

Francofonia, ovvero la virtù conservatrice del Potere*

di Massimo Tria

A pochi anni dal suo stupendo *Faust* (2011), il Maestro Aleksandr Sokurov è tornato nel concorso principale della Mostra di Venezia, per proseguire la sua riflessione sui grandi temi che lo attanagliano da buona parte della sua carriera: l'importanza dell'arte nella storia umana, le sue intersezioni con il potere, i rapporti reciproci fra gli spiriti nazionali, la posizione della sua Russia.

La bellezza delle contraddizioni

Tante le cose da dire, prima fra tutte forse che questo è un film felicemente auto-contraddittorio, oltre che programmaticamente ed evidentemente aperto, non-definito: partiremo dunque *in medias res* rilevando forse la maggiore delle sue aporie, per poi fare alcuni passi indietro. Dal punto di vista della struttura tematica *Francofonia* presenta infatti una sorta di paradosso, poiché in merito al rapporto fra Arte e Potere esso enuncia due concetti opposti, apparentemente inconciliabili. Si tratta di due posizioni alternative riguardo alla *conservazione dell'arte*, che la voce del narratore (nella versio-

ne originale è quella dello stesso regista) presenta senza preoccuparsi di conciliarle. Da un lato Napoleone ha razzato i tesori dei paesi da lui sottomessi¹ (Egitto, varie contrade europee e soprattutto Italia, visto che la Gioconda svolge un ruolo cardinale nel film, sul quale torneremo), ma ha così permesso di salvarne alcuni dall'incuria o dalle guerre future; dall'altro invece uno dei due protagonisti del film, il Conte Wolff-Metternich, ha ottenuto lo stesso risultato (ossia la salvaguardia dell'arte) seguendo il principio opposto, quello della sacra inamovibilità delle opere dal territorio francese. Non è l'unico punto "problematico" di questo film tipologicamente ibrido, sospeso com'è fra il *work in progress* di una intima ricerca *in fieri*, la ricostruzione documentale di una vicenda reale e la confessione soggettiva del regista che ci rivela i propri gusti in fatto di pittura, architettura, ma anche di antropologia estetica. Per toglierci d'impaccio riveleremo subito anche qual è, ad avviso di chi scrive, l'altro grosso dilemma con cui si devono fare i conti in questo per altro meraviglioso e ammaliante inno

* Ringraziamo Paola Leonardi della Academy Two, distributrice italiana di *Francofonia*, per averci fornito gli utili materiali che ci hanno permesso di eseguire al meglio l'analisi del film.

alla Bellezza: ovvero la forzatura di alcune linee interpretative in materia di storia dell'arte, per cui il testo filmico tende a imporre in modo leggermente tendenzioso una presunta superiorità dell'arte figurativa europea moderna su tutte le altre. Tutto ciò non inficia il fatto che *Francofonia* sia da considerarsi un capolavoro, ma ciò è stato detto e dimostrato da molti altri prima di noi, per cui proveremo a soffermarci su temi meno scontati.

Il sonno dei padri genera sorelle litigiose

Torniamo dunque all'inizio. Il film è, come lo stesso argomento prevede e predispone, *incorniciato*. Esso è anzi inquadrato in cornice doppia, forse addirittura multipla, quasi a mettere in prospettiva concentrica il *quadro* vero e proprio del testo filmico. Il "vero" film, la narrazione centrale, inizia infatti dopo nove minuti, quando in una delle molteplici aperture metanarrative che lo segnano intimamente, vediamo un ciak che dà inizio alla sequenza in cui Sokurov nel suo studio pietroburghese narra dell'arrivo delle truppe naziste a Parigi. Prima di questo momento-spartiacque c'è un materiale visivo-narrativo magmatico e apparentemente disomogeneo, che *presenta* però invece in maniera consequenziale la tavolozza dei temi con i quali l'autore dipingerà il proprio film, e *rappresenta* al meglio i dolori del parto registico da cui questo progetto è probabilmente stato segnato. Alla domanda su come stia venendo fuori il suo film (quello che stiamo appunto vedendo) Sokurov si mostra dubbioso: lo sta «ancora girando», non è certa neanche la colonna sonora²,

poi egli afferma esplicitamente che in qualche modo esso «non sta riuscendo». È una importante, per quanto rapida e quasi casuale, dichiarazione di impotenza dell'autore che confessa di non riuscire a venire a capo di una materia così vasta come potrebbe essere la summa di diversi secoli di arte europea, ma soprattutto una conferma del carattere aperto dell'opera in questione. È come un "non-finito", quasi un blocco michelangiolesco di cui si intravedono i colpi di scalpello, si intuisce la fattura e si è testimoni delle fasi di lavorazione.

Ma parlavamo di una cornice multipla. Ancor prima infatti, attorno al sesto minuto, si può individuare un'ulteriore cesura, che ci consegna una sorta di *ouverture* d'inquadramento generale: quella della primissima apparizione del regista nel suo studio, attraverso la quale egli concretizza e significa nel modo più diretto possibile il proprio coinvolgimento soggettivo nella materia raccontata. Ed è qui che va cercato il primo importante perno semantico che dà una direzione (se non proprio un senso) a tutto il film. Infatti in quei primi sei minuti, prima di entrare visivamente/corporalmente nel suo stesso film, Sokurov ci racconta dei prodromi storico-filosofici della vicenda centrale, mette sulla tavolozza i reagenti del suo esperimento *in progress*. Lo fa mostrandoci fra l'altro due grandi del pensiero letterario russo, Čechov e Tolstoj, «addormentati» sul proprio letto di morte: si noti bene, sono in una sorta di letargo temporaneo, non "morti", *ergo* la speranza di risvegliarne lo spirito c'è ancora³. Dopo aver presentato l'immagine di due degli

Cabiria 181/182

scrittori dalle più spiccate qualità democratiche e umanistiche del XIX secolo, il film si sposta sul popolo, sulle foto di massa di contadini e marinai russi, che pochi anni dopo la morte dei due grandi autori sarebbero stati sballottati nei grandi e sanguinosi eventi seguiti alla dissoluzione dell'impero zarista. Così chiosa Sokurov: «Angeli... bambini. Del resto i bambini sono sempre spietati, soprattutto quando i genitori dormono. Ecco dunque che il XX secolo è iniziato quando i padri si sono addormentati».



Lo scrittore dormiente



Il popolo russo

Qui entra in scena per la prima volta Marianne, alla quale la voce narrante chiede aiuto, domandandole «Cosa ci attende?», per poi però rifiutare con triste amarezza la sua ottimistica e un po' trita risposta («Liberté, égalité, fraternité...»), a cui non riesce più a credere. Ed è in questo frangente che Sokurov introduce un'altra delle immagini simbolo di tutto il suo testo audiovisivo: la ben nota *Zattera della Medusa* di Théodore Géricault, sulla quale la mdp indugia mentre, con evidente collegamento metaforico fra le varie epoche, ascoltiamo in sottofondo la voce del capitano Dirk, che sta per naufragare e perdere dei capolavori artistici nei flutti dell'oceano. Oltre a inquadrarsi perfettamente nel parallelo che sta alla base di tutto il film (la Storia come mare in tempesta, con l'Arte come tesoro da salvare per permetterci un ancoraggio a fronte di un naufragio valoriale), questo dipinto si carica di ulteriori significati, che a nostro parere non vanno sottovalutati. Ricordiamo che esso fu creato dal pittore francese in occasione del naufragio della fregata *Medusa*, in seguito al quale perirono molti dei passeggeri, giungendo persino ad atti di cannibalismo. Quell'evento (estate 1816) fu motivo di scandalo e grande difficoltà per la Restaurazione antinapoleonica rappresentata da Luigi XVIII, ed esso stesso fu causato da un episodio di passaggio di potere: il controllo che la fregata avrebbe dovuto eseguire sul *handover* delle colonie senegalesi tra Francia e Inghilterra⁴. Quell'immagine di varia umanità abbandonata ai flutti della storia, in quanto il potere non ha saputo esercitare in maniera dignitosa

il proprio controllo, è la più adeguata rappresentazione iconica delle conseguenze del “sonno” dei due autori russi di cui sopra, sorta di contraltare pittorico al loro assopimento: parafrasando il titolo della famosa acquaforte di Goya, potremmo dire che il sonno dei grandi maestri ha generato il caos. Non a caso dunque Čechov e Tolstoj, invocati inutilmente, interrogati pressantemente dalla voce autoriale, sono definiti come dormienti: entrambi hanno scritto racconti sulla morte, sul destino ultimo degli uomini, e da “svegli” sono stati vicini al popolo, uno come medico, l’altro come educatore. La voce narrante si appella esplicitamente alle doti profetiche-visionarie di Tolstoj («Forse ci dirà cosa ci attende. Chi altri se non lui?»), ma, come già notato, senza ottenerne risposte.

E ancora, sulla scorta del parallelo che sottende a molte delle sue opere dal carattere meditativo-elegiaco⁵ (in primis *Arca russa*, 2002, *Elegia del viaggio*, 2001, *Robert. Una vita felice*, 1996) in questo specifico incrocio di temi e ispirazioni vanno inquadrare proprio le parole di Čechov che Sokurov cita in corrispondenza della nave in tempesta che rischia di perdere i capolavori nei marosi: «Il mare era grosso, le onde si accavallavano una sull’altra, e in ciò non v’era né coscienza né un senso». È un’immagine che riassume la vicenda storica dell’umanità che si trova sballottata da quei marosi; in particolare lo sono i risultati più alti della sua attività creativa, che vanno salvaguardati in un’arca-museo stabile, ma che devono prima (fisicamente e simbolicamente) essere trasportati su occasionali e malfermi con-

tainer. Il film si interroga dunque anche su questo processo, sui meccanismi contraddittori e a volte casuali, a volte dettati da puri rapporti di forza e prepotenza, grazie ai quali l’arte viene *trasmportata* nelle epoche successive, diventa “merce” fruibile anche dai nostri discendenti.

È qui che sta dunque il primo fondamentale perno strutturale di *Francofonia*: il secolo xx è iniziato quando i padri, i garanti di quel senso e di quella coscienza čechoviane, si sono addormentati. Molte delle successive catastrofi sono conseguenza di questo triste presupposto, e del non aver messo la fratellanza (la buona “vicinanza”) al di sopra delle proprie brame accentratrici ed egoistiche.

Salvare “la faccia”

Superate queste cornici informativo-introductive, verso il minuto dodici entriamo finalmente nel Louvre, a vedere delle cornici reali. L’autore prende ad amalgamare e a dar forma ai temi fin qui sparsi sulla tavolozza, e lo fa mostrandoci una carrellata di tele, in prevalenza ritratti francesi del xvi secolo. Viene evidenziata l’importanza fondamentale che la conservazione di quei volti e di quei costumi ha avuto per la conoscenza che abbiamo di noi stessi. Nello specifico la voce usa il termine “popolo”, riferendolo alle nazioni europee, così come prima lo aveva usato per quei volti russi colti nelle foto d’epoca all’inizio del tempestoso xx secolo. Sokurov, interrogandosi sul perché gli europei abbiano sentito il bisogno di fissare i tratti fisiognomici dei propri rappresentanti, li pone in contrasto con i musulmani, che a suo

dire non avrebbero minimamente avvertito questa necessità figurativa⁶. Si consideri che il Louvre conserva una delle più grandi collezioni di oggetti d'arte islamica al mondo⁷, che vengono però programmaticamente esclusi dalla rappresentazione di questa Arca dell'Arte, cosa che sembra in sintonia anche con alcune dichiarazioni polemiche del regista (per esempio durante la stessa conferenza stampa della Mostra veneziana) riguardo alla necessità di salvare la specificità della "nostra" cultura europea⁸.



Specchi e cornici

È questo forse uno degli elementi meno condivisibili che si possono rilevare in maniera più o meno sottintesa nel mondo autoriale di Sokurov. Non sappiamo fino a che punto questa singola frase sull'arte islamica sia una sorta di "fondo mentale" quasi casuale, o quanto sia una volontaria indicazione gerarchica di valori. Molto probabilmente queste sue posizioni e timori sono stati acuiti dalle vicende legate all'iconoclastia e alla distruzione di patrimoni millenari che contraddistinguono i più recenti movimenti estremisti del mondo islamico. Sono posizioni che chi scrive non condivide, ma non ci

resta che accogliere queste idee nell'analisi del film in questione, evidenziando una sorta di secondo perno strutturale e semantico in questa superiorità attribuita all'arte ritrattistica europea: essendo testimonianza visibile del "come eravamo", essa occupa dunque un posto fondamentale nel progetto salvifico di Sokurov. Si noti bene: non quella medievale o stilizzata, ma quella dagli spiccati tratti realistici che potremmo individuare dal Cinquecento in poi soprattutto nella parte occidentale del nostro continente, escludendo però anche, dall'altro versante, tutte le correnti moderniste e avanguardistiche non prettamente figurative. Sokurov, da fine ed elegante artista conservatore⁹ qual è, individua nel volto, in una indubbia riconoscibilità mimetica, la suprema dote dell'arte da salvare. Egli si chiede ancora: «Come sarei io se non avessi potuto vedere gli occhi di quanti hanno vissuto prima di me?», in una sorta di specchiamento/autoriflessione di occhi caucasici che si guardano attraverso i secoli. È la sicurezza del *riconoscimento*, di contro alla sfida della "incerta" ricerca sperimentale, che egli privilegia. Interessante sarebbe interrogarlo su quelle correnti di "Entartete Kunst"¹⁰ (ossia: arte degenerata, sotto la cui etichetta finirono ad esempio impressionismo, cubismo, espressionismo, surrealismo...) che proprio il Reich nazista esponeva al pubblico ludibrio, senza ritenerle degne di alcuna Kunstschutz... Senza che ciò infici minimamente la grandezza della sua maestria registica, va comunque notato come la sua visione e il suo progetto di salvaguardia siano volontariamente limitati

ad alcuni ben definiti stili, momenti e movimenti artistici che si possono inquadrare in un piano cartesiano figurativo-antropocentrico che include l'arte classica e classicheggiante, l'iconografia russo-bizantina, le tradizioni romantiche ottocentesche e poco più. A memoria non ci sembra infatti che in tutta la sua opera si faccia mai menzione di un Kandinskij, di un astrattista, neanche di una tela di Picasso¹¹.

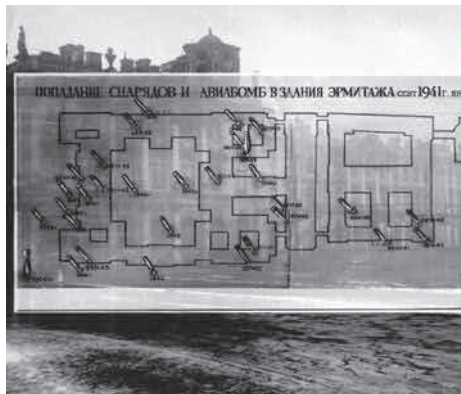
«Parla russo?» «No, sono troppo europeo»

Attorno al minuto diciotto Sokurov ci accompagna attraverso una ulteriore cornice da sfondare, quella della sua ricostruzione immaginaria dei rapporti fra il direttore del Louvre Jaujard e il conte tedesco Wolff-Metternich: egli ci mostra nuovamente il ciak e complica ulteriormente il gioco già intrapreso dall'inizio fra gli statuti delle diverse tipologie di immagini che utilizza. Infatti, anche a sottolineare il carattere non-finito del suo film nel film (nel film...) tutte le sequenze in cui vediamo agire i due protagonisti mostrano sul lato sinistro la colonna sonora. Al di là dell'affascinante e più evidente rapporto fra occupante e occupato, fra due uomini che, seppur nemici, condividono l'urgenza per la salvaguardia di valori estetici simili, un altro elemento che viene ribadito diverse volte è il peculiare rapporto esistente tra Francia e Germania. Più volte, per descrivere i reciproci rapporti fra i due paesi, vengono usati termini come "vicini", nazioni "sorelle", quasi che due guerre mondiali e numerosi altri scontri bellici precedenti fossero solo piccole scaramucce di pianerottolo,

incomprensioni passeggiare fra popoli europei che, viene sottolineato, alla fine condividono una analoga tradizione figurativa di volti, costumi e tratti espressivi. Questa strategia non ci sembra motivata dal solo intento di ridimensionare le asperità esistenti fra le due nazioni, ma deve essere letta anche in una prospettiva oppositiva: quei due popoli sono simili, ci dice ripetutamente la voce narrante, e anche nel momento più tragico dell'invasione si rispettano l'un l'altro, a differenza di quanto avviene nei confronti di un altro popolo, quello russo, che invece dovette subire un'invasione abominevole, che non rispettò né lo spirito artistico slavo, né tanto meno le popolazioni delle città travolte dalle divisioni hitleriane.

In quest'ottica, fondamentale è la contrapposizione fra le immagini di repertorio scelte da Sokurov: da un lato abbiamo una Parigi per lo più serena e intatta, in cui café chantant, bar e cinema continuano a operare anche sotto il controllo di un "gentile" occupante e in cui gli studenti autoctoni apprendono con interesse la lingua tedesca; dall'altro quelle raccapriccianti di una Leningrado sottoposta al disumano assedio nazista durato dal 1941 fino all'inizio del 1944, qualcosa di molto simile all'inferno in terra. Con toni di velato rimprovero la voce ricorda come all'interno di questo rapporto stragante di vicinato, i francesi abbiano temuto eccessivamente il lontano bolscevismo russo, ma non si siano accorti del nazismo, ben più prossimo e pressante.

In questo e in altri punti del film viene espresso un desiderio inappagato di



Colpi sull'Ermitage

appartenenza, il sentimento nostalgico di una Russia che guarda a due sorelle (per quanto litigiose), e lo fa dalla posizione poco invidiabile di esclusa. Emblema di questo diverso trattamento è proprio l'Ermitage, che fu invece vittima di diversi colpi di artiglieria e i cui locali furono sviliti a usi pratici, e al quale non fu dunque riconosciuto il valore di Arca della salvezza di valori estetici e antropologici. È anche su questo malcelato sentimento di diversità che si basa lo sguardo nostalgico dell'autore sulle tele del Louvre: come dichiara all'inizio egli stesso, è appena «tornato dall'Europa» a Pietroburgo, a sottolineare una dolorosa distanza che con questo film in modo indiretto vorrebbe colmare. Dopo aver dunque rilevato la minaccia generale che incombeva sul xx secolo e aver evidenziato il tipo di arte da salvare per rimediare a tale sfacelo, Sokurov stabilisce una terza linea tematica importante, quella che lamenta come la cultura russa sia stata parzialmente esclusa da quel processo di recupero valoriale. In questo intreccio di temi può essere inserita anche la figura di Napoleone, che, ricordiamolo, si avventurò anch'e-

gli senza successo nelle terre russe, anticipando il Führer di qualche decennio, ma ingolfandosi ugualmente nei pantani preparatigli dal "generale inverno". La figura del "grande còrso" è qui utilizzata funzionalmente come simbolo e icona del Potere raccolto nelle mani di una sola personalità forte e autoritaria, in contrapposizione alla figura allegorica della Marianne, che incarna invece i valori democratici della Repubblica, anche in forza del motto tripartito che qui ella ripete come un mantra.

Abbiamo già scritto altrove che nella tetralogia del Potere di Sokurov ci saremmo forse aspettati proprio un capitolo dedicato a Bonaparte¹², che

Paul Delaroche, *Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo*

invece nella sua filmografia fa capolino a più riprese, ma solo in maniera episodica. Non sembra casuale dunque che la voce narrante gli si rivolga così: «Di nuovo lei, perché mi perseguita?». È una sorta di confessione: Sokurov non può liberarsi dei paradossi personali e storici incarnati da questo personaggio, il cui rapporto con l'arte (e segnatamente con il Louvre) sostiene forse il maggior peso tematico del film, e si fa punto di fuga prospettica di diverse sue linee ideali. Egli lo ha arricchito, in sostanza ne ha fatto ciò che è diventato oggi e gli ha permesso di farsi scrigno e luogo di protezione, ma al prezzo di un uso autoritario della forza e di appropriazioni indebite di patrimoni altrui. Al di là infatti della ricostruzione storico-documentaria su Jaujard e Wolff-Metternich, lo scontro fondamentale di Personaggi-Idee si realizza fra l'Imperatore di Ajaccio e Marianne: l'uno è simbolo dell'addensamento centripeto, dell'accaparramento basato sull'autoimposizione degli individui più autoritari, l'altra della diffusione centrifuga, della concessione dei diritti alla collettività. Per quanto entrambe le figure siano presentate con modalità stilizzate-ironiche (quasi fantocci incantati sulla ripetizione di singole frasi-slogan), questa apparente semplicità figurativa coglie bene il contrasto fra due differenti concezioni della Libertà: una concentrata su se stessa e sulla propria autorappresentazione figurativa («Tutto questo sono io»), l'altra invece su una ridistribuzione equa dei beni. Ma è proprio qui che si incardina il paradosso menzionato in apertura: senza la forza accentratrice di Napoleone, senza la

sua violenza accaparratrice, i beni artistici rappresentati dalle opere conservate al Louvre sarebbero stati esposti a numerose altre minacce, rimanendo al di fuori dell'arca della salvezza.

Oltre a essere in palese contraddizione con l'azione di Wolff-Metternich (che invece fa di tutto per lasciare le opere nel luogo in cui le ha trovate) il principio rappresentato da Napoleone nasconde in modo più o meno velato un'altra apparente aporia: l'arte raccolta nel Louvre (come nell'Ermitage e in altri "luoghi sacri") serve anche dei fini prettamente politici, per quanto a volte in modo involontario e non previsto dai suoi autori. Viene infatti fatto notare fra l'altro come «Lo Stato non può esistere senza il Museo», e che «il Louvre è missione del potere francese», luogo fisico dunque, specchio e concretizzazione del suo diritto a esistere. Avendone bisogno per autocelebrarsi e giustificare la propria permanenza, il Potere tende a proteggere l'Arte fin tanto che essa gli fornisce lustro e parvenze di magnanimità. Come da titolo scelto per questo saggio, rileviamo come Sokurov suggerisca l'esistenza di un "potere conservatore del Potere", di una sua virtù conservatrice, salvifica, storicamente positiva, almeno a condizione che si tratti di conservare e tramandare a fini rappresentativi la propria generosità e la propria (funzionale) ampiezza di vedute¹³. In questa prospettiva una scena cardine si rivela essere quella della "triangolazione" Napoleone-Marianne-Gioconda: entrambi i Personaggi-Idee ripetono fino alla nausea i propri slogan («Liberté, Egalité...» e «Tout ça c'est moi»), quasi interrogando l'ineffabile



Triangolazione

Monna Lisa su quale dei due principi debba prevalere. La voce narrante si schiera per la libertà democratica, chiedendo esplicitamente a Marianne di cacciar via quella visione ossessante di potere accentratore; le immagini invece creano un circolo, o meglio un triangolo di reciproci raccordi di sguardo fra i tre poli interessati, scaricando la domanda e la soluzione sugli occhi del quadro: ovviamente, essendo questo enigmatico per antonomasia, la risposta rimarrà inespressa.

La morte per acqua

L'irrisolvibilità di questo enigma introduce le riflessioni contenute nell'ultima parte del film, in cui Sokurov ricostruisce in parte l'attività della Kunstschutz di cui il Conte tedesco era rappresentante, e le vicende esistenziali

di quello e del suo interlocutore francese. Per quanto espressione di un regime totalitario, sia il funzionario del Reich che l'istituzione di "Protezione dell'Arte" per cui lavorava si prodigarono a proprio modo per la catalogazione e la salvaguardia delle opere dei paesi occupati (di nuovo, si noti: quelle riferibili a una concezione classico-figurativa). Non diversamente dalla politica napoleonica, che con le sue spoliazioni diede appunto lustro al Louvre, anche il Kunstschutz si presentava ufficialmente come istituto adibito alla cura dei patrimoni dei paesi invasi, rimanendo però parte integrante della politica culturale degli occupanti. Ma l'appello ai soldati che qui viene letto e mostrato testimonia ancora una volta una valenza per lo meno parzialmente

positiva di alcuni suoi fattori, così come conferma la serie di paradossi sul quale il film stesso è fondato: la raccomandazione ai militari tedeschi di mostrare la propria superiorità culturale sul bolscevismo, trattando con cura edifici e castelli dove erano acquarterati, trova un'eco interessante nella sequenza successiva.

Utilizzando in modo accorto e combinato montaggio parallelo e contrasto concettuale fra audio e video, facendo dialogare immagini del periodo bellico con quelle dei container abbandonati nel mare della contemporaneità, Sokurov sfrutta il valore archetipico e simbolico dell'acqua. Durante la guerra i capolavori del Louvre vennero tenuti asciutti nelle cantine costantemente riscaldate di palazzi e castelli (e non a caso ci viene rimostrata proprio la *Zattera* di Géricault lì custodita), anche grazie al carburante fornito dai nazisti, mentre l'acqua delle bufere reali e simboliche ha altrove distrutto irrimediabilmente decine di capolavori. Come non collegare ancora una volta questa riflessione con il terzo polo geografico che fa a tratti capolino (quasi ospite mal sopportato) nelle riflessioni filosofiche "europee", ma che rimane tuttavia imprescindibile basso continuo di questo *Francofonia*, ovvero la Russia? In particolare con quell'Ermitage che la stessa voce narrante ricorda esser un po' improvidamente costruito sulle rive della Neva¹⁴, protagonista di inondazioni che per la cultura e la letteratura russa sono state più di una volta fonte di catastrofi, ma anche di ispirazione poetica¹⁵.

È quello stesso Ermitage che nel finale di *Arca russa* vedevamo aprirsi sulla



Svegliare le mummie

voragine di un mare in tempesta, contro i cui flutti esso doveva opporre le proprie mura salvifiche, che si trattasse delle intemperanze del fiume pietroburghese o della violenza della Storia umana. A conferma di quanto in questo *Francofonia* la cultura russa sia una sorta di fiume carsico che quasi minaccia l'unità "europea", riemergendo anche in luoghi impensabili, lanceremo e lasceremo ad altri almeno un paio di provocazioni: quando il dito di un soldato nazista bussa al vetro della teca, quasi a voler risvegliare il faraone che vi è conservato, come non pensare alla mummia di un noto rivoluzionario che ancora oggi sembra "dormire" sulla Piazza Rossa? Il bolscevismo poi, soprattutto nel suo irrigidimento staliniano, fu esso stesso iconoclasta e distruttore di opere artistiche: oltre a quelle letterarie, si ricordi anche solo la Cattedrale di Cristo Salvatore fatta saltare in aria da Stalin (che nel film fa capolino in una fuggente inquadratura...) per far spazio al (mai edificato) Palazzo dei Soviet. Consci di uscire dallo specifico del film, ricorderemo comunque almeno i proclami dissacratori dei futuristi russi, che chiedevano fra l'altro di gettar giù i classici come Tolstoj dalla nave della contemporaneità. E perché non farsi sedurre anche da un fugace e sornione pensiero, che vada alla enorme statua della "Madre Patria Chiama"? Tipico gigante scultoreo del realismo socialista sovietico, secondo alcuni esso fu ispirato per la sua posa proprio alla Nike di Samotracia, qui presentata come esempio di bellezza affascinante (seduce lo stesso fantasma di Napoleone), ma anch'essa vittima di

spoliazione e in fin dei conti simbolo appunto di Vittoria e Potere.



La Vittoria



La Madre Patria chiama

Consonanze e dissonanze conclusive

Al di là di queste nostre ultime considerazioni, Sokurov ci spinge comunque a un continuo confronto fra la documentazione che egli ha raccolto in lunghi mesi di ricerca e l'attualizzazione personale, dando vita alle "universalizzazioni" poetiche che egli suggerisce con il suo montaggio parallelo di temi e

immagini e con l'immersione di quei materiali nel proprio intimo mondo concettuale, con cui li ricolora, rigenera, in parte deforma. Nel finale egli chiude almeno una delle cornici che aveva utilizzato nell'incipit, dialogando direttamente con i due spiriti nobili che hanno contribuito a quell'opera di salvataggio culturale che gli scrittori addormentati non erano più in grado di compiere. A differenza di quelli infatti, Jaujard e Wolff-Mettenich rispondono al suo richiamo, accettano il dialogo finale con la voce che li informa di essere stati dei coraggiosi nocchieri di quell'arca dell'alleanza fra Arte e Potere che i musei simboleggiano. Si sono dimostrati "buoni vicini", e hanno usato la propria autorità per conservare e non per distruggere.

Non ci siamo soffermati in modo specifico sulla sottile e sfaccettata tessitura sonora che Sokurov ha pensato per questo suo lavoro (ciò necessiterebbe un'analisi a parte), che fin dal titolo suggerisce però l'importanza fondamentale appunto del lato *fonico* di que-

sta riflessione a cavallo delle epoche storiche e dei paesi europei. Ma almeno a conferma del ruolo giocato dalla colonna sonora si consideri l'ultimo dei tanti interventi deformanti di *Francofonia*, rappresentato dall'inno russo (e prima sovietico) suonato con modalità distorte: nel finale esso è eseguito con dissonanze che trasmettono toni angoscianti, a sottolineare il bagno di sofferenza in cui la Russia è qui immersa, e scorre inoltre sullo sfondo dei colori anch'essi sporcati, *distorti*, della bandiera francese, a testimonianza ulteriore del dialogo sotterraneo ma in fin dei conti centrale tra Russia e cultura europea che informa questo film.

In realtà, come abbiamo già notato, non è un dialogo fra pari, bensì una sorta di richiesta di ascolto, la ricerca affannosa di una *consonanza* culturale, la dolorosa riflessione di un grande artista russo che rileva e prova ad elaborare un lutto culturale, quello per cui egli con la sua "russofonia" è costretto ad alzare la voce e chiedere permesso per entrare nell'arca della salvezza.



Prove di dialogo

Note

1. Molto istruttivo a questo riguardo Paul Wescher, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, traduzione di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1988.
2. È sintomatico che il film inizi con il sottofondo di un'orchestra che accorda gli strumenti, e che molti dei temi musicali siano come sporchi, imperfetti, come lo stesso inno russo che sentiamo distorto del finale.
3. Si ricordi che il suo *Pietra* (1992) si basa proprio sull'ipotesi che Čechov torni in vita e ritrovi la propria abitazione trasformata in un museo: motivi che in più punti riecheggiano proprio il film di cui qui scriviamo.
4. Si vedano fra gli altri Germain Bazin, *Théodore Géricault: étude critique, documents et catalogue raisonné, Tome VI, Génie et folie. Le Radeau de la Méduse et les monomanes*, Wildenstein Institute, Paris 1994, e *Géricault*, Rizzoli/Skira, Corriere della Sera, Milano 2005. Su un piano più propriamente narrativo, merita ricordare che a questo episodio si ispira la seconda parte del romanzo di Alessandro Baricco *Oceano mare* (Rizzoli, Milano 1993).
5. Sull'importanza del museo come arca, nave-casa, isola e rifugio per preservare l'uomo si vedano: Denis Brotto, *Osservare l'incanto. Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2009, pp. 225-264 e *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*, a cura di Stefano Francia di Celle, Enrico Ghezzi, Aleksej Jankovskij, Torino Film Festival, Torino 2003.
6. Al di là delle motivazioni religiose che hanno indubbiamente limitato la raffigurazione di esseri umani e animali nell'arte islamica (e sulle quali non abbiamo sufficienti competenze per svolgere qui un'analisi seria), anche a titolo di sottile provocazione si ricordi almeno il ritratto di Maometto II, eseguito su sua stessa ordinazione da Gentile Bellini, o le miniature dell'arte islamica persiana. Esistono inoltre anche diverse raffigurazioni del profeta Maometto, motivo per cui va sfatata anche la vulgata secondo la quale il divieto di riprodurre la sua immagine sia sempre stato totale e assoluto. Ci sembra dunque, quella di Sokurov, una generalizzazione un po' eccessiva. Ringraziamo per questi e altri suggerimenti il Prof. Issam Marjani.
7. <http://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam>.
8. «Ciò che sta accadendo, queste invasioni senza meta e senza fine, sembrano un incubo irreversibile. [...] E nessuno pensa a difendere la nostra cultura, che tra poco smetterà di esistere. [...] La nostra estetica e quella musulmana non sono conciliabili. L'arte del ritratto, cardine della pittura e scultura europee, è inesplorata e inesplorabile per loro. Con rispetto, ma dobbiamo mantenere una distanza. Proteggere la nostra cultura dalla furia iconoclasta di chi la distrugge. Quel che è successo a Palmira nemmeno i nazisti l'avrebbero osato» (resoconto di Giuseppina Manin per «Il Corriere della sera», 5 settembre 2015, http://archivistorico.corriere.it/2015/settembre/05/Sokurov_battaglia_per_arte_Nel_c_o_20150905_770fcf8e-5390-11e5-8ebb-5804a8a1c568.shtml). Facciamo notare *en passant* che «quello che è successo a Palmira» è invece stato fatto, purtroppo, anche dai Crociati, per non parlare della distruzione di chiese e statue operata negli scontri intestini delle numerosissime confessioni cristiane succedutesi nei secoli (il primo caso che ci viene in mente è quello dell'hussitismo boemo), o degli stessi scempi iconoclasti compiuti dalle folle della rivoluzione francese (P. Wescher, *Op. cit.*, pp. 3-34).
9. Si legga, da una recente intervista: «Dobbiamo difendere la nostra tradizione, il suo sviluppo e preservare l'identità europea e nazionale dai giovani artisti che negano la tradizione. Per quanto mi riguarda ogni principio rivoluzionario è un chiaro segno di distruzione perché nega ciò che è stato fatto» (Carlo Valeri, <http://www.sentieriselvaggi.it/952608/>).
10. In merito alla politica culturale nazista nei confronti delle correnti post-impressioniste risulta molto interessante il saggio di un teorico e storico dell'arte cecoslovacco: Karel Teige, *Entartete Kunst*, in: *Surrealismo, Realismo socialista, Irrealismo 1934-1951*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 251-271.
11. Citiamo da un'intervista concessa da Sokurov a un giornalista russo: «Nel XVIII, XVII e XIX secolo mi sembra che ci sia senza dubbio l'arte a cui do la preferenza [...] La contemporaneità, il XX secolo in realtà sono per me meno interessanti [...] nomi davvero importanti, che possano stare accanto a Rembrandt, El Greco, Turner, in pratica a mio modo di vedere non ve ne sono. Nessuno mi convincerà che Picasso possa essere paragonato a loro [...] e di certo poi gli artisti contemporanei sono inferiori quanto all'arte del ritratto, il che rappre-

- senta un enorme problema per l'arte figurativa del nostro tempo: l'assenza di capolavori nel genere del ritratto».
12. M. Tria, *Il Faust di Sokurov: alle origini del Potere*, «Cabiria. Studi di cinema», n. 171, 2012, pp. 75-111.
 13. A un certo punto udiamo le parole del conte-conservatore che cita Hitler: «Il nostro Führer ci incita al rispetto delle opere del passato». Sokurov così chiosa: «Gli interessi dei conservatori dei monumenti coincidevano con quelli di uno Stato totalitario: coincidenza pericolosa».
 14. *En passant*: non dimentichiamo che lo stesso Louvre offre il fianco della sua Grande Galleria alla riva della Senna.
 15. Il caso più noto è certamente quello di Aleksandr Puškin, che scrisse *Il cavaliere di bronzo* sull'onda emotiva dell'inondazione di Pietroburgo del 1824, ma a titolo d'esempio citeremo almeno anche Evgenij Zamjatin, con il suo racconto *L'inondazione*.



Francofonia

Regia: Aleksandr Sokurov; **sceneggiatura:** A. Sokurov; **fotografia (colore e b/n):** Bruno Delbonnel; **riprese Steadicam:** Jan Rubens; **montaggio:** Hansjörg Weißbrich; **musica:** Murat Kabardokov; **suono:** André Rigaut, Emil Klotzsch, Ansgar Frerich; **costumi:** Colombe Lauriot Prevost; **interpreti:** Louis-Do De Lencquesaing (Jacques Jaujard), Benjamin Utzerath (Franziskus Wolff-Metternich), Vincent Nemeth (Napoleone Bonaparte), Johanna Korthals Altes (Marianne), Aleksandr Sokurov (sé stesso – **voce italiana:** Umberto Orsini); **produttori:** Pierre-Olivier Bardet, Thomas Kufus, Els Vandevorst; **produzione:** Ideale Audience, Zero One Film, N279 Entertainment, Arte France Cinema e Le Musée du Louvre; **formato:** 1:1,66/1:1,33; **origine:** Francia/Germania/Paesi Bassi, 2015; **durata:** 87 min.