



Il limbo ideologico di Andrej Končalovskij A proposito del film *Paradise*

di Massimo Tria

È difficile riassumere la composita filmografia di Andrej Končalovskij sotto etichette unificanti, in quanto forse la sua multiformità autoriale (o sarebbe meglio definirla adattabilità alle varie condizioni produttive?) lo rendono sfuggente alle classificazioni. Vero è che con il suo ultimo *Raj* (Paradiso) in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia 2016 egli recupera alcuni dei suoi macro-temi ricorrenti, come la lotta solitaria di una donna forte contro il mondo circostante, certi toni da mélo che a volte lo hanno portato oltre i limiti del buon senso estetico, o ancora la quasi inevitabile riflessione (per un multiforme artista russo come lui, radicato fin dagli anni Sessanta nella storia artistica del proprio paese e anche ultimamente molto attivo nella discussione sociopolitica) sul ruolo della sua patria nel contesto europeo e mondiale.

Ma cercando di analizzare quelle che potremmo definire le “intenzioni primarie” di questa sua ultima fatica rimane comunque forte l'impressione che essa rappresenti un esempio ibrido di “commessa interna”: se già nel

suo periodo hollywoodiano egli ci aveva infatti abituati a una certa duttilità creativo-produttiva che lo aveva portato a girare film intimisti e ancora stilisticamente e coloristicamente legati alle sue radici come *Maria's Lovers* (1984), ma anche prodotti di genere altalenanti (da *Runaway Train*, 1985, a *Tango & Cash*, 1989) questa volta sembra che l'ispirazione, il suggerimento, l'imboccata (lungi da noi voler dire l'“ordine”) siano venuti da molto più vicino, facendo di questa altisonante parabola moderna in bianco e nero un lavoro su commissione statale, per lo meno indiretta¹.

Ciò forse non è subito evidentissimo e palese in forza delle sue mere modalità poetico-estetiche, ma chi conosce alcune linee politiche e di autorappresentazione della Russia contemporanea non può rimanere indifferente al discorso ideologico che il film sottende. Cercheremo dunque di inquadrare al meglio questo *Paradise* nell'opera del fratello maggiore di Michalkov, cercando di evidenziare proprio alcune modalità di rappresentazione e di narrazione che (seppur lontane dalla pro-

Cabiria¹⁸⁴

sopopea di un Nikita ormai artisticamente e politicamente dubbio) sono forse sfuggite a molti esegeti e operatori culturali durante la kermesse veneziana, motivo per cui (almeno ciò è quanto ritiene chi scrive) il film ha fatto incetta di premi ecumenici, religiosi e umanistici², in quanto esso ben nasconde la propria natura di opera di propaganda semplificante.

Un po' di storia

Končalovskij nasce artisticamente nella fruttuosa temperie cinematografica sovietica che nei primi anni Sessanta vede esordire Andrej Tarkovskij, alcune intense voci femminili come Kira Muratova e Larisa Šepitko, il marito di questa Èlem Klimov, ma che è anche arricchito dall'evoluzione antidogmatica (non necessariamente politica *tout court*) di alcuni altri autori più anziani come Georgij Danelija o Marlen Chuciev, e che si può inquadrare nella fase matura (per certi versi già calante) del disgelo cinematografico³. È cosa risaputa che in tutte le *vagues* e nei movimenti di rottura e ripensamento delle cinematografie mondiali sia sostanziale la collaborazione di tutti i comparti creativi, ivi compresa la categoria degli sceneggiatori, che nel caso sovietico vide fra gli altri un Gennadij Špalikov e Končalovskij stesso fra le voci più innovative. Un periodo di "rottura" è dunque anche un periodo che si basa su nuove modalità di scrittura, e nei casi migliori giunge anche a proporsi come momento di "riscrittura" di alcuni canoni rappresentativi e poetici. In quest'ottica ricordiamo che il giovane Andrej fu co-sceneggiatore di *Andrej Rublëv* (1969), nonché dello

stesso mediometraggio di diploma di Tarkovskij *Il rullo compressore e il violino* (1960), a conferma che la sua presenza nel laboratorio del cinema sovietico più promettente non era affatto episodica o limitata a un'unica sfera creativa. A confermare il suo apporto multiforme e la sua organicità a quell'atmosfera generale di rinnovamento rammentiamo ancora almeno la sua partecipazione attoriale (insieme a Tarkovskij stesso) a *Ho vent'anni* (1964) di Marlen Chuciev, uno, forse "il" film del disgelo più coraggioso e sconvolgente di tutto il periodo. Ma sono i suoi primi due film da regista a testimoniare e confermare oltre ogni dubbio la sua capacità di intavolare problematiche nuove o di riproporre sotto angolazioni inedite alcuni temi classici. Parliamo ovviamente de *Il primo maestro* (1965) e della *Storia di Asja Kljačina, che amò senza sposarsi* (1967). Esiti distributivi diversissimi ebbero questi suoi due primi contributi: se il primo partiva da una novella rurale del kirghizo Čingis Ajtmatov e si inquadra dunque ancora (ma con notevoli smottamenti e innovazioni) nell'accettabile cinema didattico delle repubbliche centroasiatiche in fase di sviluppo (nascondendo dunque meglio la propria atipicità), il secondo fu forse uno dei film che maggiormente e quasi incomprensibilmente soffrirono per interventi censori, e che (al pari, giusto per fare un nome, delle *Allodole sul filo* del ceco Menzel) dovettero attendere la caduta dei muri e dei falsi comunismi centro-orientali per essere presentato ufficialmente al festival di Berlino e apprezzato internazionalmente.

Anche per smarcarsi da eccessive attenzioni politico-censorie (ricordia-

molo, ormai stavano finendo i “dorati” anni Sessanta) il Nostro si rifugiò in quel ricettacolo buono per ogni stagione (e qualsiasi regime) che è l'*èkrani-zacija*, ovvero la trasposizione su schermo delle buone, sempre-pronte, immarcescibili opere letterarie dell'Ottocento russo: gli siamo infatti debitori di un nient'affatto malvagio *Nido di nobili* (1969, da Turgenev) e di un ennesimo *Zio Vanja* čechoviano (1970), sorta di porto sicuro extra-temporale per antonomasia per qualsiasi autore che sia stato oggetto di eccessive attenzioni da parte degli organi di controllo statale e che però d'altra parte non voglia virare vergognosamente verso i generi più smaccatamente propagandistici del cinema di regime. Prima di tentare con alterne fortune la via americana, seguiranno diversi anni in cui la sua attività di sceneggiatore si farà prevalente, in particolare al servizio di quelle repubbliche sovietiche centro-asiatiche che lo avevano visto esordire con il suo ostinato “primo insegnante agitatore”. Končalovskij però si cimenta anche in due film complessi da valutare, strabordanti e a tratti imbarazzanti, come il melodramma a forti tinte patetiche *Romanza degli innamorati* (1974) e l'epopea king-size *Siberiade* (1978, 275 minuti di durata), che potremmo considerare come originale *trait d'union* con quella che sarà la sua imminente carriera a stelle e strisce, proprio perché con questa sorta di western sovietico egli sperimenta una narrazione epica e parabolica che dimostra a chi ancora ne dubitasse la sua capacità di cimentarsi con produzioni complesse e ad alto budget.

In questo excursus introduttivo non ci interessa molto analizzare la sua avventura negli USA, quanto invece almeno accennare alla seconda parte russo-sovietica della sua carriera (sul finire della perestrojka e dell'URSS egli tornò in patria dopo questa sorta di esilio “volontario e autorizzato”): sono soprattutto le opere dell'ultimo ventennio, rade, eterogenee e qualitativamente difformi, che possono forse aiutarci a inquadrare meglio l'“infernale” paradiso, o meglio il Limbo della sua ultima fatica, cui egli è giunto seguendo traiettorie non sempre lineari e dalle svolte non di rado sorprendenti. Negli anni Novanta una nuova fase storica lo ha visto fare i conti con il totalitarismo (la fascinazione dello stalinismo e la sua ricaduta deleteria sull'individuo ne *Il proiezionista*, 1991) e chiudere i conti con vicende artistiche e personali dolorose (*Asja e la gallina dalle uova d'oro*, 1994, ripresa e conclusione delle vicende del censurato *Asja Kljačina*), per poi fargli trovare nel nuovo millennio rinnovato vigore in una nuova Musa, l'ultima e attuale moglie Julija Vysockaja, presente in diversi suoi film post-perestrojka e in questo *Paradiso* investita del compito di rappresentare i valori archetipicamente russi della protagonista. Anche sfruttando le doti attoriali della nuova compagna, Končalovskij ha cercato di mappare le coordinate della Russia post-sovietica, dalle guerre cecene (*La casa dei matti*, 2002) fino alla descrizione un po' pasticciata della nuova, smaliziata imprenditoria russa (*Gljanec*, t.l.: Glamour, 2007). Navigando un po' a vista in mezzo a molti

progetti dalle qualità e tipologie più varie (un'*Odissea* televisiva del 1997, alcuni documentari su grandi musicisti russi, un reportage sull'Ucraina pre-Majdan, ma anche uno *Schiaccianoci in 3D* del 2010 fatto a pezzi da pubblico e critica) il buon Andrej è tornato però ultimamente alle radici nazionali, alla riflessione sullo "stato della nazione". Anche attraverso un'attività pubblica espletata su molteplici canali mediatici (interviste, libri di ricordi, un interessante sito personale)⁴ egli ha sposato la causa del recupero e della salvaguardia delle zone d'ombra della storia e della geografia russa, cosa visibile ad esempio già nel suo penultimo *Le notti bianche di un postino*, 2014: il ritorno a valori autoctoni come la forza dello spirito individuale, la bontà dell'uomo russo e la sua immersione nella maestosa natura nazionale, la critica delle piaghe ataviche del suo popolo (alcolismo, mancanza d'istruzione, abbandono delle periferie dell'Impero) non potevano che riportarlo gradualmente a una sorta di ancoramento nei miti fondanti della Patria, la seconda guerra mondiale (o Guerra Patriottica, come la definiscono i russi) e la lotta al fascismo. Ed è qui che si inserisce appunto il suo ultimo film.

L'uomo universale russo contro l'*übermensch*

Riassumiamo brevemente la vicenda: siamo nel 1942, nella Francia occupata dai nazisti, fra collaborazionisti, interrogatori spietati e piccole coraggiose cellule di resistenza, per le quali opera anche la nobile russa Ol'ga Kamenskaja, che fa il possibile per salvare una coppia di bambini ebrei, ma

viene catturata e purtroppo inghiottita a sua volta dall'inferno carcerario nazista. Ella è ben presto messa di fronte all'alternativa se lasciarsi svilire e battere "solo" fisicamente, come accade ai suoi compagni di causa, ovvero se optare per una sconfitta forse meno dolorosa, ma più profonda e capace di segnare più intensamente il suo animo, servendo il nemico come concubina di un ufficiale nazista.

Difficilmente un ennesimo film sul sistema concentrazionario nazista e sul secondo conflitto mondiale poteva apportare riflessioni totalmente originali o evitare di scadere nel già visto. Ha senso, infatti, dopo *Schindler's List*, il recente *Il figlio di Saul*, ma anche dopo alcune pietre miliari come *La passeggera* di Munk, *Kapò* di Pontecorvo o *Notte e nebbia* di Resnais, cercare di rappresentare visivamente, "sensibilmente" quell'universo disumano? E in particolare, sempre tenendo presenti alcuni dei film appena citati, ha senso rappresentare la lotta di una donna sola con la propria coscienza e i limiti del compromesso con il nemico cui questa addiviene, ricorrendo a toni non lontanissimi dal mélo e a una narrazione stilisticamente marcata, sovraesposta?

Secondo chi scrive Končalovskij ha in realtà aggirato il problema, deviando il discorso in maniera scaltra su alcuni nuclei ideali alternativi che utilizzano la tematica nazista quasi come esca-motage di partenza e "falsa questione", puntando invece a un livello di universalizzazione ben più alto, che ha come finalità solo parzialmente dichiarata una riflessione più generale sull'antropologia di alcuni popoli europei

e la lode delle capacità salvifiche, direi messianiche, di quello russo.

Mentre l'uso del formato 4/3 e di un bianco e nero nitido e freddo riportano alla mente una serie di opere tematicamente affini che però avevano ben altro afflato universale e ampiezza di trattazione, qui sembra che il progetto del regista russo sia un po' troppo preparato a tavolino, per non dire funzionale ad alcune dinamiche storico-ideali(-politiche?). Anche attraverso la modalità diretta e frontale delle interviste ai loro tre rappresentanti, nel film viene infatti suggerito un confronto schematico fra le tre nazionalità qui maggiormente coinvolte: il collaborazionista francese, il nobile esaltato tedesco e la donna russa divengono (quasi dostoevskianamente) i portatori di Idee, di modelli comportamentali contrapposti, basati su diverse e altrettanto contrapposte autocoscienze che dialogano sull'"estrema soglia" della morte⁵.

Il buon Andrej non è certo il primo artista a utilizzare in maniera più o meno diretta questi elementi extratestuali: negli ultimi tempi diversi registi della Federazione Russa si sono prestati a raffigurazioni per lo meno semplicistiche e mitizzanti delle vicende storiche, soprattutto riguardo a temi che hanno immediato rilievo per l'immagine che i suoi governanti e ideologi tengono a proiettare della Russia (in primis la seconda guerra mondiale e la lotta al nazifascismo, ma anche i valori dell'onore, della moralità e delle tradizioni, ivi comprese quelle statali e religiose); tali opere si inquadrano spesso in una strategia più o meno dichiarata di autorappresentazione (leggi anche:

riscrittura tendenziosa) della storia patria, che ovviamente ne evidenzia i momenti epici e i personaggi eroici, a volte in diretta opposizione a una supposta decadenza valoriale europea, quando non proprio alle minacce che il Vecchio Continente rappresenterebbe per Mosca e dintorni. Basti citare la prosopopea e la lode dei soldati sovietici (ma in primis russi) o della nobiltà "bianca" (nonché dei valori religiosi tradizionali) che suo fratello propone sia con le sue ultime opere che con le sue dichiarazioni pubbliche. Uno dei casi mediatici più recenti e discussi negli ambienti artistici russi riguarda poi in particolare la ricostruzione mitopoietica promossa da *28 panfilovcev* (t.l.: *I 28 della squadra di Panfilov*, 2016) di Kim Družinin e Andrej Šal'opa, che mira a esaltare un gruppo di eroici soldati sovietici con modalità non prive di untuosa "politically correctness" (alcuni vengono dalle repubbliche asiatiche, uno di loro è perfino ucraino, a sostegno dell'ufficiale "fratellanza" di tutti i popoli ex-sovietici), ma sostanzialmente asservite a finalità di compattazione e riconoscimento del vasto pubblico nei valori fondanti dell'Unione Sovietica postbellica (modello di partenza mai celato per una nuova Grande Russia a venire), e che è stato a più riprese ufficialmente sostenuto e difeso dal Ministro della Cultura Vladimir Medinskij. Il tutto sarebbe di per sé già molto indicativo di certe tendenze patriottiche imposte o per lo meno fortemente suggerite agli artisti russi dagli organi di governo, se non fosse che la vicenda si basa in buona sostanza su di un falso, creato a tavolino dagli storici sovietici e succes-

sivamente denunciato come tale, ma non per questo abbandonato dalla propaganda ufficiale e dalle associazioni “scientifiche” di riferimento⁶.

Končalovskij rimane comunque un autore più raffinato e non totalmente asservito a dinamiche extra-artistiche, diremmo anzi quasi senza tema di smentita che una eventuale “commessa” esterna lo abbia più che altro colto in una fase evolutiva di particolare e sincera consonanza con questo tipo di esaltazione e di recupero storico, ed è anche questo il motivo per cui, presi di per sé, i vari comparti artistici rimangono senza dubbio di alto valore, perché sostenuti comunque da una buona dose di autentica ispirazione. Ciò nonostante, nel complesso la sceneggiatura e le modalità registiche rimangono inficiate da alcune semplificazioni che ci sembrano funzionali alla tesi e al discorso tendenzioso di cui sopra. Tali semplificazioni orientano fortemente l'idea-base del film a sostegno di una superiorità del popolo slavo, che nella sua capacità di sacrificio e di espiazione (rappresentato in maniera simbolica dalla donna-eroina Ol'ga, l'unica capace di elevarsi al di sopra dei propri interessi egoistici) sembra qui dover portare a beneficio di un pubblico europeo una ulteriore dimostrazione di quanto l'anima russa sia investita del compito di salvare il mondo dalle deviazioni morali e dai compromessi dei fratelli occidentali, e dunque (in maniera mediata e deducibile dall'esito della vicenda filmica) sia l'unica meritevole di accedere al paradiso del titolo. Vero è che, a livello puramente strutturale, l'emigrata male in arnese Ol'ga, il poliziotto/ispettore francese Jules venduto agli invasori e il nobile di

antica stirpe germanica Helmut, convinto sostenitore del progetto millenario hitleriano, dialogano a distanza secondo dinamiche piuttosto interessanti che si avviluppano attorno a un perno strutturale facilmente evidenziabile: la diversa idea che i tre hanno del *paradiso*. Per il francese autosoddisfatto si tratterebbe più che altro di un eden tutto terrestre fatto di godimenti estorti grazie alla propria connivenza con l'invasore (ivi si iscriva anche il suo tentativo di ottenere da Ol'ga favori sessuali); per Helmut, ricolmo di alterigia nobiliare e illusoriamente sublimatosi nella visione nazionalsocialista, il paradiso è quello della perfetta (però *übermenschlich*, ultra-umana, e dunque in ultima analisi irrealizzabile, come egli stesso ammette) visione storica del Führer; Ol'ga, l'unica a non avere all'inizio una Grande Idea ad animarla, opera invece secondo linee operative di tipo prevalentemente pragmatico, cercando prima di proteggere i bambini ebrei da una morte atroce e poi anche se stessa dalla distruzione fisica e morale. Solo alla fine ella maturerà la sua Idea di riferimento, quella del sacrificio di sé, che all'interno del presente testo filmico è monologicamente promossa come superiore e vincente sulle altre due Idee incarnate. Ripensando dunque alla caratterizzazione e all'evoluzione dei personaggi principali, il film ci pare inficiato da certo schematismo nella contrapposizione delle idee portanti che essi personificano, quasi costretti a far dialogare attraverso la propria persona individuale la storia delle nazioni da cui provengono; ma è anche il procedimento di un altro tipo di dialogo, più diretto (quello con un invisibile e miste-



Il francese Jules cerca di approfittare della situazione; sotto, Helmut ricevuto da Himmler

rioso indagatore cui i tre rispondono con sguardo in macchina) che appesantisce il discorso anche dal punto di vista strutturale e della mera fruizione. Si noti bene: in questo dialogo con un interlocutore/interrogatore nascosto (ma incombente e altro nel suo stesso essere fuori-campo), mancano tutte le domande (i tagli e i salti della pellicola giungano appunto solo le risposte dei tre protagonisti). Solo nel finale la sua voce solenne si rivolgerà a Ol'ga, con modalità che almeno potenzialmente portano alla mente echi evangelici fra i più alti: sembra infatti che l'Invisibile (non vogliamo semplificare troppo la questione donandogli immediati attributi divini...) salvi dalla sua condizione di peccatrice solo la donna russa, in quanto ella è stata capace di redimersi e di sacrificarsi, salvando addirittura proprio la Kapò che tanto la aveva angariata. Una soluzione formale e narrativa così decisa, echi spirituali talmente impegnativi (Ol'ga sembra essere sublimata ed eletta/assunta per le sue doti di martire) hanno comprensibilmente scosso buona parte degli spettatori e una porzione dei critici più sensibili alle altissime questioni ultime del perdono, della redenzione e del riscatto dell'individuo. Ma gli stessi non hanno forse notato come certe modalità denotative (lo stesso post-finale patetico con chiusura in ralenti, le modalità spettacolari con cui un flash di luce accompagna l'"assunzione" in cielo della Maddalena russa) siano tese a colpire con manovre al limite del manipolatorio i sensi dello spettatore.

Il meccanismo del dialogo parziale (in quanto mancante delle battute dell'intervistatore, ma anche perché mac-

chiato in definitiva di una fastidiosa parzialità di giudizio) pare inoltre incepparsi già a pochi minuti dall'inizio, svelando la sua funzionalità prevalentemente enunciativa e solo in parte espressiva/formale: sorge il dubbio che Končalovskij non si fidasse eccessivamente delle immagini e avesse urgente bisogno di delineare con maggiore chiarezza anche verbale ciò che gli stava a cuore, o, detto in altre parole, ciò che sottendeva alla tendenziosità di questa sua ultima opera ben poco sovratemporale e universale, bensì molto inquadrata nell'attualità del tentativo forzoso di ricollocazione del suo paese nello scacchiere storico-geografico dei vincitori morali e dei "giusti". L'impressione è che egli preferisca demandare a lunghe spiegazioni filosofiche (cos'è il paradiso, come il Reich lo incarna per i nazisti, quali sono i desideri che animano i tre protagonisti...) ciò che l'immagine piuttosto raggelata non basta a rivelare. Le caratteristiche fredde, artificiali, fortemente mediate dei grigi storicizzanti (a tratti quasi citazionisti) che la sua fotografia qui predilige devono essere come riscaldati dall'immediatezza comunicativa di certa verbosità, che risulta piuttosto descrittiva e ridondante. È qui uno degli atout di questo *Paradiso*: il gelo della forma viene come ri-arroventato a forza di parole e immagini violente in maniera innaturale, ma il risultato che ne deriva è come condannato a quella apocalittica tiepidezza che non merita di esser condannata *tout court*, ma neanche di venire salvata in extremis come la protagonista: è un film a rischio di un biblico "rigetto". Esso rimane imprigionato in

una sorta di “purgatorio” anodino che non si eleva ai livelli iperuranici cui il regista vorrebbe tendere, in quanto gli strumenti utilizzati (la centralità frontale delle confessioni, la tendenziosità dell’assunto verbale e vari altri schematismi) non hanno la potenza artistica necessaria per farlo decollare (né per assunzione osmotica né tanto meno per autonoma forza ascensionale) nell’empireo del Grande Cinema sull’Olocausto. Per dirla in altri termini, il procedimento dell’interrogatorio movimentata sì la narrazione, affastellando tempi, linee diegetiche e punti di vista, ma rimane sostanzialmente avulso dalle vicende della linea narrativa principale, come montato a viva forza su di esse, a mo’ di spiegazione posticcia.

Alcuni elementi funzionali a questa ricostruzione pseudo-storica poi non sono subito ravvisabili. Pensiamo ad esempio a ulteriori semplificazioni per lo meno sospette: il caso vuole che l’unica scintilla di simpatia e di umanizzazione scaturita nell’animo nei giovani ufficiali tedeschi sia demandata a un particolare anch’esso “russofilo”: il nobile Helmut e il suo amico Dietrich infatti sono ammiratori di Čechov, lo hanno studiato e letto in originale, e fra i beni da loro razzati in territorio sovietico non mancano intere biblioteche di libri russi, che (sembrerebbe suggerire lo scaltro maestro Andrej) hanno contribuito sostanzialmente a rendere un po’ più umani quei mostri sterminatori che altrimenti sarebbero stati i tedeschi. Riguardo ancora al concetto di “nobiltà” e alle sue possibili declinazioni nazionali, se anche l’innegabile bravura degli interpreti Christian Clauß e

Julija Vysockaja rappresentano certamente uno dei meriti parziali del film, pur tuttavia non sembra casuale la contrapposizione fra una degenerazione morale e quasi psicotica dell’aristocratico tedesco e il fatto che la martire russa sia una rappresentante dell’emigrazione “bianca” post-bolscevica (non certo una comunista o una donna del popolo insomma); ancora una volta crediamo che ciò sia pensato e scritto a conforto di certe tendenze politico-culturali federali che sottolineano i caratteri sublimanti delle antiche tradizioni nazionali e la necessità di riposizionarle a modello ed esempio unitario da seguire. È come se, con un salto mortale ideologico, l’élite nobiliare imperiale pre-bolscevica si sposasse con l’eroismo patriottico sovietico del secondo dopoguerra, saltando a piè pari il più complesso, meno assimilabile, meno “riscrivibile” periodo interbellico.

Al di là delle più o meno nascoste intenzioni ideologiche, dunque, è comunque una certa farraginosità/schematicità diegetica e realizzativa ad appiattare più che esaltare i fili emozionali ed estetici di un *Paradiso* che ha pochi momenti di reale coinvolgimento affettivo, ma che utilizza invece degli strumenti piuttosto convenzionali per supportare una sorta di esaltazione definitiva della cultura (e dell’antropologia, diremmo) russa, secondo certi stereotipi post-puškiniani-dostoevskiani riconducibili al concetto di “vsečelovečnost’/obščeečelovečestvo” (ossia: “umanità universale”), qualità secondo la quale quel popolo avrebbe il dono innato di saper tendere all’universale e alla conciliazione in sé di

tutta l'umanità, in una prospettiva armonica di appianamento delle contraddizioni, motivo per cui la capacità di sacrificarsi per gli altri e di mostrare in sostanza ai popoli europei "dov'è che essi sbagliano" farebbero del suo animo un ricettore umano più ampio e assoluto. Per citare studiosi ben più esperti dello scrivente: è l'idea che «l'universalismo rappresenti il tratto fondamentale dello spirito russo e, al contempo, gli imponga una "missione salvifica" nei confronti dell'umanità intera»⁷. Fra le soluzioni stereotipate di cui sopra lascia invero abbastanza imbarazzati proprio il finale, teso a null'altro che a smuovere proditoriamente facili lacrimoni e consenso ideale, accompagnato com'è da musica sentimentale e da una didascalia che ricorda esplicitamente l'opera di salvataggio degli ebrei operata dalla resistenza russa, neanche fosse stata essa l'unica a distinguersi per tale altissima, ma ben più complessa e sfaccettata, opera salvifica.

In chiusura, una considerazione extra-testuale

Forte di fruttuosi scambi di opinione con colleghi di opposti pareri e di una piuttosto impegnativa dichiarazione del regista al momento di ritirare il Leone d'Argento per la miglior regia (citiamo a memoria: «Il film è dedicato alla grande nostra patria Russia e alle sue donne che hanno salvato i bambini ebrei...», non a caso imparato a memoria in italiano perché il messaggio arrivasse con certezza a chi di dovere: il pubblico occidentale) vorremmo fare ciò che non si fa (in quanto filologicamente spurio e metodolo-

gicamente scorretto), ovvero confrontare questo *Paradiso* con l'approccio di un altro regista passato in contemporanea alla Mostra veneziana, Sergej Loznica. Con un occhio ad Alain Resnais e al suo *Nuit e brouillard*, e con l'altro teso a rileggere le ben note parole di Rivette sull'immoralità della rappresentazione melodrammatica/spettacolarizzata del campo di concentramento, viene da dire che la problematicità di Končalovskij risiede nel voler fare della sua storia inventata non un documentario, bensì un documento, una dimostrazione generale da applicare alla caratteristica di interi popoli, laddove invece con il suo *Austerlitz* (2016), il documentarista ucraino si priva volontariamente del mezzo verbale e lascia scorrere le immagini, senza reindirizzarle in maniera forzosa.

Citando Luca Bandirali e Enrico Terrone (che a loro volta si rifanno a Serge Daney a proposito delle scelte estetiche, ergo etiche, di Pontecorvo)⁸: se vale il «presupposto della *politique des auteurs* in base al quale l'artista e l'opera sono inscindibili», allora la strategia unidirezionale adoperata, l'"abbellimento" e la sottolineatura del finale con primo piano sui bambini salvati dalla nobile martire russa, nonché la didascalia di chiusura (testualmente: «Dedicato agli emigrati russi, combattenti della Resistenza contro l'occupazione nazista in Francia, che hanno sacrificato le proprie vite per salvare i bambini ebrei»), chi scrive non riesce a non concludere che se si può assolvere il buon Gillo per una scelta forse estetizzante, ma comunque sostanzialmente di natura



Vacanze italiane e, in basso, due bambini da salvare

Cabiria¹⁸⁴

espressiva, con maggiore difficoltà si può perdonare l'utilizzo che Koščalovskij fa di una materia come l'Olocausto per fini se non proprio politici, per lo meno di scaltra e manipolatoria politica culturale.



Koščalovskij, Putin e Michalkov all'inaugurazione del monumento dedicato al padre dei due registi

Paradise(tit. or.: *Raj*)

Regia: Andrej Končalovskij; sceneggiatura: A. Končalovskij, Elena Kiselëva; **fotografia (b/n):** Aleksandr Simonov; **musica:** Sergej Šustickij; **montaggio:** Ekaterina Veščeva, Sergej Taraskin; **interpreti:** Julija Vysockaja (Ol'ga), Christian Clauß (Helmut), Philippe Duquesne (Jules), Peter Kurth (Krause), Jakob Diehl (Vogel), Viktor Suchorukov (Himmler), Vera Voronkova (Rosa); **produzione:** Drife Productions, Production Center of Andrej Končalovskij; **origine:** Russia 2016; **formato:** 1:1,37; **durata:** 130 min

Note

1. Il film gode del sostegno ufficiale del Ministero della Cultura della Federazione Russa (cosa non scontata, visto ad esempio il rifiuto di patrocinio opposto negli ultimi tempi ad alcuni autori prestigiosi, soprattutto nel campo del documentario) e del canale pro-governativo di tendenze anti-occidentali Rossija-1.
2. Tra questi anche il "Premio Padre Nazareno Taddei S.J.", della cui Giuria faceva parte il direttore di «Cabiria», con la seguente motivazione: «Per le capacità di rievocare con efficacia una tragica fase, sempre attuale, della storia dell'Europa contemporanea con un linguaggio squisitamente cinematografico evitando facili espedienti narrativo-spettacolari e affermando l'importanza dei valori cristiani e dell'umanesimo a tutela e valorizzazione della libertà delle persone».
3. Sulle varie fasi del disgelo si veda almeno il fondamentale: Josephine Woll, *Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris Publishers, London-New York 2000. Indicheremo per comodità solo alcuni fra gli altri, non numerosissimi, testi di riferimento: *Aldilà del disgelo. Il cinema sovietico degli anni Sessanta*, a cura di Giovanni Buttafava, Ubulibri, Milano 1987; Franco Vigni, *Andrej M. Končalovskij*, Editrice il Castoro, Milano 1995; fra i vari testi russi più recenti: Viktor Filimonov, *Andrej Končalovskij. Nikto ne znaet*, Èksmo, Moskva 2012.
4. Il sito è all'indirizzo <http://www.konchalovsky.ru/>; il libro di memorie è A. Končalovskij, *Nizkie istiny*, Èksmo, Moskva 2014.
5. Ci permettiamo di inquadrare questi riferimenti all'interno di un suggerimento metodologico che (ne siamo ben consapevoli) andrebbe comunque approfondito con tutt'altra acribia e che dunque utilizziamo qui solo a fini meramente funzionali, ovvero la possibilità di leggere questo film nell'ambito del discorso ideale/dialogico suggerito in Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.
6. Il già citato, deleterio Ministro della Cultura Medinskij, anche dall'alto della sua posizione ufficiale di presidente della Società russa di storia militare, ha difeso strenuamente l'operazione di (ri-)mitologizzazione dell'episodio, accusando con toni ben poco diplomatici tutti i critici e detrattori di essere in sostanza traditori della cultura nazionale.
7. Guido Carpi, *Umanità universale. Le radici ideologiche di Dostoevskij*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2001, p. 1.
8. <https://www.alfabeta2.it/2011/01/28/il-giorno-del-carrello/>