

## FRANCOFONIA

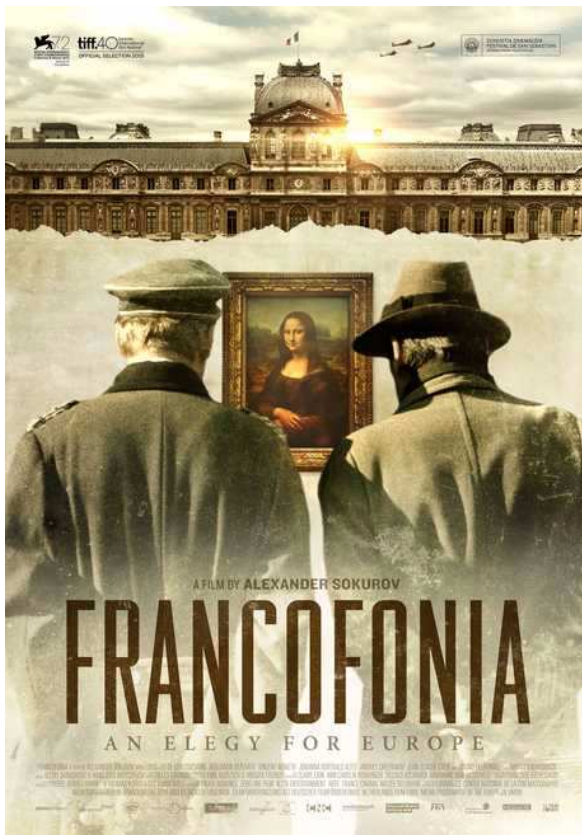
(*Francofonia. An Elegy for Europe*)

di Aleksandr Sokurov

con: Louis-Do de Lencquesaing, Benjamin Utzerath, Vincent Nemeth

France – Germany – Nederland 2015, 87 min.

*recensione di Giuseppe Russo*



Presentato alla 72<sup>a</sup> Mostra del Cinema di Venezia nella selezione ufficiale, *Francofonia* è un'opera relativamente anomala nella vasta produzione di Sokurov, sia per scelte tecniche che per cifra stilistica. Si tratta del terzo, o più probabilmente del quarto, lavoro che il grande cineasta siberiano dedica al filone museale<sup>1</sup>, a discreta distanza di tempo dai precedenti *Elegia del viaggio* (Элегия дороги, 2001), la cui parte conclusiva e maggiormente lineare era dedicata al Boijmans van Beuningen Museum di Rotterdam, e *Arca Russa* (Русский ковчег, 2002), apoteosi cinematografica dell'Ermitage di San Pietroburgo ripreso in un unico,

onirico piano-sequenza di 95 minuti riuscito al quarto tentativo. Ma a questi andrebbe accostato anche il documentario sul pittore Hubert Robert, parti-

---

<sup>1</sup> Stando alle interviste realizzate a margine della mostra veneziana, dovrebbe essere anche l'ultimo. Ma Sokurov più volte è tornato sui suoi passi e non ci dovremmo sorprendere se dovesse accadere anche stavolta.

colarmente amato da Sokurov per il suo modo originale di creare immagini rendendole in certi casi molto soffuse e vellutate, pittore al quale il regista si è in parte anche ispirato per film come *Pagine sommesse* (Тихие страницы, 1994), *Moloch* (1999) e *Telec* (2001) e al quale ha dedicato uno splendido documentario nel 1996, in cui le sale dei musei parigini e madrileni che ospitano i quadri dell'artista non hanno una rilevanza inferiore alle opere stesse.

L'anomalia di questo lavoro rispetto agli altri citati riguarda la sovrapposizione e la compresenza di diversi registri filmici e stilistici, che normalmente non convivono nei lavori di Sokurov se non per brevi istanti, come ad esempio era accaduto in modo ancora un po' rudimentale nel corto *Sonata per Hitler* (Соната для Гитлера, 1989). Negli 87 minuti di *Francofonia* si affiancano invece materiali di repertorio riguardanti l'occupazione nazista della Francia con sequenze realizzate in digitale con macchine Arri Alexa XT e trattate con filtri montati sul modulo IFM-1 della videocamera per virarle nelle opportune tonalità, in modo da completare la documentazione dell'occupazione tedesca dalla prospettiva del regista, il quale non a caso ha firmato anche la sceneggiatura. In un paio di momenti, tali sequenze sono state sviluppate in CGI con la stessa dominanza cromatica dei filmati di repertorio; con questa scelta lo spettatore può vedere i cieli parigini odierni attraversati dalla Luftwaffe in modo estremamente credibile e in perfetta continuità emotiva con le immagini datate 1940 che mostrano



Hitler e i suoi sodali sfilare in auto sui *boulevard* sottostanti, davanti agli occhi disgustati dei parigini attoniti. A questa struttura binaria si alterna poi una sorta di *docu-drama* nel quale i ruoli dei personaggi storici cruciali sono interpretati da attori di svariate nazionalità<sup>2</sup>, le cui dinamiche permettono al regista di svolgere il ruolo di demiurgo celeste con la sua voce fuori campo (che è quella di Umberto Orsini nella versione italiana), fino all'epilogo nel quale la *voice-over* diventa

---

<sup>2</sup> La scelta di tali interpreti ci restituisce immediatamente l'idea espressa nel sottotitolo della versione internazionale del film: questa è un'elegia che, a differenza delle precedenti realizzate dal regista, riguarda l'intero continente europeo. All'interno delle stanze del Louvre, per dirla in termini heideggeriani, "ne va" dell'Europa in quanto continente della cultura, il che sviluppa delle riflessioni immediate rispetto ad avvenimenti recenti in Medio Oriente, dove forze militarizzate ostili ad ogni espressione culturale hanno dichiarato guerra anche ai monumenti del passato.

quella di un angelo della Storia che anticipa ai protagonisti gli avvenimenti che li attendono dopo la fine della guerra, rivolgendosi loro dall'alto in basso, *ex cathedra*. Di tanto in tanto, Sokurov ci conduce anche per le strade della Parigi odierna mostrandocela prevalentemente dall'altezza di un piccione grazie a riprese realizzate con una *crane camera*<sup>3</sup> mossa con grande dolcezza, quasi che volesse evitare allo spettatore di tornare coi piedi per terra finché dura la finzione. Infine vediamo più volte il regista che, non volendo diventare il centro del lavoro, si fa riprendere sempre di spalle, mentre dal suo studio dialoga tramite Skype con l'equipaggio di una nave cargo che sta combattendo contro le onde di un mare in tempesta esattamente come – questa sembra essere la metafora, forse anche superflua – il personale del Louvre si trovò a lottare contro l'esercito di occupazione a partire dall'estate del 1940, occultando tanti capolavori del museo in ville private lontane da Parigi.

Insomma, una stratificazione ben riuscita di codici cinematografici diversi che, messi insieme, formano un vero e proprio atto d'amore di Sokurov per il Louvre inteso non come un semplice museo di dimensioni particolarmente rilevanti, ma piuttosto come spazio sacro (e laico allo stesso tempo) che custodisce un patrimonio comune a tutta l'Europa, in quanto tale destinato a sopravvivere agli atti degli uomini che giocano a farsi la guerra.



Anche la critica transalpina, in massima parte entusiasta per l'operazione realizzata da Sokurov, ha notato che questo *mêlange* di forme ha comportato la creazione di un «espace cinématographique inédit, quelque part entre

---

<sup>3</sup> Sulla quale è montata sicuramente una Arriflex, anche se verosimilmente non il modello Alexa utilizzato per le riprese negli interni e negli esterni a livello strada.

documentaire et fiction» (Jean-Christophe Ferrari<sup>4</sup>). Chi conosce il cinema di Sokurov, sa bene che è un regista perfettamente in grado di realizzare documentari in formato, per così dire, tradizionale. I suoi primi corti, risalenti alla seconda metà degli anni '70, non presentano certo soluzioni d'avanguardia, esattamente come le prime elegie, che mostrano idee originali solo a partire dall'acclamata *Maria. Elegia contadina*, terminata nel 1988 perché aveva l'obiettivo di mostrare il cambiamento nella vita di una comunità rurale nell'arco di dieci anni, a partire dall'esperienza della protagonista e della sua famiglia. Ma quando decide di cimentarsi col documentario canonico, anche se trattato in base ad una formula estetica sempre piuttosto personale, Sokurov è in grado di regalare autentiche perle, come quel capolavoro impareggiabile che è *Sonata per viola* (Дмитрий Шостакович. Альтовая соната, 1989), nel quale la sofferta vicenda umana di Dmitri Šostakovič diviene luce esemplare che illumina diverse galassie di valori: artistici, storici, biografici, resistenziali, morali.

Dunque, la scelta stilistica compiuta dal regista per *Francofonia* – della quale fa parte anche l'idea, molto originale, di raccontare la storia del museo prevalentemente attraverso i quadri che ne ritraggono le sale in epoche passate, e che sempre al Louvre sono ospitati – va considerata l'inaugurazione voluta e studiata di una nuova forma cinematografica, che il giornalista di *Le Monde* Jacques Mandelbaum, al quale peraltro l'operazione non è molto piaciuta, ha definito con una formula forse particolarmente opportuna “meditazione transstorica”<sup>5</sup>. A questa potrebbero seguire nuove prove nella stessa direzione oppure esperimenti del tutto diversi, dato che da tempo non siamo più nell'epoca in cui una linea di confine precisa separava il regno della finzione da quello del documento filmato, e anzi oggi si esalta e si favorisce la contaminazione fra i due territori. Ma in questo film, come ha precisato il regista nei giorni trascorsi a Venezia, era opportuno sperimentare formule nuove perché quest'opera affronta temi diversi che «esigevano un modo di espressione diverso. In più, il mio film parla della commistione tra temi e eventi, e quindi era inevitabile arrivare a una forma ibrida di questo tipo. Vorrei però sottolineare che *Francofonia* non è un documentario, ma un film di finzione che racconta come un nuovo genere una storia, le mie personali emozioni e riflessioni»<sup>6</sup>. E, tra le emozioni, ci sono anche quelle procurate dalla contemplazione degli innumerevoli capolavori presenti nel Louvre, ripresi con morbidi e delicati movimenti trasversali di macchina<sup>7</sup>, che

---

<sup>4</sup> *Positif*, dicembre 2015: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=227256.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=227256.html).

<sup>5</sup> «*Francofonia*»: au Louvre, Sokourov s'emmêle les pinceaux, su “Le Monde” del 10.11.2015.

<sup>6</sup> <http://www.comingsoon.it/cinema/interviste/alexandr-sokurov-a-tutto-campo-su-francofonia-l-isis-l-europa-e-napoleone/n50286/>.

<sup>7</sup> La Arri Alexa XT pesa soltanto 6,2 chilogrammi, garantendo un'incredibile maneggevolezza per gli operatori. In genere, per le riprese in movimento, si ricorre ad un aiuto operatore che regge l'estremità posteriore della camera per evitare le oscillazioni, in questo caso dovute proprio alla



quasi li sfiora, li accarezza, si sofferma su qualcuno solo pochi istanti, per poi passare alla sala successiva.

Il *docu-drama* mette in scena il rapporto fra il direttore del Louvre negli anni dell'occupazione nazista, Jacques Jaujard, tipico rappresentante della borghesia colta parigina, e l'ufficiale responsabile delle operazioni di censimento e trasporto delle opere d'arte dalla Francia occupata al terzo Reich, conte Franziskus Wolff-Metternich, membro di un'antica famiglia aristocratica della Renania-Palatinato con una lunga tradizione di rapporti con il mondo dell'arte. I due svolgono ruoli antitetici come in un normale schema da tragedia classica, ma sono destinati ad avvicinarsi l'un l'altro fin quasi a collaborare perché entrambi animati dal



desiderio di tutelare l'immenso patrimonio artistico del Louvre e impedirne l'inesorabile dissoluzione nel caso in cui questo dovesse finire tra le grinfie delle belve adoratrici della croce uncinata. Così Metternich continua a rinviare gli ordini provenienti da Berlino di spedire immediatamente in Germania le opere del Louvre, adducendo innumerevoli e sempre meno credibili difficoltà burocratiche, mentre Jaujard perpetua la rappresentazione pubblica dell'intellettuale *gauche* offeso dall'umiliazione della capitale occupata, ma intanto sfrutta il tempo concessogli da Metternich per nascondere fuori città tutte le opere trasportabili del museo. Entrambi saranno infine sollevati dai rispettivi incarichi, ma troppo tardi perché lo stupro del Louvre possa essere compiuto, dato che nel frattempo gli alleati sono sbarcati in Normandia e avanzano rapidamente sul territorio francese, per cui i vertici militari nazisti avranno ben altro a cui pensare.

È comprensibile che Sokurov abbia deciso di dedicare tanto spazio alla vicenda di questi due uomini dato che, dal suo punto di vista, sono loro gli eroi culturali e non certo i Napoleoni e le Marianne ai quali il regista fa ripetere compulsivamente i loro slogan identitari mentre ci conduce per le gallerie del Louvre, rivolgendosi

---

sua estrema leggerezza. Le riprese molto ravvicinate dei particolari dei quadri selezionati dal regista, quasi sempre mostrati con lenti movimenti laterali della macchina digitale, beneficiano dell'eccellente intervallo dinamico (superiore ai 10 stop/secondo) caratteristico di questi modelli prodotti negli ultimi anni sia dalla Arriflex che dalla Sony. Per *Arca Russa* il regista aveva scelto una Sony HDW-F900, ma all'Ermitage le esigenze di ripresa erano molto diverse.

ad entrambi come ci si rivolge a degli psicolabili rinchiusi in un manicomio e per i quali si sono perse le speranze. Jaujard e Metternich sono, per così dire, i protagonisti della non-guerra, gli uomini che, mentre sul continente europeo si sta versando sangue come mai in passato, difendono ciò che è destinato a sopravvivere alla fine delle ostilità e a riprendere il proprio posto quando l'orrore sarà terminato. Come ha giustamente osservato Goffredo Fofi, questi due uomini «sanno di rappresentare lo Stato e la sua continuità, mentre i politici mutano; [e] fanno di questa difesa lo scopo della loro vita, un “servizio” fondamentale anche se [svolto] nell'ombra»<sup>8</sup>. Per rispolverare il lessico usato da Karl Jaspers poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale, i due sono i consapevoli difensori della ragione (*Vernunft*) dalle aggressioni organizzate degli instancabili miliziani dell'antiragione (*Widervernunft*), e il loro compito consiste nell'«edificazione del contenuto vitale storico nell'ambito della ragione in cui nulla cade nell'oblio»<sup>9</sup>. Non a caso, sono due uomini legati al mondo della conservazione delle opere d'arte e il loro impegno quotidiano si concretizza, in fondo, nella tutela della memoria storica e nell'opposizione al trionfo dell'oblio bramato dai sistemi totalitari o dai regimi fondamentalisti, nel XX come nel XXI secolo. La perdita della facoltà di giudizio sul valore del passato per meglio far sprofondare il presente è un rischio sempre possibile, che dimora nell'oscurità e che in ogni momento può attivarsi. Credo sia quest'ansia di fondo, elaborata da Sokurov in modi così riusciti, che ha spinto un critico normalmente piuttosto severo come Peter Bradshaw del *Guardian* a sostenere che *Francofonia* è molto più di un film che si propone di mostrare al mondo i tesori di un museo tanto ben conosciuto<sup>10</sup>, come hanno fatto semmai Wiseman e Holzhausen con i loro recenti lavori dedicati alla National Gallery di Londra e al Kunsthistorisches di Vienna, ma addirittura una «affascinante meditazione sull'arte, sulla storia e sull'idea stessa che l'umanità ha di sé»<sup>11</sup>.

Dopo tutto, il senso politico e sociale del museo non sta solo nella preservazione delle diverse collettività e delle loro opere dalla sparizione, ma anche nel tentativo di neutralizzare l'attrazione per la catastrofe e per l'oblio, che non smettono mai di esercitare il loro fascino letale. I musei sono lì anche per ricordarci come sia

---

<sup>8</sup> G. Fofi, *Francofonia di Aleksandr Sokurov ci ricorda la necessità della memoria*, online al seguente link: <http://www.internazionale.it/opinione/goffredo-fofi/2015/12/28/francofonia-aleksandr-sokurov-recensione>

<sup>9</sup> K. Jaspers, *Ragione e antiragione nel nostro tempo* (1950), a c. di P. Chiodi e G. Saccomanno, Milano, Sansoni 1978, p. 86.

<sup>10</sup> Nel 2014, ultimo anno per il quale sono disponibili dati certi nel momento in cui scrivo, il numero di visitatori del Louvre ha superato la cifra impressionante di nove milioni, facendone la struttura museale più visitata al mondo. È forse il caso di ricordare che la popolazione di Parigi supera a stento i due milioni.

<sup>11</sup> Cfr. <http://www.theguardian.com/film/2015/sep/04/francofonia-review-venice-film-festival> (trad. mia).

facile per la civiltà, per *qualsiasi* civiltà, smettere di esistere, e quindi quanto sia importante puntellare l'edificio sociale giorno dopo giorno, secolo dopo secolo, guerra dopo guerra e anche pace dopo pace. E se è ancora oggi vero, come sosteneva Blumenberg cinquanta anni fa, che «la conoscenza della storia costituisce il presupposto per il fare razionale, e quindi progressista, della storia»<sup>12</sup>, allora più ci si spinge in avanti nella realizzazione di qualsiasi idea di progresso, ovvero di costruzione razionale del mondo, più c'è bisogno di conoscenza storica e di riflessioni come quella che Sokurov ha realizzato in questo lavoro.



---

<sup>12</sup> H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, a c. di C. Marelli, Genova, Marietti 1992, p. 41.