

Alexander Sokurov

Riflessioni raccolte da Jean-Pierre Candeloro

Author's preprint. Accepted for publication in Temporale, Anno XX (2007). Please consult Journal edition when citing.

Suggested citation:

Candeloro JP (2007) Alexander Sokurov. Temporale, Anno XX (64-65).

Cineasta russo da molti considerato l'erede spirituale di Andrej Tarkovskij, consacrato internazionalmente con *Mother and Son* (1997) e *Russian Ark* (2002), sin dalla fine degli anni '70 Alexander Sokurov alterna la sua produzione tra film di finzione e documentari. Qual è la distinzione operata tra i due generi?

La sola differenza che vedo tra film di finzione e documentari risiede nei diversi strumenti a mia disposizione per creare un'immagine. Fondamentalmente non li affronto diversamente, l'obiettivo comune è creare un'opera d'arte. Non cerco però di trasformare i miei documentari in una forma artistica realista. Non sono interessato alla verità oggettiva, e penso non sia neppure possibile comprendere pienamente la realtà stessa. Sia quando affronto un progetto documentario che di finzione, la sola cosa che importa è che le persone che vi prendono parte non rimpiangano di parteciparvi. Questo è il motivo per cui non filmo mai persone che non comprendo o non amo.

Quali sono gli artisti che hanno maggiormente partecipato nello sviluppo della sua identità e percezione dell'arte?

Ho imparato molto soprattutto da gente comune che spesso non aveva nulla a che fare con l'arte: persone semplicemente generose, oneste, gentili, ma anche molto istruite. La pietra miliare è stata però senz'altro Anton Čekhov. Oltre a lui, mi ha formato gran parte della letteratura realista dell'800, tra i quali Flaubert, Dickens, Dostoevskij, Tolstoj: loro rappresentano il mondo letterario entro cui potrei vivere in eterno. Sono stato molto influenzato anche dalla musica classica - russa ed europea - della stessa epoca; in gioventù non provavo interesse per nessuna forma musicale per cui i miei coetanei si appassionavano. Infine, forse non sorprendentemente, ha avuto grande importanza anche la pittura, in particolare sempre quella del XIX secolo: russi quali Vasily Andreevich Tropinin, Michail Vruble' e il gruppo dei Peredvizhniki - i pittori Ambulanti del realismo critico¹ -, ma anche la corrente romantica, con Caspar David Friedrich e William Turner. Letteratura, musica e arte, sono queste le forze che mi hanno modellato, poco a poco.

Parlare del suo cinema significa infatti parlare anche del forte richiamo pittorico delle sue immagini e delle sue composizioni sceniche. In che misura può la pittura servire da modello per la costruzione dell'immagine cinematografica?

L'immagine di un film va creata basandosi su canoni pittorici perché non ve ne sono altri, e non è neppure necessario svilupparne di nuovi. I canoni pittorici sono già stati elaborati in

¹ Gruppo di artisti russi che nel 1870, per protesta contro le restrizioni dell'accademia tradizionale, formano la cooperativa artistica *Società per le esposizioni d'arte itineranti*.

maniera precisa e hanno passato con successo la prova del tempo. Il direttore della fotografia non deve inventare nulla di nuovo, deve solo studiare e affinare il proprio gusto. L'attività artistica è molto più semplice per noi cineasti di quanto non lo fosse per i pittori romantici. Gli artisti dell'epoca erano dei pionieri, noi abbiamo invece il loro esempio.

Come è arrivato a questa prossimità tra immagine filmica e superficie bidimensionale della tela?

Se consideriamo il cinema come opera d'arte, la sua essenza va ricercata nella componente ottica. La lente della macchina da presa sembra rimproverarci la natura ambigua del risultato artistico e dell'intera pratica cinematografica. L'immagine creata da un dispositivo ottico possiede infatti un alto grado di oggettività, ma allo stesso tempo è terribilmente soggettiva: è un conflitto tragico. L'estetica definisce la bellezza dell'immagine proiettata sullo schermo, ma tale bellezza, fondamentalmente, non è stata creata né dal regista, né dal suo operatore, bensì dal liquido ghiacciato di un vetro ottico. Allo scopo di liberarmi dalle sue costrizioni ho investito molto tempo per familiarizzare e comprenderne pienamente la complessità. Per questo è stato necessario definire una gerarchia artistica tra le espressioni visive e decidere che il mio modello sarebbe stato la pittura. Il punto di contatto tra le due forme artistiche mi era chiaro: la superficie piana. A rigor di termini la superficie dello schermo e quella della tela sono dunque lo stesso spazio.

Lei fa cinema da trent'anni. Per un cineasta prima sovietico, ora russo, questo significa aver attraversato non solo un profondo cambiamento della propria realtà storica, ma anche del dispositivo cinematografico e della sua grammatica di riferimento...

Il cambiamento non l'ho vissuto da solo, e senza gli innumerevoli aiuti che mi sono stati dati nel corso degli anni non avrei potuto continuare la mia carriera e realizzare quanto ancora oggi sto facendo. La cosa più importante per me è creare un film, senza mai pensare alle conseguenze e alle possibili ripercussioni che questo può avere sulla mia persona. L'impulso della creazione è più forte di tutto, è solo questo che mi fa avanzare nel mio lavoro. Non escludo che un giorno possa smettere di fare quanto sto facendo, ma per il momento è questa sete permanente che mi fa avanzare. [...] Come tutti i cineasti - da Alexander Dovschenko, a Carl Theodor Dreyer, a Kenji Mizoguchi - arriva però un momento in cui torni a riflettere su cosa sia il cinema in quanto "strumento". Grazie al digitale ho avuto modo di sperimentare maggior libertà artistica, perché penso che oggi il montaggio sia diventato una specie di luogo comune che impedisce qualsiasi libertà: invecchia un film, lo fa "seccare". Non solo la forma e la velocità del montaggio contemporaneo sono profondamente diverse rispetto al passato, ma consumano anche l'essenza stessa del film. Il montaggio contemporaneo mi fa pensare ad una sorta di operazione chirurgica, in cui si cerca di identificare e sezionare tutte le parti che costituiscono un corpo. A differenza del poeta o del musicista, che hanno la possibilità di offrire al pubblico un'opera intera, di esprimere la totalità della propria forma artistica, a noi cineasti questo è precluso poiché all'inizio del nostro percorso c'è questa specie di *dissezione*, a causa della quale ci troviamo a dover ricomporre tutte quelle parti che avevamo smembrato per rendere nuovamente vivo il corpo. Sfortunatamente, anche tra i grandi cineasti, questo non capita spesso... Distaccandomi dal montaggio ho dunque cercato di ritrovare la mia libertà artistica. In questo senso, per me *Russian Ark* è l'esempio di un film in cui l'obiettivo iniziale del cineasta e la percezione infine fattane dallo spettatore coincidono: la distanza che separa l'uno dall'altra viene ad annullarsi.

La 59. edizione del Festival internazionale del film di Locarno ha presentato il suo ultimo *Elegy of Life*, dedicato al grande violoncellista russo Mstislav Rostropovich. È il più recente tassello di un lungo e personale disegno poetico del cinema del reale iniziato

nel 1978 con *Maria (Peasant Elegy)*, e che trova il proprio principale snodo nell'elegia, tradizionalmente intesa come forma poetica di lamento funebre o malinconica. Nella sua traduzione filmica, cosa significa questa espressione artistica? Qual è la continuità che segna tutti i suoi lavori elegiaci?

Dietro a questa parola si nasconde qualcosa di enorme importanza per me: la letteratura, dalla quale traggio costantemente ispirazione, e per la quale nutro un sentimento di amore incondizionato, più grande ancora di quello che provo per il cinema. L'elegia rappresenta il mio modo di rimanere fedele alla letteratura - non solo quella europea ma anche quella russa della seconda metà del XIX secolo -, e mostrare che la letteratura è tutto. Grazie all'elegia cerco di riporre non solo la mia attenzione, ma anche quella del pubblico, su personalità che non solo rispetto, ammiro e amo profondamente, ma che sono anche individui fuori dal comune con cui sono entrato in contatto in un modo o nell'altro,² e a volte di condividere un'amicizia. La maggior difficoltà posta dall'adozione dell'elegia in quanto forma poetica è rappresentare cosa queste persone siano nella realtà. Non c'è nulla di più difficile del tentativo di rivelare attraverso una forma artistica predefinita gli ostacoli da loro incontrati nell'agire della vita reale, perché in qualsiasi momento può venir smentito quanto di positivo è stato precedentemente detto su di loro, e agire in maniera ferocemente contraria a quanto è stato in passato affermato. Mostrare queste personalità, e fino a che punto noi si abbia bisogno di loro, può essere che grazie all'elegia ci si riesca meglio che con altre forme espressive. Ci sono stati periodi della nostra storia privi di personaggi di questa forza, momenti letteralmente punteggiati dalla loro assenza, da enormi fossati, perché non c'era nessuno su cui concentrare la nostra attenzione. Arrivare a mostrare questa contraddizione tra la vita reale e una forma artistica predefinita è la chiave dell'elegia.

Il tema della morte sta alla base di un'ampia parte della sua produzione artistica. Dove trova le sue radici questa ricorrenza?

Quello che cerco di portare sullo schermo ha origine da idee che mi hanno abitato per lungo tempo. Nessuno dei miei lavori nasce da una circostanza fortuita, bensì da una lunga maturazione. Sono il risultato di dieci, quindici anni di riflessioni. La morte non è un tema esclusivamente mio, ma è stato tra i principali soggetti dell'arte classica occidentale. Pur considerandomi una persona moderna, le mie radici risiedono nelle tradizioni del passato. Per quanto mi riguarda, la vita e la morte - in particolar modo quest'ultima - non rappresentano tanto dilemmi emotivi o filosofici, quanto piuttosto questioni artistiche. L'arte prepara le persone alla morte, le aiuta a conciliarsi con la propria mortalità. Un'opera d'arte è come un insegnante, una scuola che non ha mai termine, una lezione nel corso della quale ogni persona, durante la propria esistenza, mette alla prova le proprie emozioni rispetto alla morte. Se non avessimo mai incontrato un'espressione artistica che diffondesse tale sentimento - un film, piuttosto che un dipinto o un libro - nel momento in cui ci troveremmo a confrontarci con questa realtà non saremmo in grado di prenderne piena coscienza, non sapremmo come comportarci e affrontarla. La morte è un argomento di enorme importanza, e l'arte, a mio parere, richiede una sorta di fondamentalismo tematico.

² Si ricordano Dmitrij Šostakovič (*Sonata for Viola*, 1981), Fiodor Fiodorovič Šaljapin (*Petersburg Elegy*, 1990) e Boris Yeltsin (*Soviet Elegy*, 1990).

Nato in Siberia nel 1951, Alexander Sokurov è un cineasta indipendente e d'avanguardia. Nel 1968 si iscrive alla Facoltà di Storia dell'Università di Gorky (attuale Nizhny Novgorod). Nello stesso periodo inizia a lavorare come assistente di produzione presso la televisione locale. È qui che inizia gli studi sulla tecnica audiovisiva, e all'età di 19 anni realizzerà i primi programmi televisivi in qualità di produttore. Nel 1975 entra all'Istituto Nazionale della Cinematografica di Mosca (VGIK), dove è ammesso nella sezione di A.M. Zgouridi. A causa di gravi conflitti con l'amministrazione della scuola ed i responsabili del Goskino (l'ente statale a supervisione dell'intera attività cinematografica sovietica), nel 1979 Sokurov interrompe anticipatamente gli studi. I suoi primi lavori vengono rifiutati e accusati di formalismo e antipatriottismo, e per lungo tempo i suoi film non riusciranno ad ottenere l'approvazione della censura per la proiezione in pubblico. Sono anni segnati dal sostegno morale e professionale di Andrej Tarkovskij, grazie al quale nel 1980 Sokurov entrerà a far parte degli studio Lenfilm, dove lavorerà al suo primo lungometraggio di finzione. Tra i più singolari personaggi del cinema russo degli ultimi trent'anni, il suo impegno cinematografico lo ha portato a sperimentare tecniche e formati diversi nel segno di un'estetica che è prima di tutto emanazione artistica della spiritualità russa. Oggi Alexander Sokurov è membro dell'Unione dei Cineasti Russi e presidente del Consiglio Artistico degli studio Lenfilm. Sokurov è autore di 15 film di finzione e 27 documentari. I suoi lavori sono stati presentati in numerosi festival internazionali, e retrospettive in suo omaggio sono regolarmente organizzate in diversi paesi. Ha ottenuto quattro premi Fipresci, due premi Tarkovskij, il Premio di Stato russo, il Premio della Critica Internazionale del Festival di Cannes ed è stato insignito del Pardo d'Onore alla 59. edizione del Festival internazionale del film Locarno.

Film di finzione

The Lonely Voice of Man (1978-87); *The Degraded* (1980); *Painful Indifference* (1983-87); *Empire* (1986); *Days of Eclipse* (1988); *Save and Protect* (1989); *The Second Circle* (1990); *Stone* (1992); *Whispering Pages* (1993); *Mother and Son* (1996); *Moloch* (1999); *Taurus* (2000); *Russian Ark* (2002); *Father and Son* (2003); *The Sun* (2004).

Documentari

Maria (Peasant Elegy) (1978-88); *Sonata for Hitler* (1979-89); *Sonata for Viola. Dmitri Shostakovitch* (1981); *And Nothing More* (1982-87); *Evening Sacrifice* (1984-87); *Patience Labour* (1985-87); *Elegy* (1986); *Moscow Elegy* (1986-88); *Petersburg Elegy* (1990); *Soviet Elegy* (1990); *To The Events In Transcaucasia* (1990); *A Simple Elegy* (1990); *A Retrospection of Leningrad (1957-90)* (1990); *An Example of Intonation* (1991); *Elegy from Russia* (1992); *Soldier's Dream* (1995); *Spiritual Voices* (1995); *Oriental Elegy* (1996); *Hubert Robert. A Fortunate Life* (1996); *A Humble Life* (1997); *The St. Petersburg Diary. Inauguration of a monument to Dostoevsky* (1997); *The St. Petersburg Diary. Kosintsev's Flat* (1998); *Confession* (1998); *The Dialogues with Solzhenitsyn* (1998); *dolce...* (1999); *Elegy of a Voyage* (2001); *The St. Petersburg Diary. Mozart Requiem* (2004); *Elegy of Life* (2006).

<http://sokurov.spb.ru>

Si ringrazia il Festival internazionale del film Locarno per la documentazione gentilmente messa a disposizione.