono soltanto al risveglio, poiché l'oceano si impossessa della realtà umana durante il sonno. Ma sonno e veglia sulla stazione non sono garanzie di una differente percezione del reale. Dopo aver perso Harey si presuppone che Kelvin sia ancora sulla stazione, non avendone visto il ritorno sulla terra come accade invece per la sua partenza all'inizio del romanzo. A seguito del bombardamento, i ricordi che si concretizzavano negli "ospiti" si trasformano adesso in isole di memoria sull'oceano. Questo sembra il risultato del "contatto" stabilito con l'oceano, ovvero la ragione della missione su Solaris. Il dubbio di Kelvin sembra essere non tanto quello di un ritorno sulla terra, quanto quello della sua stessa vita vissuta fino a quel momento. Nel capitolo 14 del libro, "Il vecchio mimoido", Kelvin siede davanti ad una finestra e guarda l'oceano. Harey è stata eliminata con l'annichilitore e Kelvin si domanda se il pianeta terra sia la sua vera casa, se la vita che lo aspetta al ritorno possa essere migliore di quest'avventura del "contatto", se, infine, non sia questa la sua autentica vita, in cui il sonno e la veglia si invertono, in cui l'uno produce il presente dell'altro, dove l'enigma rimane la misura di un'esistenza che si scopre ogni giorno fuori dal tempo e oltre lo spazio.

Parete destra. Secondo riquadro.

A terra.

Una figura di spalle sembra sostituirsi all'isola del riquadro precedente. Anche qui una campitura monocroma isola la figura nello spazio, ma il colore della superficie ha toni che vanno dall'azzurro al rosso fino al bruno. La campitura non è omogenea ma ottenuta con l'accostamento di diverse unità cromatiche, la cui sovrapposizione fa vibrare il piano pittorico come la superficie di un liquido.

La scena in cui Kelvin scende per la prima volta sull'oceano del pianeta Solaris e pronuncia la parola terra (tra virgolette nel romanzo) non è presente nel film. In questa esplorazione Kelvin si trova di fronte a qualcosa che sembra un'antica città in rovina, che è inclinata sul fianco come una nave alla deriva nel movimento schiumoso dell'oceano. Kelvin si siede su quella che sembra essere una riva rocciosa e contempla la veduta. Tocca con la mano un'onda vischiosa e gelatinosa che dal contatto trasforma la sua propaggine in un fiore. Poi il fiore scompare inglobato di nuovo nella massa informe, come tutte le altre figure tali soltanto per un istante, simili al crollo di antiche civiltà la cui vita risulta adesso non meno istantanea, e pari alla decadenza della nostra civiltà destinata in un futuro molto prossimo a non essere più. Più avanti nel tempo, forse, nuovi animali poststorici non avranno più occhi per contemplare Piero della Francesca, ma furia animale di sopravvivenza come nel giurassico che ci ha preceduto, successivo a civiltà più evolute di cui non abbiamo mai saputo nulla, limitati ad un'antropologia fiorita nella tradizione dell'uomo erectus. Un'ipotesi è che questa scena, nel film, sia stata trasformata in quella in cui vediamo Kris affacciato alla finestra della casa paterna mentre guarda all'interno. Si accorge che nella casa cade acqua dal soffitto, sulle spalle del padre e sugli oggetti, che l'interno si è sostituito con l'esterno, che la percezione potrebbe essere da sempre rovesciata, e che dunque la vera terra è Solaris e non quella che accende i suoi ricordi di bambino. O meglio che quei ricordi, come il piccolo fuoco che Kelvin accende sulla neve, sono la sua vita più presente, quella che l'oceano gli ha restituito attraverso Harey, dove l'amare è atto incarnato nel ricordo e dove l'amore è continua sospensione del tempo.

Parete destra. Terzo riquadro.

La moglie di Proust.

L'immagine mostra una sorta di natura morta nello stile seicentesco delle Fiandre. Il tavolo sembra essere stato dipinto con polveri metalliche, ha un effetto riflettente e assomiglia ad un carrello da laboratorio scientifico. Sul piano si vedono una lettera, una provetta e un vestito a rombi di camoscio. L'utilizzo del chiaroscuro evidenzia la plasticità degli oggetti in relazione al fondo piatto in cui si distingue una sagoma femminile, forse l'ombra di una persona assente, di un fantasma nero su fondo nero.

Nel film Harey, dopo una progressiva presa di coscienza della sua identità sempre più umana, che le detterà le parole d'amore a Kelvin, si suicida bevendo ossigeno liquido. Nonostante Kelvin sia a conoscenza del meccanismo di materializzazione degli "ospiti" muta il parametro di valutazione del reale. Reale non è più quello che si conosce ma quello per cui si vive. Kelvin riconosce Harey come la vera Harey, non più quella che incarna il ricordo della moglie suicida, ma quella che adesso al suo fianco è ragione viva del suo amore. Kelvin dimentica la missione ed è pronto a vivere il resto della sua vita nella stazione per amare Harey, in virtù di un sentimento che può soltanto provare ma non spiegare. La scena in cui Kelvin poggia sulla poltrona il vestito della seconda Harey, dopo che spaventato e incredulo ha spedito la prima nello spazio, l'allineamento dei due indumenti uguali, non è più origine di turbamento ma consapevolezza della complessità dell'esistenza, mai così evidente nella vita sulla terra. Harey incarna le ragioni della vita senza destinazione e indica nella memoria del vissuto il luogo il cui si raccoglie il senso di un attraversamento nel tempo. I ricordi di Kelvin nella pellicola, il volto della madre, il cane, la casa, Harey, scorrono paralleli alle immagini del libro nel capitolo "sogni", in cui il protagonista ha la percezione di essere un corpo imprigionato in una materia estranea, sospesa in uno spazio senza definizione spaziale. Al risveglio Kelvin percepisce la realtà che ha intorno come un'ombra, mentre il ricordo illumina la realtà di una vita già stata, raccolta nel sentimento amoroso che ad essa ci lega per un tempo molto più lungo di quello che abbiamo calcolato, la cui durata è la progressiva evidenza della mortalità degli amanti.

Parete sinistra. Terzo riquadro.

Il Grande Vetro

La rappresentazione sembra essere quella di una strana macchina a forma di S. I punti di giunzione degli ingranaggi meccanici sono rappresentati da parole, forse dei nomi di persona, non tutti leggibili. Il tratto geometrico nelle singole parti del meccanismo da una parte rimanda ad alcune incisioni del secondo cinquecento e dall'altra recupera problematiche iconografiche d'inizio del secolo scorso. Una quadreria di ritratti maschili, dipinti nello stile realista, fa da sfondo a quest'immagine verbo-visuale, la cui meccanica ci è sconosciuta. Il rapporto tra il fondo figurativo e la figura geometrica lascia ipotizzare una doppia anamorfosi.

Più volte nel film appare l'immagine dell'oceano come materia dal colore sempre cangiante in virtù del movimento della sua superficie. La stessa superficie, come illustra il libro, dà origine ad una serie di strutture, mimoidi, lunghi, perfunghi, agitati, vertebroidi, eccetera, che sembrano escrescenze della struttura muscolare dell'oceano, considerato come un essere vivente dotato di un proprio linguaggio interno. La continua mutazione di forma e colore sembra essere spinta da un'energia di cui si ignora la provenienza e lo scopo. Potrebbe essere l'effetto del desiderio prodotto dalla relazione del maschile con il femminile di cui l'oceano ne incarna la pulsazione facendo della sua massa il termometro sentimentale. La solaristica ha provato a spiegare per anni i fenomeni del pianeta Solaris

non arrivando a nessuna certezza sulla natura di questa materia-immagine in perenne trasformazione. Ricordiamo qui come il tentativo di un artista francese di scrivere una serie di note, raccolte poi in una scatola verde, atte a definire il meccanismo di una macchina dipinta sia analogamente fallito, poiché le spiegazioni del visibile non sono mai proporzionali alla molteplicità della visione. Il romanzo e il film sembrano protendere, in riferimento all'affresco, l'una per il fondo, i ritratti, l'altra per la figura, la macchina. La galleria di ritratti, riconosciuti come i padri della solaristica, è presente nei volumi che Kelvin consulta in biblioteca. Alla fine della lettura Kelvin conclude che l'uomo può apprendere soltanto poche cose per volta nell'incapacità di afferrare più realtà che accadono simultaneamente, come nella realtà dell'oceano dove la creazione è contemporaneamente la creatura, in una simultaneità ci riporta di fronte all'incomprensibile. La figura della macchina sembra invece essere stata spostata da Tarkovskij al di fuori della stazione, forse per dare più spazio alla storia di Kelvin e Harey, lontana da interferenze di carattere scientifico. Il suo funzionamento è descritto nel video portato da Berton prima della partenza di Kelvin, e la scena della biblioteca è sostituita con un piccolo evento, il compleanno di Snaut. Qui Tarkovskij inserisce un doppio registro spazio-temporale sulle note del preludio alla Corale in fa minore di Bach. Si passa dalle immagini di Brueghel alla levitazione nello spazio, e Kris che prima era immerso nella contemplazione dei dipinti adesso si stringe ad Harey in un abbraccio. Questi due momenti inventati dal regista, fanno pensare all'oceano come ad un artista dal linguaggio differente e parallelo a quello della storia dell'uomo, all'arte, per dirla con le sue parole, come tensione verso l'infinito attraverso il finito. Il rumore di fondo che sentiamo mentre scorrono i particolari di Brueghel è il vociare del mondo che l'arte mette sempre a tacere. La sospensione nello spazio durante l'assenza di gravità è la realtà dell'amore di portare sempre altrove.

Partete sinistra. Secondo riquadro.

Il Dio bambino.

Una figura occupa la parte centrale dell'affresco. Ha la testa enorme che occupa più della metà del piano verticale e il corpo piccolissimo. Potrebbe sembrare un'ascensione se la figura non fosse capovolta, con i piedi rivolti verso l'alto. Inoltre il corpo è dipinto con una precisione quasi iperrealista, mentre la testa sembra essere il frutto di una distorsione dei lineamenti, come sfocati da rapide pennellate. Ai lati di questa figura due sfere sembrano rappresentare due pianeti, hanno colori differenti ma lo stesso diametro, realizzati da un'accumulazione di micropennellate l'una sull'altra, leggermente aggettanti sul piano rispetto alla piattezza della figura.

In Tarkovskij, Berton, nel video in cui descrive il suo avvicinamento all'oceano, parla della visione di una figura dall'aspetto infantile ma dalle proporzioni gigantesche. Poi, dopo aver abbandonato la casa, Berton confida al padre di Kelvin per telefono la somiglianza tra il bambino visto su Solaris e il figlio di Fechner, lo scienziato scomparso nell'oceano. In Lem, questa confidenza non è esplicitata ma leggiamo che Berton parla in segreto al dottor Messenger, non sappiamo di cosa, ma potrebbe trattarsi della stessa informazione. Inoltre, dal romanzo, veniamo anche a conoscenza di una richiesta del dottor Messenger circa la biografia di Fechner e tutte le informazioni sulla sua vita familiare. Nel libro Berton descrive inoltre un tentativo spastico circa il movimento del bambino, una figura che gli faceva orrore per i suoi gesti innaturali e per il volto dall'espressione disumana, come in un attacco epilettico. Più avanti, nel dialogo con Snaut, Kelvin parla del suo Dio imperfetto e invalido, in grado di fallire le previsioni, un Dio che esiste soltanto all'interno della materia e che da essa non si può liberare. Snaut risponde che il Dio di cui parla è semplicemente

l'uomo, ma Kelvin prosegue dicendo che l'uomo in fondo non crea uno scopo, il quale gli è imposto dalla nascita. Allora il Dio di cui si parla potrebbe essere l'oceano, ma per Kelvin è un Dio troppo chiuso in stesso. Il Dio di Kelvin abita in qualche angolo della galassia, è ancora adolescente, o addirittura bambino, necessariamente imperfetto e incapace di salvare vite umane, in grado semplicemente di essere. Un Dio mancante e deforme, che non ha finalità al di fuori del suo tentativo di sopravvivenza, riformulato sempre a partire dalla sua non conoscenza del mondo.

Parete sinistra. Primo riquadro.

Il principio è la fine.

L'affresco sembra essere la superficie di un vetrino visto al microscopio. La pittura è molto diluita come in un acquerello. Si distinguono per trasparenza delle forme come in movimento all'interno di un liquido. Non ci sono né linee né perimetri, neanche confini cromatici netti, anche se emergono due dominanti di colore, una grigio-verde, un'altra cobalto-viola. Inoltre in alcune zone del riquadro il colore sembra essere assente, sostituito dalla materia del supporto murale. Difficile dire esattamente cosa sia rappresentato, forse il fondo di uno stagno, forse il riflesso sull'acqua di un albero, forse la stratificazione di un'immagine sull'altra.

Nel libro di Lem Kelvin viene a conoscenza di Berton attraverso un volume presente nella biblioteca della stazione. Tarkovskij filma invece l'incontro tra le due figure all'inizio del film, prima della partenza di Kelvin. Il loro dialogo determinerà forse la rottura dell'amicizia tra il padre di Kelvin e lo stesso Berton, scatenando l'ira del padre verso il figlio. Quando alla fine del film Kelvin si inginocchia di fronte al padre sembra dunque compiere un'azione che riguarda un fatto precedente la sua partenza come se non fosse mai partito. E' come se Tarkovskij, prima di farci vedere la trasparenza dell'acqua e il movimento delle alghe, la scena iniziale, abbia occultato un movimento di macchina opposto a quello finale, dall'alto verso il basso, partendo direttamente da un campo visivo ristretto. Dal romanzo sappiamo inoltre che nel rapporto di Berton, all'interno del volume letto da Kelvin, Berton parla di un giardino visto sulla superficie dell'oceano con siepi e vialetti, forse quello in cui lui stesso si era trovato a parlare con Kelvin. Mentre il romanzo sviluppa una temporalità lineare, che inizia con la partenza di Kelvin e termina con le sue domande all'interno della stazione, il film introduce una circolarità del tempo, ripresentando nel finale la stessa immagine che vediamo all'inizio, quella del movimento delle alghe sotto la superficie dell'acqua. Non possiamo a questo punto essere sicuri che la seconda volta che vediamo quest'immagine, la sua ripresentazione differisca dalla prima in termini di presente. Nel capitolo 9 del libro di Lem, "ossigeno liquido", Kelvin pensa alla realtà come ad un continuo risveglio in un sogno sempre successivo, come se non ci fosse nessun principio e nessuna fine, ma soltanto un processo infinto di differenti stati di coscienza per differenti realtà. Come a suggerire che la nostra coscienza attuale è compresa tra la nostra nascita e la nostra morte, senza sapere se questo arco di tempo è incluso in un tempo più lungo, forse infinito, la cui conoscenza, dalla nostra prospettiva mortale, ci sfugge. La nostra esistenza attuale potrebbe diventare il ricordo di un'altra che vivremo a partire dalla nostra morte, oppure essere già il ricordo di un'esistenza che ha preceduto la nostra nascita. In fondo non sappiamo nulla, possiamo però affidarci alla citazione di Lem nell'ultimo paragrafo del romanzo, *finis vitae sed non amoris*, in cui l'amore rappresenta una proporzione febbrile tra la disperazione per una continua mancanza e l'estasi di una ritrovata appartenenza.

Volta centrale.

Aleph.

L'immagine è una composizione astratta, ma soltanto apparente, le cui unità sono costituite da microfigurazioni montate in sequenza come a comporre un mosaico che cancella la sua stessa visibilità. Migliaia di piccole realtà figurative che ripercorrono l'intera storia del linguaggio, dai graffiti preistorici a quelli dell'arte di strada, migliaia di segni che racchiudono le potenzialità di ogni gesto espressivo già stato e a venire.

Questo riquadro non è presente direttamente né in Lem né in Tarkovskij, nonostante sembra riguardare le loro opere più di ogni altra immagine in esse ritrovata. La spiegazione potrebbe essere che quest'immagine rappresenta il senso stesso che conduce un artista a realizzare un'opera d'arte come tentativo di totalizzare in un'unica realtà ogni tempo e ogni spazio vissuto e vivibile. Sia Lem che Tarkovskij non avrebbero potuto utilizzare questo affresco per il semplice fatto che la loro opera è proprio l'immagine che questa composizione esprime. Ad oggi non sappiamo neanche se i due autori, abbiano mai visto il ciclo di Sergiev Posad, dal quale potrebbero essere stati ispirati, ammesso che quest'ultimo fosse già esistente. Si potrebbe così in parte spiegare la differenza di costruzione delle due opere, la prima orientata a dichiarare i limiti della conoscenza umana assumendo una prospettiva più scientifico-filosofica, la seconda utilizzando un registro più psicologico-sentimentale. Convincente sembra invece la necessità di utilizzare la fantascienza per riuscire a parlare di ciò che non si conosce e non si è in grado di esprimere, se non allontanandosi apparentemente dal reale per penetrarlo più a fondo, partendo dal punto in cui la realtà assume forza attraverso ogni manifestazione destinata a rimanere oscura. L'ignoto non abita pianeti lontani ma la vita di tutti i giorni, così come il sentimento amoroso ci fa aderire all'esistenza nella totale spesa di noi stessi, nonostante la completa incomprendibilità di questo gesto necessario e senza alternative. Così *Solaris* non appare più né come un film, né come un romanzo. Né tanto meno come questo ciclo di affreschi. *Solaris* è una parola che rimanda ad altro, forse ad un codice che esprime nel linguaggio dell'opera la sua sorgente sempre remota, l'espressione di un sentimento di vivere come accadimento amoroso. *Solaris* è infine non conoscenza come coscienza di vivere.

Nota: Sappiamo da un'intervista del regista Steven Soderbergh che il suo remake di *Solaris* girato nel 2002 ha rifiutato un confronto con il ciclo della Cappella *Solaris* di Sergiev Posad, all'epoca già conosciuta. Sembra addirittura che il regista abbia scelto di ignorarne l'esistenza, forse per il timore di un'influenza troppo diretta sul suo lavoro, forse per uno strano timore circa fenomeni paranormali che si manifestano ancora oggi in quel luogo. Questa è la ragione per cui questa quarta variante non è stata presa in considerazione in questo scritto.