

mantenere

una certa distanza. Conversazioni con Aleksandr Sokurov

Di rado il cinema rivela autori in grado di plasmare la propria opera in modo uniforme e coerente come ha fatto sino a oggi Aleksandr Sokurov. Anche il suo ultimo lavoro, *Aleksandra*, recentemente presentato ai festival di Cannes e di Torino, continua il percorso avviato ormai trent'anni fa con la sua opera d'esordio *La voce solitaria dell'uomo* (1979). Quel film gli valse la stima e il riconoscimento di Andrej Tarkovskij, e costituì il primo passo di un cammino artistico in cui letteratura, arte pittorica e musica hanno avuto un fondamentale valore sia espressivo sia di significato. Un percorso che basa la propria profondità e originalità sull'osservazione delle relazioni umane, ma anche e soprattutto del rapporto che queste instaurano con l'ambiente naturale circostante. Un'osservazione che, come indicano le parole dello stesso Sokurov, va sviluppata nel tempo, sapen-

do rimanere però a una *certa distanza* dall'oggetto del proprio sguardo. Uno sguardo fatto di *pietas* e di comprensione, che incontra un profondo interesse per la storia e per la filosofia, per la tecnica e per le arti, per la natura e per i legami affettivi. Quanto segue è il risultato di tre lunghi incontri avuti con Aleksandr Sokurov tra il 2007 ed il 2008 durante alcuni soggiorni in Italia del regista. Il primo incontro risale al settembre del 2007, a Venezia, in occasione del Premio Bresson a lui assegnato. Il secondo risale al dicembre dello stesso anno, a Roma, in occasione della conferenza di presentazione in Italia del film *Aleksandra*. Il terzo è avvenuto invece nel luglio del 2008, a Milano, in seguito alla presenza del regista per alcuni incontri e manifestazioni a lui dedicati.

Denis Brotto: *Il suo ultimo film Aleksandra, ambientato in Cecenia nel mezzo della guerra, è stato definito a Cannes come un capolavoro assoluto. La trama sembra avere alcuni punti di contatto con le sue opere precedenti, soprattutto con Padre e figlio e con i film storici sul potere. Come è avvenuta la scelta di questo soggetto e quali sono i tratti più significativi dell'opera?*

Faccio parte di quell'esiguo gruppo di registi che difficilmente presenta un soggetto già definito e completo in ogni suo dettaglio. L'idea per un film cresce in me durante l'intero percorso di creazione dell'opera. La drammaturgia è una cosa molto seria, e giocare con essa, scrivendo ad esempio un gran numero di soggetti privi di un profondo valore, è assai pericoloso. Si rischia infatti di non prepararsi a dovere per la realizzazione di quell'idea. Il più grande pregio di un soggetto è proprio quello di poter essere pensato, ponderato, di poterci riflettere attentamente al fine di prepararsi al meglio per il film. Per *Aleksandra* ho pensato all'eroina di un mio film precedente ora cresciuta e divenuta una persona anziana, che si trova dunque in una nuova fase della sua vita. Il personaggio rappresentato da questa donna è estremamente forte. Del resto non è un soggetto nuovo per me. In *Salva e custodisci*¹, in *Una dolorosa indifferenza* o in *Maria*, i personaggi principali erano donne molto forti, straordinarie per intelligenza. Si tratta quindi di un carattere che già da molto tempo sto cercando di raccontare, e che credo sia a me molto vicino. La cosa nuova di questo film è invece data dall'incontro tra due persone. Vi sono due persone che tendono l'una verso l'altra, e che inevitabilmente, cercandosi, arrivano a incontrarsi. In un'opera d'arte drammatica credo si tratti di un aspetto estremamente fruttuoso, in quanto consente di scoprire la vera natura delle relazioni tra le persone. L'attraversamento della vita è per me un tema fondamentale, perché è proprio questo attraversamento a costituire la funzione principale dell'esistenza di un uomo. Vi sono persone che scelgono il proprio cammino una volta per tutte, addirittura sapendo già dal principio quale sarà il loro destino, altre invece scelgono giorno per giorno in quale direzione muovere la propria esistenza. *Aleksandra* parla proprio di questo attraversamento della vita, perché la protagonista è una donna che ha deciso di vivere sulla propria pelle ogni sua scelta. Aleksandra sceglie di compiere un certo percorso, ci ripensa, riparte, impreca contro se stessa per le decisioni sbagliate, sceglie una nuova strada, un nuovo percorso. Ha scelto di vivere senza fermarsi, andando costantemente avanti, attraversando per l'appunto la vita. Un attraversamento che avviene prima di tutto al suo interno, seguendo i suoi sentimenti, e non dando attenzione ai segni esteriori che il mondo offre.

L'incontro tra due persone, con una delle due che giunge a trovare l'altra, è un aspetto che attrae la mia attenzione da molto tempo. Dunque non mi rimaneva altro che definire questi caratteri, trovare un volto per questi personaggi, decidere chi sarebbero stati e dove si sarebbe ambientato questo racconto. Il destino di ogni artista, e prima ancora di ogni uomo, dipende dal

fatto di avere accanto a sé una persona che sta attraversando la vita proprio nel tuo stesso modo, se c'è, se esiste, se si riesce a individuarla. Per quanto mi interessi il cinema da un punto di vista estetico e di profondità di contenuto, la cosa più importante rimane in definitiva il destino dell'artista e della sua opera, segnato prima di tutto dalla presenza di un individuo forte, di una persona di valore. La scelta di una persona per il film è legata propria alla sua personalità, che viene prima di ogni qualità recitativa. Se io individuo una persona con la giusta forza, con il giusto carattere, è molto probabile che il risultato finale sia buono, anche in assenza di precedenti esperienze attoriali.

DB: Quale è stato lo sviluppo del progetto che sta alla base di Aleksandra?

Il primo aspetto di questo film è stato individuare l'idea, ma subito dopo si è trattato di individuare la persona che avrebbe reso possibile l'attuazione dell'idea. Ecco dunque l'incontro con Galina Vi?nevskaia, che da molto tempo ammiravo e con cui sognavo di poter lavorare. Finalmente il destino mi ha regalato questa occasione, e appena ho compreso che lei mi capiva e mi accettava non solo a livello personale, ma anche più intimo, spirituale, le ho subito detto che avrei voluto scrivere una sceneggiatura per lei, basata sul tema dell'incontro tra due persone. Lei, quasi senza pensarci, ha immediatamente detto di sì. In seguito lei spesso ha sollevato dei dubbi sulle sue capacità recitative. Ma proprio questi dubbi erano per me la conferma che lei era la persona giusta, in quanto esprimevano la lealtà e l'aspetto più vero della sua personalità, mostrando la sua capacità d'autocritica, il suo desiderio di lavorare migliorando per realizzare quest'opera al meglio. Abbiamo così iniziato poco a poco a preparare questo film, a rivedere assieme la sceneggiatura, a preparare le riprese. Dopo le riprese lei ha doppiato il suo personaggio, e anche in questa fase abbiamo lavorato fianco a fianco. E la cosa che oggi più sorprende è che nonostante la sua adesione completa, il personaggio che noi vediamo sullo schermo non è Galina Vi?nevskaia, bensì esattamente quel personaggio da me ideato e da lei interpretato e rappresentato. L'incontro tra regista e attore è un aspetto fondamentale. E vi è un ruolo di casualità enorme in tutto ciò. Quest'incontro infatti poteva non accadere, e non vi sarebbe stato nemmeno il film. Ma come dicevo prima, quando due persone, anche lontane, si cercano, alla fine quest'incontro avviene, e ogni difficoltà o impossibilità viene superata. È la storia di due persone che si muovevano l'una verso l'altra. Credo si tratti di qualche cosa di meraviglioso. Per un attimo vorrei trovarmi al suo posto, al posto di una persona della sua età, per capire come ci si può sentire nel divenire così necessari a un'altra persona come lo era divenuta lei per me. Se mi capiterà di arrivare alla sua età vorrei provare esattamente questa sensazione.

DB: Galina Vi?nevskaia è stata la protagonista anche di un'altra sua opera, Elegia della vita (2005), assieme al marito, il violoncellista Mstislav Rostropovič. L'idea di fare di lei la protagonista del film Aleksandra quando è nata?

L'idea è nata molto tempo prima di *Elegia della vita*. Avevo da tempo il desiderio di lavorare con lei. Dalle sue interpretazioni d'opera che ho potuto ammirare, ho notato il suo enorme talento drammatico. Ho ammirato soprattutto l'organicità del suo lavoro, e il fatto di vederla sempre perfettamente consona alle differenti situazioni ed emozioni che la narrazione doveva esprimere. Lei è perfettamente consona sia alle atmosfere della vita militare di *Aleksandra*, sia alle occasioni mondane e di vita reale rappresentate in *Elegia della vita*, sia in altri contesti apparentemente a lei lontani ed estranei. Lei riesce a rimanere fedele a se stessa in ogni contesto, e oltre a essere una dote rara, credo sia anche una qualità molto preziosa. Sono pochissimi i personaggi che arrivano a raggiungere questo grado di consonanza con l'ambiente in cui si trovano.





DB: *In Aleksandra emergono alcuni elementi fortemente simbolici, quali ad esempio la treccia di capelli fatta dal nipote, o il cappello che quest'ultimo le dona. In questi frangenti emerge ancor più profondamente la loro relazione umana.*

La treccia evoca una consuetudine, un gesto fatto molti anni prima, e ora ripetuto in segno di riconciliazione. Mentre il cappello è un elemento che indica l'appartenenza. È qualche cosa di suo, di proprietà del ragazzo. E poi mantiene il suo odore, una cosa estremamente personale e riconoscibile. Ecco perché quel dono diviene importante. Egli lascia alla donna una piccola parte di sé. Non aggiungerei altri valori simbolici, anche perché rischiano di privare i gesti di sentimenti umani. Voglio dire, una donna anziana che cammina tra i soldati può essere vista come simbolo della madre patria. Ma può anche essere vista come una donna che semplicemente va dove sente di dover andare. Chi vede questo film in una situazione di agio può non capire sino in fondo le sensazioni di Aleksandra. Ma provate a far vedere questo film a una donna che ha un figlio militare. Proverà tutto il dolore che la sua anima possa sentire.

DB: *Tornando a parlare del suo percorso artistico, ricordo una frase di François Albera secondo cui «nella ricerca artistica sono gli stessi valori dell'arte a mutare nel corso del tempo». Nel suo cinema sembra invece che questi valori rimangano inalterati, fedeli nel tempo. Ogni film prosegue un discorso unitario già avviato. È dunque l'intensità della ricerca che lei mette in atto a mutare e a farsi via via sempre più approfondita?*

Credo in realtà che i valori dell'arte non possano modificarsi, perché esistono a prescindere da noi, e risiedono infinitamente più in alto. Se qualcosa muta, questo avviene in me. Col tempo mi rendo conto di divenire più coraggioso, perdo i miei timori, e mi lascio andare realizzando così opere che prima non sarei riuscito a fare. Vent'anni fa non mi sarei mai azzardato ad aprirmi come ho fatto per *Madre e figlio* (1996). Perché fare un film sull'eccesso dell'amore, su ciò che va oltre l'amore, negli anni precedenti non mi sarebbe stato possibile. Ho sempre riflettuto su questo aspetto, sul momento in cui l'amore eccede e va oltre i propri limiti, ma non pensavo di riuscire a creare un'opera attorno a questo tema. Eppure, col tempo, accostandomi lentamente a questo tema, il film è nato. Nei cambiamenti che avvengono con il tempo, spesso capita anche di tradire i propri principi, di tradire se stessi. E a volte capita che nella lotta in cui è immischiato un artista nel compito di difendere la propria opera, si arrivi a compiere delle azioni di autodifesa, compiendo degli atti che in precedenza non avrebbe mai pensato di trovarsi a fare. E qui sorgono le maggiori difficoltà perché bisogna chiedersi quali sono gli strumenti con cui l'autore crea la propria opera. Con uno strumento noto, provato, conosciuto, oppure con uno strumento nuovo, improvvisato e subito perduto? Accade a molti registi di improvvisare i propri strumenti e la propria cognizione della ricerca artistica, perdendosi subito dopo. È una parabola molto diffusa, soprattutto tra quei registi che lavorano nell'ambito di un'opera priva di un programma. Credo sia invece molto diverso il percorso di quei registi che lavorano con i principi di un'opera sinfonica. Una sinfonia non può essere scritta di punto in bianco, ma bisogna avere dentro sé un enorme bagaglio etico, estetico, di nozioni ed emozioni, avere una propria concezione filosofica autonoma, e rendersi conto che, per quanto grande, una sinfonia non può contenere tutto ciò che un individuo pensa. Se penso a Dvořák e alla sua sinfonia n. 9, intitolata *Dal nuovo mondo*², credo che la portata enorme di quest'opera sia ancor più evidente se la si mette in relazione con le opere precedenti e che hanno preparato il suo autore a questa sinfonia. Dvořák sapeva di lavorare con i grandi temi della sinfonia, e sapeva che di opera in opera avrebbe raggiunto quella grandezza. La scrittura di una sinfonia è complessa, sia da un punto di vista creativo sia per la strutturazione. E la sua riuscita richiede un alto grado di professionalità e di talento, anche se credo che il talento sia necessario per il mestiere, ma il mestie-

re non abbia bisogno del talento. Sono due aspetti paralleli l'uno all'altro e che non necessariamente si incontrano. Nel caso di Dvošák, o di Ejzenštejn, si sono incontrati. Un talento enorme e altrettanta professionalità. Viceversa la maggior parte dei registi americani sono dei mestieranti, certamente bravi, peccato siano privi di talento. Appena una persona si avvicina a questa questione, e si immerge non nella questione dell'arte, bensì del fare, questo problema diviene enorme e si vengono a creare una infinità di questioni e problematiche più piccole. E non ci si rende conto che il problema è rappresentato proprio dalla mancanza di una visione sul senso dell'arte e della propria opera. E questo ancor di più proprio per il cinema, essendo legato per sua natura a tutte le altre arti. Il cinema è condannato a esser legato alle altre arti, indissolubilmente.

DB: *Pagine sommesse* (1993), oltre a costituire una summa della letteratura russa di fine Ottocento ed inizio Novecento, presentava in effetti più di un riferimento all'opera sinfonica, ispirandosi in particolare a Mahler.

All'inizio questo film si sarebbe dovuto chiamare proprio *Mahler*. *Mahler* come sinonimo del destino umano, del fato, dell'alea, delle prove che vanno oltre alle possibilità umane. Basta chiedersi cosa può aver provato una persona che è arrivata a intitolare una propria opera *I canti dei bambini morti*³. Questo film narra per me il presentimento di un grande male che sta per compiersi, per accadere. Una grande disgrazia di fronte alla quale l'uomo non può combattere né può fare nulla. Un uccello chiuso in una gabbia di fronte a un destino terribile che incombe.

DB: Nietzsche sosteneva che «la verità è brutta» e che «abbiamo l'arte per non perire a causa della verità». Penso a *Pagine sommesse* come a un'opera che parla di questo; di una contaminazione, di un afflato demoniaco che mette in risalto le derive umane. Un definitivo abbandono della grazia umana.

Certo, ma in merito a Nietzsche posso proporre una mia soluzione a questa considerazione. «È l'arte la realtà». L'arte costituisce per me la realtà, e dunque in questo rapporto a due non vi è spazio per la verità, che rimane inevitabilmente esclusa. Chi lo sa se la verità è bella o meno. La verità è per me un delitto compiuto tanto tempo fa, un delitto che centinaia di persone confessano di aver compiuto. E passano gli anni e anche i loro figli vengono a confessare di averlo compiuto, e dopo vengono i figli dei figli, e ancora i figli dei figli dei figli. E più passa il tempo più aumentano le confessioni. Sino a perdere il numero delle generazioni che hanno confessato questo delitto. Si continua a confessare quest'assassinio, e questa è la sorte della verità. Il mondo rimane fortemente separato dall'arte, sono ambiti troppo differenti. E credo che la cosa più importante sia di non sovraccaricare il cinema di questi concetti. Il cinema non è, non è ancora, un'arte così nobile, ed è un grande onore per il cinema se all'improvviso ci si trova a parlare della «verità».

DB: Altre sue opere fanno emergere invece l'idea di una ricerca armonica, di una rinuncia agli aspetti più fisici e materialistici della vita. Madre e figlio, Pietra e anche Il sole e Aleksandra evidenziano questa ricerca interiore, spirituale. Vi si scorge una profonda riconsiderazione degli abituali canoni di vita, preferendo una sorta di povertà come «modo di vivere», idea molto vicina a quella del filosofo Peguy. Rinunciare al materiale, secondo lei, è l'unico atto possibile per far emergere questo sentimento di armonia?

Nessuno mi ha mai posto questa domanda. E invece credo si tratti di una questione fondamentale. In merito a questa impressione di rinuncia al materiale per lo spirituale, se penso alla mia opera cinematografica, devo premettere che come for-

mazione non provengo esattamente dall'ambito cinematografico, ma vengo prima di tutto dalla letteratura e dalla pittura. Se penso a come risolvere una scena all'interno del film, molto spesso lo faccio da un punto di vista puramente pittorico, e come un pittore scelgo di tralasciare alcuni dettagli eccessivamente caratteristici nella messa in scena. E così credo sia necessario che accada anche nella vita. Condivido il pensiero di Peguy e cerco di spostarlo all'interno della mia opera, ma sempre in base alla mia formazione pittorica. In Rembrandt ad esempio i dettagli sono pochi, scarni, i segni di vita reale sono ridotti al minimo. Vi sono solamente quelli necessari, indispensabili. *Il ritorno del figiol prodigo*⁴ contiene in sé un soggetto enorme, colossale. Eppure noi vediamo solamente le due figure principali. Forse un cineasta italiano o tedesco avrebbe riempito l'immagine dei miei film con una infinità di elementi, di oggetti, di figure, di segni di vita. Ma io in questo senso non sono un cineasta. Né russo, né europeo, né altro. Sono soltanto un allievo della pittura e della letteratura. Io non ho radici nel cinema. Vi sono dei film che amo molto, ma non costituiscono le mie radici. Quando un pittore costruisce il suo quadro, egli lascia sulla tela solo ciò che gli è indispensabile, solo ciò di cui sente la necessità artistica. Un cineasta invece nel suo fotogramma ha tutto, troppo. E spesso mi trovo a combattere con questo eccesso cinematografico. Mi spiace, ma sono stato educato così dai miei scrittori, dai miei compositori, dai miei pittori. Lo stesso Mahler. Si pensi a quanti pochi elementi sono presenti nelle sue composizioni. Eppure in quella limitazione è dedita così tanta attenzione da farci sembrare che quella sinfonia sia destinata a non terminare mai. L'orchestra continua, va avanti, non si ferma, e Mahler è ancora concentrato nello studio di un frammento della sinfonia. Forse accade anche a me. Senza per questo paragonarmi a Mahler chiaramente, non sarebbe giusto. E così anche nella vita la povertà di elementi credo riservi in realtà una ricchezza più profonda, assoluta.

DB: *A proposito della componente pittorica della sua opera, film quali Pietra, Pagine sommesse e Madre e figlio hanno rivelato l'importanza della bidimensionalità dell'immagine nella sua opera. Si tratta di un aspetto che crea un forte legame tra il suo cinema e l'arte delle icone bizantine. Quali sono stati i punti di partenza che l'hanno portata a questa vicinanza?*

Ho sempre cercato di evitare una voluminosità dell'immagine nelle mie opere. Perché ogni volume, ogni profondità presente sullo schermo mi sembra ingannevole. Da che cosa dobbiamo partire? Noi dobbiamo partire dalla concezione che la nostra immagine verrà proiettata su una superficie, una superficie piatta. L'immagine che noi abbiamo osservato, studiato, amato, ripreso, alla fine si infrange contro una superficie. Pensiamo ai quadri, sono tutti legati alla loro superficie piatta. In *Il ritorno del figiol prodigo* di Rembrandt tutto è legato alla sua superficie bidimensionale. E questo vale anche per le opere di Leonardo e di qualunque altro pittore del Rinascimento. Allora ciò vuol dire che sono queste le superfici necessarie, sono queste superfici che ci bastano. È questa la grandezza dell'arte, non abbiamo bisogno di nessun volume. Null'altro ha la stessa capacità di influenza su di noi quanto quest'immagine su di una superficie a due dimensioni. Nella vita non viviamo mai questa sensazione, e poi basta un quadro per rendersene conto. Basta limitarsi a questo tipo di superficie e non opporsi a essa, e immediatamente ci troviamo di fronte a opere più approfondate sul senso e sulla natura della nostra presenza.

DB: Possiamo pensare ad esempio alle icone russe.

Le icone sono nate perché vi erano dei canoni molto ferrei su ciò che il pittore poteva e non poteva fare, su ciò che si poteva o non si poteva raffigurare, e sul come doveva raffigurare i suoi soggetti. Rimane così una superficie, e tutto il resto scom-

pare. E cosa accade? Abbiamo un'arte vera, in quanto la superficie non presenta nulla in eccesso, nulla di troppo. L'immagine ci dona solamente l'essenziale. Solo il sopracciglio di una donna, il capo chinato di un bambino, di Gesù. Al cinema invece vi è un nemico sempre presente. E qual è il nemico più grande per un regista? È l'ottica. Utilizzare un obiettivo 50 o un 100 subito crea un volume, una profondità. L'ottica crea l'illusione di un volume sulla superficie. E questo credo sia assurdo, in quanto sta a significare che né il regista né il direttore della fotografia sono i principali fautori artistici della cosa più importante che stanno persegualo, il risultato visivo dell'opera filmica. Che cosa fa invece un pittore? Lui inventa un volume, e su questo volume immette un volto, le montagne, le nuvole, gli angeli tra le nuvole, il mare. E qualunque misura di compressione dello spazio, qualunque irregolarità, viene decisa solo per mano del pittore, attraverso il movimento del pennello da lui deciso, da lui realizzato. In questo caso dunque è il pittore soltanto ad avere la possibilità di decidere che cosa vuole fare, che cosa vuole ottenere. Inoltre il pittore arriva a creare attraverso molti strati esattamente quel colore da lui voluto, un colore mai esistito in natura e che mai vi sarà. Il cielo che noi troviamo alle spalle dei personaggi dipinti da Leonardo da Vinci non lo troveremo mai nella realtà. Nessuno potrà averlo alle proprie spalle. Nulla sarà mai così. E noi lo ricorderemo solo attraverso i suoi quadri, le sue opere. E la prospettiva che si realizza per mezzo delle icone? Le persone non sono mai dipinte di lato, di tre quarti. In Andrej Rubliov tutti sono frontali. Non avete mai notato quanto possono risultare assurdi quei volti piatti, quelle figure senza spessore? E invece è proprio lì il senso, in quanto noi comprendiamo quella bidimensionalità come l'essenza dello spirito, e la sua capacità di librarsi in volo. E anche qui è solo il pittore che può creare quel tipo di raffigurazione nella sua superficie. Mentre il regista no, in quanto il pittore ha accettato integralmente di relazionarsi con quel tipo di superficie, mentre il regista continua a giocare a nascondino, sottraendosi di fatto a questa relazione per mezzo dell'ottica. Quando abbiamo realizzato *Madre e figlio*, per contrastare questa illusione ottica del volume, io ho posto di fronte all'obiettivo delle lastre di vetro, e in ognuno di questi strati di vetro, in tutto cinque o sei, dipingevo cercando di alterare lo spazio e la profondità data dall'obiettivo, cercando di appiattirne il volume. E questo proprio per rendere questo senso di unitarietà tra lo spazio, la luce e l'uomo. Ma c'è un sistema globale fatto di routine e di lavoro professionale che va contro ciò. I pittori imparano all'accademia di belle arti come si lavora su una superficie. Gli viene dato in mano un foglio di carta, e posto di fronte un busto di gesso. Gli viene poi detto di osservare ciò che hanno davanti e di disegnarlo. Ci sono voluti secoli per capire come sintetizzare il volume di un oggetto su un foglio di carta, mentre ora, per i cineasti, trasportare un corpo e il suo volume sul nastro magnetico richiede solo un attimo di tempo. Ma ciò che manca è il capire il significato che sta dietro a questo gesto. Inoltre i cineasti sono persone molto pigre, e peggio di loro sono i direttori della fotografia, e così non ci si pone mai la domanda di quanto si stia realmente approfondendo la propria ricerca artistica. In definitiva credo che al cinema sia ancora un'illusione parlare di profondità, e questo rimarrà sino a quando vi saranno gli obiettivi. Possono inventare molte cose, parlare di soluzioni di vario tipo, ma credo che i registi di oggi siano per lo più degli sfruttatori di strumenti ottici, così come i fotografi che non fanno altro che rubare e riutilizzare le scoperte fatte dagli ottici del passato. E questo credo sia un problema sia teorico sia pratico molto grave.

DB: Anche Pietra presenta degli strumenti ottici molto particolari.

Per il film *Pietra* abbiamo chiesto a degli istituti di ricerca paramilitari che ci venisse costruito un apposito obiettivo. Questo obiettivo aveva una circonferenza di circa venti centimetri, ed era chiaramente coadiuvato da un preciso sistema di fissaggio per la macchina da presa. Con un meccanismo di spostamento delle lenti interne all'obiettivo abbiamo compresso lo

spazio dell'immagine. In *Pagine sommesse* e *Toro* abbiamo invece costruito un obiettivo privo di lenti, ma che contiene solamente un prisma al suo interno. È il primo obiettivo privo di lenti. Naturalmente è anch'esso uno strumento ottico, ma di altra natura, in quanto la presenza del prisma ci permette di risolvere il problema di avvicinamento dei diversi strati dell'immagine. È un problema ottico ma soprattutto artistico. Il cinema è nato come arte nuova, ma la sola cosa realmente innovativa che ha portato con sé è l'arte del montaggio. Tutto il resto è stato invece rubato dalle altre arti. Anche il montaggio a ben vedere deriva dalla letteratura, ma almeno in questo concediamo al cinema un margine di autonomia. Mentre per il resto il cinema è rimasto ai tempi di Griffith e di Ejzenštejn, ai primi anni del Novecento. Non c'è nulla di nuovo. Proprio nulla. E questo perché ci si è fatti attrarre dai risultati commerciali che ne derivavano, dall'immagine patinata che si poteva produrre, senza più pensare dunque al cinema come a un'arte bisognosa di ricerca. Per non parlare della *computer graphic*, un qualcosa che considero assolutamente morto e sepolto. In definitiva il problema è costituito proprio da quello, da quel vetro⁵. Voi sapete qual è la composizione fisica del vetro? Il vetro non è altro che un liquido eccessivamente raffreddato. Ecco dunque che il vetro porta con sé una immensa gradazione di freddo, di gelo, di indifferenza rispetto a ciò che gli è davanti. E così è lo specchio, che non fa altro che rimandare tutte le cose negative che un uomo già pensa di sé. Spesso infatti le donne non amano gli specchi. Il vetro e lo specchio non partecipano alle nostre emozioni, sono indifferenti e mantengono al loro interno un freddo maggiore a quello dato dalla temperatura naturale. Il vetro non ci è amico.

DB: *Tornando alle icone bizantine, quali sono gli aspetti della sua opera più vicini a esse?*

Nelle icone bizantine l'elemento più significativo di questa rinuncia ai volumi, alla profondità, è il modo in cui il volto viene raffigurato. La scelta del come posizionare i vari elementi pittorici è una decisione molto complessa e lunga, ma è soprattutto il volto a presentare i maggiori problemi. Nel rispetto della bidimensionalità, per poter raffigurare il volto abbiamo bisogno sempre di nuove soluzioni, di nuove idee. L'artista dev'essere libero di trovare tali soluzioni per creare questo volto, in quanto solo se l'artista è libero noi possiamo avere fiducia nell'opera artistica. Se si entra in un museo e si vede un'opera di El Greco o di Rembrandt da lontano sembra tutto normale, sopportabile. Ma se ci avviciniamo alla superficie del quadro, più siamo vicini e più percepiamo la terribile sofferenza provata dal pittore nell'atto di dipingere quel quadro e nel trasformare il volto umano in quella superficie. Oggi purtroppo i pittori che meglio hanno saputo raffigurare il volto umano non vi sono più. Scomparsi El Greco e Rembrandt oggi non vi è più nessuno al loro livello, nemmeno nel cinema, e questo proprio per via delle ottiche, che rendono tutto troppo semplice. I registi di oggi si chiedono «perché dobbiamo cercare di dipingere un volto, quando con le telecamere tutto è possibile in un istante?». È questo il vero problema.

DB: *Arca russa* è un film reso possibile grazie alla presenza delle attuali tecnologie digitali. In seguito anche *Il sole e Aleksandra* sono stati realizzati con mezzi ed effetti digitali. A suo avviso il digitale può avere un rilievo che vada al di là di un semplice aspetto tecnico?

Il digitale è uno strumento nuovo, eppure lo considero al pari della pellicola. Trovo che tra il digitale e la pellicola non vi sia una vera differenza di fondo. E questo va detto anche in relazione all'avvento dell'*High Definition*. Oggi con l'HD possiamo raggiungere una qualità incredibilmente alta, che ci permette una resa del tutto simile a quella della pellicola. Questo dal punto di vista formale, tecnologico. Credo inoltre che per lo spettatore oggi non abbia importanza se il film è fatto in HD o in

pellicola, o ancora se è stato fatto in HD è poi da questo è stato realizzato un negativo successivamente stampato su pellicola. Se scrivo un'opera letteraria posso scegliere se utilizzare una penna a sfera, una penna a inchiostro, o addirittura posso prendere in considerazione l'idea di usare una penna d'oca. Del resto sappiamo che penna utilizzava Tolstoj? Direi proprio di no. E questo significa che per un procedimento artistico lo strumento non ha importanza. La sola cosa che ci interessa in relazione al mezzo è che ci permetta di finire la nostra lettera, la nostra opera. E di vedere così finalmente raggiunto il risultato ricercato. Ma in merito al digitale esiste certamente un problema più profondo. Le telecamere di oggi producono un'immagine integralmente elettronica. E la proiezione di quest'immagine allo schermo avviene attraverso un segnale diretto, non mediato. Questa è anche la principale differenza che esiste tra lo schermo cinematografico e lo schermo video o televisivo. Se noi li mettiamo a confronto, ponendo che siano di dimensioni uguali, per lo schermo cinematografico vi è una mediazione data dalla cabina di proiezione. È da lì che il segnale viene proiettato sullo schermo. Tra lo schermo cinematografico, una superficie, e il proiettore, esiste uno spazio fatto d'aria; uno spazio che attenua l'artificialità dell'immagine. E questo nonostante venga proiettata un'immagine impressa sulla pellicola, su di un supporto chimico dunque. Nella proiezione televisiva invece, sino ad alcuni anni fa, esisteva solamente un unico principio, con l'immagine che arrivava sullo schermo attraverso un tubo catodico, ed era interamente fatta di elettricità. E uno dei principi di umanizzazione dell'immagine è dato proprio dalla presenza dell'aria, dalla presenza di una sfera naturale, di un ambiente naturale. Quest'aria trasforma l'elettricità in molecole vive, attenua la distanza tra l'immagine e noi osservatori, in quanto l'aria si muove in uno spazio vivo, naturale, reale.

Nel caso del video è purtroppo la supremazia della componente elettrica a rivelarsi, e il nostro organismo per prima cosa sente un distacco, una lontananza, sino ad arrivare a respingere l'immagine, a non accettarla. La pellicola è per sua natura meno artificiale del segnale elettrico, e questo proprio da un punto di vista di composizione interna. C'è dunque qualcosa che si disperde quando filmiamo in elettronico, in digitale. Ho notato questa cosa quando ho visto *Arca russa* in Germania su due schermi contemporaneamente. Abbiamo fatto partire la copia su pellicola e la copia in digitale *High Definition* su due schermi della stessa grandezza. Osservando lo schermo con la copia in pellicola notavamo qualcosa di vivo, di maggiormente umano. In questi due schermi, l'uno accanto all'altro, notavamo questa differenza, con l'immagine in *High Definition* più piatta e spenta rispetto all'altra. Ma forse anche questa distanza prima o poi verrà annullata e sarà decodificata nei numeri del digitale. La cosa più importante rimane la profondità del compito artistico, a prescindere dallo strumento. Per il chirurgo ad esempio non ha importanza che strumento userà per un intervento. Ciò che conta è che l'intervento vada a buon fine e che il paziente sia vivo.

DB: Tuttavia solo l'High Definition ha reso possibile il lungo piano sequenza che caratterizza il film. Quanto contava il fatto di non dover coinvolgere il montaggio all'interno di Arca russa?

Arca russa doveva essere necessariamente un unico piano sequenza. Nel rapporto con lo spettatore volevo che non vi fossero influenze o condizionamenti esterni dettati dai tagli del montaggio. Volevo che egli vivesse *dentro* lo spazio del film e il tempo cinematografico. Certamente inquadrando l'immagine indichiamo allo spettatore che cosa guardare. Ma è lui all'interno del quadro a decidere su che cosa porre la propria attenzione, su quale dettaglio. Al cinema generalmente l'uomo non è libero; l'inquadratura, la musica, i movimenti degli attori sono dei condizionamenti, delle limitazioni. E i registi spesso operano un aggressivo desiderio di conquista dello spettatore. Il cinema è tecnico e tecnologico, ma presenta anche un forte livello di influenza e di pressione. Mentre *Arca russa*, su questi parametri, cerca di dare allo spettatore almeno un primo livello di libertà.

DB: *Vi è però un'immagine aggiunta nel film; l'ultima immagine sul mare ghiacciato.*

Sì, quella è la sola aggiunta. Quando stavamo uscendo dal Museo verso il fiume Neva, alla fine del film, ho percepito una sensazione legata all'immagine che non mi convinceva. Non mi trovava in sintonia. Così abbiamo filmato l'acqua del golfo a -26°, in fase di sublimazione. Abbiamo aggiunto questa immagine ed ecco che l'arca ora si ritrova immersa nel grande mare.

DB: *In quest'arca vi è però una traccia evidente anche delle guerre del passato, del sangue versato, in particolare nel momento in cui si rievoca la seconda guerra mondiale, con la scelta dolorosa del direttore Orbeli di spogliare il museo dei propri quadri.*

Sì, la scelta di evadere il museo e di portare via tutti i quadri è stata triste, ma fondamentale. I quadri furono tolti e trasportati fuori dal museo, ma senza le pesanti cornici. Il tempo era poco, l'esercito stava avanzando e bisognava fare in fretta. Dentro il museo c'erano -20° e i quadri non si sarebbero potuti salvare. Inoltre durante la seconda guerra mondiale nei sotterranei c'erano i cadaveri. E con l'inondazione del fiume Neva i cadaveri si sarebbero ghiacciati. Fu dunque una scelta necessaria. Dolorosa ma inevitabile.

DB: *Tra i momenti più intensi di Arca russa vi è certamente il lungo ballo finale. Com'è nata quest'idea? Ha qualche attinenza con il ballo di Il Gattopardo di Visconti? Anche lì si celebrava la fine di un'epoca.*

Come nel caso dell'opera di Visconti, anche qui il ballo celebra la fine di qualche cosa. Spesso il ballo si identifica con un momento conclusivo. Si pensi alla fine dell'adolescenza, di un periodo storico, o più semplicemente alla fine della settimana, o del raccolto. Lo stesso movimento interno della musica racchiude in sé il tentativo di liberarsi del peso della vita. E dunque instaura un processo di purificazione. Per *Arca russa* avevo immaginato di ricreare attraverso il ballo l'atmosfera di un momento storico cruciale. A dire il vero immaginavo un risultato diverso; avrei voluto il doppio delle persone che sono presenti, ma non vi sono stati i mezzi per farlo. In quel momento se non fossero arrivati i finanziamenti dello Stato e del Ministero della Cultura ci saremmo dovuti fermare e il nostro progetto sarebbe crollato da un momento all'altro. Tornando al contesto generale del film, volevo che questo fosse sostenuto costantemente dall'elemento musicale. Volevo che la musica fosse il perno degli assi spazio-temporali del film. Anche se certamente immaginavo un'estensione maggiore, sia in verticale sia in orizzontale, di questi assi. Finché si attraversa il Palazzo dell'Ermitage, tutti gli elementi geometrici lineari costituiscono la metafora delle candele poste a memoria dei morti, come avviene in chiesa nella tradizione ortodossa. Tutte quelle forme lunghe e verticali sono un richiamo alle candele ortodosse. E verso la fine del film, quando si apre il sipario e si vedono le centinaia di persone nella sala da ballo, il concetto di fine, dato in precedenza dalla verticalità, diviene ora anche orizzontale espandendosi nello spazio.

Per me inoltre il concetto base di un film risiede proprio nel finale dell'opera. Il finale di un film mostra il perché tutto è avvenuto, contiene la risposta alla domanda sul perché si è racconto quell'evento, e ci accompagna durante la nostra vita. Tutte queste persone che, dopo il ballo, scendono dalla scalinata, sono per me il simbolo della vita, ma anche della patria. Si tratta di una sorta di evacuazione dalla vita, di fuoriuscita da essa. Da questo palazzo, da questo spazio accogliente e riempito di musica, da questo grembo materno, si deve uscire e andare incontro a questo terrificante mare nero che richiama l'inferno. Tutte queste persone partono, ora su una propria arca, verso i pericoli portati dall'ignoto. Dobbiamo capire che non tutte le

prove a cui andiamo incontro sono prove che ci portano a un miglioramento e a una crescita umana. Vi sono prove che mettono il punto finale, definitivo, sul destino di un uomo.

DB: *Per quanto riguarda l'effetto visivo del film Arca russa che relazione esiste tra la versione finale del film e il suo girato d'origine? Immagino vi siano delle forti differenze sia di luce sia di messa in quadro. E una comparazione tra le due versioni potrebbe rivelare interessanti cambiamenti.*

La differenza visiva tra il girato di *Arca russa* e la versione finale del film è enorme. E ciò non è dovuto solo all'utilizzo del mezzo digitale. Non vi sono nemmeno dei segreti alla base di questa differenza, ma credo che se il film fosse stato realizzato da un altro direttore della fotografia, un direttore in grado di porsi anche delle domande dal punto di vista artistico, il film sarebbe stato senza dubbio differente. *Arca russa* è stato fatto non da un direttore della fotografia, ma da un operatore *Steadycam*. E gli operatori *Steadycam* non hanno cognizioni artistiche, sono solamente in grado di trasportare pesi molto a lungo. Dunque non è nelle loro capacità il fatto di risolvere le questioni artistiche del film, come le luci, le ombre e le cose che generalmente vengono risolte da un vero direttore della fotografia. Nel caso di *Arca russa* il nostro compito era quello di trovare un direttore della fotografia, un operatore, che fosse in grado di reggere la *Steadycam* per un'ora e mezza, quando in quel momento i migliori al mondo erano in grado di reggerla per circa otto minuti. Il direttore della fotografia tedesco ha dunque avuto un compito fisicamente estremo. Infatti quando il film è terminato lui è letteralmente caduto per terra, era stremato. Sul materiale originale del girato abbiamo effettuato la post-produzione, la *Color Correction*, i cambiamenti di illuminazione e altro. Inoltre è emersa una grande difficoltà nel lavorare con i primi piani. Vi sono stati moltissimi problemi. E in seguito è stato speso molto per trasformare il materiale e permettergli di ottenere quell'aspetto artistico necessario. Se si realizza una sorta di anatomia dell'immagine, si nota come questa sia interamente composta di maschere, di applicazioni, di filtri. C'è di tutto. Tranne che il montaggio. Tutto il campionario di lavori che si possono effettuare in post-produzione è stato utilizzato. Dai cambiamenti radicali di colori sino all'aggiunta di movimenti all'interno del fotogramma⁶.

Nessuno ha mai pensato di comparare il film con i materiali di partenza. Anzi, non vi sono proprio stati studi sul film. È curioso. Si è sempre sognato di fare un film privo di montaggio e poi, quando finalmente viene realizzato, nessuno si dimostra interessato. In Russia il film non è stato accolto bene.

DB: *In Italia e in Europa Arca russa è invece il film che maggiormente identifica la sua opera. Si corre anzi il rischio di considerare il suo lavoro come una proposta cinematografica che basa la propria forza soprattutto sull'innovazione tecnologica.*

In effetti a livello tecnologico posso sembrare abbastanza complicato. In precedenza avevo soprattutto sviluppato delle lenti nuove, apposite per i film. Ma questo accade soprattutto perché oggi c'è la possibilità di non limitare più la fantasia di un regista. In precedenza la tecnica era ostile, complessa. Ora questo si è di molto attenuato. E questo non riguarda solamente il digitale. Per *Il sole* ad esempio la stampa è stata fatta a Roma, all'Augustus Color, e dopo varie prove abbiamo trovato la soluzione argomentata ideale, con un bagno aggiuntivo prima delle fasi di sbianca e di fissaggio. Qualche anno fa sarebbe stato impossibile curare così in dettaglio questo aspetto tecnico⁷. Inoltre la digitalizzazione dell'immagine è un aiuto molto forte. E comunque per molti registi la tecnologia corre infinitamente più avanti rispetto alla loro fantasia. Mentre i registi che si trovano oggi più avanti della tecnologia, che non hanno ancora visto realizzate le tecnologie che vorrebbero, sono solamente l'uno per cento, o anche meno.

DB: «*L'uomo, se ama, tutto vedendo e tutto illuminando, è un sole; se non ama, è un'oscura abitazione dove arde una misera minuscola lampada*». Questa frase di Hölderlin sembra richiamare da vicino il suo Hiro-Hito, sottolineandone il lato più amoroso ed emozionale, come l'amore per la biologia marina e per la poesia ad esempio. Come ha costruito la relazione tra questi aspetti interiori e quelli pubblici e militari di Hiro-Hito nel film Il sole?

Individuando la parte sentimentale di Hiro-Hito volevo in realtà sottolineare la complessità del suo carattere, in quanto credo che una persona con un carattere sentimentale sia capace di tutto. L'emozionalità rivela un equilibrio infranto. Già infranto o nuovamente infranto. E proprio in questo si può individuare la natura del personaggio. L'emotività può essere un sentimento anche molto pericoloso. E dunque se l'individuo che ha questo stato emotivo non lo sa controllare, deve rendersi conto che è condannato ad avere un comportamento contraddittorio. E credo che questo possa spiegare anche l'influenza delle passioni di Hiro-Hito sulla sua vita pubblica. Ho scelto di far vedere una persona molto più complessa di quanto non si sapesse, e noi arriviamo qui a vedere l'origine della sua complessità. Nel film va poi distinto ciò che noi vediamo dall'interpretazione di ciò. Immaginiamo un imperatore che si dedica alla biologia mentre il suo popolo sta patendo la miseria e la sofferenza. Il paese è in rovina e l'esercito nemico lo sta per invadere. E lui continua a non prendere decisioni. Alla fine del film Hiro-Hito chiede che cosa ne è stato del ragazzo che ha registrato il suo annuncio al popolo. «Ha fatto harakiri», gli rispondono. «L'avete fermato spero». «No». «Ah, va bene», risponde Hiro-Hito, e la moglie lo porta via. Quando lui si incontra con i militari gli vengono poste delle domande molto concrete. «Continuiamo la guerra o no?». Nel governo vi sono infatti due fazioni divise, una vuole continuare la guerra, mentre l'altra vuole uscirne. Il governo non è un convegno di filosofi, ma un organo che deve prendere delle decisioni in tempi rapidi sul destino dei suoi cittadini. I membri del governo non stanno aspettando da Hiro-Hito la citazione poetica. Vogliono risposte concrete. E lui invece si alza e cita una poesia. Dopo di che se ne va. Si chiude nella sua camera da letto e poco dopo inizia a piangere.

DB: *Questa risposta può sorprendere. Si percepisce un forte distacco tra la figura di Hiro-Hito e il modo in cui lei valuta i comportamenti di questo personaggio.*

Io in questo momento non ho dato alcuna interpretazione del film. Ho parlato solamente del suo contenuto. L'interpretazione del film è assolutamente libera, mentre io ho esplicitato solamente il suo contenuto in modo diretto, alla lettera. Il film unisce alcuni aspetti da leggere alla lettera e altri che vanno invece al di sopra di questa lettura. Vi è una sorta di scheletro da cui tutto parte. Anche se dicono che è l'anima a vivere dentro a quello scheletro. E senza conoscere esattamente lo scheletro, la base del personaggio, noi non possiamo andare oltre una lettura primaria. Prima dobbiamo conoscere bene il testo, e dopo ciò dobbiamo essere in grado di interpretarlo e di riflettere su questo. Oggi poi si è perduta l'attitudine a leggere e comprendere il testo filmico. E accade anche nella letteratura. Prendi l'esempio di Dante. Oggi sempre più persone si chiedono chi sia Dante. I "gironi"? E cosa sono questi "gironi"? Beatrice? E chi è? Perché devono soffrire? E così, poco a poco, la nozione stessa di cultura va smarrendosi. Può essere pessimistico ma è così.

DB: *E dunque emerge una sorta di frattura tra lo scheletro del personaggio e l'interpretazione che di questo si può dare. Se a una prima lettura Hiro-Hito ci appare incapace di decidere e fuori luogo, successivamente, interpretando i suoi gesti, ci appare di lui una visione più umana e umanista.*

Sì, sono assolutamente d'accordo. Del resto lo scheletro è una struttura. Ma al suo interno vi sono tutti gli altri organi di cui il

corpo ha bisogno. Vi sono il cuore, i polmoni, il cervello. E noi non li vediamo. Sono tutti ricoperti dalla struttura. Per comprenderli dobbiamo andare oltre alla struttura. Per comprendere ciò che sta nel nostro cervello dobbiamo andare oltre la scatola cranica.

DB: *Vi è un'opera che a lungo è stata annunciata, ma di cui si sono poi perse le tracce, ossia il Faust, tratto da Goethe. Il suo interesse è ancora vivo nei confronti di questo soggetto?*

Sul *Faust* sto lavorando proprio in questi mesi. Sto scrivendo la sceneggiatura⁸. Ma si tratta di un lavoro molto duro, molto complesso, che richiederà ancora molto tempo prima di vedere la sua realizzazione definitiva. Vorrei ambientarlo in una città medioevale, ma serve un paese reale. In questo caso non è la scrittura che deve inventare. Il cinema infatti porta con sé la caratteristica di saper e dover spostare le energie. Bisogna però trovare il modo migliore per trasmettere queste energie.

DB: *E in merito al personaggio del Faust pensa di creare una figura vicina a quella di Goethe o, viceversa, di operare una riproposizione simile a quella fatta per Hiro-Hito, dunque inattesa rispetto alle cognizioni storiche che si hanno del personaggio?*

Credo si tratti di due lavori differenti alla base. Per quanto riguarda Hiro-Hito si tratta di un personaggio creato appositamente per il film dal trattamento che ho fatto, partendo dai documenti storici. Con il *Faust* invece il punto di partenza è rappresentato dal testo di Goethe, che già esiste in forma definitiva. È chiaro che se noi trasponiamo un'opera letteraria in un'opera visuale avremo anche un tipo di lavorazione differente, non so dire fino a che punto differente ma certamente si tratta di due trattamenti distinti. In questo caso è un trattamento che parte dalla letteratura, dalla forma scritta attraverso cui questo personaggio è conosciuto. Ma per il film se ne riparerà nel 2010.

note

01. *Salva e Custodisci* (1989) è un adattamento del romanzo *Madame Bovary*

di Gustav Flaubert. *Madame Bovary* era anche il titolo di lavorazione del film.

02. La sinfonia *Dal nuovo mondo* è stata scritta da Dvořák nel 1893 e pubblicata solo dopo la sua morte (per molto tempo fu erroneamente considerata la sinfonia n. 5).

03. L'opera *I canti dei bambini morti* (titolo originale *Kindertotenlieder*) è stata composta da Mahler tra il 1901 e il 1904.

04. Il dipinto a cui si fa riferimento (*Il ritorno del figliol prodigo*) è il noto quadro di Rembrandt, realizzato nel 1666.

05. Sokurov indica l'obiettivo della telecamera che gli è di fronte e che lo sta riprendendo.

06. Verso la metà del lungo piano sequenza, in prossimità di alcuni gradini, l'operatore stava per cadere a terra. L'oscillazione dell'immagine che ne è conseguita è stata successivamente dissimulata e corretta in fase di post-produzione.

07. Maurizio Iacobella, responsabile del trattamento del film alla Augustus Color, ha confermato in proposito l'aggiunta di un bagno in bianco e nero prima del fissaggio finale. L'utilizzo di questo particolare procedimento è stato impiegato per risolvere alcuni problemi legati alla prima fase di *Color Correction* realizzata in Russia. Questo procedimento, chiamato "ENR", porta a esaltare le tonalità dei neri, i quali appaiono dunque più contrastati, mentre risulta attenuata la saturazione degli altri colori.

08. Una prima stesura della sceneggiatura già esiste, ed è stata ultimata pochi giorni prima dell'incontro del 9 dicembre 2007 a Roma.

indice iconografico

(34) Aleksandr Sokurov.

(35) *Arca russa* (Aleksandr Sokurov, 2002).