

Arca russa: un viaggio nel tempo tra visione e oscurità

Inviato da di Chiara Cinelli

Un uomo della Russia d'oggi si trova ad essere spettatore inosservato degli eventi e i personaggi più significativi della storia del suo paese, che trascorrono davanti ai suoi occhi negli sfarzosi saloni dell'Ermitage e del Palazzo d'inverno: Pietro il Grande, Caterina II, gli ultimi Romanov. Il suo sguardo incrocia da subito quello di uno straniero, un diplomatico francese presente al Congresso di Vienna del 1815, che lo accompagnerà in questo fantasmagorico viaggio. Il film di Alexander Sokurov, un lungo piano sequenza di 98 minuti, ci catapulta fin dalle prime immagini e parole in un affascinante quanto inquietante non luogo, in cui, al nostro sguardo stupito, si offrono visioni di pura bellezza. L'inizio è il buio più oscuro, su di esso si scagliano le parole di un uomo che dichiara il proprio spaesamento, noi siamo con lui, con il suo sguardo, o meglio con l'occhio della telecamera che ci trascina in una dimensione in cui niente è più cosa data, tutto sembra rinnovato e rinnovarsi davanti ai nostri occhi incessantemente, senza respiro: una nuova possibilità di visione sembra nascere dal disorientamento, nuove emozioni e sensazioni ci percorrono come un brivido, al cospetto di immagini di eterna bellezza. I nostri occhi hanno la forza e l'innocenza di chi vede per la prima volta. Da questo momento in poi ogni parola sarà al contempo visione e nessuna tregua verrà concessa al nostro sguardo. Il film oltre ad inghiottirci per più di novanta minuti in un'infinita soggettiva, ha la forza propria delle grandi idee e dei grandi pensieri. Non sempre facile, però, muoversi all'interno della sua vasta materia. Viene in soccorso un metodo utilizzato da Giorgio Strehler per l'analisi e la realizzazione del Giardino dei ciliegi di C chov, ovvero, "la regola delle tre scatole". Aldilà delle ovvie differenze tra le due opere prese in esame, l'interesse del metodo di analisi sta nel rintracciare diversi mondi "testuali" interni all'opera, l'uno facente parte dell'altro, che procedono dal particolare all'universale. Il film racconta prima di tutto una storia, suscitando una prima ed immediata percezione e comprensione del testo. Siamo nella prima scatola, qui ci muoviamo con il nostro osservatore e il suo interlocutore francese, vivendo più di cent'anni di storia russa, attraverso i suoi personaggi più importanti, le guerre più atroci e lo sfarzo dei grandi eventi mondani. In questo primo orizzonte di senso, l'osservazione poggia inevitabilmente sulle vicende di questi due uomini e sugli incontri che essi fanno durante il loro cammino. Il contesto non è solo una cornice ma dà senso al tutto: ondeggiando tra le tele dei grandi pittori di tutti i tempi, entriamo nei loro paesaggi, ci vestiamo dei loro colori, sentiamo il profumo inebriante delle veneri e l'incenso dei santi, smarrendo lentamente il senso dello scorrere del tempo, e sollevati dal suo peso, galleggiamo incostanti tra immagini di vita, dolore, religione, morte e bellezza. In un tempo senza tempo, lo spazio sembra rimodellarsi continuamente davanti ai nostri occhi; siamo in una dimensione onirica entro la quale la visione si confonde con la non-visione, come meglio viene specificato spingendosi ad un'osservazione più generale del film.

Tutto ciò che abbiamo visto e vissuto non è solo la Storia della Russia e di due uomini che ne diventano inconsapevoli spettatori, siamo noi, è la nostra storia di uomini. Ecco che il contesto fin qui delineato si allarga improvvisamente sconfinando oltre le immense sale, le cornici, le linee e i colori. Si disegna la nuova scatola che abbraccia la prima: noi siamo quello che abbiamo visto, il mondo dell'Arca siamo noi, è la nostra vita di uomini tra gloria e miseria, felicità e tormento, visione e oscurità. In quest'ultimo dissidio sta forse più che in ogni altra cosa il nostro essere uomini. Vedere da quando siamo a quando non saremo più, è l'imperativo categorico delle nostre vite; il mondo ci si spalanca davanti con tutte le sue meraviglie, i suoi orrori e noi siamo qui perché tutto questo non venga mostrato invano. Un'immagine è per l'occhio che la guarda. Sopraffatti dalla visione, però, avvertiamo un senso di vuoto costante, sempre pronto ad inghiottirci nel suo buio.

Ci dibattiamo, così, tra le ragioni della luce e quelle delle tenebre e forse la realtà, quella vera, non la vedremo mai. Sokurov ha la forza di farci vivere tutto questo in uno stato di beata incoscienza, in cui lo spettatore avverte un senso di sconfitta di fronte a se stesso, alla Storia ed al Tempo. Il film è, infine, una malinconica e struggente riflessione sull'Arte, terza ed ultima scatola, e in particolare sul cinema. Un piano sequenza virtuosistico mostra l'aderenza dello sguardo cinematografico alla realtà, così come noi la percepiamo e al tempo stesso ne denuncia l'inadeguatezza a vedere veramente. A tal proposito Enrico Ghezzi parla di "rappresentazione dell'incapacità di rappresentare" (1): il Cinema, arte della visione per eccellenza, si mostra disarmato e cieco di fronte alla Vita e ai suoi misteri, di fronte alla Storia e al suo divenire inarrestabile e alla Morte che tutto inghiotte e cancella.

Tre contenitori, dunque, per un unico grande film, che realizza su piani diversi ma contigui uno stesso paradosso, quello tra visione e oscurità, tra ordine e disordine: "l'autentica immagine artistica fa sì che chi la percepisce provi contemporaneamente sentimenti complessissimi, contraddittori, che a volte persino si escludono a vicenda" (2). Così Andrej Tarkovskij parla della natura dell'immagine filmica e artistica in genere, che non è veicolo di significati ma "un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua". Ed è esattamente ciò che si riscontra nel film di Sokurov, dove i mondi concettuali che fin qui abbiamo disegnato, non vengono presentati attraverso un organico sistema di significati, bensì per mezzo di immagini che possiedono l'evidenza della vita stessa. C'è in entrambi, inoltre, un tentativo di penetrazione nell'immagine attraverso l'utilizzo di piani lunghi, lenti e inquadrature che stringono su volti, oggetti o particolari di questi. E ancora nel solco tracciato dal maestro russo, si inserisce il tema del Tempo, protagonista assoluto del film. Noi siamo abituati a definire il tempo, a limitarlo, appuntarlo con parole, gesti, segni. Qui non è possibile, siamo in presenza di un tempo né presente né passato, né circolare, né futuro, bensì un tempo che vive in perfetta sintesi con lo spazio e che non scorre ma si percorre così come si attraversano le sale di un palazzo o i suoi corridoi, procedendo in avanti o ritornando indietro, in una dimensione in cui nulla ha un inizio o una fine. Sergio Escobar in proposito scrive: "nel film, nei suoi secoli che si incontrano e si attraversano, che durano senza interrompersi, come in uno spazio sottratto al divenire, c'è una profonda angoscia del presente."(3)

Sokurov prosegue, qui, un discorso aperto con il suo precedente documentario *Elegia del Tempo*, guardando alla grande lezione teorica di Tarkovskij e al suo cinema. "Il tempo registrato nelle sue forme e manifestazioni fattuali, ecco in che cosa consiste, secondo me, l'idea fondamentale del cinema e della sua arte"(2): il maestro russo ha indicato la via di un cinema che cerca la pura aderenza dello sguardo alla durata, raffigurando, così, nient'altro che il Tempo nel suo scorrere materiale. E Sokurov, nell'intera sua opera, ne ha raccolto l'eredità, inserendola nel suo personale mondo di segni. Molti altri i punti di contatto tra i due registi, come dimostrano le similitudini concettuali tra *Solaris* e *Arca russa*: il tempo interiorizzato della memoria, la compresenza dei tempi, il viaggio, lo spazio come non luogo e infine la conoscenza umana ed il mistero della vita. La mdp lentamente stringe sull'orecchio di Kris Kelvin, lo scienziato protagonista di *Solaris*, il quale pronuncia queste parole: "per conservare le semplici verità umane ci vogliono i misteri, il mistero della felicità, della morte, dell'amore. Pensare a questo è come conoscere il giorno della propria morte. L'impossibilità di sapere questa data ci rende praticamente immortali." Si ripropone qui la dialettica tra visione e non visione, nel più ampio contesto della conoscenza umana e dei suoi limiti.

Attraverso l'analisi di alcune delle scene più significative del film, infine, si può comprendere a pieno la forza espressiva delle immagini che lo compongono. Vale la pena, quindi, ritornare ai nostri due viaggiatori. A circa metà del suo cammino, lo straniero si imbatte in una donna cieca che sfiora le forme di una statua, con grazia soave. L'incontro sembra da subito avvolto da una strana atmosfera, magica e inquieta, i cui toni sono rafforzati dalle parole della voce fuori campo che intima al francese di fare attenzione alla donna.

Da lei veniamo condotti nella stanza dei pittori fiamminghi, ci soffermiamo di fronte alla meravigliosa perfezione della Vergine delle pernici di Van Dijck e ascoltiamo le sue parole che ne descrivono le forme, i colori, la pace e la serenità. Lentamente lo straniero comincia a penetrare in quelle tele che poco prima giudicava con superiore distacco, vi penetra con tutti i sensi, percepisce l'odore dell'olio e ne sente la materia. In un'altra sala poco distante incontra una seconda donna che lo invita a "parlare" con un quadro. Sono donne - angelo, creature intermedie tra cielo e terra, che in virtù della loro stessa natura ci mettono in contatto con l'Eterno di questo mondo. C'è nel film un'idea immanente dell'Eternità come di qualcosa che è qui intorno a noi e che si cela ai nostri occhi offuscata da pregiudizi, consolatorie verità, modi consunti di guardare il mondo.

Di qui in avanti l'atmosfera si fa sempre più malinconica e inquieta, i due personaggi procedono ma il loro dialogo è fatto sempre più di silenzi. Ricompare davanti ai loro occhi la regina Caterina che con aria stanca si appoggia al suo servitore ed esce dal palazzo nel bianco della neve. Caterina è qui presaga di ciò che sarà il destino della sua stirpe; entriamo in uno spazio - tempo del film che, nel suo struggente lirismo, sembra sollevarsi su tutto il resto. Indimenticabile l'affanno del protagonista (voce fuori campo) che segue la regina non raggiungendola e che la vede svanire nel nulla così come dal nulla era comparsa. Nel suo respiro palpitante non c'è solo la speranza e l'illusione di un popolo che rincorre un'idea ormai tramontata, ma c'è anche il costante tentativo dell'Uomo di afferrare un passato che sfugge e che sembra inconoscibile. Rientrati nel palazzo riportiamo con noi un senso di annullamento; qualcosa ci sta inghiottendo poco a poco. Lo straniero non resiste alla tentazione di aprire una porta chiusa in fondo ad un corridoio buio: di fronte a lui una stanza gelida, di colore livido, piena di cornici vuote appoggiate alle pareti con al suo centro una grande bara ed un uomo che la sta rifinendo. Siamo nella stanza dell'assedio di Pietroburgo e di tutti gli uomini che vi sono morti in nome della libertà. È la stanza della morte, buco nero che spegne i colori, rompe le tele, oscura le immagini e che esercita su di noi un misterioso e lusinghiero richiamo.

Un'ultima e mirabile scena del film è quella del ballo del 1913. "Il ballo verso cui converge il piano sequenza è un trionfo d'ordine, una messa in scena d'un potere strutturato come in cerchio d'attenzione e obbedienza attorno al centro tirannico di un direttore d'orchestra" (3), così Sergio Escobar descrive il momento finale del film. La mdp danza con i personaggi, li segue, li emula, si nasconde dietro le vesti, disegna un quadro d'insieme non perdendo di vista il particolare e restituisce così l'atmosfera gioiosa e inquieta della festa in tutta la sua pienezza e spontaneità. Un crescendo musicale ci conduce all'infrangersi definitivo di ogni illusione, scandito dalle ultime parole dello Straniero e dalla potenza espressiva del suo volto contratto in una smorfia di nostalgico abbandono. Egli decide di non discendere le scalinate del palazzo con tutti gli altri ma di rimanere lì dove la Storia si ferma e non procede oltre. In un "oltre" dove svaniscono i sogni legati alla tirannide, per quanto sanguinaria, e con essi la speranza in un ordine che faccia luce sul passato e illumini il futuro. La Storia discende la scalinata del Palazzo d'inverno, ad attenderla un mare grigio avvolto da una spessa foschia.