

IL CINEMA DOCUMENTARIO RUSSO
UN TOUR BIO-GEOGRAFICO

Torniamo al “cinema documentario genuino”. Kostomarov/Cattin, Grjazev, Rastorguev: è la risolutezza con la quale mettono davanti all’obiettivo della macchina da presa figure marginali della società, il tratto che accomuna, come registi, questi autori e cameraman diversi tra loro. Ma che cosa significa essere marginali in una società che pare essere in gran parte composta da simili figure? Una società vista essa stessa come marginale dall’emisfero occidentale? Spesso misconosciuta, motivo per cui, d’altronde, diventano così centrali le categorie dell’immaginario e del documentario. “Chi sono, e come vedono se stessi?” – il documentario russo sembra prendere le mosse da queste domande. E non esiste altro Paese che con altrettanta intensità abbia fatto suoi questi interrogativi e questi sguardi dall’esterno, integrandoli tramite la riflessione nel proprio modo di operare. «Chi siamo noi per noi e chi per loro? Come ci vediamo?». E ancora: «Si riuscirà a capire come ci vediamo?». Fin da subito si esercita l’approccio all’osservazione dall’esterno: si impara a non interessarsi affatto delle opinioni altrui, oppure a soddisfarle pienamente. Talvolta ci si confronta sistematicamente con i luoghi e con le usanze di quella nicchia economica del mercato che è il cinema di non fiction internazionale; talvolta, invece, si ignorano le sue regole del gioco, le sue mode e i suoi mercati con i *pitching* e le coproduzioni. In questo senso, i migliori *global players* sembrano essere coloro i quali sono perfino troppo consapevoli dei modelli e delle aspettative di forma e contenuto e, tuttavia, mantengono la libertà interiore per

sviluppare stili di scrittura personali. Sarebbe un errore fatale pensare che la consapevolezza della propria posizione marginale debba per forza sfociare nell'imitazione pedissequa di strategie di autopromozione altrui. Al contrario.

Infatti, c'è una seconda peculiarità che definisce il cinema documentario russo: è quella per cui si prendono sul serio gli elementi propri del genere. Il livello di acculturazione specifica è più avanzato della media e grandi conoscenze storico-cinematografiche, impensabili altrove, si aggiungono di solito a una professionalità perfetta. Chiunque lavori in Russia nel campo del cinema non di fiction sa di discendere da una tradizione (quella sovietica) che inizia con il cinema di montaggio di Dziga Vertov, raggiunge il suo livello massimo (purtroppo senza eco internazionale), con la scuola di Leningrado degli anni sessanta (ad esempio nei film di Pavel Kogan), e trova una sua fine provvisoria nelle immagini del tempo e nelle elegie di Aleksandr Sokurov. È già stato fatto tutto quanto si colloca tra le orge di montaggio e le inquadrature di estenuante lunghezza. I giovani documentaristi, dunque, sono costretti a riposizionarsi dal punto di vista formale a ogni film. E persino il ritratto più banale della persona più banale, che vive in un luogo qualsiasi della periferia moscovita o oltre gli Urali, è testimone di una padronanza quasi istintiva dell'ABC dell'arte documentaria.

Se si compie una panoramica sugli ultimi dieci anni del cinema documentario artistico russo, si scopre soprattutto una cosa: la tendenza all'estremismo, sia nella forma, sia nei personaggi (la loro esaltazione, la loro normalità, fino alla loro totale assenza). Il cammino è stato tracciato negli anni novanta da due registi appena trentenni: Viktor Kosakovskij e Sergej Dvorcevoj, fino a oggi le punte di diamante di quello che è chiamato il cinema documentario d'autore classico *made in Russia*. Hanno ottenuto successi ovunque, in patria come ai Festival di Nyon o Lipsia, Amsterdam o Monaco di Baviera.

Belovy (t.l.: I Belov, 1992) di Kosakovskij giunge come una deflagrazione nella cinematografia di quegli anni, ancora segnata in larga parte da posizioni ristrette in fatto di morale. Un film nel quale fin dall'inizio i protagonisti chiedevano cosa ci fosse, per favore, di così strano nella loro vita da far sì che li si riprendesse; tutto era dannatamente normale, una vita di campagna sul fiume, un fratello e una sorella: lui, auto-proclamatosi filosofo e gran bevitore, lei, persa nel dialogo con le mucche, oppure dedita interamente a balli, poesie e canti. Alla fine litigavano fino a farsi venire un travaso di bile. Vi si ritrovava una commi-

stione tra *cinema verité* e mitologia, quella Russia eternamente uguale a se stessa, eternamente arretrata, che si univa a una nuova e coraggiosa passione anche per quei momenti brutti, così come per dettagli che non solo non erano censurati (il che rappresentava una sorpresa in particolare per l'enormità scandalosa del linguaggio non stereotipato) ma persino lasciati privi di commento. Nel 1997, con *Sreda 19.07.1961* (t.l.: Mercoledì 19/07/1961) si realizza un meraviglioso caleidoscopio di microstorie e microbiografie degli abitanti di Leningrado/San Pietroburgo nati nello stesso giorno del regista. Ne sortisce un ritratto storico e sociologico originale di una città e di un'epoca, di usanze quotidiane e modi di dire del periodo post-perestrojka. Tra il 1998 e il 2000, Kosakovskij realizza la trilogia *Ja Vas liubil (Tri romansa)* (t.l.: Io Ti amavo. Tre storie d'amore, 1998): la prima parte, *Pavel i Ljalja (Ierusalimskij romans)* (t.l.: Pavel e Ljalja. [Storia d'amore a Gerusalemme], 1998) era un omaggio ai suoi due maestri, Pavel Kogan e Ljalja Stanukinas, la seconda, uno sguardo amorevole e fanciullesco sugli intrighi amorosi nella tenera età dell'infanzia (*Detskij sad – ljubovnyj treugol'nik*, [t.l.: Asilo – triangolo d'amore 2000]) e la terza, la cerimonia nuziale, a tratti davvero incredibile, di due cittadini più che ordinari. Ormai affermatosi come osservatore preciso e amante ammiccante delle persone "normali", realizza, nel 2003, con *Tiše/Husb!* (t.l.: Silenzio!, 2002) e *Svjato* (t.l.: Sacrosanto!, 2005) due esperimenti che vanno nella direzione opposta. In *Husb!* lo sguardo per così dire privo di personalità della macchina da presa, gettato dalla finestra del proprio soggiorno verso la strada (e in particolare verso un buco nell'asfalto), regola l'evento, facendo diventare il cinema la proverbiale finestra sul mondo. In basso avvengono piccoli crimini e grandi tragedie, la vita di tutti i giorni a San Pietroburgo nel 2003 assomiglia a un infinito cantiere. Anche *Svjato* è, se si vuole, un film concettuale, vale a dire, un'opera che nasce da un'idea, da un principio. Le reazioni ad esso furono del resto ancora più contrastanti. Questo ritratto privato del figlio di Kosakovskij, che impara a riconoscere se stesso stando in piedi di fronte a uno specchio, è stato considerato da alcuni troppo eccentrico, mentre per altri rappresentava uno studio sulla psicologia infantile dal profondo contenuto filosofico.

A sua volta Sergej Dvorcevoj è entrato sulla scena internazionale nel 1995 con un epos in miniatura sui nomadi cosacchi *Ščast'e/Paradise* (t.l.: Felicità), un film nel quale i colori e la sgranatura della pellicola si imprimono in modo indimenticabile nel cervello, così come avviene con la splendida scena nella quale un bambino è impegnato a mangiare la

pappa, osservato per ore ed ore in silenzio dal grande operatore Ališer Chamidchodžajev. Il film che ha rivelato Dvorcevoj è stato *Chlebynyj den'/Bread Day* (t.l.: Il giorno del pane, 1998), ritratto che dura un giorno intero della vita quotidiana in un villaggio ai margini dell'esistenza: nient'altro che capre che si baciano, molta neve e, una volta alla settimana, un treno che porta il pane, con gli abitanti del villaggio, ormai per lo più soltanto donne e qualche ubriaccone, che lo spingono nel loro abitato (per un quarto d'ora, in tempo reale). Tra la venditrice e i clienti scoppia una piccola guerra retorica per un niente, marchio di fabbrica di quell'epoca nella quale ancora erano in uso forme di relazione tipica dell'era sovietica ma in cui era già cominciata da tempo la battaglia per la redistribuzione del reddito postcomunista. «Essere pronti per un'inquadratura significa a volte attendere anche una, due, tre settimane, anche un mese». Con questi due film e con *Trassa/Highway* (t.l.: Strada, 1999), *road movie* su un circo di nomadi, si pongono le basi in materia di etica e di stilistica. Come accade nel caso di Kosakovskij, anche qui si afferma una inclinazione fondamentale alla contemplazione, in primo luogo filmica. Ogni immagine sta per conto suo, ogni rumore, ogni suono. Nell'era di Putin, Dvorcevoj ha proseguito il suo lavoro invece in modo eclatante: limitata è stata la risonanza sull'introverso studio riguardante un vecchio cieco: *V temnote/In the dark* (t.l.: Al buio, 2004), scarsa anche la ricezione, nonostante il lancio internazionale, di *Tulpan* (*Tulpan – La ragazza che non c'era*, 2008), una via di mezzo tra documentario e finzione.

Del tutto diversa è stata la carriera di Sergej Loznica, il terzo straordinario rappresentate di un "cinema dell'approfondimento documentario" di formato internazionale. Se Kosakovskij e Dvorcevoj, nonostante un lavoro preciso della macchina da presa e un classico atteggiamento di osservazione, lasciano libero corso agli avvenimenti veri e propri, registrando così anche scene folli e scurrili, Loznica, invece, rappresenta il punto massimo della costruzione formale: la composizione di ciascuna immagine così come ogni movimento sembrano essere là per l'inquadratura, la luce, i contorni, la tessitura, il suono – tutto è sottoposto ad una calcolata messa in scena (che spesso sottintende un giudizio personale e distanziato) del *setting*. Nel 2000, dopo aver girato insieme a Marat Magambetov due film di grande impatto critico-sociale – *Segodnja my postroim dom* (t.l.: Oggi costruiamo una casa, 1996) e *Žizn', osen'* (t.l.: La vita, l'autunno, 1998) –, Loznica marca per la prima volta il suo territorio specifico, al di là di ogni interesse politico o solo ideologico nei confronti del proprio

paese: il mediometraggio *Polustanok/The Halt* (t.l.: Stazioncina, 2000) mostra soltanto delle raffigurazioni dai tratti tenui e ingrigiti, che sono le persone addormentate in una sala d'aspetto di una piccola stazione. L'attenzione si indirizza tutta verso la composizione della superficie, che, man mano che il tempo si prolunga, diventa inevitabilmente l'immagine metaforica del sonno eterno del popolo e della sua attesa di un cambiamento. In modo simile, anche in *Posele-nie/The Settlement* (t.l.: L'abitato, 2001), questo stato di quiete, i cui contorni sono ancora più accentuati tra oche, capre, mucche e fieno, si eleva oltre l'avvenimento rurale fino a giungere a un piano che si potrebbe definire, in modo più prossimo, come una nuova metafisica cinematografica. Infine, nel 2002, con *Portret/Portrait* (t.l.: Ritratto) si realizza il terzo film della serie e l'apice della collaborazione con il giovane e a lui congeniale cameraman Pavel Kostomarov, le cui qualità sono ormai riconosciute anche a livello internazionale, con l'Orso d'Argento per la migliore fotografia vinto al Festival di Berlino del 2010 per *Kak ja provel etim letom/How I Ended This Summer* (t.l.: Come ho trascorso l'estate) di Aleksej Popogrebskij. *Portrait* è l'interpretazione cinematografica di un genere pittorico classico, un manifesto della fotografia, delle trasformazioni dello sguardo e del volto umano nel cinema, un confronto tra fermo immagine e immagine in movimento e, al tempo stesso, uno studio sul tempo, che unisce la durata e il divenire esistenziale con le categorie dell'epoca, del momento e dell'era. Dopo un quarto progetto comune, *Pejsaž/ Landscape* (t.l.: Paesaggio, 2003), un altro lavoro contemplativo sull'esistenzialismo della quotidianità russa (impressionante la sequenza d'apertura, che mostra persone che salgono su un autobus stracolmo), le strade di Loznica e Kostomarov si divideranno. Entrambi in ogni caso hanno continuato, però, ad avere grande successo.

Loznica, che dal 2001 vive in Germania, produce quasi ogni anno documentari sperimentali di grande impatto, anche se soltanto in Russia. Nel 2004, con *Fabrika/Factory* (t.l.: Fabbrica), segue da vicino il tramonto di un centro industriale sovietico, tramite uno stile acuminato come un coltello tanto nelle inquadrature quanto nella strutturazione del soggetto (i capitoli, basati su materiali documentari, si intitolano "acciaio" e "argilla"), originale nel mettere a stretto contatto estetica e sociologia, preciso nella sua attenzione al ritmo, alla monotonia, alla serialità e al girotondo vorticoso della produzione industriale. Nel 2006, si aggiunge anche il riconoscimento oltreoceano, *Blokada/Blockade* (t.l.: L'assedio) ha un successo strepitoso grazie alla sua splendida rie-

laborazione sonora e alla sua selezione e montaggio di materiali (muti e in gran parte sconosciuti) sull'assedio di Leningrado durante la Seconda guerra mondiale, durato 900 giorni. Seguirà un piccolo film sulle trivellazioni nel ghiaccio (*Artel'* [t.l.: Cooperativa], 2006), mentre nel 2008 Loznica sorprende con un altro film di compilazione di materiali d'archivio: *Predstavlenie/Revue* (t.l.: Rappresentazione, 2008). Basandosi sui cinegiornali di Leningrado «Naš kraj» degli anni cinquanta e sessanta, l'esaltazione agit prop, permeata dagli interventi di Chruščev e dal culto di Gagarin, della cultura celebrativa socialista nella popolazione sovietica, diventa, nell'elaborazione fatta da Loznica, un superbo documento di moderna decostruzione di un'epoca. Né pop, né "arte sociale", bensì un arretramento, spesso straniante, dietro il montaggio del materiale, uno spostamento dello sguardo sulla propria dinamica e sul mondo interiore della vita durante la Guerra Fredda. (A questo proposito si dovrebbe forse aggiungere che il lavoro sui materiali di cronaca, nel documentarismo post-sovietico, ha un sinistra tradizione dato che in genere esso viene usato come materiale illustrativo per asserzioni più o meno storiografiche; l'operazione formale di Loznica, viceversa, risalta in modo evidente). Infine, al Concorso del Festival di Cannes del 2010, è stato presentato *Ščast'e moe/You. My Joy* (t.l.: Mia gioia, 2010), il debutto nel cinema di finzione dell'autore.

Torniamo all'anno 2003: Pavel Kostomarov conosce il documentarista e redattore svizzero Antoine Cattin, con il quale gira uno dei film più discussi degli ultimi anni, *Transformator/The Transformer* (t.l.: Il trasformatore). Nei suoi 17 minuti, i protagonisti (in uno stato di ubriachezza totale, sicuramente non consci del fatto di essere ripresi) si lasciano andare ad un profluvio di parole all'80% composto da espressioni di "mat", il gergo con cui in russo si esprime lo sconcio, il perverso e l'osceno. Non c'è dubbio: Valerka e Valerka [i due si chiamano nella stessa maniera, ndr] rappresentano dei personaggi archetipi della Russia marginale, antieroi con le mani e i volti dai solchi profondi. La loro triste storia del trasformatore, ormai in rovina mentre essi lo sorvegliano per mesi e mesi, è così incredibile e al tempo stesso tipicamente russa. Lo stile di ripresa resta del tutto ermetico, non cerca in alcun momento di comunicare quanto accade. Kostomarov/Cattin registrano, sono incredibilmente vicini alla vicenda; cercare di rendere graditi al pubblico questi due personaggi socialmente scorretti sarebbe una trasgressione a quella fiducia di base che hanno ormai acquisito. Per questo motivo, *The Transformer* è per molti un fenomeno di culto di un nuovo underground, per altri,

invece, una provocazione mal riuscita. Già con il film seguente, *Mirnaja žizn'/Life in Peace* (t.l. Vivere in pace, 2004), il debutto nel doc di lungometraggio dimostra quella che è la forza del loro metodo. Padre e figlio, ceceni segnati dalla guerra, desiderano cominciare una nuova esistenza in pace, aiutando a ricostruire un vecchio kolchoz che cade a pezzi. Il loro sforzo resta alla fine privo di ricompensa; il tentativo ottimista di integrarsi nella società russa fallisce. Quello che resta alla fine sono la strenua battaglia per la sopravvivenza, contro la monotonia di tutta una vita, per un'esistenza, tuttavia, che aspiri in ogni momento alla dignità e superi la disperazione. Simili bassifondi sociali sono l'ambientazione anche di *Mat'/The Mother* (t.l.: La madre), il ritratto di una ragazza madre e dei suoi nove figli, un film eletto giustamente documentario russo dell'anno nel 2007, tanto per la sua rottura con il fondamentale disinteresse per le questioni sociali tipico del genere, quanto per aver infranto la convenzione di tematizzare – semmai avvenisse – la condizione di precarietà soltanto dall'alto (oppure di lato). La madre, che racconta la sua difficile biografia, siede in treno di fronte ai due cineasti, Kostomarov/Cattin sono presenti quando i bambini vivono insieme nella ristrettezza degli spazi, quando si lavora e si ride, si urla e si litiga, quando si cucina la zuppa e si lavano i capelli. È incredibile, ma lo spettatore si rincuora quando la madre diventa nonna per la prima volta, in piedi sotto la finestra della casa dove avviene il parto e da dove si sente la voce della neonata. Sono proprio questi toni lievi della convivenza umana che catturano la macchina da presa di Kostomarov e il suo occhio registico. Ciò vale anche per quello che è ad oggi il suo ultimo lavoro, *Vdvoem/Two Together* (t.l.: In due, 2009). Al centro del film troviamo due anziani che hanno vissuto una vita insieme e l'uno per l'altro, due personalità artistiche e spiriti liberi, figure marginali in una capanna nel mezzo di un giardino, lontani delle possibilità e dalle costrizioni della civiltà metropolitana.

È forse a partire da questo sfondo che è possibile definire meglio le peculiarità di uno dei più grandi provocatori del cinema documentario russo: Aleksandr Rastorguev. Le discussioni intorno alla sua figura cominciarono con *Mamočki* (t.l.: Mammine, 2001), il suo secondo documentario artistico dopo *Gora* (t.l.: Montagna, 2001), e hanno raggiunto l'apice in occasione di *Dikij, dikij pljaž. Žar nežnych/Tend's Heat: Wild Wild Beach* (t.l.: Una selvaggia spiaggia selvaggia. L'ardore dei teneri, 2006); nel mezzo c'è *Čistyčetverg/Clean Thursday* (t.l.: Giovedì puro, 2003), uno dei pochi documenti sulla guerra in Cecenia che

abbandona il campo di battaglia, mostrando dei giovani che fanno il bagno in vagoni attrezzati per la sauna, e che mascherano la loro paura tra lavacri e imprecazioni. Un capolavoro silenzioso, acclamato dappertutto senza remore. Anche Rastorguev lavora senza il commento off e senza una posizione narrativa autoriale. Osserva paziente i soldati, si avvicina loro e crea l'effetto di empatia proprio tramite l'assenza di partecipazione diretta. A commuovere sono i piccoli gesti mentre si tagliano a vicenda i capelli a zero o i loro volti quando l'operatore passa riprendendo file interminabili di corpi maschili nudi e le loro gambe, quelle stesse gambe che negli altri giorni della settimana sono in azione, infilate negli stivali e immersi nel fango. Rastorguev è consapevole della fisicità corporea dei suoi personaggi. Particolarmente evidente è in *Mamočki*, il più naturalistico film d'orrore sottoproletario su quanto si definisce "famiglia" marginale. Una giovane coppia aspetta la prole – due alcolizzati senza soldi e in perenne, angosciante litigio con la futura nonna. Sono scene quasi insostenibili da guardare, che tuttavia dimostrano in modo preciso la capacità di Rastorguev di ottenere un realismo di incredibile forza attraverso l'indagine acuta di zone della solitudine verbale e spirituale, e focalizzandosi in modo ossessivo sul lato fisico e corporeo dell'essere precari. Malvagità non è la maniera con la quale spesso la macchina da presa si ferma a guardare, malvagità è la realtà che diventa visibile nell'immediatezza e nella spontaneità di questo metodo filmico. Davanti alla macchina da presa si va sviluppando l'intreccio insolubile tra la predeterminazione biologica e quella sociale di un'esistenza. Tuttavia, soltanto la spiaggia e il suo epos in *Tend's Heat: Wild Wild Beach* esemplifica per intero il vero significato di quello che è il "cinema naturale" (*natural'noe kino*), secondo una definizione data dallo stesso autore nel suo Manifesto dallo stesso titolo, pubblicato nell'importante rivista cinematografica «Seans» (n. 35-36, 2008), vale a dire il modo con il quale il cinema diventa «un'arma nella lotta sociale». "Estetica pura e antropologia totale": con questo slogan, preso a prestito dal suo Manifesto, Rastorguev mette in pratica una «strategia della maleducazione, dell'asocialità, della distruzione, del dolore», per un'arte che diventi «fonte di inquietudine e disagio». Il turbolento litorale sul Mar Nero offre infatti la superficie caleidoscopica sulla quale giocare con le varianti più differenti e perverse della fisiognomica sociale. Che si tratti di brutali insolazioni o di pance grasse, di tette che esplodono fuori dai bikini o di alcolismo letale, di set fotografici con scimmiette ammaestrate oppure di bambini a cavallo di un cammello, successivamente buttato giù e maltrattato a morte, di prostituzione

all'aperto oppure nascosta, di pompini e scopate, anch'essi di nascosto oppure allo scoperto, è sempre l'esibizionismo e lo sfoggio ciò che conta. Tutto viene messo in mostra. Chiunque dà libero sfogo al suo cuore, chiunque è in continua ebollizione. Dolore, sofferenza, supponenza, idiozia, gioia, lutto, sperma, vomito. Rastorguev definisce il suo metodo come il «raggiungimento di una nuova esperienza morale», come «distruzione dell'orizzonte artistico della cultura». Proprio tale orizzonte, quello dei discorsi politici, dell'illusoria eguaglianza economica e sociale, del modo di apparire che si ispira alla televisione, è qui incarnato dal massimo simbolo rappresentativo di tutta la Russia contemporanea: Vladimir Putin, allora ancora Presidente (Beslan, l'Ossezia del Nord, la palestra¹ – i ragazzi felici sulla spiaggia possono vedere le scene del massacro in televisione). Durante una visita in quella regione turistica, Putin parlando in un'apposita conferenza stampa si pronuncia a favore di più lavoro e più ordine, e blablabla. A salutarlo un coro di giovani che intona una bella canzone. La messa in scena spontanea di questo pseudo-idillio postsovietico (e al tempo stesso tanto sovietico), così come dei suoi abbellimenti ideologici, politicamente corretti, altrettanto perversi e bugiardi, diventa, grazie al montaggio di Rastorguev, un'immagine distorta e distorcente della società, una società che fa emergere i propri abissi fino alla superficie.

Questo approccio "antiumanistico" alle questioni morali è diventato, per così dire, il crocevia di una nuova scena cinematografica e mediale in Russia. Da qui si dipanano le nuove strade maestre. E quelle vecchie si intendono adesso meglio con contorni più evidenti. Per alcuni Rastorguev non è molto lontano da un commentatore cinico di come giri il mondo, che è Vitalij Manskij, l'ostinato pensatore trasversale della scena del documentario russo, non ultimo perché è stato produttore e sceneggiatore di *Tend's Heat: Wild Wild Beach*. Già nel saggio di Viktorija Belopol'skaja, sono stati ricordati i suoi meriti come produttore, organizzatore di festival e mediatore televisivo, al pari del suo ruolo guida nel campo del documentario. Come regista si è fatto conoscere nel 1990 con *Post* (t.l.: Posto di guardia), grandioso studio sulla guerra del Nagorno-Karabach², in seguito ha esplorato i punti di contatto tra cinema documentario e televisione come luogo di una nuova sfera pubblica e ha girato, con il film in tre parti *Etjudy o ljubvi* (t.l.: Studi sull'amore 1991, 1994, 1995), un primo documento (contraddistinto dalle fonti di archivio) della realtà post-sovietica con lo sguardo rivolto verso il passato prossimo. Nel 1999, con il *found footage Častnye chroniki. Monolog* (t.l.: Cronache private.

Monologo, 1999) ha realizzato un vero e proprio monumento individuale, ma diretto alla collettività, a se stesso e a un'intera generazione (l'ultima che aveva vissuto in Unione Sovietica). Manskij si è servito di una quantità enorme di materiali amatoriali "non ufficiali", da cui ha tratto un racconto cronologico degli ultimi 25 anni, accompagnato in *off* dal "noi" del commento enunciato con la sua caratteristica, laconica voce. L'autore si intromette sempre, è presente anche sul piano della politica statale: nel 2001, realizza alcuni lavori su *Gorbačev. Posle imperii* (t.l.: Gorbačev. Dopo l'impero, 2001), *El' cin. Drugaja žizn'* (t.l.: El' cin. Un'altra vita, 2001) e su *Putin. Visokosnyj god* (Putin. L'anno bisestile, 2001). Ma al tempo stesso, pone, con *Okna Vertova* (t.l.: Le finestre di Vertov, 2001), un accento nuovo nel processo di riappropriazione della tradizione del documentario d'attualità, gettando uno sguardo privato sulle strade principali di Mosca. Alla maniera di Vertov conquista il centro di potere della capitale con l'opera in cinque parti *Otkrytyj Kreml'* (t.l.: Il Cremlino aperto, 2002). *Brodvej. Černoje more/ Broadway. Black Sea* (t.l.: Broadway. Mar Nero, 2002), per la fotografia di Pavel Kostomarov, è, invece, in stretta relazione con *Tend's Heat: Wild Wild Beach* di Rastorguev. Nel 2003 si interessa al fenomeno di culto di una band femminile (*Anatomija "TATU"* [t.l.: L'anatomia delle T.A.T.U]); in seguito realizza lavori più brevi e reportage, come il suo film più personale *Naša Rodina/ Gagarin's Pioneers* (t.l.: La nostra Madrepatria, 2005), la produzione televisiva *Smert' poeta* (t.l.: La morte del poeta, 2005), incentrata su Vladimir Vysockij, e il film sul Dalai Lama *Voschod/Zakat* (t.l.: Alba/Tramonto, 2008). Infine, *Devstvennost'/Virginity* (t.l.: Verginità, 2008) mostra uno sguardo nuovo e gelidamente provocatorio dietro le quinte sociali e sessuali della nuova capitale, mentre *Načalo* (t.l.: Inizio, 2009), quello che resta ad oggi l'ultimo film di Manskij, fa rinascere un genere di grande tradizione in Russia: l'osservazione cinematografica di lunga durata. Qui vengono contrapposte alcune scene del 2000 e del 2007, tratte dalla vita di diverse donne. Queste biografie, in parte impressionanti, in parte commoventi, mettono in mostra lo sviluppo spesso sintomatico degli aspetti esistenziali economici, sociali e di politica sessista a partire dagli anni decisivi dell'era Putin. Un antecedente di questo tipo di film era stato proposto da Ekaterina Eremenko, rappresentante del cinema documentario russo "in esilio", più precisamente in Germania, che ha dimostrato la sua forza e la sua ironia di drammaturga del documentario con due studi caratterizzati da una forma grottesca di realismo: *Meistersinger*.

The Sound of Russia (t.l.: Maestri cantori. Il suono della Russia, 2003), dedicato a un concorso canoro amatoriale tra proprietari di canarini, e *Die sibirische Knochenjagd* (t.l.: La caccia alle ossa siberiana, 2004), descrizione del viaggio avventuroso di alcune ossa di mammut dall'entroterra siberiano fino agli arredi di interni *retro* in Texas. Con *My Class* (2008), la Eremenko aveva già girato un ritratto della propria classe di scuola, contrapponendo gli anni prima e dopo la fine del Comunismo, in questo caso il 1982 e il 2008. Quello che mostrava era l'immagine di una generazione perduta, di giovani che avevano adattato il loro talento e le loro capacità all'arbitrio del mercato economico americano o dell'Europa occidentale, o che avevano cercato la loro fortuna (riuscendovi raramente) nella Russia postsovietica, la loro vecchia-nuova patria, dimenticata dalla popolazione mondiale e soprattutto del tutto abbandonata dal punto di vista economico. Più di metà della classe aveva lasciato il Paese o cambiato nazionalità. Detto di sfuggita, anche il meraviglioso ritratto del poeta maledetto *Boris Ryžij* (2009) della regista olandese nata a Mosca Aliona van der Horst racconta il vuoto disastroso nel quale era sprofondata l'*intelligencija* negli anni successivi alla perestrojka: il geniale poeta si è suicidato nel 2001 a ventisei anni, e non si tratta di un singolo destino, se si seguono le biografie della Eremenko. In ogni caso, lo studio definitivo di lunga durata del cinema documentario russo è stato realizzato da Sergej Mirošničenko con il progetto *Roždennye v SSSR/Born in the USSR* (t.l.: Nati in Urss, 1990, 1998, 2006), coprodotto dalla BBC e ispirato alla serie *Seven Up* di Michael Apted. Anche in questo caso, sono il lavaggio del cervello e l'esilio a dominare, ma è davvero incredibile la gamma degli sviluppi esistenziali possibili, e non solo in negativo, tra l'ultimissimo anno dell'epoca sovietica e l'oggi. Mirošničenko dirige dal 1998 una *master class* di cinema documentario alla celebre scuola di cinema moscovita, VGIK, dal 1999 è a capo di un proprio Studio ("Ostrov") e nell'ambito del Festival del Cinema Internazionale di Mosca cura una sezione sul documentario internazionale che riscuote un grande successo. Il suo stile si caratterizza per la confidenza totale che nasce tra lui, in veste di intervistatore e commentatore, e i bambini e ragazzi di sette, quattordici e ventuno anni. Nel caso di qualche protagonista, quella particella di distanza ancora esistente tra gli anni si scioglie in maniera inesorabile, mentre altri, loquaci e aperti da bambini, dimostrano da adulti una chiusura sempre crescente. Malgrado il format televisivo, quello che c'è di artistico non è solo il modo con il quale si parla di e con bambini, adolescenti

e giovani adulti; artistico è anche e soprattutto il montaggio, che collega in modo sincronico e diacronico i singoli eroi intrecciandoli come si fa con una crocchia, procedendo a spirale e lasciando spazio per *flashback* che ispirano qualcosa di più di una semplice nostalgia. Comunque a restare negli annali non saranno il suo ritratto TV sull'attore Georgi Žženov (2003), o quello sullo scrittore *underground* Juz Aleškovskij (2006), né quello sulla coscienza della nazione Aleksander Solženicyŋ – Mirošničenko è vicino al centro del potere politico almeno quanto a quello culturale (ad esempio a Nikita Michalkov) – e neanche lo sguardo dietro le quinte del potere, davvero notevole, di *Neizvestnyj Putin/ Unknown Putin* (t.l.: Putin sconosciuto, 2000), quanto bensì la serie *Born in the USSR*.

Torniamo ad un gruppo di registi meno arrivati: accanto al “cinema reale” di Manskij (“*real'noe kino*”, come recita il sottotitolo del suo “Vertov-Studio”) è possibile, infatti, a partire da Rastorguev, individuare altre linee di sviluppo. C'è innanzitutto la banda dei giovani intorno a Michail Sinev e alla sua etichetta di produzione, distribuzione e di organizzazione festivaliera “Kinoteatr.doc” che, nel suo carattere di evento, ha come conseguenza un nuovo tipo di cinema dedicato, una sorta di *cinéma direct plus*, alla situazione sociale e politica attuale, e soprattutto agli ambienti dei giovani e giovanissimi. “Digi-comunismo”, come lo chiama Rastorguev: *Bes* (t.l.: Il demonio, 2007), *Vydoch* (t.l.: Espirazione, 2006) e *A s det' mi - šestero* (t.l.: Sei in tutto, 2005) dell'autodidatta Aleksandr Malinin, per esempio, una specie di brutalizzazione di *Mamčki* di Rastorguev, in ogni caso situazioni familiari incomprensibili, oppure *Idiot* (t.l.: L'idiota, 2007) di Julija Panasenka e Svetlana Strel'nikova, incentrato sulla inaccettabile psichiatrizzazione coatta di un ragazzo, compreso un suo tentativo di fuga, e infine, *last but not least*, le opere prime, già mature, di Valerija Gaj Germanika, classe 1984. Esse rivelano il loro interesse programmatico alla vita intima delle ragazze (familiare ed extrafamiliare) già a partire dai titoli: *Sestry* (t.l.: Sorelle, 2005), *Devočki* (t.l.: Ragazze, 2005), *Mal'čiki* (t.l.: Ragazzini, 2006). In tutti questi lavori Germanika ha curato lei stessa le riprese e il montaggio; per *Devočki*, che ha vinto numerosi premi e che può essere ritenuto un antecedente diretto del suo primo successo nel campo del cinema di finzione *Vse umrut, a ja ostanus'/Everybody dies but me* (t.l.: Moriranno tutti tranne me, 2008), ha scritto anche la sceneggiatura. L'estremismo della Germanika ha avuto l'effetto dirompente di una bomba; “scioccante” era il minimo che si potesse dire su questi *reality docs* girati quasi come degli *home video*. Le “ragazze”

(*Devočki*) avevano quattordici anni, lei diciannove. Insieme hanno scandagliato la vita quotidiana tipica dei ragazzi nei cortili delle case popolari. In mezzo a droga, discoteca e sesso si ritrovano sempre relazioni familiari sconquassate, cemento ancora più grigio e la consapevolezza di essere, nonostante tutto, arrivati nel ventunesimo secolo. È un fatto inoltre significativo con chi collabora Germanika: in un altro breve documentario, *Uechal* (t.l.: Partito, 2006), Boris Chlebnikov ha curato la regia. Ma ancora più importante è però la sua maestra: Marina Razbežkina.

La Razbežkina è la vera gran dama della scena giovanile attuale, una persona sicura, amichevole e aperta, nata non nel 1984, bensì nel 1948, proveniente dalla città-provincia di Kazan' e con alle spalle una laurea in Filologia della vecchia scuola. Dopo aver fallito due volte l'ammissione al VGIK, soltanto nel 1989 ha cominciato la sua vera professione, la realizzazione di film e l'insegnamento, quando era venuta meno la legge in base alla quale soltanto i diplomati alla scuola di cinema potevano ufficialmente girare dei film. Fino all'ultimo, la Razbežkina ha avuto spesso difficoltà a ottenere finanziamenti per i suoi soggetti e sceneggiature definiti come *černucha* (disfattismo). Ad esempio, la richiesta di sovvenzioni pubbliche per il suo film più famoso *Vremja žatvy/Harvest time* (t.l.: Il tempo del raccolto, 2004) le venne in un primo momento rifiutata. Forse è proprio questa eterna sensazione di essere respinta che la incoraggia continuamente a nuovi progetti cinematografici e pedagogici. Dal 1992 al 1998 ha insegnato all'università di Kazan' “Storia e Teoria della Cultura Visiva”, un'attività che ha proseguito dal 2003 a Mosca, prima in una università, e successivamente nella Facoltà di Cinema e Televisione della ormai conosciutissima Scuola “Internews”. Gaj Germanika è stata una delle sue allieve, ma la serie di giovani talenti non si interrompe qui. Ci possono essere molti spiriti illuminati e lavoratori indefessi, mecenati in incognito e sostenitori della giovane generazione della scena documentaristica russa attuale, ma nessuno è in questo compito così attivo, e al tempo stesso così discreto nel suo stare sullo sfondo, come la Razbežkina. Eppure, non ci sarebbe alcun motivo per tenere un profilo basso, se è vero non soltanto che la regista si è affermata fin dal 1990 come il massimo esponente dello Studio di Cinema Documentario di Kazan' (con fino a tre film all'anno), riuscendo inoltre a far parlare di sé anche nei grandi festival internazionali con il suo primo film di finzione *Harvest time* (un ampio riconoscimento all'estero che l'altrettanto grandioso *Jar/The Hollow* [t.l.: Il borro, 2007] purtroppo non

è riuscito ad ottenere). Nel complesso degli oltre trenta film documentari da lei realizzati ne emergono soprattutto quattro: *Konec puti* (t.l.: Fine tragitto, 1991) che ha ottenuto il primo premio all'International Documentary Film Festival di Amsterdam; *Prosto žizn'* (t.l.: Semplicemente la vita, 2004), il ritratto-saggio ironico e romantico al tempo stesso di una buona e ingenua moglie di un contadino, che dimostra la capacità della filmmaker di passare in modo istintivo dalla osservazione documentaria alla finzione dell'immaginazione e che oltretutto segna l'inizio della collaborazione (fino ad oggi un *dream-team* femminista) con Irina Ural'skaja, una direttrice della fotografia a lei congeniale; *Čužaja strana* (t.l.: Paese straniero, 2004), la storia di un'emigrazione in Occidente per amore, che avrebbe potuto trasformarsi nel martirio di una pianista russa desiderosa di assimilarsi, se non ci fossero stati a salvarla la sua ironia, la sua saggezza di vita e la sua tranquillità interiore; e per ultimo, *Kanikuly* (t.l.: Vacanze, 2005), il viaggio di vacanza della piccola Nina del popolo autoctono dei Mansi dal collegio alla casa di famiglia. Marina Razbežkina monta i dettagli della vita in collegio (lavarsi i denti, andare al bagno), del prolungato tragitto verso casa in uno squallido camion, dell'unica stanza (nella quale vivono insieme uomini alcolizzati, donne laboriose e bambini che mangiano, giocano, si fanno la doccia e vanno sull'altalena), e del paesaggio che sprofonda sotto metri di neve, facendone un film etnografico crudo e inusuale. Le spericolate corse in slitta vengono interrotte dalla visione di vecchie foto in bianco e nero, che mostrano una situazione rimasta ancora relativamente incontaminata dalla civilizzazione russa e cartelli e composizioni musicali che rimandano quasi a un contesto mitico. Ci sono miglia e verste di distanza tra il folklore sovietico e post-sovietico e il modo di confrontarsi con la realtà della regista.

Partendo dalla Razbežkina è possibile comprendere anche altri ambiti del cinema documentario russo contemporaneo. Per primi ci sarebbero quegli autori che si sono dedicati alla materia etnografica e rurale. In questo contesto, sono sensazionali le opere di taglio epico di Edgar Bartenev, nato anch'egli a Kazan', che con *Grjadki* (t.l.: Aiuole, 1999), ha cominciato a Mosca la sua formazione presso Aleksej German, poi conclusasi nel 2002 con *Val's* (t.l.: Valzer). Nel 2003, è riuscito a ottenere il suo primo successo con *Odja*, prodotto dallo studio cinematografico documentario di San Pietroburgo e presentato tra le altre cose anche a Cannes. *Odja* è la storia, mitica ed enigmatica, di una ragazza dell'etnia dei Komi, posseduta dai demoni della foresta e che

scompare in circostanze misteriose. Altrettanto allucinato è *Japtik-Chese* (2006), che riprende in modo simile le mitologie autoctone, la storia raccontata in capitoli della vita quotidiana della famiglia Japtik, nomadi dell'etnia dei Nency sulla penisola di Jamal. Il successo di Bartenev deriva dalla fattura accurata dei suoi film, da un montaggio ritmico e dinamico, che dedica la medesima attenzione all'immagine e al suono. Quando, come succede anche in *Njarma* (2008), le orde che cavalcano le renne si lasciano trasportare sopra le colline e i vari membri delle famiglie si avvolgono nelle pelli come delle mummie, oppure si danno da fare nelle loro tende, si creano magici momenti spontanei di armonia con la natura, dei quali è chiaro che non si avrà più traccia dopo i primi ritrovamenti di uranio.

Un altro esempio della forte componente etnografica della pratica documentaria, aperta tuttavia a esperimenti formali, è il bellissimo *Devjat' zabytych pesen'/Nine Forgotten Songs* (t.l.: Nove canzoni dimenticate, 2008) della diplomanda al VGIK di Mosca Galina Krasnoborova, viaggio sulle tracce delle radici del circondario dei Komi-Permiacchi (Territorio di Perm') e caleidoscopio frammentario di canzoni e di elenchi genealogici infiniti, che risuonano spettrali nella colonna sonora. Si ricordano i ragazzi arruolati come carne da cannone nelle imprese (post)coloniali della Federazione Russa, così come tutti i morti, poiché, se ci si dimenticasse di loro, si abbatterebbe una maledizione sul popolo. Spiriti e imprecazioni sono al centro di questa opera straordinaria dal punto di vista visivo, tanto che proprio nel linguaggio delle immagini Krasnoborova è già stata paragonata a Sergej Loznica. Non ci potrebbe essere maggiore distanza dai *format* etnografici tradizionali, dalla loro tendenza al didascalico e al commento in *off* che chiarisce tutti gli aspetti di quanto è mostrato.

Si ritrovano degli ottimi lavori anche nel caso dell'altro punto di contatto riguardante la Razbežkina, la vita al di fuori della metropoli. Qui, si può ben dire, emerge quella tradizione tipicamente russa che ha dato luogo a infiniti sguardi silenziosi, rivolti per lo più a personaggi che a prima vista non sembrano avere nulla di eccezionale a parte una grande quantità di solchi profondi sul volto oppure, ad ascoltarli meglio nei pochi casi in cui pronunciano qualche parola, un russo antiquato o fortemente dialettale. *Belovy* di Kosakovski, *Portret* di Loznica, *Chlebnyi den'* di Dvorcevoj oppure *Vdvoem* di Kostomarov, tutte opere già ricordate, sono altrettante testimonianze di questa linea di tendenza. Il genere giunge, tuttavia, alla sua massima espressione nei vecchi maestri degli Studi regionali. Ciò vale, tra quanti provengono da Novosi-

birsk, per i lavori in genere brevi e acuti di Vladimir Ejsner, che ha cominciato a Irkutsk e che dal 1994 dirige lo “Azija Film” a Novosibirsk, oltre che per Jurij Šiller (anche lui della “Azija-Film”), per il grandioso studio visivo nel cortometraggio *Storož Rusi* (t.l.: Il guardiano della Rus’, 2002) di Ella Davletšina, e non ultimo per Valerij Solomin, che presso la “Sibir’-kino” con *Rybak i tancovščica/ The Fisherman and the Dancing* (t.l.: Il pescatore e la danzatrice, 2004) ha girato un documentario sulla vita di un pescatore nel luogo più estremo del pianeta con uno stile talmente classico da far credere, senza possibilità di dubbio, che si tratti di un film risalente ai primi anni trenta, ad esempio ad un John Grierson. Merita di essere ricordato anche *Žili-byli starik so staruchoj* (t.l.: C’erano una volta un vecchio e una vecchina, 2004) di Irina Zajceva, il ritratto di due anziani, che albergano in una casa di legno diroccata, al di fuori della civiltà; i due parlottano tra sé e sé e con il cavallo, prima in modo innocuo e pieni di ironia amorosa, poi, però, la storia sfocia in modo sempre più tragico nelle vicende di una coppia che molti anni fa aveva dato alla luce dieci figli, nessuno dei quali si interessa ai genitori, tutti sono in città, lontano, e non tornano a casa. Nello studio cinematografico di Mosca “Risk”, invece, è stato realizzato con *Žil-byl u deduški* (t.l.: Viveva dal nonno una volta, 2007) un altro breve capolavoro sul tema della vita contadina contemporanea, con il ritratto, anch’esso strutturato come una favola, di un moderno “proprietario terriero”.

Anche nel cinema documentario di San Pietroburgo, già di per sé ricco di tradizione, ci sono degli interi gruppi che battono il retroterra della città alla ricerca di tipi sociali grotteschi e gogoliani, al pari di altri personaggi bizzarri ma estremamente amabili, come nel caso, ad esempio, di *Lenin kon’ i Lenja* (t.l.: Il cavallo di Lenja e Lenja, 2006) di Iosif Trachtengerc, *Noj* (2004) di Žanna Romanova o dei molti bei lavori, la maggior parte in bianco e nero, del bielorusso Viktor Asljuk (*My živem na kraju/ We Are Living on the Edge*, [t.l.: Viviamo ai margini] 2002; *Tak ustroen belyj svet*, [t.l.: Così va il mondo] 2005), oppure di *Sel’skie uroki* (t.l.: Lezioni di campagna, 2004) di Alina Rudnickaja. Quest’ultima, rappresentante, insieme a Michail Železnikov (*Kollekcija No. 1*, [t.l.: Collezione n.1] 2006; *Budka* [t.l.: Cabina, 2008]) e soltanto pochi altri, della giovane generazione dello Studio di San Pietroburgo, si dedica già da quasi dieci anni a opere brevi, sovversive e ironiche, che hanno ricevuto un apprezzamento internazionale, sia che si tratti del racconto della vita in una *kommunalka* (abitazione in comune) in *Sovmestnoe proživanje*

(t.l.: Coabitazione, 2002), del ritratto trasfigurato delle amazzoni in *Naezdnicy* (t.l.: Le amazzoni, 2003) o dello studio sull’Ufficio Matrimoni e Divorzi Civili *Graždanskoe sostojanie* (t.l.: Stato civile, 2005), oppure infine di *Kak stat’ stervoj* (t.l.: Come diventare una carogna, 2007), esempio provocatorio di *direct cinema*, dedicato a un centro di formazione per diventare delle perfette carogne: alcune donne pagano un sacco di quattrini per imparare cosa significhi essere una donna perfetta, che sa quel che vuole dalla vita e dal marito, riuscendo in questo modo a tenerlo al guinzaglio.

La seconda figura centrale tra i giovani dello Studio di San Pietroburgo è Pavel Medvedev, che ha riscosso grande successo negli ultimi anni grazie a una serie di lavori caparbi, nei quali, rispetto alla Rudnickaja, è meno rintracciabile uno stile personale, ma che presi singolarmente rappresentano opere di alta qualità. *Otpusk v nojabre* (t.l.: Ferie a novembre, 2002) racconta lo scontro tra il romanticismo dell’allevamento delle renne e le necessità economiche del quotidiano; *Svad’ba tišiny/Wedding of Silence* (t.l.: Le nozze del silenzio, 2003) è una penetrante visualizzazione dei mondi percettivi dei sordi, *Čas nol’* (t.l.: Ora zero, 2005) rappresenta un’analisi – in forma di storia orale, unica per la Russia, dettagliata e senza cliché – del rapporto tra soldati tedeschi e russo-sovietici nella Seconda guerra mondiale. *Na tret’ej ot solnca planete* (t.l.: Sul terzo pianeta dal sole, 2006) costituisce un’osservazione di lunga durata (fotografata e girata in modo preciso e perfetto come fosse un film di finzione) di una regione nel territorio di Arcangelo, dove 45 anni fa vennero condotti dei test sulle bombe all’idrogeno mentre oggi si estrae il petrolio e si costruisce la flotta atomica russa. *Nezrimoe* (t.l.: Invisibile, 2007) è la descrizione inusuale, poiché ispirata alla migliore videoarte, del vertice del G8 di San Pietroburgo, nella quale il cimitero provvisoriamente chiuso in occasione dell’incontro tra capi di stato si contrappone con le sue lapidi al rigido protocollo del sistema rappresentativo di Stato (con sguardi dietro le quinte su Bush, Putin & Co., creando tensione e spesso anche ironia); infine, *Voschoždenie* (t.l.: Ascensione, 2008) rappresenta la decostruzione del mito del cosmo e dei sogni ad esso legati durante la guerra fredda, fatta sulla base di una straordinaria ricchezza di materiali d’archivio e di conoscenze, ma che mantiene al tempo stesso una sua aura poetica. Riguardo a tutti questi generi e temi diversi, Medvedev resta un regista solido e lineare. Tuttavia, qui si respira sempre una libertà e un’apertura nel modo di raccontare, basata proprio su questo atteggiamento interiore etico molto sicuro.

In questo nostro resoconto, l'ultimo microcontinente del cinema documentario di San Pietroburgo, ancora ben ancorato nel solco della tradizione della Scuola di Leningrado degli anni sessanta, comprende una studentessa (Svetlana Fedorova), un emigrante tornato in patria (Dmitrij Sidorov), un emigrante che vive ancora in Israele, il quale ha contribuito a costruire questa tradizione (Gerc Frank) e un emigrante interno (Aleksandr Gutman). Al leggendario Aleksandr Sokurov si farà qui solo un breve accenno, dal momento che negli ultimi anni la sua produzione è passata in modo evidente al cinema di finzione: indubbiamente, con *Elegija dorogi* (*Elegia di un viaggio*, 2001) come con il ritratto di Mstislav Rostropovič e Galina Višnjevskaia *Elegija žizni* (*Elegia della vita*, 2007) ha proseguito la sua ricerca a cavallo tra i generi e, nel 2004, con *Mocart. Rekvjem* (*Mozart. Requiem*), ha aggiunto un tassello al suo *Peterburgskij dnevnik* (*Diario di San Pietroburgo*); l'unico film innovativo resta tuttavia il suo ultimo *Čitaem blokadnuju knigu/Reading Book of Blockade* (t.l.: Leggendo il libro dell'assedio, 2009), l'ostinata trasposizione cinematografica (o meglio la lettura filmica) del "Libro dell'assedio" di Daniil Granin e Ales' Adamovič.

Nel 2002, dieci anni dopo aver lasciato Riga per trasferirsi a Gerusalemme, Gerc Frank, al pari di Sokurov una leggenda a San Pietroburgo, è ritornato indietro, e con *Flashback. Ogljanis' u poroga* (t.l.: Flashback. Fermati, guarda indietro, 2002) ha realizzato un collage vorticoso di ricordi che sono al tempo stesso parte della sua storia personale come di quella complessiva del genere cinematografico documentario. Gutman, uno dei documentaristi più produttivi in assoluto, ha fatto conoscere a sua volta nel 2002 con *Freski* (t.l.: Affreschi, 2003), un capolavoro poetico, gli effetti del terremoto nella città armena di Giumri, si è interessato in *Evrejskoe ščast'e* (t.l.: Felicità ebraica, 2005) alla scomparsa delle ultime tracce ebraiche nel vecchio territorio sovietico di Birobidžan³. Nel 2009 ha girato *17 avgusta* (t.l.: 17 agosto), uno dei più amari racconti dal carcere mai fatti, un sottogenere molto frequentato dal documentario russo, in cui, a macchina fissa, osserva dal buco della serratura una prigioniera, giungendo al tempo stesso con il microfono vicino alle inquietanti pseudo preghiere di un criminale neodostoevskiano, a realizzare, come ha affermato lo stesso regista, un'allegoria della morale di Stato tradizionale: «Tutto il Paese commette crimini, tutti pregano, ma nessuno crede veramente».

Il cinema come "deposito della memoria" non ha validità soltanto per la vecchia generazione bensì anche per quella più giovane e per il suo linguaggio visivo del tutto diverso: Dmitrij Sidorov ha studiato

alla fine degli anni novanta allo ZMK di Karlsruhe, diventando così, se si vuole, il primo artista mediale della Russia che può essere ancora inquadrato in modo esplicito nel campo del documentario e non in quello della videoarte. Proprio in Russia questi due ambiti rappresentano sfere del tutto distinte che entrano raramente in contatto, motivo per cui non verranno qui trattati i videodocumentari brevi di Dmitrij Vilenskij oppure di Ol'ga Černyševa, e neppure il lungometraggio di Andrej Sil'vestrov *Mozg* (t.l.: Cervello, 2010), che porta in sé una certa forza esplosiva per ciò che riguarda la vita della classe subalterna nella Mosca neocapitalista. Nei pochi lavori di Sidorov si ritrovano uniti forma documentaria classica e alta riflessione mediatica: *Vzgljady. Fenomenologija* (t.l.: Sguardi. Fenomenologia, 2002), un esercizio filosofico della durata di quasi un'ora sul funzionamento dello sguardo, si riallaccia in modo naturale, fin da subito, a molti miti fondativi del cinema documentario russo, alle cronache di Dziga Vertov ad esempio, a *Vzgljanite na lico* (t.l.: Guardate il viso, 1966) di Pavel Kogan, oppure a *Starše na 10 minut* (t.l.: Più grande di 10 minuti, 1978) di Gerc Frank; dall'altra parte, gli sguardi meravigliati delle persone filmate non sono solo compilati a partire da una vasta messe di materiale archivistico, ma vengono sottoposti anche ad un'analisi fenomenologica, e al tempo di antropologia dei media. Una simile maniera astratta di girare, con un alto livello di riflessione (e autoriflessione) sul piano metodologico, si allontana, in quanto "non russa", dalla gran parte della produzione documentaria. Qualcosa di simile succede, seppur in modo diverso, con l'allieva di Sidorov, Svetlana Fedorova, che in *Ne strašno* (t.l.: Non è terribile, 2006) convince ad un nuovo incontro una giovane coppia separata da due anni, filmando dal vivo questo esperimento di rivitalizzazione di un amore, con un'apertura (ad esempio anche nei confronti della sieropositività) senza eguali nel cinema documentario russo contemporaneo, che dunque, per questo motivo, appare come "occidentale".

Se si prosegue nel nostro viaggio bio-geografico controcorrente, dalla punta dell'iceberg fino alle regioni inferiori e dalla periferia di nuovo verso il centro, si osserva, una volta tornati a Mosca, che proprio qui, all'ombra dei registi di prima grandezza, c'è terreno fertile per una grande ricchezza di proposte e per una forte presenza del documentario nel cinema russo. Si deve far riferimento ad una manciata di autori, per i quali anche arrivare nella capitale ha significato un lungo viaggio e per i quali dunque assumono una particolare importanza i destini degli "estranei", degli stranieri, degli esclusi dalla

società o dei dimenticati. Ci sarebbe infatti Evgenij Cymbal (nato ad Ejsk) che, nonostante il clima fortemente contrario, dedica la sua attenzione agli aspetti nascosti della vita ebraica nell'Unione Sovietica e in Russia (nel *biopic* su Vertov *Dziga i ego brat'ja* [t.l.: Dziva e i suoi fratelli] 2002, oppure in *Krasnyj Sion* [t.l.: Il Sion rosso, 2006], analisi graffiante del progetto bolscevico di creare una regione per la nazione ebraica). Ci sarebbe inoltre Majram Jusupova (nata a Dušanbe), che si interessa non soltanto ai destini dei lavoratori migranti caucasici e centroasiatici a Mosca, il cui status è divenuto quello di clandestini subito dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica (*Drugie Russkie* [t.l.: Russi diversi, 2006]), ma anche alla condizione monotona e assurda di una vita vissuta in gran parte sull'*električka*, il tipico trenino elettrico che collega le zone dell'entroterra (*Električka*, 2003). Nell'autoritratto *Čet-Nečet* (t.l.: Pari o dispari, 2005), mette in primo piano, con uno stile sperimentale e al tempo stesso intuitivo, la vita interiore e lo sguardo di una donna sensibile e intelligente sulla metropoli neocapitalistica, dando voce, anche in questo caso, a una persona quasi dimenticata. Ci sarebbe inoltre il fotografo e cineasta Tofik Šachverdiev (nato a Baku), che filma tutto quello che ama e ama tutto quello che filma, siano essi bambini d'asilo innamorati (*O ljubvi* [t.l.: Sull'amore] 2003), o ballerini che si allenano duramente (*Solist* [t.l.: Solista] 2004), minorati mentali (*Mir prostodušnych* [t.l.: Il mondo degli ingenui, 2007], cui, a proposito, non è per niente inferiore *Pošto malovernaja* [t.l.: Perché stai perdendo la tua fede? 2009] del giovane regista Matvej Trošinkin); o l'*enfant terrible* della scena musicale e teatrale russa Sergej Šnurov (*On rugaetsja matom* [t.l.: Dice parolacce, 2005]), oppure i veterani della Grande guerra Patriottica, che durante una delle rituali "Marce della Vittoria" (*Marš pobedy* [t.l.: Marcia della vittoria, 2000]) rivaleggiano tra loro, amareggiati e orgogliosi, per ottenere un riconoscimento da parte del popolo e del regime. Ci sarebbe infine Vladimir Gerčikov, con i suoi tentativi spesso ribelli di andare a scoprire le tracce di una situazione compromessa della legalità all'interno dello Stato, ad esempio in *Nakazanie i prestuplenie* (t.l.: Delitto e castigo, 2005), oppure nella sua emozionante raccolta di reazioni all'arresto di Michail Chodorkovskij: *Reakcija*, (t.l.: Reazione, 2006).

L'ultimo decennio ha prodotto un numero amplissimo di nuovi nomi nel campo documentario, dei quali soltanto in pochi hanno poi intrapreso una carriera da registi, mentre alcuni sono stati di nuovo dimenticati. In questi lavori, rimasti spesso dunque dei capolavori iso-

lati, si erano già rivelati, in ogni caso, stili personali differenti che siamo qui costretti a tralasciare. *Odna* (t.l.: Sola, 1999) di Dmitrij Kabakov, ad esempio, è il lamento silenzioso sulla vita quotidiana di una donna anziana e debole nella giungla della metropoli frenetica di Mosca, che in un certo senso può essere visto come un timido *pendant* del celebre doc. *Ladoni* (*Ladoni - La palma della mano*, 1993), elegia sulla miseria dell'*enfant terrible* Artur Aristakisjan (*Mesto na zemle* [t.l.: Un posto sulla terra, 2001], era invece un suo film di finzione). *Lecha online* (t.l.: Lecha online, 2001), il ritratto quasi assurdo fatto da Evgenij Grigor'ev di un maniaco informatico che sogna un proprio collegamento internet in un angolo remoto della Russia, dà prova ancora una volta di sfacciataggine giovanile, accoppiata alla descrizione realistica degli svantaggi derivanti proprio dalla vita dei ragazzi in provincia. Elena Sorokina ha presentato nel 2003, con il divertente ed enigmatico *De lana caprina*, una storia che aveva come protagonisti una capra, Frank Sinatra e la taiga. In *SSSR - Rossija - Tranzit* (t.l.: URSS-Russia-Transito, 2005), Andrej Titov ha accompagnato nel 2005 tre personaggi di provincia davvero grotteschi nel loro filosofeggiare, a tratti sotto l'influsso dell'alcool, sul senso della vita. Con *Den' milicii* (t.l.: Il giorno della polizia, 2006), uno studio delle istituzioni alla maniera di Frederick Wiseman, Elena Laskari ha analizzato l'attività folle, stretta tra burocrazia da scrivania e azioni dure, di una stazione di polizia di media grandezza (compresa la cella per gli ubriachi molesti), mentre Maria Miro, nello stesso anno, insieme a un team ben attrezzato, è andata molti metri sotto la superficie terrestre (*Ugol'naja pyl'* [t.l.: Polvere di carbone], 2006) per ottenere immagini estatiche delle condizioni di lavoro nell'estrazione del carbone. La rappresentazione delle trasformazioni sociali attraverso la descrizione del mondo del lavoro è anche il punto di partenza di Evgenij Solomin in *Glubinka 35x45* (t.l.: Remota provincia 35x45, 2009); come nel caso della sua opera prima *Katorga* (t.l.: Lavori forzati, 2001), si tratta di uno studio affascinante soprattutto dal punto di vista cinematografico, dove un fotografo di villaggio siberiano guadagna molti soldi e va "tra la piccola gente", perché questi devono scambiare i loro vecchi passaporti sovietici con quelli nuovi russi, sebbene, e qui sta l'ironia del film, non lasceranno mai né il proprio villaggio, né tanto meno la loro regione. Ancora una volta in un luogo remoto, in una capanna fatta costruire per lo scopo dal regista nella regione di Kaliningrad, si svolgono le scene drammatiche di *Sledujuščee voskresenie* (t.l.: Domenica prossima, 2009), la lettera d'ad-

dio di Oleg Morozov, che morirà prima di finire il film. Nessuno dei non proprio pochi protagonisti di questo sconvolgente documento sugli eccessi legati all'alcolismo, alla condizione di orfano di padre e alla prostituzione resiste a lungo né nella capanna né in vita. La capanna, e insieme a questa il film, è una stazione di passaggio verso un dopo nel quale non rimane nient'altro che la speranza in una resurrezione. Come ultima delle piccole-grandi scoperte degli ultimi anni deve essere citato Andrej Grjazev, che in *Sanja i Vorobej/Sanja and the Sparrow* (t.l.: Sanja e il passero, 2010) ritrae due veri eroi del proletariato, denunciando al tempo stesso le pratiche di sfruttamento della *new economy* di oggi.

Una parte davvero imponente del cinema documentario russo si muove in questi bassifondi. Sull'estremità opposta ci sono le utopie. Aleksej Fedorčenko, nato nei dintorni di Orenburg e attivo a Ekaterinburg, ha creato nuovi parametri per una espansione non soltanto dello sguardo sul cosmo ma anche dei confini tra i generi nel suo sorprendente successo, la docu-fiction *Pervye na lune/First on the Moon* (t.l.: Primi sulla luna, 2005). Non si tratta certo di un vero documentario, ma proprio nell'utilizzo dei materiali d'archivio (una delle grandi passioni del documentarismo post-sovietico) si manifesta il suo fiuto eccezionale per la forza interiore ed esplosiva delle immagini. A ciò si lega quello che è l'esercizio tipico di Fedorčenko anche nel registro del documentario puro: la narrazione come intreccio su diversi piani temporali (come avviene in *Veter Šuvgej* [t.l.: Vento di cambiamento, 2009], il ritratto di una regione nella taiga siberiana, dove negli anni sessanta vennero trasferiti i bulgari), oppure l'ibridazione di soggetti russi classici con storie estreme come in *Bannyj den'* (t.l.: Il giorno della sauna, 2008).

Sebbene la situazione complessiva possa dare, a un primo impatto, un'impressione di chiusura, esistono però degli outsider; lo testimoniano ad esempio la tendenza ai sottogeneri così come la predilezione per i ritratti di persone in ambito culturale; per citare degli esempi, i lavori di *Valerij Balajan* su (Aleksandr) *Askol'dov* (2005) o *Kira* (Muratova), (2003) di Vladimir Nepevnyi. Al gruppo degli outsider appartiene anche Andrej Nekrasov che, con *Nedoverie* (t.l.: Sfiducia, 2004), ha accesso la miccia a un primo carico di lavoro investigativo sui retroscena dell'esplosione dei grattacieli moscoviti (in un certo modo poco sorprendente, dato che il regista ipotizza una provocazione da parte del governo russo), aggiungendo altra benzina sul fuoco nel 2008 con un film sul caso Litvinenko, *Bunt* (t.l.: Rivolta),

per poi, con *Uroki russkogo* (t.l.: Lezioni di russo, 2009) sferrare quello che a tutto'oggi resta il suo ultimo attacco al regime, cercando di spiegare le macchinazioni governative intorno alla guerra in Georgia.

È chiaro che le azioni di guerra della Federazione Russa sono un tema estremamente spinoso. Si può prendere una posizione simile a quella della giovane cineasta cecena Marija Kravčenko, che in *Sobiratel'i tenej* (t.l.: Collezionisti di ombre, 2006) ha reso in immagini un perfetto commento sul tema della perdita (della vita, della fiducia nella vita), e che in *Časti tela* (t.l.: Le parti del corpo, 2009) ha raccolto i punti di vista soggettivi di ex soldati e guerrieri, i quali oggi formano una vittoriosa squadra di calcio composta soltanto da mutilati e portatori di protesi, sottoponendoli a traumatici effetti acustici di spari. In genere fino a oggi si è conosciuta, semmai, soltanto la parte avversa. Quello che Ivan Vološin voleva dire da un punto di vista ideologico già con *Suka* (t.l.: Cagna, 2003), lo si può comprendere pienamente dopo il suo ambiguo film di finzione sull'Ossezia del Sud, dai toni spesso razzisti, *Olimpijs Inferno* (2009). Alla sua uscita è stato elogiato come un film di guerra ben fatto, in grado di far vedere qualcosa e di dire molto (o meglio di far dire molto ai suoi protagonisti, i cavalieri del nuovo millennio) e cioè che il male porta solo il male, che qui, nella guerra, non esiste più la politica, non esistono né domande né risposte. Qualche anno dopo ci si può soltanto accontentare di qualche accenno: ciò che disturba in *Bez vojny* (t.l.: Senza guerra, 2008) di Aleksandr Gabrieljan, un film nel quale un reparto speciale russo si dedica, fino al crollo fisico, alla tortura dell'addestramento al combattimento ravvicinato, non è tanto il fatto che il film sia del tutto privo di commento, quanto piuttosto che ha avuto un successo durevole, e non tanto presso il pubblico dei cinema o dei festival, quanto invece in occasione di proiezioni ufficiali e molto formali, ad esempio presso il Ministero degli Interni o quello della Difesa. Per lo meno una medaglia è sicura a chi si interessa della coscienza di "quelle persone che sono per noi nel Caucaso del Nord". Il patriottismo sembra essere dato per scontato al giorno d'oggi.

Fresca, opposta dal cinema *mainstream* e al tempo stesso coraggiosa è l'opera molto promettente e la voce intelligente e ben udibile di Alena Polulina. Già *Da, smert'* (t.l.: Sì, la morte 2004) svelava le opinioni e le correnti che si agitavano nel sottobosco della politica; Polulina ha accompagnato per un certo periodo i giovani partigiani volontari che si ritrovano intorno alla guida intellettuale del Partito

Nazional Bolscevico (BNB), Eduard Limonov; la regista non fa commenti, attraversa con grandi occhi e una macchina da presa i bunker nei quali si prepara senza sosta allo stato d'emergenza. Nella coproduzione estone-finlandese *Revojucija, kotoroj ne bylo/The Revolution that Wasn't* (t.l.: La rivoluzione che non c'è stata, 2009), opera con lo stesso sguardo vivisezionatore apparentemente ingenuo. Un dramma di dimensioni shakespeariane, un padre che sacrifica il figlio per il Partito Nazional Bolscevico, una persona che un tempo era il secondo uomo dopo Limonov e che alla fine viene considerato un fallito privo di lealtà e si vota alla religione. Mentre intanto il partito agisce con successo nel campo dell'opposizione per una «Altra Russia» e la chiesa si accorda con il PNB, c'è un eroe che va alla ricerca e al quale viene tolto da sotto i piedi quel terreno che si è costruito a partire da soluzioni e slogan per un popolo sfruttato. Un abisso, ecco che cosa si scopre.

Come ha detto in un'intervista al «Club CineFantom» la Polunina non si interessa affatto di politica. Può darsi e in ogni caso è anche meglio così. Se, quando finisce la politica, parafrasando Clausewitz, non comincia la guerra ma un film documentario, e soprattutto un film che svela gli eccessi della politica come vuoto disastroso del politico, allora c'è ancora speranza per questo paese, e per la sua cultura cinematografica.

(Traduzione dal tedesco di Simone Costagli)

¹ Ci si riferisce alla tragica strage avvenuta fra il primo e il 3 settembre 2004 nella scuola Numero 1 di Beslan (Ossezia del Nord) quando un gruppo di 32 ribelli ceceni sequestrò circa 1200 persone fra adulti e bambini. Tre giorni dopo, quando le forze speciali russe fecero irruzione, ci fu un massacro che causò la morte di centinaia di persone, fra cui 186 bambini, ed oltre 700 feriti (ndr).

² La guerra era iniziata ancora in era sovietica nel febbraio 1988, nella piccola enclave del Nagorno-Karabach nella parte sud-occidentale dell'Azerbaijan nel Caucaso meridionale tra la maggioranza etnica della zona proveniente dalla Repubblica Armena e la minoranza azera. Anche se non ufficialmente dichiarata, la guerra, molto cruenta, è proseguita anche quando le due repubbliche si sono staccate dall'ex URSS, sino al maggio 1994. In questa enclave esiste una Repubblica del Nagorno-Karabach autoproclamatasi indipendente dal 6 gennaio 1992 ma non riconosciuta a livello internazionale (ndr).

³ È la capitale della Regione Autonoma Ebraica (o Oblast' autonoma ebraica), fondata nel 1934 su ordine di Stalin seguendo la sua politica che prevedeva di dare un territorio a ogni etnia dell'URSS. Sorge in estremo oriente lungo i fiumi Bira e Bidžan, ai confini con la Repubblica Popolare Cinese e sul tragitto della Transiberiana (ndr).

LA VIDEO ARTE IN RUSSIA: CENNI STORICI CON UNO SGUARDO AL CINEMA

L'affermazione del video come forma di espressione artistica in Russia è un fenomeno prevalentemente post-Sovietico. Il controllo ossessivo che le forze politiche al timone dell'URSS esercitavano sui mezzi di riproduzione tecnologica – era proibito per legge, ad esempio, utilizzare macchine fotocopiatrici senza l'autorizzazione delle autorità competenti – pesò enormemente sulla diffusione della tecnologia necessaria per la produzione di video arte. Ulteriore ostacolo per la comunità artistica russa furono gli esorbitanti prezzi delle prime videocamere e dei primi videoregistratori quando questi comparvero verso la metà degli anni ottanta sul mercato nero e sugli scaffali dei “komissionnye magaziny”, negozi speciali gestiti dallo Stato dove era possibile acquistare prodotti di lusso di importazione straniera¹.

Tale situazione cambiò radicalmente con l'implosione dell'Unione Sovietica, ratificata nel dicembre del 1991 dall'ultimo segretario generale del Partito Comunista Michail Gorbačëv. Il summenzionato divieto perse ogni valenza effettiva e i prezzi delle video apparecchiature si abbassarono rapidamente sino a renderle accessibili ad una ampia fascia della popolazione. Allo stesso tempo, altri divieti venivano permanentemente rimossi. Nel campo della produzione artistica le ferree regole del realismo socialista – opere realiste che propagandassero l'ideologia socialista – cessarono di essere i soli canoni ammissibili. Diretta conseguenza di ciò fu la comparsa, dapprima a Mosca, poi a San Pietroburgo e in varie altre città della neonata Federazione Russa, dei primi spazi dedicati all'arte contemporanea, una pratica in

precedenza relegata nella semiclandestinità di appartamenti e studi di artisti dissidenti. È proprio a questi spazi che il video deve la sua legittimazione. Il termine stesso “video arte” cominciò ad essere utilizzato dalla comunità artistica russa solo agli inizi degli anni novanta, in relazione all’organizzazione delle prime mostre di arte contemporanea in cui si esponevano dei lavori in video.

Altri campi di espressione artistica vennero chiamati in gioco da quegli artisti la cui produzione risale al periodo precedente lo sgretolamento dell’Unione Sovietica e che dunque possono a tutti gli effetti essere definiti pionieri della video arte russa. Un meticoloso lavoro di ricerca archeologica ha permesso di determinare che si tratta in totale di cinque nomi: Andrej Monastyrskij, il gruppo “Kollektivnye Dejstvija”, il collettivo Piratskoe Televidenie, l’associazione Prometej e Boris Juchananov². Monastyrskij, uno dei padri fondatori del movimento artistico underground conosciuto come *Moskovskij konceptualizm* (Concettualismo moscovita), utilizzò l’espressione “performance per videocamera” per classificare il lavoro registrato nel 1985 nel suo appartamento di Mosca *Razgovor s lampoj* (t.l.: Conversazione con una lampada), il primo esempio in assoluto di video arte in Russia. Di “azioni performative” si parlava anche per i video che dal 1989 al 1992 Sabine Haensgen realizzò insieme al gruppo “Kollektivnye Dejstvija” di Mosca. La televisione era il referente per la serie di “trasmissioni” pirata su videocassetta del collettivo Piratskoe Televidenie (1989-1992) di Leningrado³. Mentre Bulat Galeev,



Kollektivnye Dejstvija, *Romashko*

il fondatore e direttore dell’Istituto Prometej di Kazan’ nei suoi saggi e articoli parla di “arte concettuale” per le video installazioni che il suo gruppo cominciò a realizzare a partire dal 1990⁴. Per Boris Juchananov era invece il cinema il punto di riferimento dei lavori in video che creò a partire dal 1986 a cui diede il nome di “video cinema”. Si tratta nello specifico di cinema underground sovietico, il cosiddetto *Parallel’noe Kino* (Cinema parallelo) – *Cine Fantom* a Mosca e *Nekrorealizm* (Necrorealismo) a Leningrado – ovvero cinema che non rispettava per contenuto e forma le rigide regole censorie del Goskino, l’organo statale che controllava l’intera produzione cinematografica dell’Unione Sovietica.

Juchananov ed i suoi “video film” meritano un’attenzione particolare dal momento che ricoprono un ruolo fondamentale nella storia della video arte russa delle origini. Fu l’incontro con una videocamera nel 1986 – quella che un suo amico, il fotografo Sergej Borisov, aveva comprato durante un viaggio di lavoro in Finlandia – che lo spinse ad espandere la propria ricerca artistica di regista teatrale in direzione del cinema⁵. Altri registi appartenenti come lui al cinema non conformista di inizio perestrojka utilizzarono videocamere per realizzare i propri film. Tuttavia, in quei pochi casi riportati, il ricorso alla video tecnologia avvenne solo quando le possibilità finanziarie non permisero l’uso di apparecchiature cinematografiche. Ce ne fosse stata la possibilità, la videocamera sarebbe stata felicemente rimpiazzata. Nella loro essenza tali film rimangono film anche se in formato



Andrej Monastyrskij, *Conversazione con una lampada*