

Saggi. Storia e scienze sociali



# ShoWar

La guerra in Ucraina come spettacolo

a cura di  
Anna Maria Lorusso e Marco Santoro

DONZELLI EDITORE

Volume pubblicato con un contributo del  
Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

© 2025 Donzelli editore  
Roma, via Mentana 2b  
[www.donzelli.it](http://www.donzelli.it)

ISBN 978-88-5522-690-5

## Indice

- p. 3 Lo spettacolo della guerra  
Introduzione di Anna Maria Lorusso e Marco Santoro
- 21 I. La guerra stampata  
di Simone Papale e Marco Solaroli
- 39 II. L'insostenibile leggerezza della guerra televisiva  
di Giovanna Cosenza
- 59 III. La guerra degli esperti di guerra  
di Marco Santoro
- 81 IV. La guerra dei droni e «il campo della battaglia»  
di Alessandra Bonazzi
- 99 v. Déjà-vu e statues quo.  
Fronti museali e fronti monumentali  
di Chiara Tartarini
- 125 VI. Combattere con lo sport. L'impatto della guerra in Ucraina  
sullo sport internazionale  
di Riccardo Brizzi e Nicola Sbeti
- 145 VII. Political or not political? Eurovision Song Contest,  
teatro della guerra (televisivo-musicale) russo-ucraina  
di Lucio Spaziante
- 159 VIII. La guerra prima della guerra nel cinema ucraino: immagini,  
storie e paesaggi per l'interpretazione di un conflitto  
di Cristina Demaria
- 181 IX. Volodymyr Zelensky: da leader a eroe  
di Anna Maria Lorusso
- 207 Le autrici e gli autori

VIII. La guerra prima della guerra  
nel cinema ucraino: immagini, storie e paesaggi  
per l'interpretazione di un conflitto  
di Cristina Demaria

1. *Premesse: la guerra prima della guerra  
e il corpus d'analisi.*

Come immaginavamo il conflitto in Ucraina *prima* del 24 febbraio del 2022, giorno che ha segnato l'invasione di un territorio in realtà già parzialmente occupato, e però regolato da quel regime di invisibilità che caratterizza la maggior parte dei conflitti che non riguardano da vicino gli interessi del pubblico occidentale?<sup>1</sup> Esistono numerose immagini e narrazioni di una guerra iniziata di fatto nel 2014, riscoperte e rivisitate nel momento in cui, nello spazio di poche ore, è divenuta un evento globalmente mediale e mediatizzato, un evento *visibile*. È su alcune di queste narrazioni che sono incentrate le prossime pagine, in cui guarderò a film ucraini prodotti e distribuiti tra il 2014 e il 2022 i quali, immediatamente dopo il 24 febbraio, sono stati inseriti in liste pubblicate da emittenti e testate di informazione e non solo, italiane e straniere (come, per esempio, «The Guardian», «The New York Times», «Sky News Italia»); liste volte a suggerire quali film guardare per capire l'escalation di un conflitto iniziato otto anni prima<sup>2</sup>. Considererò quindi solo una delle possibili focalizzazioni sulla e della guerra, e come a sua volta abbia influenzato l'interpretazione del pubblico occidentale; un punto di vista particolare, che ci porta dentro la guerra e la sua quotidianità così come vista dagli ucraini, e iscritto in film che hanno pro-

<sup>1</sup> Sui regimi di visibilità o invisibilità dei conflitti contemporanei si veda, in particolare, B. Blaagaard, M. Mortensen, C. Neumayer, *Digital Images and Globalized Conflict*, in «Media, Culture & Society», XXXIX, 2017, 8, pp. 1111-21.

<sup>2</sup> Si veda, per esempio, l'articolo di «The Guardian» dal titolo *20 tra i migliori film per capire cosa sta accadendo in Ucraina*, <https://www.theguardian.com/film/2022/mar/04/20-of-the-best-films-to-help-understand-whats-happening-in-ukraine>, il cui sommario recita: «Documentari e fiction che contestualizzano gli orrori in corso nell'ex repubblica sovietica, scelti dai ricercatori del Centro cinematografico nazionale Dovzhenko di Kiev». Citerò di seguito altre fonti. Da notare come molti siti italiani abbiano «copiato» le liste delle testate statunitensi e britanniche, che qui, per questa ragione, utilizzo come fonte primaria.

vato a raccontare la «guerra prima della guerra» tra Ucraina e Russia, a seguito della cosiddetta Rivoluzione della dignità (o Euromaidan), dell'invasione della Crimea e dell'occupazione del Donbass, avvenute tra la fine del 2013 e il 2014.

Sulla scelta del *corpus* d'analisi, che non comprende tutti i film suggeriti dalle liste citate, tornerò a breve, non prima, però, di aver specificato le domande che hanno guidato questa ricerca. Rispetto all'economia di questo volume, e alle diverse aree tematiche, generi mediali e prospettive teoriche e metodologiche che tocca, questo scritto guarda – in una prospettiva prevalentemente semiotica – ai rapporti tra guerra e media, e in particolare al modo in cui il cinema in quanto *medium* è parte integrante di ciò che oggi si definisce, alternativamente, come *radical war*, guerra totale o guerra ibrida, contraddistinta da nuove o rinnovate forme di propaganda<sup>3</sup>. Dei film di guerra<sup>4</sup> prescelti mi sembra interessante indagare come proponano la costruzione di una diversa memoria – lo ribadisco, parziale – di un conflitto già in corso, o in ogni caso annunciato, dei suoi spazi e territori, degli attori, dei valori e delle identità in gioco; come, a partire dal 24 febbraio 2022, siano stati a loro volta ri-mediati e ri-contestualizzati, usati come «prove», o comunque parte di strategie mediali di lettura della guerra.

Il *corpus*, necessariamente ristretto, su cui ho scelto di lavorare comprende tre dei film<sup>5</sup> citati in ogni elenco, e cioè sempre presenti nelle liste consultate (siano esse quelle di testate e siti italiani o stranieri), di cui ho considerato, inoltre, alcune delle recensioni pubblicate dopo febbraio del 2022. Mi sono affidata, dunque, a una selezione già compiuta, a

<sup>3</sup> Si vedano M. Ford - A. Hoskins, *Radical War. Data, Attention and Control in the Twenty-First Century*, Hurst & Company, London 2022; F. Montanari, *The New Narrative Form of Post-conflicts: New Wars as World-Wide War*, in C. Demaria (a cura di), *Post-conflict Cultures. A Reader*, CCCP Press, London 2020, pp. 49-66.

<sup>4</sup> Difficile definire le caratteristiche del *war film*, un macro-genere che a sua volta ne ospita altri, divisi per tipologie di guerra, modalità e registri narrativi, differenti tonalità ecc. Una definizione molto pragmatica, quasi di senso comune, considera i *war film* tutti quei testi che, con enfasi diverse, si concentrano su situazioni di guerra, sulla vita di chi partecipa a una guerra al di fuori del campo di battaglia e sugli effetti della guerra sulla popolazione civile. Si vedano G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2012; S. Pisu (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Acies Edizioni, Milano 2015.

<sup>5</sup> Si vedano anche le liste italiane comparse tra marzo e aprile del 2022, tra cui: <https://tg24.sky.it/spettacolo/cinema/approfondimenti/guerra-ucraina-film>; <https://www.deejay.it/articoli/film-guerra-ucraina-russia-motivi/>; <https://www.capital.it/articoli/ucraina-russia-film-conflitto-intervista-al-regista/>. Elencare tutti i film prenderebbe troppo spazio, e rimando quindi direttamente agli archivi on line elencati e alle recensioni citate. Vorrei però ricordare *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* (2015) di Evgeny Afineevsky; *Cyborgs: Heroes Never Die* (2017) di Akhtem Seitablayev; *The Earth is Blue as an Orange* (2020) di Iryna Tsilyk; *Bad Roads* (2021) di Natalya Vorozhbit.

quello che si può considerare come un archivio digitale istantaneo che in quei giorni ha preso forma, guidata inoltre da due ulteriori variabili, vale a dire dal modo in cui i testi scelti declinano il *genre* cinema di guerra, e alla prospettiva di genere (*gender*) che permettono di approfondire. I film scelti sono *Donbass* (2018) di Sergei Loznitsa, *Atlantis* (2019) di Valentyn Vasyanovych e *Klondike* (uscito a inizio del 2022, ma girato nel 2021) di Maryna Er Gorbach. Anticipando alcune delle conclusioni, i testi in analisi sono film dalla tonalità e dal registro molto distanti, accomunati però da una restituzione dell'esperienza della guerra non tanto come campo di battaglia, ma come trauma, ferita, caos. Si tratta di testi di finzione – per quanto tale distinzione oggi, rispetto ai film di guerra, sia sempre più problematica – che ci raccontano come un conflitto divenga, figurativamente e metaforicamente, il momento di esplosione che trasmuta ogni dinamica sociale e culturale, in questo caso quella dell'Ucraina, magnificando le contraddizioni e le ambivalenze della sua cultura e delle relazioni su cui poggiava e, forse, proverà a poggiarsi. Va detto però che se, da un lato, *Donbass*, *Klondike* e *Atlantis* ci parlano della guerra in modi se non universali, in ogni caso comprensibili e comuni a ogni guerra (le morti e i traumi che causa, il fatto che è un atto di violenza politica collettiva e organizzata che produce aberrazioni), dall'altro essi catturano una specificità che può sfuggire a chi quei luoghi, e le loro lingue e culture, non conosce. Benché, come vedremo, siano film prodotti per un pubblico non solo ucraino, ci costringono a una traduzione e a un tipo di interpretazione che rimangono forzatamente parziali, a una comprensione comunque limitata di una cultura e una storia che poco conosciamo, e che però ci viene illustrata non solo dai film, ma anche dagli stessi articoli, recensioni e commenti che ce li hanno riproposti dopo il 24 febbraio, vale a dire attraverso forme para ed epitestuali che hanno fornito una prima traduzione, una prima serie di istruzioni per l'uso del pubblico occidentale<sup>6</sup>. La mia riflessione si inserisce, infine, in un dibattito che a sua volta interroga l'utilizzo delle immagini per raccontare la guerra rispetto alla natura dello sguardo e del guardare, e di come questo guardare possa costituire una forma di testimonianza: cosa documentano questi film, e in quale maniera? Possono essere considerati come una forma di testimonianza?<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mi riferisco qui alle categorie genettiane di paratesto e, soprattutto, di epitesto, tra cui troviamo le recensioni, vale a dire le forme testuali che presentano un testo nel contesto della sua distribuzione: si veda G. Genette, *Soglie* (1987), Einaudi, Torino 1989.

<sup>7</sup> Il dibattito sul cinema come forma testimoniale è davvero vasto: tra i moltissimi riferimenti, si vedano B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, Oakland 2016; M. Elm, K. Kabalek, J. Kohne, *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence, Void, Visualization*, Cambridge Scholars, Newcastle 2014.

2. *La Rivoluzione della dignità: strategie per la costruzione di una nuova identità nazionale attraverso il cinema.*

Accade spesso che eventi storici quali guerre e rivoluzioni svolgano un ruolo di spartiacque rispetto alle cinematografie nazionali, divenendo un momento di discriminazione non solo cronologico, ma anche produttivo, tematico, stilistico e, soprattutto, politico. D'altro canto, come suggerisce Juri Lotman, i conflitti sono, per eccellenza, momenti di esplosione che ci permettono di meglio comprendere i modi in cui le culture si autorappresentano, e i meccanismi e dispositivi semiotici su cui si sostengono<sup>8</sup>.

Le rappresentazioni cinematografiche di un conflitto costituiscono veri e propri luoghi non solo testuali ma, potremmo dire, teorici, in cui emergono sia gli elementi invariati che una cultura tende a preservare, sia ciò che invece viene trasformato, relegato ai confini della semiosfera<sup>9</sup>, reso estraneo. L'esplosività di una guerra e gli stati di turbolenza che genera vanno a intaccare la rigidità del nucleo, del centro di una semiosfera, e ciò che pertiene a un'analisi semiotica del conflitto è proprio il modo in cui nei testi e nelle pratiche culturali che lo caratterizzano l'estraneità o la turbolenza vengono gestite, tradotte, ovvero narcotizzate. E se, auspicabilmente, come sempre suggerisce Lotman, la rigenerazione del senso a seguito di un'esplosione, insieme al dinamismo morfologico all'interno di una semiosfera dipendono dalla capacità di allestire spazi discorsivi per l'alterità, non sempre questo è il caso. La guerra è in realtà l'evento a partire dal quale si allestisce uno spazio discorsivo che non solo costruisce, ma ribadisce l'alterità, le caratteristiche e l'identità del nemico, e questo ancora di più quando il nemico stesso è interno, parte della semiosfera. In questo caso si genera un dinamismo che cambia di segno ad alcuni valori e posizioni dello spazio culturale che non implica l'accettazione dell'altro, bensì la scissione del noi. È il caso dell'Ucraina che, soprattutto a seguito degli eventi che hanno portato alla Rivoluzione della dignità tra fine 2013 e inizio 2014, e poi all'invasione della Crimea e delle regioni del Donbass nel 2014, ha provato a ricostruire la sua semiosfera, gettando fuori, o comunque

<sup>8</sup> Si veda soprattutto J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.

<sup>9</sup> Per dirla in breve, la semiosfera è quello spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi, spazio che definisce i codici e l'interpretazione di ciò che si assume come cultura in quanto modo stesso di definire e dar senso all'esperienza. Si veda J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (1985), La nave di Teseo, Milano 2022.

spingendo ai confini ciò che prima stava al centro: non solo il sistema politico post-sovietico, ma la lingua, la cultura, e, in particolare, il cinema russo, attraverso, anche, la creazione di un *cinema ucraino*.

La Rivoluzione della dignità ha dato dunque avvio al processo di costruzione di una nazione ucraina, dei suoi valori e della sua identità politica, sociale e culturale; dello spazio ucraino in quanto comunità coesa. È una rivoluzione che ha preso forma da proteste popolari sfociate nell'occupazione della piazza Maidan Nezaležnosti (piazza dell'Indipendenza, al centro di Kyiv), in seguito alla decisione dell'allora presidente Viktor Janukovyč di abbandonare la collaborazione con l'Unione europea a favore di un rinnovo del legame con Putin e con la Federazione Russa, da molti percepito come il tentativo di ristabilire un regime dittatoriale. Dopo mesi di proteste e scontri, che fecero anche diverse vittime, sfociando in una vera e propria guerra civile, il presidente fugge nottetempo, e poco dopo l'Ucraina elegge Petro Porošenko, che fa suoi i principi e i valori della rivoluzione all'insegna di un paese «democratico ed europeista». Con Euromaidan e il nuovo governo in realtà si rafforza ulteriormente una retorica già sperimentata nel corso della Rivoluzione di velluto di inizio degli anni duemila, che trova un suo ulteriore rafforzamento a seguito dell'invasione russa della Crimea e del Donbass. Al nuovo presidente ucraino, che perderà nel 2021 le elezioni vinte da Zelensky, tocca quindi immaginare una nuova politica culturale del paese che, da una parte, contribuisca al rafforzamento dell'identità collettiva nello sforzo bellico a Est contro la Russia e, dall'altra, traduca concretamente la richiesta di costruzione di una cultura nazionale distinta da quella russa.

Una richiesta che è stata accolta e che, secondo Simone Bellezza<sup>10</sup>, ha riguardato politiche relative alla revisione della memoria storica, all'uso della lingua e, infine, al potere della stessa Chiesa ortodossa. Da Euromaidan emerge, in altre parole, una politica culturale attiva, sostenuta da una legislazione apposita, e condotta anche grazie al finanziamento di istituzioni specifiche, tra cui quelle dedicate al cinema. Una politica che, forse, contribuisce a spiegare la forte coesione nazionale seguita all'invasione su larga scala del 24 febbraio.

Tra i principali attori di questo nuovo corso c'è dunque soprattutto il cinema, sostenuto da una nuova Agenzia statale ucraina per il cinema (nota come Deržkino), sin da subito un punto di riferimento ideologi-

<sup>10</sup> Cfr. S. A. Bellezza, *L'Ucraina della Rivoluzione della dignità. Dalla rivoluzione politica alla rivoluzione culturale*, in M. Tria - M. Mecco (a cura di), *Campi lunghi. Campi di grano, Campi di battaglia. Cinema ucraino 2014-2022*, «Anderground Rivista» (rivista indipendente gestita dalle studentesse e degli studenti dell'Università di Padova), novembre 2022.

co che dà il via, non a caso, alla produzione di film di guerra, inesistente prima del 2014, favorendo così una vera e propria svolta paradigmatica verso un cinema ucraino nazionale/nazionalista che ha, nel complesso, provato a decostruire la narrazione precedentemente prevalente, al cui centro vi era il ruolo tematico e patemico della Russia come Madre Patria. Questa fase, che dal 2014 arriva fino all'invasione del 2022, da molti viene definita come un vero e proprio periodo anticoloniale o, meglio, post-coloniale; una fase, va detto, in cui la centralità della tematica nazionale e identitaria è diventata, sostiene per esempio Massimo Tria<sup>11</sup>, «a volte ingombrante in alcuni ambiti meno ispirati della produzione filmica», dando vita a «un'interpretazione in buona parte mitizzante e "kievo-centrica" della storia e del presente ucraino». A fronte, comunque, di quello che Tria definisce come lo sviluppo di un nuovo «cinema realistico di impegno civile [che] ha sicuramente svolto un ruolo importantissimo [...] una sorta di reazione a catena creativa, coscientemente e funzionalmente supportata dal punto di vista economico e mediatico dalle istituzioni centrali»<sup>12</sup>.

Il cinema acquista perciò un ruolo centrale nella definizione stessa della nuova nazione ucraina, del modo in cui racconta il suo passato e il suo presente, a sua volta definendo la sua stessa identità come *ucraina*, prima di allora sempre ricompresa entro prima il cinema sovietico, e poi quello russo. A rischio di banalizzarlo, si potrebbe affermare che prima del 2014 esiste una cinematografia che a un certo punto *diventa* ucraina, e che dal 2014 ne inizia un'altra a cui appartengono molti dei film che troviamo negli elenchi da cui ho tratto il mio *corpus* i quali, con modalità diverse, compongono un racconto visivo e audiovisivo dell'occupazione nel Sud e nell'Est del paese, e delle tensioni sociali post-rivoluzione. Film volti certo a una audience domestica, ma soprattutto a una audience internazionale e che, dichiaratamente, hanno provato a influenzare il modo in cui la guerra è stata percepita ed esperita dentro e fuori dell'Ucraina<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. M. Tria, *Il cinema ucraino dopo il 2014, una terapia di gruppo per una nuova identità nazionale*, in Tria - Mecco (a cura di), *Campi lunghi* cit., p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>13</sup> Definire il cinema ucraino rispetto a quello russo e sovietico non è impresa facile, e richiederebbe un saggio a parte. Inoltre, chi scrive si occupa da tempo di cinema e guerra, ma non è un'esperta di cinematografia sovietica e russa. Su quello che oggi si può definire «cinema ucraino» inizia però a esserci una letteratura rilevante, in alcuni casi non tradotta. Si veda O. Bezruchko - N. Stepanenko, *Cinema as the Basis for Forming / Creating Modern National Identity*, in «Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts», VII, maggio 2024, 1, pp. 20-30. Sui film che oggi vengono definiti ucraini, anche precedenti al 2014, si veda per esempio <https://thecinematheque.ca/series/witnessing-change-ukrainian-cinema-in-a-time-of-turmoil>.

La Rivoluzione della dignità è stata dunque anche una rivoluzione della politica culturale e cinematografica ucraina. E la prospettiva nazionalista, il modo in cui si è cercato di «“securitizzare” la cultura ucraina»<sup>14</sup>, va detto anche questo, è servita a combattere con mezzi se non uguali, per lo meno simili e comparabili, il modo in cui la Russia ha usato e continua a usare la sua cultura e il suo cinema come arma di una guerra sempre più ibrida. A quello che alcuni etichettano come neocolonialismo russo, l’Ucraina ha così opposto un processo di ri-identificazione etno-nazionalista, e questo in un mondo post-sovietico, non solo post-verità, ma anche post-fiducia<sup>15</sup>.

### 3. *Donbass: vignette della guerra.*

Per quanto promotori di un nuovo corso e di una rinnovata identità nazionale, i film di guerra ucraini post-Euromaidan risentono in ogni caso dell’influenza della cinematografia sovietica e di quella russa, in cui i *war movies* costituiscono se non il principale, uno dei generi più popolari, amati e celebrati. E se l’epoca sovietica dipinge la guerra, in particolare la seconda guerra mondiale, come un’impresa eroica e gloriosa grazie alla quale il mondo è stato de-nazificato – narrazione, peraltro, a cui si è tornati –, nel periodo post-sovietico sono stati prodotti film che della guerra hanno mostrato invece il carattere assurdo e aberrante, su cui tornano i film ucraini che qui analizzo<sup>16</sup>.

A questo carattere assurdo e aberrante si rifà in parte *Donbass* di Sergei Loznitsa, cineasta nato in Bielorussia ma cresciuto in Ucraina, piuttosto conosciuto al pubblico internazionale. *Donbass* è un film del 2018, presentato in quell’anno a Cannes, e di cui si è ricominciato a discutere a fine febbraio 2022, soprattutto a identificare come *prequel* della guerra attuale, utilizzando un termine che indica come ogni narrazione, anche quella dell’informazione, ubbidisca sempre di più a logiche di intrattenimento e di serializzazione. Un esempio è la recensione pubblicata sul «New York Times» del 7 aprile del 2022, in occasione

<sup>14</sup> Cfr. G. Bolin - P. Ståhlberg, *Managing Meaning in Ukraine. Information, Communication and Narration since the Euromaidan Revolution*, MIT Press, Cambridge (MA) 2023.

<sup>15</sup> Sui regimi di post-fiducia che accompagnano le «guerre radicali» contemporanee si veda C. Happer - A. Hoskins, *Hacking the Archive: Media, Memory, and History in the Post-trust Era*, in M. Moss - D. Thomas (a cura di), *Post Truth in the Archives*, Oxford University Press, Oxford 2021.

<sup>16</sup> Per una disamina dei film di guerra sovietici si vedano D. J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence 2017; D. C. Gillespie, *Russian Cinema*, Pearson Education, Harlow 2003.

della distribuzione del film nelle sale cinematografiche USA, il cui titolo recita: *Recensione di Donbass: Guerra in Ucraina, il prequel*; e il cui occhio precisa: *Il film di Sergei Loznitsa, completato nel 2018, presenta un tableau orribile e assurdo di crudeltà e corruzione*<sup>17</sup>.

L'articolo apre sottolineando un aspetto centrale della struttura del film, vale a dire che gli eventi raccontati – divisi in tredici episodi o, come l'autore preferisce definirli, «vignette», sottolineando così il loro carattere esemplare e al tempo stesso quotidiano – sono una finzionalizzazione di fatti apparentemente accaduti e documentati sulle piattaforme sociali e su YouTube durante i primi mesi dell'invasione russa del 2014. E ci fornisce, soprattutto, l'invito esplicito a guardarlo come un prologo degli eventi in corso. Al lettore, che forse presto sarà lo spettatore di quel film, viene sin da subito suggerita una competenza, mentre la storia del film viene inserita in una più ampia narrazione, all'interno di una temporalità che viene così articolata, e che arriva fino al nostro presente, stratificando e intrecciando ulteriormente i tempi del racconto e i tempi e i contesti della visione. *Donbass* e i suoi spettatori vengono, *a priori*, fortemente patemizzati, il film stesso risemantizzato come un avvertimento che non abbiamo ascoltato:

Guardarlo ora, mentre le notizie sulle atrocità che i russi stanno commettendo in altre parti dell'Ucraina dominano i titoli dei giornali, suscitano un turbamento difficile da esprimere a parole. L'attualità del film è piuttosto ovvia e la sua *preveggenza* comporta, almeno per chi scrive, un sussulto di vergogna. Le immagini di ciò che accadeva allora fanno da *prologo* agli orrori a cui stiamo assistendo ora – ed equivalgono a un avvertimento inascoltato.

E, non a caso, ci si chiede:

Se *Donbass* avesse attirato un pubblico più ampio, ciò avrebbe forse potuto cambiare qualcosa? E avrebbe potuto fare la differenza ora? Probabilmente no. L'arte non è una leva che muove la storia, ma una lente che ne modella la percezione. Alcune opere narrative, romanzi e film, forniscono un'illuminazione diversa da quella che si può trovare nel giornalismo o nella storia.

Il cinema è appunto qualcosa che modella la nostra percezione; e che, se visto e ascoltato, ci restituisce quel tipo di esperienza che caratterizza la testimonianza mediale oggi. Ma qual è l'illuminazione differente che ci offre questo film?

*Donbass* si distingue nettamente dalla maggioranza dei lavori di Loznitsa, per lo più documentari d'autore che non solo fanno ampio uso di materiale d'archivio, ma che giocano con, e riscrivono l'archivio stesso,

<sup>17</sup> L'articolo è firmato da A. O. Scott ed è consultabile al link <https://www.nytimes.com/2022/04/07/movies/donbass-review.html>.

offrendo uno sguardo nuovo sulla storia russa, e non solo<sup>18</sup>, attraverso un effetto complessivo che Schuback chiama *nearing distancing*<sup>19</sup>, un modo di distanziare gli eventi che al tempo stesso li avvicina, perché ce ne fa comprendere aspetti e articolazioni inaspettate. Partendo da storie, lo accennavamo, apparentemente «vere», da notizie postate sui social, *Donbass* le iper-finzionalizza, le mette in scena rendendo le azioni e i personaggi grotteschi, sfiorando l'eccesso e, a tratti, la satira; adottando un registro che – in un'altra recensione pubblicata su «The Guardian» – viene comparato a quello dei Monty Python e di Emir Kusturica<sup>20</sup>. O forse un registro simile a quello di Gogol', che non vuole rispecchiare la realtà, ma fare emergere la sua stessa fantasmagoria, facendo collidere il comico e il serio.

Non vi è dunque, di primo acchito, alcun intento di restituire immagini documentarie, di entrare in dialogo con il «reale», per proporre, invece, una ricostruzione soggettivante di eventi precedentemente catturati da altri: la copia di una copia, l'immagine distorta di un'altra immagine, la trasformazione stessa del documento e del documentario. Di certo l'insieme di personaggi spesso volgari o gratuitamente violenti che animano il film, o sequenze come quella in cui a un politico corrotto viene versato un secchio di escrementi in testa, contrastano con *Maidan* (2015), il documentario che Loznitsa ha girato durante le proteste di fine 2013 e inizio 2014, definito da alcuni come una *eyewitness chronicle*, senza voce narrante o interviste, senza un apparente giudizio o sanzione, e che però ci immerge in quella piazza e in quella rivoluzione, facendoci conoscere le sue diverse anime.

*Donbass*, al contrario, dichiara e sanziona, sin dall'inizio, il mondo (im)possibile che ricostruisce e ci fa vedere, identificato da scritte in sovraimpressioni che introducono ogni cambio di scena: siamo nei «Territori Occupati», così si limita a dire l'enunciatore, ma per molti dei protagonisti ritratti, cittadini, militari e politici filorussi che abitano quei territori, siamo invece nella *Novorossija*, spazio dove si mescolano violenza, caos e potere, fili tematici, isotopie che dominano il testo. Queste didascalie sono l'unica informazione che il film ci fornisce rispetto allo spazio, ma anche al tempo del racconto; e per chi non conosce gli eventi a cui si ispira, seguire la narrazione non è semplice: gli episodi si susse-

<sup>18</sup> Si vedano per esempio *Austerlitz* (2016), *State Funeral* (2019), *Babi Yar. Context* (2021) e si veda il sito del regista, che contiene materiali molto interessanti, da scritti dello stesso Loznitsa a recensioni e saggi sui suoi film: <https://loznitsa.com/>.

<sup>19</sup> Cfr. C. Calvalcante Schuback, *Sergei Loznitsa's Nearing Distancing*, in «Baltic Worlds», 2022, 1-2, pp. 66-70.

<sup>20</sup> Si tratta della recensione citata *supra*, p. 159, nota 2.

guono senza un ordine temporale apparente, e lo sguardo che ci viene offerto assomiglia a un vagare, un andare indietro e avanti, cambiando focalizzazione, punto di vista e personaggi, abbandonando una storia a metà per seguire un altro personaggio in quella successiva, nel susseguirsi di micronarrazioni che compongono una sorta di diario di viaggio all'interno di una Novorossija dominata dai separatisti, dai mercenari e dalle truppe di occupazione. Attraverso le sue vignette *Donbass* ci porta, per esempio, dal reparto maternità di un ospedale a un posto di blocco al confine ucraino, in vari avamposti della milizia filorussa, in un rifugio antiatomico decadente, nella sede del nuovo governo di occupazione. In questi spazi, ritratti con una luce fredda e grigia, incontriamo personaggi che sono tipi, caricature, figure piatte di cui spesso non conosciamo il nome, impegnati in interazioni che vanno dal ridicolo al tragico, o al tragicomico, che a loro volta generano un ritmo, una vena patetica, per lo spettatore oscillante: il divertimento lascia il posto all'inquietudine, il disgusto si trasforma in orrore.

Chi conosce il cinema russo può trovare in queste caratterizzazioni espliciti riferimenti intertestuali a popolari film di guerra. Questo accade, non a caso, nel modo in cui vengono rappresentati i soldati del governo filorosso, gli ufficiali della Nuova Russia, una parodia di alcuni degli eroi della guerra civile russa del 1917-1922. Ne è un esempio un personaggio femminile – qui le distinzioni di genere non esistono – una comandante che ricorda Klavdiia Vavilova, un personaggio immaginario del film *Komissar* di Aleksandr Askoldov, del 1967. Come Vavilova, il cui primo atto è ordinare l'esecuzione di un disertore, la commissaria di Loznitsa dimostra la sua spietatezza quando, a un posto di blocco, arringa i passeggeri di un autobus, per lo più civili, adolescenti e anziani, perché non servono la patria e non combattono, minacciando di spedirli al fronte. Loznitsa, tuttavia, non dà alla sua eroina abbastanza spazio e tempo per sviluppare una dimensione umana, ma nemmeno per dimostrare la sua devozione alla causa che abbraccia. Emerge solo il suo dispotismo<sup>21</sup>.

Ma è sull'inizio del film e la sua fine, entrambi luoghi tipici di una analisi semiotica, in questo caso uniti dal fatto che avvengono nello stesso luogo, che vorrei infine, e soprattutto, concentrarmi. *Donbass* si apre con una sequenza ambientata all'interno di una roulotte adibita al trucco e parruccho di un piccolo gruppo di quelli che sembrano attori, che

<sup>21</sup> Cfr. Y. V. Ladygina, *Cyborgs vs. Vatniks: Hybridity, Weaponized Information, and Mediatized Reality in Recent Ukrainian War Films*, in «East/West: Journal of Ukrainian Studies», 2022, pp. 105-38.

brontolano e spettegolano tra di loro, attendendo l'inizio delle riprese. Una volta pronti, vengono condotti in tutta fretta, incalzati dagli ordini urlati da una soldatessa, in quella che sembra una zona di guerriglia urbana di un film d'azione, dove poco dopo scoppia una bomba. Gli attori ne escono illesi, e presto si scopre che in realtà sono comparse che si fingono testimoni in un notiziario televisivo, e cioè che recitano la parte di testimoni oculari di un fittizio bombardamento di un autobus, presumibilmente effettuato dalle forze filo-ucraine, dai – affermano nelle interviste che rilasciano al giornalista – traditori «fascisti».

La macchina da presa filma questa scena collocandosi dentro l'azione e seguendo da vicino gli attori, aumentando l'effetto di realtà e di presa diretta del reale finché gli attori/testimoni oculari iniziano a parlare con i giornalisti; a quel punto c'è un cambio di inquadratura e, con una panoramica fluida e lenta, ci si sofferma sul luogo dell'attentato per quasi un minuto, sui cadaveri riversi al suolo, i veicoli in fiamme. Vedremo più avanti, in un'altra vignetta, la messa in onda di questo reportage grazie allo schermo di un televisore all'interno di un rifugio antiatomico in cui manca tutto (acqua, riscaldamento), ma non la possibilità di essere raggiunti dalle «notizie» sulla guerra.

La denuncia della produzione di fake news e di realtà simulate raggiunge il suo apice nell'episodio conclusivo, in una sequenza in cui gli stessi attori, dentro la stessa roulotte in cui siamo entrati a inizio film, si apprestano a recitare nuovamente la parte di testimoni di un finto attentato. Questa volta però non vengono condotti sul set, ma liquidati, e non per finta, dentro la roulotte, perché testimoni, in questo caso effettivi, delle falsità su cui si regge la guerra. Non seguiamo per intero l'esecuzione: dopo l'uccisione della prima vittima da parte di un altro comandante che assomiglia a Stalin, con un taglio di montaggio passiamo al paesaggio esterno alla roulotte, ripreso con un'inquadratura dall'alto. Cambia il punto di osservazione, che rimane tale per i restanti dieci minuti conclusivi del film, lasciando allo spettatore il tempo e lo spazio per seguire gli eventi, soprattutto per cercare di comprenderli, di comprendere la disinformazione dilagante, la violenza strutturale diffusa, la profonda disintegrazione sociale che ha logorato e sta logorando il Donbass.

La tesi di un film che non nasconde la sua parzialità, grazie anche a questo finale, è piuttosto esplicita: la guerra è stata e sarà combattuta attraverso la disinformazione, l'odio, le fake news. Ma accanto alle telecamere dei veri giornalisti che producono false notizie, c'è lo sguardo del film, che a sua volta ci fa vedere la finzione di quella realtà, tremenda ma dipinta come un miscuglio di anarchia farsesca e totalitarismo violento. Ciò che è apparentemente vero (le notizie diffuse on line) per-

de di credibilità, perché o falso, o falsato, mentre l'intero testo mette in discussione la legittimità della guerra stessa.

È come se questo testo ci ricordasse, se ce ne fosse bisogno, che la macchina da presa non può mai registrare accuratamente il reale, e soprattutto *quel* reale. *Donbass* è un film che riflette in realtà proprio sul documentario come forma di finzione, e viceversa, sul potere che i media hanno nel controllare la percezione collettiva della realtà in tempi di crisi; sul ruolo centrale dei media nella e per la guerra, guerra che riguarda non solo i campi di battaglia, ma anche la vita quotidiana di persone corrotte, violente, confuse, piene d'odio. Lo Stato marionetta in cui veniamo immersi è grottesco, così come lo sono i suoi abitanti, e ha però il potere di rendere le vite umane senza valore, assurde<sup>22</sup>.

#### 4. *Atlantis: rovine, e speranze, di un (finto) post-conflitto.*

Se *Donbass* è stato giudicato come un *prequel* della guerra, *Atlantis* di Valentin Vasjanovyč ne rappresenta un possibile *sequel* dai toni distopici, girato nel 2018 ma ambientato nel Donbass del 2025, in un ipotetico futuro di pace, in cui però le ferite di guerra sono ancora del tutto visibili e non certo sanate<sup>23</sup>.

Nelle numerose recensioni comparse dopo il 24 febbraio 2022, il film è stato elevato a «presagio» della tragedia dell'Ucraina, la rappresentazione di un futuro premediato<sup>24</sup>, vale a dire già immaginato e raccontato dai media, come recita, per esempio, un articolo sul «Boston Globe» on line del 20 aprile del 2022<sup>25</sup>. Questi il titolo, l'occhiello e l'inizio dell'articolo:

<sup>22</sup> Alcuni critici hanno accusato Loznitsa di aver ecceduto nella sua rappresentazione della Novorossija e del suo «popolo», paragonandola alle caratterizzazioni profondamente ideologiche dei tedeschi nei film sovietici e occidentali prodotti dopo la seconda guerra mondiale. Per altri autori, invece, *Donbass* in realtà sfida qualsiasi determinismo semplicistico. Su questo si vedano J.-B. Morian, «*Donbass*» de Sergei Loznitsa: *une charge violente contre les russophones d'Ukraine*, in «Les Inrockuptibles», 9 maggio 2018, <https://www.lesinrocks.com/2018/05/09/cinema/actualite-cinema/donbass-de-sergei-loznitsa-une-charge-violente-contre-les-russophones-dukraïne/>; e Ladygina, *Cyborgs vs. Vatniks* cit.

<sup>23</sup> Dello stesso regista è un altro film «profetico» che però guarda al conflitto in corso prima del 2022, storia di un medico ucraino che finisce al fronte e viene catturato dai filorussi, e cioè *Reflection* (2021), disponibile al momento on line su Amazon Prime.

<sup>24</sup> Sul concetto di premediazione si veda R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* (2015), Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

<sup>25</sup> L'articolo è firmato da Jeremy Ray Jewell e si trova al link: <https://bookandfilmglobe.com/film/atlantis-presaged-the-tragedy-of-ukraine/>.

*Atlantide* presagisce la tragedia dell'Ucraina.

Le tristi previsioni del racconto postbellico di Valentyn Vasjanovyč per il 2019.

In una recente intervista a «The Atlantic», il presidente Zelensky ha descritto la desiderata liberazione dell'Ucraina in termini tragici. L'Ucraina potrebbe mantenere la propria sovranità, ma gli ucraini non potranno mai sentirsi vincitori finché i crimini perpetrati contro di loro rimarranno impuniti. Il film *Atlantis* di Valentyn Vasjanovyč preannuncia una vittoria di questo tipo, una vittoria cupa.

Anche «Hollywood Time» dà in quei giorni spazio al film, in un articolo dal titolo: *Atlantis di Vasjanovyč: Uno sguardo profetico sull'Ucraina dilaniata dalla guerra prima del conflitto in corso*, in cui ne sanziona lo «sguardo profetico». Il tono, in entrambi gli articoli, è tragico, e una immediata cornice passionale viene stabilita per la visione di un film inizialmente presentato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2019, e poi scelto dall'Ucraina come candidato agli Academy Awards. *Atlantis* inizialmente passa però quasi inosservato, e genera incassi bassissimi, ma da febbraio del 2022 viene riscoperto, e torna a essere invitato in molti festival e rassegne, reso disponibile su piattaforme quali MUBI, iTunes, Amazon Prime e HBO Max. Se *Donbass*, nel contesto post-invasione, viene letto come un avvertimento, come «un gesto semiotico», quasi come una forma di manipolazione<sup>26</sup>, *Atlantis* viene trattato come una profezia. Non a caso, la conoscenza profetica prende forma da un'immagine comunicata, l'immagine in questo caso del Donbass come un'Atlantide sommersa che, nel complesso, non solo pone domande che il pubblico occidentale non è stato capace di ascoltare, ma ne anticipa le risposte a partire da una visione che pone domande, dice l'articolo, che «rimangono scomode come prima, anche se ora sono impossibili da ignorare». Pure in questo caso il lettore della recensione – e futuro possibile spettatore – viene subito modalizzato: ora si vuole e si deve sapere, e soprattutto si può, e questo film ci fornisce alcuni degli strumenti per immaginare, per andare oltre la mera e vaga (in)coscienza, e per collocarci in un futuro che assomiglia al presente.

Girato a Mariupol' (per quanto non venga mai dichiarato), città tra le più colpite dalla guerra attuale, *Atlantis* è un testo che ci restituisce lo spazio e gli abitanti di un ipotetico post-conflitto con uno sguardo particolare, vale a dire con l'iscrizione di un osservatore apparentemente freddo e indifferente che si traduce in una serie di inquadrature fisse; un osservatore che pare limitarsi a registrare le azioni dei perso-

<sup>26</sup> Sulle forme di manipolazione semiotica che contraddistinguono gli scenari di guerra, intese anche come forme di gestualità semiotica, si veda Montanari, *The New Narrative Form of Post-conflicts* cit.

naggi in uno spazio che non viene esplorato, bensì mostrato, con campi medi e lunghi e pochissimi movimenti di macchina. Diveniamo così testimoni a distanza della vita di Sergiy, un veterano della guerra appena conclusa, tornato a fare l'operaio siderurgico, alle prese con i postumi di una guerra di cui non riesce ancora a elaborare il trauma. Una delle prime sequenze lo ritrae in compagnia di un altro veterano, un amico di cui non viene mai fatto il nome, con cui continua ad allenarsi al tiro al bersaglio in un paesaggio desolato e innevato; un amico che rimpiange la guerra, per quanto si lamenta di come il suo combattere sia stato vano, e affermi di voler diventare un mercenario; l'assurdità e l'insensatezza della guerra sono comunque meglio del lavoro in fabbrica. Il ritorno alla violenza pare qui porsi come una sorta di *pharmakon* che potrebbe lenire o ritardare, seppellire momentaneamente, i sintomi da stress post-traumatico di cui questo personaggio soffre.

Il Donbass post-guerra è sin da subito ritratto come un luogo ancora in crisi, profondamente ferito, non certo in rinascita: il futuro qui immaginato pare preso nelle maglie di un passato che si ripete, e di una società stagnante, sempre agita da poteri e soggetti esterni, più che agente, ancora in cerca di un padrone, di un oggetto di valore che non si riesce bene a identificare. In un dialogo con Sergiy, l'amico gli/si chiede: «Per cosa si combatte?», e continua: «Sono andato in guerra e pensavo che qualcosa sarebbe cambiato», si lamenta. «Non è possibile, caz... Sono ancora degli irriducibili sovietici. Vogliono uno zar che venga a risolvere tutti i loro problemi». Questo personaggio tragico, vittima del trauma della guerra, a nemmeno dieci minuti dall'inizio del film pone fine alla sua vita gettandosi in una delle fornaci della fabbrica in cui lavora.

E mentre la guerra conclusa fa ancora vittime, ci spostiamo, viaggiamo – nella prima parte del film sempre e solo grazie a stacchi di montaggio – lungo un territorio di cui viene inoltre evocata visivamente, grazie a riprese di rovine e paesaggi industriali, la storia: abitato in epoca zarista da immigrati provenienti da tutto l'impero, il Donbass è stato uno dei principali centri siderurgici dell'epoca sovietica. Divenuto già nel 1991 separatista e filo-ucraino, è un territorio che ha sempre mantenuto un rapporto ambiguo sia verso Mosca, sia verso Kyïv, sospeso nell'attesa che qualcosa o qualcuno «venisse a risolvere tutti i suoi problemi» o, meglio, a sfruttarlo e a invaderlo. Chi è dunque il vero destinante di questa storia? E che tipo di destinante è, quali i suoi valori? Può essere qualcosa di diverso da un «padrone»?

Emblematica a questo proposito è la sequenza in cui, poco dopo il suicidio dell'amico, Sergiy e i suoi colleghi si riuniscono in fabbrica davanti a uno schermo gigante su cui è proiettata la faccia del nuovo «pa-

drone» inglese – che assomiglia molto a quella del Grande Fratello nel film *Brazil* (tornano i Monty Python) – il quale serve loro la pillola amara del neoliberalismo postbellico. A guerra conclusa, pare questa la soluzione ai problemi dell'Ucraina:

Voi, i vostri padri e i vostri nonni, avete lavorato a lungo e duramente... Avete prodotto acciaio di qualità che è stato venduto in tutto il mondo... Ma i tempi stanno cambiando. Tutto ha un inizio e una fine. Oggi, è mio triste compito dirvi che questo luogo verrà chiuso e verrà ricostruito.

La folla di operai inizia a protestare. Ma il nuovo padrone continua:

Sì, capisco la vostra preoccupazione, ma non abbiamo scelta. I tempi nuovi sono alle porte. Le nuove tecnologie rendono superflui i vecchi metodi. Le nuove tecnologie offrono nuove opportunità. Insieme, vi proponiamo di lavorare per un nuovo futuro. Un'Ucraina competitiva, un'Ucraina luminosa. Non glorifichiamo il passato. Celebriamo insieme il nuovo futuro. Grazie. Ora beviamo!

I colleghi di Sergiy continuano a protestare, e uno di questi torna nuovamente sul senso della guerra appena conclusa, sul perché si è combattuto, tema dominante, isotopia che corre lungo il testo. Apostrofa così i suoi colleghi: «Siete contenti che chiudano la fabbrica? È per questo che avete combattuto? È per questo che avete ucciso? Quante vite hai sulla coscienza?». La domanda al centro di questa prima parte del film, e che viene posta anche allo spettatore, è, dunque: per che cosa si è combattuto? Chi sono le vere vittime, quali gli attori in gioco? Quali i padroni? La narrazione non fornisce una risposta unica, così come ambivalenti e contraddittori sembrano essere gli esiti dello sforzo bellico. E però la narrazione, dopo questa sequenza, ha uno scarto, e inizia a muoversi, anche visivamente, a seguire Sergiy che ha trovato un nuovo lavoro: consegnare acqua potabile in zone desolate e prive di civili, circondato da un inverno che sembra perenne, percorrendo strade infestate dalle mine che, gli dice un soldato che sta bonificando il terreno, ci vorranno decenni per rimuovere. Il paesaggio diviene man mano un attore preminente del racconto: passionalmente connotato, cupo, pieno di pericoli, segnato dalla morte. Dove non ci sono mine, ci sono infatti i resti dei caduti sepolti in fosse comuni che un gruppo di volontari di una ONG, la Black Tulip, sta provando a identificare per dar loro un nome, e aggiungerlo alla lunghissima lista delle vittime di guerra che comprende russi, ucraini, separatisti, uniti nella morte. Percorrendo questo territorio stremato e per lo più deserto, Sergiy incontra una antropologa forense di Black Tulip con cui, lentamente, inizierà una relazione, incominciando, inoltre, a lavorare come volontario dell'associazione, e in qualche modo trovando uno sco-

po, un senso per sé, come per il mondo che lo circonda, iniziando, di fatto, l'elaborazione del lutto, grazie a una donna.

Continuiamo così a seguire questo veterano di guerra che, tra una consegna d'acqua e l'altra, e tra una fossa comune e la morgue dove vengono portati i resti dei caduti, si rifugia in un appartamento circondato dalle macerie – quella è la sua casa – in un edificio abbandonato e pericolante, inabitabile, come lo è divenuta tutta quella terra. Quanto sia «malato» quel territorio lo ricorda a Sergiy una giovane donna di una ONG tedesca che lo incontra per invitarlo a traslocare, ad abbandonare quel luogo, quella regione, il Donbass. In uno dei dialoghi centrali posto alla fine del film, girato con la macchina da presa che riprende da dietro le loro figure, appena accennati i profili, gli ricorda: «A causa della guerra questo territorio è diventato completamente inabitabile». Ma Sergiy pare ora più fiducioso, e le risponde: «Tutto cambierà, con il tempo». Ma la donna, che qui assume anche il ruolo di uno degli attori principali delle nuove guerre, e cioè le ONG, spesso «straniere», lo incalza: «Centinaia di miniere allagate, fabbriche distrutte? Hanno inquinato tutta l'acqua. I cambiamenti sono irreversibili». L'Ucraina luminosa e competitiva, promessa dai nuovi proprietari delle acciaierie, o forse anche solo un'Ucraina vivibile a cui Sergiy sta iniziando a credere, per gli occhi dell'Occidente non esiste. L'Ucraina di questo film diventa, nelle parole della donna, una Atlantide (da cui il titolo) contemporanea, un luogo perduto, punito, sprofondato e corrotto in cui non si può più vivere. Una civiltà sommersa dalla guerra e dalla corruzione, una riserva avvelenata in cui tuttavia il protagonista sceglie di rimanere; decidendo però di abitare uno spazio che, per l'Occidente, è già stato dimenticato.

Le due brevi sequenze con cui il film si apre e si chiude riassumono sia la morte lenta di Atlantide, che qui in realtà non viene letteralmente sommersa (non c'è acqua), ma desertificata, sia la speranza di sopravvivenza che questa narrazione comunque contiene. La penultima inquadratura fa rima con una delle prime scene, in cui si mostra, con una ripresa in oggettiva girata sul tetto dell'edificio in cui abita Sergiy, il fumo denso delle fornaci a invadere e nascondere l'orizzonte sullo sfondo, la fabbrica ancora attiva. La sequenza posta alla fine del film riprende invece la fabbrica chiusa, i forni spenti, il cielo però terso, al tramonto. Con uno stacco la scena successiva è girata con un obiettivo termografico, quello che permette di vedere al buio le sagome delle persone grazie al calore dei loro corpi. Qui l'osservatore ci mette in una posizione che ci permette di sorvegliare i personaggi, con una tecnica usata, non a caso, nelle operazioni militari notturne. Anche questa scena riprende e cita quella con cui si apre il film. Ma in quella d'apertura os-

serviamo un'azione di guerra: l'uccisione di un uomo, a cui viene spaccata la testa con il calcio di un fucile, seppellito in una fossa comune, uno dei tanti cadaveri che poi Black Tulip ritroverà. Nella seconda scena girata con questa tecnica, a fine film, il calore che ci permette di vedere qualcosa appartiene a persone vive, a Sergiy e alla sua nuova donna, che discutono del loro futuro.

### 5. *Klondike: la maternità impossibile.*

*Klondike* di Maryna Er Gorbach è pure accompagnato da numerose recensioni post febbraio 2022, che guidano e incorniciano la visione della storia di una coppia che vive in una fattoria, in quelle che vengono definite le «steppe» del Donbass; una storia che incapsula «entro un microcosmo tutte le componenti che hanno contribuito al conflitto in quella regione»<sup>27</sup>.

Più che un avvertimento inascoltato, ovvero un presagio da ponderare, *Klondike* ci immerge in un microcosmo finzionale che ci restituisce uno spaccato degli attori e dei fattori che hanno portato al conflitto in corso, alcuni dei quali già presenti in *Donbass*, come la difficile convivenza – nei territori occupati – fra ucraini nazionalisti e ucraini russofoni, soprattutto il caos di un territorio diviso e invaso da milizie russe e cecene, da mercenari che incarnano il ruolo di moderni anti-eroi. In questo testo, però, il Donbass occupato non viene reso attraverso l'accumulo e l'iperfinzionalizzazione di situazioni esemplari, di vignette, attraverso l'agire grottesco e insensato di personaggi piatti, a loro volta citazioni di altri personaggi di finzione. Viene invece tradotto, e al tempo stesso ridotto e reso esemplare, nelle dinamiche che la coppia al centro del film si trova a vivere, in un testo che pare una vera e propria *allegoria*, il cui titolo rimanda alla corsa all'oro, al conflitto per la conquista di una terra di nessuno che però si pone come *miraggio* di possibile ricchezza<sup>28</sup>.

La coppia è composta da Irka, in attesa di un figlio, e dunque moglie e futura madre ucraina, che parla solo questa lingua durante tutto il film, e Tolik, il marito di etnia russa, debole, in parte succube della

<sup>27</sup> Si veda J. Mintzer, «*Klondike*» *Review: A Harrowing Ukrainian Drama Set at the Start of the War*, in «Hollywood Reporter», 4 agosto 2023, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/klondike-review-1235550920/>.

<sup>28</sup> Si veda L. Felperin, «*Klondike*» *Review – Ukrainian-Russian Couple Face War on Their Doorstep*, in «The Guardian», 3 ottobre 2023, <https://www.theguardian.com/film/2023/oct/03/klondike-review-ukrainian-russian-couple-war-maryna-er-gorbach>.

moglie, alcolizzato; una coppia i cui rapporti di forza e di dipendenza la guerra giunge a far saltare, irrompendo nel loro spazio privato, intimo e domestico. La famiglia, la casa, la fattoria, il paesaggio che la circonda, e che la guerra pesantemente invade, costituiscono un cronotopo denso e stratificato che rimanda a quello di tutto il Donbass in guerra, vero e proprio esempio di testo che contiene tutti gli elementi per interpretare un'intera cultura: questa storia particolare diviene finzione esemplare di un territorio diviso su ogni piano, ogni scala.

Irka e Tolik sono in attesa di un bambino e, a inizio film, con una panoramica che spazia a trecentosessanta gradi nella loro stanza da letto, li vediamo parlare amabilmente, discutere di come tutto cambierà; presi a immaginare un futuro subito minato dallo scoppio di un mortaio vagante che distrugge la facciata della loro casa. Lo spazio dove, fino a quel momento, era comunque stata possibile una convivenza tra una ucraina e un russo, è sin da subito ferito e, soprattutto, aperto all'esterno, sventrato, invaso dalla guerra che interrompe ogni dialogo e la possibilità di ogni convivenza. Ed è questo anche il luogo che fin dall'inizio del film si pone come lo spazio principale del racconto, quasi un palcoscenico teatrale le cui pareti vengono letteralmente divelte per esporre il fondale, la guerra e la violenza che colpisce tutti, a volte anche per sbaglio.

La focalizzazione sulla vita quotidiana della coppia, e sugli effetti della guerra su quella vita, fa sì che lo spettatore non sia mai messo nella condizione di capire chi, al di fuori della famiglia e dei vicini, combatte contro chi. E però l'inizio di questo film è anche l'inizio della fine della coppia, di quelle vite, come di molte altre, e di quel futuro. Nel tempo del racconto del film, che si svolge lungo una manciata di giorni, la casa non verrà mai riparata: questo spazio domestico, che si continua per forza ad abitare e attraversare, viene irrimediabilmente corrotto dalla guerra, nonostante l'apparente forza di Irka e la volontà di Tolik che, per quanto debole e lacerato, vuole provare a salvare la sua famiglia. Poco dopo lo smembramento della loro casa, la quotidianità della coppia – che soprattutto Irka vuole a tutti i costi mantenere, continuando a mungere la sua mucca e a badare alle galline – viene ulteriormente devastata da un avvenimento ancora più tragico, che riprende un fatto realmente accaduto nei luoghi in cui il film è stato girato. Siamo vicino al villaggio di Hrabove, balzato agli onori della cronaca nel luglio 2014, quando un aereo di linea malese si schianta al suolo dopo essere stato abbattuto da un missile antiaereo lanciato dai miliziani russo-ceceni. Nel film il volo 17 della Malaysia Airlines viene abbattuto mentre attraversa lo spazio aereo sopra la casa di Irka e Tolik, nel cui cortile precipitano i detriti e i corpi delle vittime. Tolik conosce i responsabili e, in

quanto testimone, verrà a fine film ucciso dai miliziani ceceni mandati a combattere nel Donbass, a cui poco importa l'appartenenza o il riconoscimento, o misconoscimento dell'altro e della sua identità o fede, alla base di molte guerre<sup>29</sup>. Il film mette in scena questo evento per lo più utilizzando uno spazio fuori campo e un'azione che si svolge sullo sfondo, permettendo allo spettatore di comprendere gradualmente ciò che sta accadendo. E, però, a un certo punto ci immerge in questa tragedia grazie a una delle scene in cui vengono ulteriormente ribaditi i temi e i valori principali di questo racconto: Tolik e Irka viaggiano verso casa sul loro furgone malconco, precedentemente sequestratogli dai separatisti filorussi e che il marito provava a farsi restituire da giorni – il furgone anche come mezzo di fuga e di libertà che era stato loro sottratto. Si imbattono in una coppia di olandesi che vaga nella zona in cui l'aereo è precipitato, sperando di recuperare il corpo della figlia, vittima dell'incidente. Irka convince Tolik ad aiutarli e a dar loro un passaggio. Come in molte sequenze, non c'è quasi dialogo – in questo caso le coppie non parlano la stessa lingua – e il testo ci invita a soffermarci sull'immagine di due coppie strette in un abitacolo, in momenti apparentemente opposti della loro vita: una aspetta un figlio, l'altra lo ha appena perso. Eppure, per un breve momento, sono indissolubilmente legate dallo stesso conflitto, unite dal fatto che la tragedia si accumula alla tragedia.

Prima e dopo questa scena, vediamo il conflitto familiare, in cui si proietta quello etnico, inasprirsi ulteriormente quando il fratello di Irka, Yaryk, cerca di convincerla a tornare nell'Ucraina in quel momento ancora libera. Ma Irka rifiuta la proposta del fratello, il suo ruolo di genere quasi portato all'eccesso, ossessionata dal «fare casa» nonostante tutto: una donna madre che combatte per il suo – privato – territorio; la forza dell'Ucraina (femmina) che non molla. Della guerra, nel complesso, vediamo gli effetti sulle persone e sulle loro relazioni; visivamente, l'orrore viene sfiorato, e non reso in presa diretta o con inquadrature ravvicinate. La visione e lo sguardo che ci vengono offerti – come in parte accade anche in *Atlantis* – si dispiega in lunghe carrellate, con riprese dall'alto che non ci immergono nel dettaglio, con pochi stacchi di montaggio in cui, a differenza di *Atlantis*, la macchina da presa non smette mai di muoversi, come se stesse catturando gli eventi in tempo reale, con un evidente riferimento intertestuale all'ultimo film di Andrej Tarkovskij, *Il sacrificio* (1986), anch'esso ambientato in una casa di campagna durante una catastrofe. Per quanto concentrato su pochi attori, *Klondike* è un testo che ci mostra il conflitto in scene a cam-

<sup>29</sup> Si veda F. Montanari, *I linguaggi della guerra*, Meltemi, Roma 2004.

po lungo e medio lungo, in cui intervengono più attori, azioni e passioni: i personaggi che conosciamo in primo piano in vari stati di angoscia, le truppe e l'artiglieria pesante che manovrano nello spazio sullo sfondo e, lontano, all'orizzonte, nuvole che si addensano a presagire un'ulteriore tempesta. Se *Donbass* è satira, *Atlantis* un'epica distopica, *Klondike* è l'allegoria di una frontiera che non conosciamo, confine che la guerra chiude a ogni possibile convivenza, così come a ogni possibile immaginazione.

Nella scena finale del film *Irka*, circondata dai cadaveri del fratello, anche lui ucciso dai ceceni, in questo caso perché filo-ucraino, e del marito, testimone scomodo, dà alla luce, sola e circondata dalle rovine, un figlio o una figlia, non si sa. È quasi fin troppo facile vedere in questa sequenza un'allegoria della speranza di un futuro in mano a una donna; una nascita però già circondata dalla morte e dalla distruzione portata dagli uomini, in un territorio sotto la costante minaccia dei mortai e delle bombe con cui il film ha inizio.

#### 6. In conclusione.

I tre film analizzati ci parlano della guerra prima della guerra in Ucraina, evidenziando elementi che ritornano in quella attuale, e al tempo stesso comuni alla guerra *tout court*, *in primis* la sua insensatezza e la devastazione che causa a ogni livello: nelle relazioni intime, interpersonali, in quelle sociali, nel e sul paesaggio; come, in realtà, la guerra inquina ogni cosa. E però ci fanno conoscere anche un mondo particolare, per molto tempo collocato ai margini del nostro regime di visibilità, in ognuno dei tre film restituito in modi diversi, con stili e strategie narrative e discorsive differenti, ma a volte anche dialoganti.

In *Donbass*, per quanto attraverso una iperfinzionalizzazione a tratti eccessiva, al centro vi sono l'uso della propaganda e gli effetti della disinformazione, e una più complessiva riflessione sul cinema come mezzo per indagare una realtà che qui ci viene offerta come mondo grottesco e diviso, che al tempo stesso si fa testimone dell'assurdità di una guerra intestina che si regge sulle divisioni interne all'Ucraina stessa, di cui poco in Occidente si è parlato, e ancora si parla. Quest'ultimo aspetto torna in *Klondike*, attraverso un racconto non certo satirico, che si presenta come una tragica allegoria di uno spazio in esplosione, un territorio sventrato entro il quale la vita non si sa se prevarrà sulla morte. Le ferite di quella terra le mostra in modo profetico *Atlantis*, con il suo racconto di un post-conflitto che stiamo aspettando, in cui

ancora prevale la morte, e però anche la resilienza. Attraverso questi tre film ci vengono anche mostrati i ruoli e le passioni dei molti attori di questa guerra: vittime che divengono perpetratori, *bystanders* che divengono complici, insieme a quelli che Michael Rothberg chiamerebbe «soggetti implicati»<sup>30</sup>. Soprattutto, ci viene mostrata la guerra nella sua complessità, come una forma di violenza politica, processo sistemico e strutturale sempre più ibrido e radicale.

Si può, infine, affermare che questi film ci facciano comprendere la guerra in corso? Sicuramente offrono uno spaccato e un punto di vista che ci mostra un evento qual è la guerra nelle sue molte dinamiche; costituiscono, in altre parole, una «forma di esplorazione del visibile» di luoghi rimasti per lungo tempo invisibili, che vuol dire soprattutto incomprensibili. Il cinema, e questo cinema, ci restituisce non solo la perlustrazione di uno spazio dello sguardo, bensì di uno «spazio del riguardo», che unisce ciò che viene rappresentato con lo sguardo che ci invita ad assumere, articolandosi, non a caso, in diverse declinazioni delle forme attraverso cui visione e conoscenza si intrecciano: presagi, profezie, miraggi di uno spazio che finalmente ci viene mostrato, nel suo grigiore, nella sua distanza e nella sua devastazione. E se il cinema rivela, forse più di altri mezzi e generi, quanto testimoniare sia raccontare non solo fatti effettivamente avvenuti, bensì possibili<sup>31</sup>, questi tre film ci offrono la traduzione finzionale di fatti avvenuti, trasformandoli in una testimonianza di fatti possibili di cui oggi siamo, a nostra volta, testimoni.

<sup>30</sup> Cfr. M. Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2019.

<sup>31</sup> Si vedano M. Coviello, *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015; e soprattutto F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 124-6.