

VENT'ANNI DI SOLITUDINE:
IL CINEMA UCRAINO NELL'ERA POST-SOVIETICA*

Serhij Trymbač

Un po' di storia

In Ucraina si è sempre fatto cinema: già nel 1896, il fotografo Al'fred Fedec'kyj girava a Charkiv alcune sequenze rievocanti i famosi esperimenti visivi dei fratelli Lumière, e pochi anni dopo facevano la loro comparsa i primi film, che ricreavano la vita quotidiana degli ucraini e talvolta gli episodi eroici del passato nazionale, come *Taras Bul'ba*, *Bohdan Chmel'nyc'kyj*, *Zaporožec' za Dunajem*, *Mazepa* ed altri. Di vero e proprio cinema ucraino si può parlare tuttavia solo a partire dagli anni Venti, quando per la prima volta si assiste a una certa indipendenza culturale da Mosca. In un breve lasso di tempo, l'Istituto foto-cinematografico ucraino (VUFKU), ente a partecipazione statale, crea un'industria cinematografica che passa per la costruzione ex novo o la ristrutturazione di studi a Odessa, Kiev e Jalta, la promozione di una rete ramificata di sale cinematografiche e un'efficace politica di gestione del settore, sia economica che culturale.

Intorno al cinema nazionale si formò inoltre un'aura capace di attirare le persone più creative dell'epoca, e in particolare registi come Ivan Kaval'eridze (*Liven'* [Il temporale], 1929; *Perekop* [id.], 1930, *Šturmovye noči* [Notti d'assalto], 1931), Viktor Turin, Heorhij Stabovoj, e soprattutto Oleksandr Dovženko, i cui film (*Zvenigora*, [id.], 1928, *Arsenal* [Arsenale], 1929, e *Zemlja* [La terra], 1930) furono visti e apprezzati in tutta Europa. Sempre in quegli anni si gettano inoltre le basi di una solida scuola per cineoperatori, caratterizzata da uno stile espressivo e da un gusto quasi barocco dell'immagine, dalla quale escono professionisti come Oleksij Kaljužnyj, Mykola Topčij e Danylo Demuc'kyj, che curò le riprese dei citati *Arsenal* e *Zemlja*. Non bisogna infine dimenticare che al cinema approda-

* Traduzione dal russo di Cristiano Diddi.

no presto scrittori di talento, tra cui Jurij Janovs'kyj, Mykola Bažan, Mychajl' Semenko e diversi altri.

L'inizio degli anni Trenta segna tuttavia la fine del cinema ucraino indipendente, che torna adesso sotto la direzione di Mosca, mentre anche l'*intelligencija* locale comincia ad essere oggetto di persecuzioni: per fare un solo esempio, circa l'80% dei membri dell'Unione degli scrittori finisce fucilato, deportato nei campi di concentramento o annichilito moralmente, mentre lo stesso Dovženko si salva solo per la decisione di Stalin di attirarlo a sé per farne un regista 'di corte'. Una severa censura ideologica, destinata a durare a lungo, si impone negli studi cinematografici e gli occasionali, eroici tentativi di opporvisi vengono repressi senza tanti indugi. La componente nazionale ucraina si riduce così, come ai tempi dell'impero zarista, alla sfera etnografica, alla ricostruzione della vita quotidiana e dei costumi tradizionali; la formula del 'realismo socialista' riduceva insomma l'elemento nazionale a una forma ossificata, congelata nel tempo.

È solo con il Disgelo di Chruščëv che agli ucraini si presenta l'occasione di sovvertire l'estetica cinematografica dominante. Ne è un esempio il film *Dorohoju cinoju / Dorogoj cenaj* (A caro prezzo, 1957),¹ girato a Kiev da Mark Donskoj su un soggetto del classico della letteratura ucraina Mychajlo Kocjubyns'kyj, nel quale i particolari etnografici e i rituali della vita contadina costituiscono lo sfondo tradizionale su cui le personalità dei protagonisti si delineano, prima di liberarsi dai lacci della condizione servile imposti dalla comunità patriarcale.

Già negli anni Sessanta la rivolta estetica diverrà il presupposto per una rivolta etica, e in seguito anche politica. A Kiev, ad esempio, la prima del film di Sergej Paradžanov *Tini zabutyh predkiv / Teni zabytych predkov* (Le ombre degli avi dimenticati, 1965) si trasforma in un'azione di protesta contro gli arresti degli intellettuali ucraini, cominciati proprio in quel periodo. Paradžanov, uomo di raro istinto per la libertà, diviene così il punto di riferimento per un vasto movimento di persone, i cui ideali libertari andavano ben oltre i confini dell'arte. Allo stesso modo, i film che la critica riunisce sotto la non del tutto esatta definizione di 'scuola poetica ucraina' o 'cinema poetico ucraino' (*Kaminnyj Chrest / Kamennyj krest* [La croce di pietra], 1968, di Leonid Osyka; *Komisary* [Commissari], 1971,

¹ Qui e altrove il titolo originale del film viene riportato, come segnalato dall'autore, in versione ucraina e russa; sono invece citati in una sola versione i titoli che, per motivi diversi, risultano distribuiti o in ucraino o in russo [NdT].

di Mykola Maščenko; *Večir na Ivana Kupala / Večer nakanune Ivana Kupala* [La sera di vigilia di Ivan Kupala], 1968, di Jurij Illjenko ecc.), agli occhi di molti ucraini acquisirono la dignità di opere votate a ribadire gli ideali di libertà e antidogmatismo. Presto però diverse pellicole (tra cui *Krynycja dlja sprahlych / Rodnik dlja žažduščich* [La fonte degli assetati], 1965, di Jurij Illjenko; *Sovist' / Sovest'* [Coscienza] di Volodymyr Denysenko), furono colpite dal divieto di proiezione: il 'cinema poetico' veniva insomma sentito come un cinema politicamente impegnato e questa percezione è importante anche per comprendere quanto avvenuto più tardi, ormai negli anni Novanta.

Ma è essenziale considerare anche un'altra cosa. Tra gli anni Trenta e i Cinquanta, in base a una politica non ufficiale del partito, la partecipazione di addetti di nazionalità ucraina alla produzione e al processo cinematografico era tutt'altro che gradita: è significativa a questo proposito un'affermazione di Dovženko, raccolta alla fine degli anni Trenta da un informatore della polizia politica, secondo la quale "se dal mondo del cinema ucraino si epurassero i georgiani, i russi e gli ebrei, non rimarrebbe più nessuno, visto che di ucraini non ce ne sono affatto". Alludendo con ciò a una sorta di pulizia etnica, a un 'setaccio' che non faceva passare chiunque, egli concludeva osservando che "la cultura ucraina non esiste più [...], l'hanno relegata nelle danze popolari [i *hopaky*] e nei calzoni alla zuava [*šarovary*]"²; inoltre, qualunque rappresentante della cultura ucraina "è considerato un potenziale nemico", cosicché i pochi "operatori ucraini superstiti appaiono come dei poveri cristi sul Golgota".²

Negli anni Settanta e Ottanta, la politica culturale di Brežnev continua a uniformarsi al principio della 'rifusione' di tutto e tutti nel calderone dell'impero plurinazionale, nel quale, sotto lo strato superiore della cultura e della visione del mondo dell'*homo sovieticus*, giace un substrato etnoculturale, nella terminologia ucraina definito appunto dei 'calzoni alla zuava'. Ma la cultura nazionale non si riduceva naturalmente alle danze popolari e ai calzoni alla zuava, poiché era chiamata ad assolvere precise funzioni, tra cui quella di alimentare gli stereotipi etnici, a loro volta ben inquadrati in un sistema più ampio e destinati ad occupare un posto definito, sì da fornire una base d'appoggio alla nascita di un orientamento internazionalista.

Fu così che si trovò una collocazione anche per il cinema ucraino (ma pure per quello georgiano, lituano, tagico ecc.). E mentre a Mosca e a

² Cfr. "Kul'tura i žyttja", 1998, 4 veresnja.

Leningrado si giravano film con un occhio all'esperienza e al contesto internazionale, nelle capitali delle repubbliche federate autori e registi erano orientati, a seconda delle esigenze, verso una dimensione provinciale, di paese. Certo, molto dipendeva dal grado di efficienza delle classi dirigenti delle varie repubbliche e dalla sollecitudine (o crudeltà) con cui queste facevano rispettare le direttive provenienti dal centro: per quanto riguarda Kiev, salvo rare eccezioni, gli ordini venivano comunque eseguiti prontamente e senza deroghe. Così, il 'cinema poetico' fu vietato senza alcuna difficoltà dal Plenum del partito nel 1974 e, nella sostanza, tacciato di "nazionalismo", anche se per la disposizione ufficiale furono usati termini un po' diversi, tra i quali risuona alquanto bizzarro quello di "etnografismo", in fondo espressione di quella 'cultura dei calzoni alla zuava' (la *šarovarnost'*) chiamata a enfatizzare proprio i caratteri locali. Nonostante l'evidente ipocrisia della cosa, la cultura provinciale, di paese, rimase comunque ben accetta; occorreva però rappresentare l'elemento 'nazionale' come qualcosa di arcaico e invecchiato in confronto alle conquiste della civiltà moderna e a un sistema all'avanguardia come quello sovietico.

Ma a rendere irritante il cinema poetico, la cui tradizione, nonostante tutto – dopo Dovženko e Kavaleridze – continuava a sopravvivere, era qualcos'altro, e più precisamente il fatto che grazie ad esso la cultura arcaica appariva nella sua straordinaria umanità, bellezza e perfezione. In *Krynycja dlja sprahlych* di Jurij Illjenko, per esempio, un padre che vive in un villaggio riceve i propri figli di città, che ci vengono presentati come una specie di mostri: gli sciagurati infatti non solo imbrattano e distruggono l'ambiente naturale circostante, ma il villaggio stesso finisce per causa loro distrutto e sepolto nella polvere. Sembra quasi una profezia su Černobyl, e ciò forse spiega perché il film sia rimasto così a lungo lontano dagli occhi degli spettatori. Del resto, a provocare una irritazione molto simile era stato a suo tempo anche il soggetto di *Zemlja* di Dovženko, in cui per l'appunto domina una natura idillica e fiabesca, regolata da uno stile di vita agreste splendidamente organizzato e armonioso. E in effetti, nonostante il pathos usato dell'autore, il film dava adito a pensieri sovversivi, del tipo: ha davvero senso distruggere tutto questo, e per di più in piena consapevolezza?..

I procedimenti della scuola poetica degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta hanno fatto germogliare anche un filone cittadino. I film di Roman Balajan, Mychajlo Bjelikov, Vjačeslav Kryštofovyč, Kostjantyn Jeršov (*Polety vo sne i najavu* [Voli in sogno e ad occhi aperti], 1983; *Noč' korotka* [La notte è breve], 1981; *Meloči žizni* [Scampoli di vita], 1982; *Grači* [Cornacchie], 1982) sono tutti all'insegna di uno sguardo indagatore, sempre

alla ricerca dei segni di una vita che va scomparendo, e non nascondono la penosa sensazione che il passato fosse migliore del presente; quest'ultimo, poi, appare completamente segnato, non foss'altro perché in esso tutto è diventato prosaico e ogni idealità è ormai bandita.

Opere di rottura: progetto e realizzazione

Di fronte alle riforme, avviate con grande cautela a Mosca tra il 1986 e il 1987, l'Ucraina, memore delle tristi esperienze passate, inizialmente indugiò, in attesa di capire le mosse di Gorbačëv. Tutto prese una nuova piega con l'esplosione della centrale atomica di Černobyl (1986), i cui eventi vennero da principio raccontati nella consueta trascrizione eroica in stile sovietico: così avviene, ad esempio, nel primo film sull'argomento, intitolato *Černobyl': chronika trudnych nedel'* (Černobyl: cronaca di settimane difficili, 1987) di Volodymyr Ševčenko, viziato dalla solita trionfalistica retorica di regime, nonostante la velata critica all'apparato burocratico contenuta nel titolo, da molti sentita come un inaudito gesto di coraggio, e nonostante che lo stesso regista, consumato dalla leucemia, abbia infine pagato con la vita le riprese di quel film. I documentari apparsi in seguito indussero però i registi ucraini ad analizzare più a fondo le cause del disastro, che furono individuate nella logica stessa del funzionamento dello stato e nei suoi falsi valori, ma anche nella società, colpevole di avere accettato le regole di un gioco ipocrita e sbagliato. Intanto si faceva sempre più largo l'idea che la permanenza dell'Ucraina nell'Unione sovietica avrebbe arrecato nuove minacce all'esistenza della nazione ucraina e al suo stesso codice genetico e culturale.

Dal cinema documentario cominciarono così a risuonare appelli alla mobilitazione: per esempio, in *Mi-krofon!* (id., 1988) di Heorhij Škljarevs'kyj una folla di dimostranti reclama la parola che gli è stata tolta e la 'strada muta' diventa capace non solo di udire, ma anche di parlare. Nel bellissimo *Zavtra svjato / Zavtra prazdnik* (Domani è festa, 1987) di Serhij Bukovs'kyj, invece, le operaie di una fabbrica di pollame si alleano con i polli chiusi in gabbia, e la falsità di questa alleanza rivela quanto lo stesso slogan sulla "uguaglianza di tutti i lavoratori" sia ormai insopportabile. Film come *Ten' sarkofaga* (L'ombra del sarcofago, 1989) e *Tainstvennyj diagnoz* (Diagnosi misteriosa, 1990) dello stesso Škljarevs'kyj, o ancora *Porog* (La soglia, 1988), *Približenie k Apokalipsisu. Černobyl' rjadom* (Avvicinamento all'Apocalisse. Černobyl' è vicina, 1990), *Černobyl'. Trizna* (Černobyl. Banchetto funebre, 1994), *Černobyl'. Posleslovie* (Černobyl. Postfa-

zione, 1996) di Rollan Serhijenko, hanno tutto il valore di un requiem per un paese e un'ideologia in via di dissoluzione, in cui tuttavia molti, per lunghi anni e in perfetta buona fede, avevano creduto.

L'attenzione rivolta alla sciagura di Černobyl ebbe profonde ricadute anche sul giornalismo televisivo, che fino ad allora si era accontentato di vegetare in una comoda dimensione provinciale e di 'mutismo'; dopo eventi di questa portata, infatti, non era più possibile tacere e il cinema – specie quello documentario – fu il primo a levare la propria voce. Diverso è il discorso per il cinema di finzione, dove la rappresentazione dei fatti di Černobyl è stata preceduta da una elaborazione più lunga e tormentata. Questo, ad esempio, il caso del film di Mychajlo Bjelikov *Rozpad/Raspad* (Dissoluzione, 1990), la cui chiave di lettura sta proprio nell'analisi di taglio pubblicistico (il protagonista della storia è un giornalista) e il cui merito maggiore consiste nella ricostruzione del contesto storico e nel mettere in scena la completa dissoluzione morale delle élites, lo spaesamento degli intellettuali e l'indolente ingenuità delle masse popolari.

In questo periodo, a Kiev, Leopoli, Dnipropetrovs'k la gente scende sempre più spesso nelle piazze, mentre il Donbas è percorso da un'ondata di scioperi dei minatori, che in Unione sovietica godevano dello status di 'lavoratori d'élite', senza tuttavia ricevere un compenso economico adeguato a tale status. I cineasti non si fanno trovare impreparati ai nuovi eventi e portano sullo schermo la vita quotidiana e l'organizzazione del lavoro in miniera, che ritraggono nei risvolti più terrificanti: film come *Stačka* (Sciopero, 1990) e *Vybros* (Esplosione, 1992) di Viktor Škurin divengono un fattore importante della protesta, che incita alla mobilitazione gli abitanti di Donec'k e di altre città dell'Ucraina orientale.

Nel 1989 nasce il Narodnyj Ruch Ukrajinj (Movimento Nazionale dell'Ucraina), la prima aggregazione politica alternativa al governo capace di conquistare il riconoscimento non solo della popolazione, ma anche delle autorità costituite. Da principio timidamente, poi con forza crescente cominciano a risuonare slogan che inneggiano all'indipendenza, facendo leva anche su una certa solidità economica dell'Ucraina di allora, che a confronto con le repubbliche sorelle dava l'impressione di un paese florido; nessuno poteva prevedere che negli anni a venire il paese sarebbe stato depredato dai suoi stessi cittadini, e in particolar modo da agguerriti giovani provvisti di dubbie qualità imprenditoriali.

Il Ruch, il Memorial ed altre formazioni politiche erano legati in quegli anni alle varie unioni degli artisti: il Ruch, ad esempio, è una emanazione

dell'Unione degli Scrittori, il Memorial ha origine all'interno dell'Unione del Cinema, e così via. Scrittori, cineasti e giornalisti escono così allo scoperto e si ritrovano in prima fila nei movimenti di protesta, mentre appare sempre più evidente la loro appartenenza alla 'sinistra', nonostante che da principio essi agiscano sotto le insegne e le parole d'ordine di posizioni conservative, di 'destra'. Man mano si delineano anche i contorni ideologici della rinascita nazionale, che si caratterizza per il radicale rifiuto dell'eredità totalitaria di epoca comunista. Nell'Ucraina occidentale si cominciano a sradicare dai piedistalli i monumenti a Lenin, cosa che fino a poco tempo prima nessuno dei governanti avrebbe mai neppure sognato; cambiano inoltre i nomi delle strade e si cominciano a stampare pubblicazioni che smascherano il vecchio regime.

Uno degli eventi più sensazionali, nel 1990, è l'uscita dei diari di Oleksandr Dovženko e della versione integrale del cine-racconto *Ukrajina v ohni / Ucraina v ogne* (Ucraina in fiamme), a suo tempo vietata da Stalin. Si stampano inoltre le opere di scrittori ucraini fino ad allora proibiti ed emergono dal nulla nomi completamente sconosciuti: matura nella società la sensazione che i fili interrotti con il proprio passato si vadano riannodando e che l'universo della cultura nazionale ricominci a vivere e a svilupparsi in modo naturale. Com'è ovvio, risuonano anche voci discordanti: quella del critico Ivan Dzjuba, per esempio, che in una serie di pubblicazioni pone la questione dell'integrità della cultura nazionale. Dopo l'impero russo, dove tutto ciò che era ucraino veniva percepito come qualcosa di periferico, e dopo la censura e le costrizioni subite dalla cultura ucraina in epoca sovietica, era inevitabile una situazione in cui l'arte nazionale aveva un ambito limitato di funzionamento: la domanda, quanto mai dolorosa, era dunque come superare questa condizione di minorità.

Una delle risposte a questa domanda, avanzate tra gli anni Ottanta e i Novanta, è stata quella di ispirarsi, per la nuova transizione, al modello della rinascita nazionale degli anni Venti, la cosiddetta 'Rinascita fucilata'. A quei tempi infatti l'Ucraina era guidata dai nazional-comunisti, e a loro si deve una decisa politica di ucrainizzazione che, oltre a imporre l'uso dell'ucraino nell'amministrazione pubblica, ebbe un forte impatto sulla stampa, l'editoria, il teatro e il cinema. Ma tutto questo si interruppe all'inizio degli anni Trenta, per riprendere solo negli anni Sessanta, allorché si registrò il tentativo – subito bloccato con la forza – di far rinascere la cultura nazionale e con essa anche il cinema. Saldando dunque gli anni Venti ai Sessanta in un unico e ininterrotto modello per lo sviluppo culturale del presente, l'idea che viene suggerita oggi è quella di cancellare dalla me-

moria nazionale tutto il periodo che va dagli anni Trenta ai Cinquanta e che coincide con una sorta di non esistenza della 'ucrainicità'.

A questo modello si è uniformata la gran parte dei burocrati dell'apparato partitico-statale, e in primo luogo Leonid Kravčuk, il quale, eletto nel 1991 primo presidente dell'Ucraina indipendente e fino ad allora tra i leader del Partito comunista, inaugura il processo di ucrainizzazione con parole d'ordine che ricordano molto quelle dei suoi lontani predecessori degli anni Venti; d'altra parte c'è anche chi, come il leader radicale del Movimento Nazionale Vjačeslav Čornovil, perde le elezioni, nonostante l'invito rivolto a diversi intellettuali ucraini a lui vicini a guidare la politica culturale del paese.

All'inizio degli anni Novanta fanno la loro comparsa i primi studi cinematografici indipendenti, che producono un discreto numero di film. Il futuro sembra adesso sgombro da nubi: una volta liberi dai ceppi della censura e finalmente orientati all'edificazione di una cultura nazionale, è lecito attendersi anche una rapida fioritura del cinema e della cultura ucraina in generale. Già alla metà degli anni Novanta è tuttavia evidente che l'ennesima 'scalata al cielo' è andata incontro al fallimento. Ogni anno si gira infatti un numero limitato di pellicole e il volume della produzione risulta complessivamente crollato; anche la distribuzione resta affidata alle autorità municipali, e in generale la continuità con la produzione cinematografica precedente risulta interrotta. Gli spettatori, dal canto loro, frequentano sempre meno le sale e preferiscono guardare i film tra le mura domestiche, col videoregistratore. Molte sale chiudono perciò i battenti o vengono riqualificate, perché ormai vecchie e con sistemi di proiezione obsoleti. Solo nell'ultimo decennio, a partire dal 2001, si cominciano ad avere nuovi cinematografi provvisti di tecniche moderne di proiezione, ma il processo si interrompe bruscamente con la crisi finanziaria scoppiata nel 2008.

Tutte queste difficoltà avrebbero dovuto sollecitare serie riforme del settore cinematografico. E invece, ancora nel 2009, non si è visto nessun intervento di rilievo, sicché anche quei pochi film che si girano nel paese non arrivano nelle sale. Per quanto riguarda le fonti di finanziamento, quelle statali sono praticamente inesistenti, mentre i privati, che pure avevano tentato qualche investimento negli anni 2005-2006, sull'onda della 'rivoluzione arancione', presto si sono convinti dell'esito fallimentare di qualsiasi iniziativa: troppo poche le sale e troppo bassa l'aspettativa di recuperare le spese. L'unica via d'uscita sembra allora quella di rivolgersi al più vasto mercato russo, ed ecco perché adesso il segmento più produttivo della

cinematografia ucraina sono le serie televisive, quasi sempre in coproduzione con capitali russi. In questo tipo di cinema, tuttavia, le storie sono orientate sul pubblico russo e così la vita e la realtà ucraine non trovano nessuna forma di rappresentazione; tale stato di cose non incontra, d'altra parte, alcuna opposizione nella società ucraina, dove la grande massa del pubblico non fa praticamente distinzione tra realtà russi e ucraini, in ciò indotta naturalmente anche dall'assenza di barriere linguistiche.

L'aspetto paradossale è però rappresentato dal fatto che la cultura continua ad essere guidata da esponenti di ispirazione nazional-patriottica, il cui orientamento di fondo rimane tuttora ancorato al modello della rinascita nazionale degli anni Venti: modello che, se risulta efficace in epoche di rigido controllo politico-amministrativo, non ha invece alcuna speranza di funzionare in condizioni di libero mercato. Il modo migliore per spezzare la schiena alla cinematografia nazionale sembra dunque proprio quello di seguitare a dire che occorre tornare al passato, prendendo a prestito da lì le ricette per risolvere i problemi del presente; in definitiva, anche questo non è altro che un approccio ideologico, teso al lavaggio del cervello del grande pubblico. Né è stata di maggiore aiuto la tattica di screditare l'intero passato sovietico, tanto più che i vecchi film di quel periodo, anche quelli degli anni Trenta-Cinquanta, si sono dimostrati sorprendentemente vivi e ancora molto popolari. Per questo, dunque, oggi non resta altro che concepire la storia del cinema ucraino nella sua interezza e indivisibilità.

Fuori dalla storia

Una caratteristica importante del cinema documentario tra gli anni Ottanta e Novanta è data dall'affermarsi di una nuova generazione di cineasti priva dei paraocchi ideologici dell'epoca precedente e tesa ad infrangere gli stereotipi dominanti. Oltre a Bukovs'kyj, appartengono a questa generazione Oleksandr Rodnjans'kyj, i cui film più rappresentativi si intitolano non a caso *Proščaj, SSSR* e *Proščaj, SSSR. Fil'm 2* (Addio, URSS, 1992; id., *Film 2*, 1994), Jurij Tereščenko (*Mali Huljaky* [id.], 1989; *Sem' slezinok* [Sette lacrimucce], 1992) e Volodymyr Oseledčyk (...i drugie [...e gli altri], 1989). Sintomatico è pure il crescente approfondimento della dimensione personale, intima, di cui testimoniano soprattutto i film di Bukovs'kyj (*Znak tire* [Lineetta], 1992) e di Rodnjans'kyj (*Svidanie s otcom* [Appuntamento con il padre], 1991).

Tra gli anni Sessanta e Ottanta, una notevole importanza l'ha avuta in Ucraina il cinema di divulgazione scientifica, prodotto dallo studio "Kiev-

naučfil'm", cui si devono pellicole di un successo tanto clamoroso da poter essere paragonato a quello dei più popolari film di finzione. Il capofila di questa scuola del cinema scientifico con centro a Kiev è stato Feliks Sobolev, i cui film hanno come tema ricorrente le possibilità illimitate della mente umana e offrono, a modo loro, una sorta di sguardo 'rinascentale' sull'uomo (*Sem' šagov za gorizont* [Sette passi oltre l'orizzonte], *Derzajte, vy talantlivy!* [Osate, gente di talento!], ecc.). Purtroppo però, tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, è subentrata la moda delle scienze occulte e la fede nelle forze ultramondane, e così un allievo di Sobolev, Viktor Olender, ha rappresentato questi passatempi di società in una serie di film – tra i quali ricordiamo *Devjat' let s ekstrasensami* (Nove anni con i sensitivi, 1989) e *Izgnanie besov* (Esorcismo, 1991) – che hanno di fatto portato allo smantellamento dei presupposti teorici della scuola. Un taglio sensibilmente differente mostrano invece i lavori di Serhij Losjev (*Navečerie* [Alla vigilia], 1992 e *Slavjanskij detektiv* [Poliziesco slavo], 1993), che tenta di usare come materiale per i suoi film i cosiddetti 'valori eterni'. Nel complesso, negli ultimi due decenni i lavori della "Kievnaučfil'm" si inquadrano nel filone del cinema educativo e in tal senso merita una menzione particolare la grande serie *L'Ucraina sconosciuta. Saggi sulla nostra storia*, in 108 cortometraggi.

Nel cinema di finzione il cambio generazionale non è stato immediato. Alla fine degli anni Ottanta, un ruolo importante lo ha svolto l'associazione "Debjut", raccolta presso i cine-studi "Dovženko" a Kiev, dove per la prima volta hanno risuonato i nomi più rappresentativi della nuova generazione, tutti uniti dal comune rifiuto verso aprioristici schemi ideologici e dall'apertura a un contesto culturale più ampio, non solo nazionale, ma europeo. Un soggetto dai risvolti ironici, preso in prestito dallo stesso Dovženko, che a suo tempo elaborò una fabula dal titolo *Gibel' bogov* [La rovina degli dèi], ha dato lo spunto per l'omonimo film di Andrij Dončyk, che sull'esempio della vita di un villaggio ucraino illustra il conflitto tra idealità e realtà, tra santità e volgarità. La sua opera successiva è *Kysnevyy holod / Kislorodnoe golodanie* (Mancanza d'ossigeno, 1992), nel quale un giovane ucraino, soldato nell'Armata rossa, cerca di preservare la propria dignità, umana e nazionale, ostinandosi a non voler parlare in russo. In *Černaja jama* (La fossa nera, 1989) di Anatolij Mateško vengono rappresentati i turbamenti di una giovane anima, mentre in *Golyj* (Nudo, 1988) di Halyna Šigajeva il corpo denudato del protagonista viene messo a confronto con la tenebrosa magnificenza architettonica dell'imperiale Lenigrado-Pietroburgo. In tutti questi film i giovani cineasti sviluppano il tema

dell'unicità e dell'autodeterminazione di ogni vita umana, rispetto alla quale qualsiasi epoca, con la sua apparente magnificenza e il suo pathos, impallidisce.

Di grande significato è stato anche, nell'ultimo ventennio, il recupero di pellicole un tempo vietate: tra queste, *Dolgie provody* (Lunghi addii, 1971-1987) di Kira Muratova e il citato *Krynycja dlja sprahlych* di Jurij Illjenko insistono soprattutto sull'autonomia del linguaggio cinematografico e sulla sua capacità di dire la verità, senza compromessi con schemi imposti dall'esterno.

A rivolgere gli interessi di molti registi verso la storia nazionale, recente e lontana, sono innanzi tutto le condizioni di vita della società. Dal punto di vista del genere e dello stile, ciò dà vita a opere fra loro molto eterogenee: dall'apologo tragico-filosofico di *Lebedyne ozero. Zona* (Il lago dei cigni. La zona, 1989) di Jurij Illjenko, tratto da un soggetto di Sergej Paradžanov, a film spiccatamente d'avventura come *Černaja dolina* (La valle nera, 1990) di Borys Šylenko; dal lirico-meditativo *Melancholijnyj val's* (Valzer malinconico, 1990) di Borys Savčenko (dal testo di Ol'ha Kobyljans'ka) all'ironico-irriverente *Fučžou* (id., 1994) di Mychajlo Illjenko, che dà una rappresentazione vivace e poetica della realtà nazionale.

Fučžou è notevole non solo per l'impiego dei procedimenti stilistici della scuola poetica ucraina, ma anche per la ricerca consapevole, metatestuale, dell'autore nell'illustrare il proprio orientamento stilistico. Per niente casuale è pure la scelta dei cronotopi, ovvero dei complessi spazio-temporali (nell'accezione di Michail Bachtin), a cominciare dal classico villaggio ucraino abitato da donne robuste e pettorute, dove la terra produce frutti in quantità smisurate e nel quale il vento della storia, che disperde gli ucraini per il mondo, sbalza un giovanotto dalle coste della Florida. In questo villaggio il tempo della storia è bandito e tutto appare dominato da uno spazio-tempo patriarcale, refrattario all'infuriare delle ventate rivoluzionarie, persino a quelle importate dall'America radical-progressista... In effetti l'ucraino-americano Orest si propone inizialmente come il classico elemento destabilizzante, ma finisce ben presto per inserirsi nel nuovo ambiente, lasciando che il suo istinto vivace svanisca e la sua personalità venga assorbita dalla vita di campagna.

L'arrivo del borghese americano viene raffigurato in chiave parodica, come a dire: di qui il capitalismo non passerà! E questo in primo luogo perché nel villaggio la personalità è poco individuata e si distingue a fatica dal processo collettivo del lavoro, tutt'uno con la natura, la terra, le piante, gli animali... Qui infatti la vita umana non possiede un sistema di categorie

proprio e distinto, e in definitiva la stessa storia umana come tale non esiste. A suo tempo anche Dovženko in *Zemlja* aveva catapultato in un villaggio un messia bolscevico sul trattore: ma Orest non rassomiglia in nulla a un messia, anche perché è condannato a identificarsi e a fondersi con la natura, e solo una volta tornato in America potrà riconquistare il suo principio individuale. Il tempo, lo spazio e persino il lavoro nel villaggio non sono entità discrete, ma inscritte in un unico flusso naturale, dal quale non c'è alcuna via di fuga nella Storia. Tutti gli avvenimenti sono inseriti in una cornice buffa e ironica. Come sempre, l'ombra di Gogol' aleggia su un'Ucraina popolata da personaggi che non vogliono in alcun modo separarsi dalla natura, con tutte le sue dovizie e i suoi aspetti ripugnanti: dove e a quale scopo affaccendarsi? e poi: per diventare cosa?, sembrano chiedersi gli eroi. Il precetto è dunque quello della naturalezza, della fedeltà alla terra e al cielo, il tutto per ottenere in cambio il premio di una vita piena: nascita, maturazione, amore-accoppiamento, amore-allevamento, la dolcezza del deperimento e il mistero della morte, nel quale si indovina il principio di una nuova vita...

Nell'idea dell'autore c'è la convinzione che, anche avvicinandoci al confine che separa la Natura dalla Storia, nella vita ucraina una sola cosa è chiara, e cioè che qui non esistono individui, ma solo una vita collettiva: variopinta, multiforme, straordinariamente buffa e divertente. Il film, girato nel 1993, conteneva in sé anche una piccola provocazione: l'Ucraina infatti, ottenendo l'indipendenza, (ri)entrava, per così dire, nel corso della Storia, ma d'altra parte lo stile di vita e l'intero complesso degli istinti culturali testimoniano l'assoluta estraneità dell'uomo ucraino rispetto a quella stessa Storia: egli preferisce infatti vivere secondo Natura, e per questo anche la città, tutta proiettata sui valori occidentali, non rappresenta per lui la sintesi spazio-temporale ideale.

Nel suo film successivo *S'omyj maršrut* (Il settimo itinerario, 1997) Mychajlo Illjenko sottopone a critica la coscienza patriottica sovraeccitata dell'intellettuale. Il protagonista del film è il poeta Danylo Prytuljak, il quale, dati i tempi, lavora come guida turistica. La situazione è chiara: una volta i poeti erano vati nazionali, mentre adesso tutto si riduce a un lavoro nel turismo. La trasformazione è penosa, ma ecco che arrivano dei turisti stranieri, oriundi ucraini, che durante la gita chiedono a Danylo di parlare in ucraino, da loro un po' dimenticato, mentre lui li conduce lungo un itinerario attraverso i luoghi che lo hanno reso famoso come poeta. La storia viene narrata in terza persona e nel racconto il protagonista è il poeta stesso, che si batte eroicamente con il sistema marcio dei tempi sovietici. E

anche se in vita sua non c'è stato niente di quanto egli racconta, il mito è, pure per questo, straordinario, poiché sostituisce la realtà, e del resto è estremamente reale, come ogni mito deve essere. Banali drammi quotidiani si trasformano così davanti agli occhi dello spettatore in materia epica: le poesie di Danylo vengono trascritte come videoclip, ovvero in una forma accessibile agli stranieri, mentre la videocamera è lo strumento attraverso il quale essi possono comprendere la nostra vita, non essendoci, a quanto pare, altro mezzo adatto all'uopo. I turisti vengono poi accompagnati ad ammirare la casa del poeta, che sembra trovarsi nella zona di Černobyl, e credono ingenuamente a tutte le chiacchiere che gli vengono propinate, mentre in realtà si trovano al museo etnografico dell'architettura vicino a Kiev. Questa scena, in particolare, è costruita non senza una certa astuzia da parte dell'autore: proprio qui si girano infatti alcuni film storici, e dunque ci troviamo su una specie di set cinematografico, destinato a quanti si reputano grandi cine-poeti ucraini. Si gira al museo, pensando che sia questo il modo migliore per esprimere il pensiero poetico...

Con il suo film intelligente e ironico Illjenko ha ricreato il falso itinerario di un filone preciso dell'arte ucraina, e tuttavia di difficile definizione, poiché privo di segni chiari e marcati. La sua principale caratteristica consiste nel non addentrarsi in niente che sia essenziale o provochi sconvolgimenti dell'anima: è insomma come se con i mattoni da costruzione si edificasse una casa graziosa, ma senza porte né finestre. Quanto agli spettatori, essi sono come i turisti di Illjenko: hanno problemi con la lingua della realtà, la conoscono male e in fondo non desiderano neppure impararla. La gita turistica consiste quindi nello stare a sentire distrattamente e proseguire oltre. Questo è il tipo di atteggiamento dominante, che caratterizza bene anche l'ultimo decennio.

Ma allora, come penetrare nella realtà, come identificare se stessi e la comunità nazionale nella storia e con la storia? A questo proposito, uno degli episodi del passato su cui si è tornati a riflettere è la carestia dell'inizio degli anni Trenta: per tutto il decennio precedente le autorità avevano cercato di trascinare i contadini ucraini nella storia, ma l'impresa era fallita, poiché questi non avevano cessato di opporvisi, rimanendo aggrappati alla Natura. Il secondo passo fu allora quello di privarli di ogni legame con la realtà, togliendo loro tutto: da principio la terra e i mezzi per lavorarla, poi il diritto a spostarsi e infine anche il cibo con cui sfamarsi. In questo modo essi non furono semplicemente privati della Natura, ma condannati a una agonia tormentosa.

Di grande rilievo per la messa a fuoco di queste tragiche pagine di storia è stato il film di Lesja Jančuk *Holod-33* (Fame-33, 1991), proiettato sul primo canale della televisione ucraina alla vigilia del referendum popolare per l'indipendenza (dove il 91% della popolazione si esprime, come noto, per il 'sì'). Con questo film furono messi per la prima volta in scena gli eventi della carestia del 1932-1933, un'autentica catastrofe per l'intera nazione: eventi che vengono resi sullo schermo con notevole efficacia visiva, anche se la regia non si dimostra sempre all'altezza del compito, rivelandosi troppo prona alle convenzioni del cinema poetico e oltremodo indulgente su una certa maniera decorativa e su un imbellettamento plastico non sempre adeguatamente motivato sul piano stilistico.

Le opere successive del regista, *Atentat. Osinnje ubyvstvo u Mjuncheni* (Attentato. Omicidio d'autunno a Monaco, 1995), sugli ultimi anni e sulla morte violenta del capo del movimento indipendentista ucraino Stepan Bandera, *Nepokorennij* (Indomito, 2000) e *Zalizna sotnja* (La centuria di ferro, 2004), tutti dedicati a episodi della lotta d'indipendenza ucraina durante la seconda guerra mondiale, hanno messo a nudo vecchi schemi ideologici, stilistici e di genere; l'ispirazione al cosiddetto 'grande stile' non ha trovato in queste opere la sua piena realizzazione. Più riuscito appare l'ultimo film di Jančuk *Vladyka Andrej* (Monsignor Andrea, 2008), un affresco storico sulla vita e la morte del metropolita della chiesa greco-cattolica ucraina Andrej Šeptyc'kyj.

Il paesaggio dopo...

I primi film di Jančuk sono stati girati con finanziamenti privati, senza alcuna partecipazione statale. Tra le altre pellicole prodotte in studi non statali vanno ancora ricordati *Izgoj* (Rinnegato, 1991) di Volodymyr Savel'jev, *Ostannij bunker* (Ultimo bunker, 1991) di Vadym Illjenko e *Tango smerti* (Il tango della morte, 1991) – basato sulla novella *Sanatorijna zona* di Mykola Chvyl'ovyj – di Oleksandr Muratov, che con i film *Het', sorom!* (Via da qui, vergogna!, 1994) e *Val'dšnepy* (Beccaccini, 1996) continua a trasporre sullo schermo le opere dello scrittore rimasto a lungo proibito; e ancora da ricordare sono *Kozaky idut'* (Arrivano i cosacchi, 1991) di Serhij Omel'čuk, tentativo di 'western' cosacco, *Gagarin, ja vas ljubila* (Gagarin, io l'ho amata, 1994) di Valentyna Rudenko, e alcuni film dello studio "Kontakt", come *Presvitloji dorohy svička čorna* (La candela nera della via luminosa, 1993) di Stanislav Černilevs'kyj, documentario realizzato a Leopoli negli studi della "Galičina-film", che racconta la vita del poeta Vasyl'

Stus, per molti anni detenuto politico. Tutte queste opere, portando in scena nuovi aspetti della vita contemporanea ucraina, che viene elaborata entro coordinate fino ad ora inusuali, hanno sancito il raggiungimento di un livello di libertà artistica e civile in precedenza sconosciuto.

Anche i film non di finzione – tra cui *Tlumačennja sniv* (Interpretazione dei sogni, 1990) di Andrij Zahdans'kyj, *Stalinskij sindrom* (La sindrome di Stalin, 1992) di Roman Šyrman, *U nedilju rano...* (La domenica mattina..., 1987) e *Rastorženie dogovora* (Annullamento del contratto, 1991) di Murat Mamedov, *Meža* (Confine, 1993) di Rollan Serhijenko (suo anche il film rimasto a lungo nel cassetto *Vidkryj sebe* [Scopri te stesso, 1972] sulla personalità e la filosofia di Gryhorij Skovoroda) e *Dim. Ridna zemlja* (Casa. Terra natale, 1991) di Oleksandr Koval' – hanno segnato la fine dell'ideologia che per decenni aveva condizionato l'esistenza del cinema nazionale e manifestano una tendenza alla riflessione e un approccio critico sul passato e il presente.

Gli anni Novanta hanno imposto anche un diverso criterio di valutazione del cinema nazionale rispetto al passato, il quale tenta di rispondere alla domanda se e quanto sia interessante (e divertente) guardare un film. Questo nuovo tipo di approccio ha ricevuto un forte stimolo dal carattere sempre più commerciale di cinema e televisione, che hanno rapidamente recepito modelli e stereotipi del cinema americano, riproponendoli sul mercato interno. Da questo punto di vista è esemplare il successo di pubblico ottenuto da pellicole come *Serdca trech* (I cuori dei tre, 1990) di Volodymyr Popkov, *Imitator* (L'imitatore, 1990) di Oleh Fialko, *Dikaja ljubov'* (Amore selvaggio, 1993) e *Princessa na bobach* (La principessa sul pisello, 1997) di Villen Novak, *Vykup* (Riscatto, 1994) di Volodymyr Balkašynov, *Neskol'ko ljubovnych istorij* (Alcune storie d'amore, 1994) di Andrij Benken-dorf ed altri. Tutti questi autori si sono rivolti a generi popolari, radicati nella cultura nazionale, ed hanno vinto la loro scommessa; peccato però che alla metà degli anni Novanta fosse ormai evidente e definitivo lo sfacelo della rete delle sale di proiezione, che ha in larga misura svuotato di senso qualsiasi processo di produzione cinematografica.

In un contesto di produzione esigua assumono grande rilevanza le pellicole realizzate con materiale offerto dalla storia nazionale. Alcune di queste sono chiaramente legate alla situazione del momento. Un esempio è *Čorna rada* (Parlamento nero, 1998) di Mykola Zasjejev, girato nello spirito della 'cultura dei calzonni alla zuava', dove la storia si riduce alla presentazione del lato esteriore ed etnografico. Imperfetto appare anche *Boh-*

dan-Zynovij Chmel'nyc'kyj (id., 2008) di Mykola Maščenko, uno dei maestri del cinema ucraino, nel quale il respiro della storia e la dimensione epica rimangono assenti. Ci sono poi casi diversi, come lo sceneggiato televisivo *Roksolana* di Borys Nebieridze, girato alla fine degli anni Novanta, che ha ottenuto un vasto gradimento di pubblico, dovuto principalmente alla vicenda melodrammatica, basata sulla storia di una donna ucraina andata in moglie a un sultano turco.

La fiammata di interesse del pubblico per il cinema ucraino data all'inizio dell'ultimo decennio, quando il regime del presidente Leonid Kučma comincia a suscitare proteste e la gente scende di nuovo nelle strade. Gli slogan adesso non contengono più solo messaggi a sfondo sociale e politico: nell'Ucraina indipendente si sente infatti una certa mancanza proprio dell'elemento... ucraino! Il primo ministro di allora, Viktor Juščenko, proclama allora la necessità di grandi film che raccontino la storia in forma leggendaria e che siano capaci di attrarre e dilettere le masse popolari. Jurij Illjenko avvia così la realizzazione del film *Molytva za het'mana Mazepu* (Preghiera per l'etmano Mazepa, 2001), tutto incentrato su un uomo leggendario e di importanza capitale nella storia nazionale, e che si preannuncia fin da subito come il primo *blockbuster* ucraino, destinato addirittura a vincere la sfida con i film americani. E invece sugli schermi appare un film d'autore, realizzato con uno stile audace e sperimentale, e che per giunta si oppone in maniera ostentata ai più comuni postulati dell'immagine tradizionale dell'Ucraina e dell'eroico etmano. La rivolta che viene messa in scena ha toni surreali, poiché in realtà il vero pretesto del film è la storia della nazione ucraina così come veniva scritta ai tempi dell'impero russo per gli ucraini: è per questo che al centro dell'azione troviamo il duro confronto-discussione tra lo zar Pietro I e Mazepa, che nelle intenzioni del regista ha lo scopo di scuotere lo spettatore nelle sue corde più profonde.

Il film di Illjenko fa scandalo al Festival di Berlino, e poi anche a Kiev: è talmente lungo da impedire di comprendere il senso di quanto avviene sullo schermo. Lo scandalo ha d'altra parte generato l'attesa di un ritorno del cinema ucraino nelle sale, anche se queste aspettative non sono state esaudite che in parte, con la produzione commerciale dei serial televisivi, destinati, come si è detto, per lo più al pubblico russo.

Grande attenzione della critica ha attirato *Mamaj* (2003) di Oleksij Sannin, giovane continuatore della scuola poetica ucraina che con questo film ha fatto accendere i riflettori su una nuova generazione di cineasti, fino ad allora quasi del tutto assente nel cinema. L'opera mette in scena un dialo-

go-confronto tra due mentalità, quella ucraina e quella tatara (di Crimea). Le forme archetipiche del pensiero scendono qui ai livelli più profondi dell'individuo e del suo flusso di coscienza; proprio come nei classici *Tini zabutyh predkiv* e *Kaminnyj chrest*, il principio collettivo precipita e scompare, senza riuscire a 'infettare' veramente la coscienza del singolo. Anche i soggetti classici del passato invitano a riconsiderare la vita del nostro presente. Ad esempio, Andrij Dončyk in *Ukradene ščastja* (Felicità rubata, 2004) racconta di personaggi di oggi, le cui vicende riprendono però quelle del classico dramma di Ivan Franko: ne risulta che a distanza di un secolo poco o nulla è mutato e che singole storie (p. es., l'arruolamento nell'esercito per partecipare alla guerre nei Balcani) si ripetono, e non solo nell'arte, ma nella realtà.

I temi della moderna vita urbana offrono spesso il pretesto per riflettere su alcuni pericolosi mutamenti della coscienza dell'individuo, che con le ultime forze residue cerca di difendersi dall'influenza pervasiva dell'ambiente circostante. In *Prijatel' pokojnika* (L'amico del defunto, 1997) di Vjačeslav Kryštofovyč il protagonista, senza alcuna pretesa di diventare un eroe, commissiona il proprio omicidio, per poi dimostrare un'invidiabile determinazione nel mutare il corso del proprio destino, assumendosi addirittura la responsabilità di prendersi cura di un bambino. Nello sceneggiato televisivo a puntate *Den' roždenija Buržuja* (Compleanno di un Borghese, 1999) di Anatolij Mateško abbiamo invece un eroe dai tratti quasi ideali. Il contesto criminale in cui si svolge l'azione non fa che risaltare la concentrazione, la determinazione e l'onestà del giovane 'borghese' Volodja Kovalenko: in lui c'è, come si è detto, qualcosa di idealistico (non ultimo per via della sua quasi assoluta estraneità agli aspetti prosaici della vita) e proprio questo tratto ha determinato le simpatie del pubblico nei suoi confronti, facendo superare anche il diffuso disprezzo degli spettatori per i 'nuovi' ricchi. Dopo questo film il modello di vita borghese è diventato un ingrediente essenziale nei prodotti televisivi seriali: esso educa lo spettatore a un sentimento di meraviglia per il benessere e lo splendore un po' modaiolo della nuova classe sociale, e gli insegna al contempo a non irritarsi per l'assenza di principi morali di questi moderni 'padroni del mondo'.

Sebbene spesso considerata estranea al contesto ucraino, tra le opere di maggior rilievo della cinematografia nazionale degli ultimi anni spiccano quelle di Kira Muratova. I suoi film *Tri istorii* (Tre storie, 1997), *Vtorostepennye ljudi* (Gente di poca importanza, 2001), *Čechovskie motivy* (Motivi cechoviani, 2002), *Nastrojščik* (L'accordatore, 2004), *Kukla* (Bambola, 2005) fissano preziosi punti di riferimento spirituali in una società altri-

menti abbruttita e rappresentano bene la ricerca di nuovi mezzi espressivi per il cinema, capaci di raccontare l'universo interiore dell'individuo, sottratto da un indistinto collettivo. Gli ultimi due film della Muratova *Dva v odnom* (Due in uno, 2007) e *Melodija dlja šarmanki* (Melodia per organetto, 2009) ribadiscono la presenza di un severo imperativo morale, che stranamente riesce a coniugarsi con una certa mobilità dell'apparato espressivo.

Difficile parlare di una 'scuola di Kira Muratova' nel cinema ucraino, eppure vale la pena ricordare film in qualche modo affini ai suoi, come *Samara* (id., 1994) di Natalja Andrejčenko, *U reki* (Presso il fiume, 2007) di Eva Nejman e i film di Oleksandr Šapiro (*Cikuta* [Cicuta], 2002; *Putevoditel'* [La guida], 2004; *Casting* [id.], 2008), dove la vita di città è rappresentata nei suoi aspetti più squallidi e degradati, e dove il racconto si diversifica per ricerca stilistica e varietà di linguaggi.

Nella lingua della 'prosa cittadina' si esprimono anche registi esperti come Roman Balajan (*Noč' svetla* [La notte è chiara], 2004; *Rajskie pticy* [Uccelli del paradiso], 2008), Dmytro Tomašpol's'kyj (*Vsem privet!* [Salute a tutti!], 1999), Volodymyr Tychyj (*Mojščiki avtomobilej* [I lavamacchine], 2001), Serhij Maslobojščykov (*Šum vetra* [Il rumore del vento], 2002) ed altri. Un interessante esperimento di impiego della lingua del cinema poetico si osserva anche nel film *Las Meninas* (id., 2008) di Ihor Podol'čak. Il grande erede della scuola ucraina di cineoperatori Serhij Mychal'čuk illustra invece la monotona esistenza di alcuni personaggi di oggi ricorrendo a una quantità di invenzioni plastiche e cogliendo in questo tipo di vita svariati motivi che dimostrano una semplice verità: la storia è presente anche nella routine e si annida fin nei comportamenti più banali del quotidiano. Per cogliere l'essenza della storia non è dunque necessario riandare al glorioso passato del movimento cosacco dello Zaporoz'ž'e (Zaporizžja), né alla Rus' Kieviana; la storia viene fatta da noi, ogni giorno, in ogni momento...

Il cinema non di finzione negli ultimi anni si è dimostrato molto fecondo e, nonostante la sua vocazione edificante e pedagogica, ha riscosso un notevole successo. Tra i risultati più brillanti si ricordano film come *Vijna. Ukrajins'kyj rachunok* (Guerra. Il conto ucraino, 2003) di Serhij Bukovs'kyj, *Passažyry iz minuvšego stoletija* (Passeggeri del secolo scorso, 2002) di Viktor Olender, *Ljubov' nebesnaja* (Amore celestiale, 2001) di Jurij Tereščenko, *Opasno svobodnyj čelovek* (Attenzione, uomo libero, 2004) di Roman Šyrman e il cortometraggio *Podorožni / Stranniki* (Pellegrini,

2005) di Ihor Strembyc'kyj, primo film ucraino a vincere un premio al Festival di Cannes, nel quale la macchina da presa racconta gli episodi di una vita marginale. Il materiale sulla carestia ucraina fornisce spunto ancora per due film di notevole qualità come *Pejzaž posle mora* (Paesaggio dopo la moria, 2008) di Jurij Tereščenko e *Žyvi* (I vivi, 2008) di Serhij Bukovs'kyj.

Tra i film che hanno cercato di raccontare i fatti della Rivoluzione arancione si distinguono *Den' S'omyj* (Il settimo giorno, 2005) di Oleksij Sannin e *Ljudy Majdanu* (Gente della piazza, 2005) di Serhij Maslobojščykov. Nel cinema di finzione questa rivoluzione è stata invece raccontata in maniera scialba e poco professionale: ne sono un esempio i film *Pomarančevaja ljubov'* [Amore arancione] di Alan Badoev, *Pomarančeve nebo* [Cielo arancione] di Oleksandr Kyrijenko e *Prorvemsja* [Sfonderemo] di Ivan Kravčyšyn.

Alla fine di questo primo decennio del nuovo secolo il cinema ucraino versa in condizioni drammatiche, segnato com'è dall'incessante lotta fra i politici per il potere, da una notevole instabilità sociale e dal predominio assoluto del cinema americano e russo nella distribuzione. A ciò si aggiunge l'incertezza per il futuro della stessa Ucraina e dei suoi abitanti, i quali, a quanto pare, non avvertono come una priorità l'esigenza di una propria cinematografia. Il risultato è che il cinema resta relegato ai margini della vita sociale e culturale del paese. Dal canto loro, i cineasti hanno gettato le basi per il proprio futuro, cercando di convincere in primo luogo se stessi dell'importanza del grande schermo per lo sviluppo di una nazione che non sembra avvertire il pericolo di disciogliersi nel calderone della globalizzazione mondiale. La storia è stata fatta così spesso senza gli ucraini, che questo argomento non servirà certo a spaventarli.