



## Konferencija di Ivan Tverdovskij: elaborazione del trauma e terrorismo familiare\*

di Massimo Tria

### Traumi post-sovietici

Nella trentennale storia della Federazione Russa si possono evidenziare alcuni eventi-spartiacque dal forte significato simbolico, avvenimenti che per la loro straordinaria carica emotiva non solo si sono imposti nell'immediatezza dei propri risvolti tragici, ma sono rimasti impressi nella memoria storica collettiva del paese, quasi a costituire delle pietre di paragone. Tali accadimenti e le modalità della loro elaborazione e interpretazione possono svolgere a volte anche un fruttuoso ruolo di sonda dell'evoluzione sociale, civile e politica del paese, incentivando confronti (anche accesi) fra le varie componenti della società civile, fra di loro e con i rappresentanti delle istituzioni. Spesso tali episodi dalla intensa ricaduta emotiva vengono riflessi nelle diverse serie artistiche, ispirando la nascita di romanzi, reportage, documentari o film di finzione che provano a rielaborarne prima l'aspetto fattuale-

investigativo, poi, nei casi più fortunati, anche la ricaduta antropologica e la forza d'impatto autoriflessiva su un popolo e una comunità<sup>1</sup>.

I tragici fatti che ebbero luogo dal 23 al 26 ottobre 2002 all'interno del teatro nella zona moscovita della Dubrovka sono sicuramente uno di quei casi. Rimandiamo senz'altro alla letteratura specializzata per una ricostruzione più dettagliata degli eventi<sup>2</sup>, qui a noi basterà ricordare che durante la rappresentazione del musical *Nord-Ost*<sup>3</sup> un gruppo di terroristi ceceni fece irruzione nel teatro prendendo in ostaggio tutti i presenti, spettatori e artisti, ed esigendo il ritiro immediato delle truppe russe dalla Cecenia, dove imperverava la cosiddetta seconda guerra cecena. Pochi giorni dopo, l'irruzione delle forze speciali russe liberò gli ostaggi, non senza però causare al

\* Teniamo molto a ringraziare l'amico Paolo Maria Spina e la sua società di produzione e distribuzione Revolver (che ha coprodotto il film cui questo saggio è dedicato) per il costante e gentile aiuto fornitoci per stilare il presente lavoro. Ringraziamo anche calorosamente il regista Ivan Tverdovskij per l'intervista telefonica che ci ha concesso il 4 maggio 2021.

contempo un enorme numero di vittime innocenti, probabilmente uccise anche dal gas immesso nelle condutture al fine di rendere inoffensivi i terroristi<sup>4</sup>. Questa tragedia è per certi versi analoga alla drammatica vicenda di Beslan (settembre 2004), dove ugualmente terroristi islamici e separatisti ceceni presero in ostaggio dei civili inermi, ma per impatto e tragicità possiamo accostarla anche ad altri momenti altamente drammatici della neonata Federazione Russa, come la crisi dell'ottobre 1993, quando El'cin ordinò di cannoneggiare la Casa Bianca moscovita, o ancora la tragedia del sottomarino Kursk (agosto 2000). Abbiamo qui citato eventi dalla estensione temporale limitata, segnati da violenza volontaria o da sventurate combinazioni di cause che nella loro immediatezza sconvolsero l'opinione pubblica per le modalità con cui facevano emergere elementi più o meno latenti di crisi: contrasti politici, spinte separatiste, arretratezza tecnologica, il tutto accompagnato da difficoltà diplomatico-gestionali. In tali circostanze l'apparente serenità quotidiana viene scossa nelle fondamenta, la ricaduta emotiva si espande concentricamente ben al di là dell'epicentro localizzato nella capitale o nelle province periferiche del post-Impero in cui le vicende hanno luogo, fino a coinvolgere in modo pressoché integrale la totalità della popolazione, il cui sentire immediato è sconvolto dagli effetti diretti degli eventi, e le cui prospettive esistenziali future sono minacciate dalla loro potenziale ripetibilità. Poiché tali fulcri emotivi causano un trauma diffuso e largamente condiviso, essi neces-

sitano di varie fasi di rielaborazione e interpretazione (quest'ultima, spesso, tutt'altro che condivisa) cui anche l'arte può contribuire. Si vedano ad esempio il film *Styd* (t.l.: Vergogna, 2013) del regista Jusup Razykov, che rielabora attraverso il filtro delle donne in ansiosa attesa in superficie il trauma profondo dei marinai del Kursk, o le numerose canzoni dedicate da artisti russi alla tragedia di Beslan<sup>5</sup>.

Solo parzialmente si possono inquadrare in questa modalità vicende di maggiore estensione temporale e dall'articolazione più complessa, come ad esempio le guerre cecene nel loro complesso o gli eventi legati al recente conflitto con l'Ucraina, di cui i casi summenzionati possono essere episodi puntuali o specifici momenti di deflagrazione<sup>6</sup>, ma il cui influsso emotivo è più diluito. Simili situazioni di cornice non sono affatto meno drammatiche, ma vanno comunque a impattare con modalità sostanzialmente differenti. Anche questi macro-traumi diluiti e non episodici hanno ovviamente ispirato numerose riflessioni artistiche e filmiche<sup>7</sup>, ma è proprio il sequestro che per comodità da ora in poi definiremo "della Dubrovka" a costituire per noi un esempio ideale di quella casistica su accennata di traumi espletatisi in circostanze spazio-temporali concentrate.

### Il dramma della Dubrovka: dal teatro agli schermi

Nell'ambito audiovisivo russo si possono rintracciare alcune riflessioni sull'attentato, che spaziano dal reportage televisivo impegnato<sup>8</sup> al documentario lirico<sup>9</sup>, ma non mancano neanche le ricostruzioni ufficiali di parte, tendenti a giustificare le decisioni governative e l'operato delle forze speciali<sup>10</sup>. Il tema è di per sé delicato, per certi versi si potrebbe addirittura definire un "tabù", a causa degli addentellati morali e socio-politici che esso porta con sé, e per la forte polarizzazione che esso suscita<sup>11</sup>. In ordine di tempo, l'ultimo intervento di un artista o intellettuale russo sui fatti della Dubrovka è il film (il primo di fiction sull'argomento) che il trentaduenne regista moscovita Ivan Tverdovskij ha portato alla Mostra del cinema di Venezia, edizione "pandemica" 2020, nella sezione "Giornate degli Autori": *Konferencija* (t.l.: Il convegno).

Tverdovskij ha iniziato a lavorare come documentarista<sup>12</sup>, ma nell'ultimo decennio si è ritagliato un posto non secondario nel cinema russo di finzione, situandosi a metà strada fra l'autorialità anticonformista e la stravaganza di genere. Lo dimostrano i suoi primi tre lungometraggi di fiction, che si inquadrano nelle correnti del giovane cinema russo che si muove fra toni anti-istituzionali e ribellismo di periferia. In essi, fra l'altro, egli fa affidamento su un serbatoio di giovani attori teatrali ascrivibili a piattaforme critiche o comunque alternative rispetto alle ingessate tradizioni da establishment<sup>13</sup>, e su collaboratori ricorrenti quali la solida e a tratti iconica Natal'ja

Pavlenkova, sua "musa" presente in buona parte dei suoi lavori, compreso quest'ultimo. L'esordio sulla lunga distanza *Klass korrekcii* (t.l.: Classe di correzione, 2014) raffigurava un gruppo di giovani *outcast* riuniti in una scuola speciale per ragazzi difficili, e faceva deflagrare contrasti adolescenziali, psicologie immature e spirito di rivalsa in un concentrato esplosivo di violenze psicologiche e provocazioni non troppo politically correct; il successivo *Zoologija* (t.l.: Zoologia, 2016) accentuava certo gusto di Tverdovskij per la sorpresa e la provocazione, con la storia di una funzionaria di mezza età non particolarmente attraente (interpretata dalla Pavlenkova), alla quale a un certo punto spuntava una coda. L'impressione era però che il respiro del soggetto si attagliasse più a un mediometraggio stravagante che non a un'opera a tutto tondo, che sulla lunga distanza rimaneva imperfetta e il cui potenziale rimaneva in parte sulla carta<sup>14</sup>. Non pienamente convincente neanche il successivo *Podbrosy* (titolo internazionale: *Jumpman*, 2018), ulteriore ritratto di un personaggio ai limiti periferici del consesso sociale, che scopre di essere dotato di poteri rigeneranti (è insensibile al dolore), e sfrutta la sua neo-acquisita posizione di "super-eroe dei poveri" per imbastire delle frodi<sup>15</sup>. Se volessimo trovare un denominatore comune a questi primi tre lungometraggi, potremmo dunque affermare che i suoi personaggi sono programmaticamente periferici, sconfitti, alternativi al flusso di denaro e alle cerchie di potere dei russi che contano nella terra del petrolio e delle ricchezze culturali e minerarie.

Il giovane autore si stava così conquistando con una certa ostinata coerenza un angolino nei cuori degli amanti dell'originalità contro-corrente e un piccolo status di culto nelle fasce di pubblico più giovani. Questo *Konferencija* rappresenta invece un inatteso cambio di stile, un innalzamento di registro, un apprezzabile passo in avanti, e testimonia il raggiungimento di un buon grado di maturazione autoriale, come se un monello del palcoscenico, un *angry young man off-Broadway* decidesse di colpo di mettere in scena l'*Amleto*. Questo innalzamento della prospettiva dal caso individuale e stravagante alla riflessione di ampio respiro su una tragedia nazionale non comporta però un imbolsimento poetico o un ripiegamento su una "comfort zone" drammaturgica, che anzi questo ampliamento di vedute molto giova alla messa a fuoco dei mezzi tecnico-espressivi del giovane autore moscovita e alla sua capacità di organizzare il materiale narrativo in funzione universalizzante.

La protagonista principale è la monaca ortodossa Natal'ja, donna di mezza età che si è isolata dalla società dopo aver vissuto direttamente il trauma della Dubrovka, in cui ha perso un figlio. Tverdovskij imposta il film dividendolo in tre macro-sezioni tipologicamente e poeticamente non solo diverse, ma quasi eterogenee, che non si adagiano passivamente nella classica struttura della sceneggiatura in tre atti, ma danno vita a un trittico funzionalmente asimmetrico in cui mancano sia la risoluzione della crisi interiore sia un vero e proprio atto finale. Si parte con l'inquadramento della disastrosa famiglia

di Natal'ja, cui a Mosca sono rimasti un marito semi-paralitico e una figlia che la detesta; segue un lungo reenactment *sui generis*, ambientato nello stesso teatro della Dubrovka, dove alcuni degli ostaggi sopravvissuti realizzano (letteralmente "mettono in scena") quella che si trasforma lentamente in una seduta psicanalitica basata sulla memoria della tragedia; infine vi è una sorta di postilla pessimistica che lascia l'amaro in bocca per le modalità con cui dimostra che l'autoanalisi non guidata, la rievocazione fine a se stessa, lo sprofondamento nella memoria del trauma di per sé non siano sufficienti a superare lo stesso, né ad ottenere l'agognata pacificazione interiore.

L'incipit è simbolico nella sua apparente asetticità: una addetta delle pulizie viene inquadrata dall'alto mentre pulisce con un aspirapolvere le file fra i sedili di un cinema, che scopriremo poi essere proprio quello della Dubrovka al giorno d'oggi. È un'inquadratura fissa e insistita che, lungi dall'esaurirsi in un compiaciuto immobilismo contemplativo, potrà essere interpretata solo sulla base del successivo sviluppo drammaturgico: essa infatti anticipa ed estrinseca l'intima necessità di purificazione esterna e interna, la pratica della ossessiva pulizia delle tracce (di un reato *in primis* terroristico, ma in parte anche statale e per finire esistenziale-privato), ma anche l'incaponimento quasi irrazionale della protagonista nel cercare di entrare nelle pieghe dell'animo traumatizzato, al fine di trovare la polvere accumulata, la ruggine del dolore e della propria colpa. Il monotono, fastidioso ronzio dell'aspirapolvere

in questa prima inquadratura fissa rende ancor più lontana, estranea, "non di questo mondo" una *plongée* che potrebbe far pensare a un asettico sguardo dall'alto di una divinità indifferente<sup>16</sup>.

La seconda sequenza ci riporta invece pienamente sulla terra, in quel fantasmatico microcosmo post-gogoliano della burocrazia russa, dove la fanno da padrone mania classificatoria, atmosfere grottesche e freddezza catale. Qui comprendiamo anche il titolo del film, ispirato appunto da una inenunciabile carenza di senso, uno smottamento semantico che lascia un vuoto non sanabile: c'è infatti una mancanza di corrispondenza fra significato e significante, fra la serata memoriale che i sopravvissuti vogliono organizzare e la terminologia ufficiale che lo spirito amministrativo impone. Come definire la serata in ricordo delle vittime? Non è certo uno spettacolo, anche se il trauma ha avuto origine

proprio a causa di una rappresentazione teatrale "non-finita", interrotta dalla violenza; non è nemmeno una serata di cinema, o almeno non lo è fin tanto che Tverdovskij non evocherà con la sua stessa mdp una rappresentazione meta-cinematografica, una ri-attualizzazione quasi religiosa dell'assalto terroristico, una comunione sacrale fra i presenti e gli assenti (e gli spettatori) simile a una Messa (in prospettiva) in cui le ostie sono il dolore e le memorie condivise, e in cui la nera sacerdotessa Natal'ja impone al rito delle regole eretiche che non permettono di celebrare adeguatamente il (santo) Sacrificio delle vittime e la concessione della Grazia pacificatrice.

Sulla documentazione per affittare la sala non resta dunque che scrivere un termine che in italiano si può rendere con "conferenza", "convegno", quasi desacralizzando, istituzionalizzando e accademicizzando freddamente un concerto di dolori e cicatrici interiori.





Nel paradosso para-convegnistico di questa denominazione sta buona parte della forza evocativa di un film che fa conferire, incontrare e parlare un gruppetto di fantasmi, delle anime scampate quasi per caso all'annichilimento delle pallottole cecene, ma anche all'imponderabilità del gas utilizzato dalle forze d'intervento russe.

Solo dopo questo lungo preambolo di dieci minuti Tverdovskij incornicia ufficialmente il film con un asciutto ed essenziale titolo di testa dell'opera, che ha appena laconicamente motivato. Da qui prende il via la lotta dei punti di vista, lo scontro fra le diverse modalità di ricordo ed elaborazione su cui è fondato il film: non vi è concordia d'intenti, l'armonia non può dominare fra sopravvissuti e spettri che hanno reagito diversamente allo scontro tragico con un'umanità aggressiva. La madre, ora monaca in un lontano eremo, ha lasciato il mondo e si è rifugiata in un altrove ovattato, facendo capolino nella realtà solo per occasioni celebrative come l'anniversario; la maggior parte dei suoi compagni di sventura invece (*in primis* una combattiva e irata figlia) non è potuta fuggire dai luoghi segnati dal trauma, e deve fare i conti con la quotidianità del dramma. La figlia Galja è infatti rimasta ad accudire il padre paralizzato, ed è immersa fino al collo in un diuturno dolorante *hic et nunc*, mentre la ormai ex-madre si limita a una estetizzata (e potenzialmente anestetizzata) calendarizzazione annuale, pronta però a rimettere in atto il vergognoso procedimento della fuga dal luogo degli eventi, dal cuore della tenebra: scopriremo infatti che la sua vicenda è doppiamente e simboli-

camente dolorosa, in quanto ella era stata fra i pochi ostaggi che erano riusciti a fuggire di nascosto dal teatro, lasciando i propri cari all'interno dello spazio della tragedia.

In questa fuga dal tragico, in questo tentativo di costruirsi un rifugio artificiale fatto di ritualità pilotata sta l'asse ideale su cui si incentra la fallita elaborazione post-traumatica: gesto bello e sontuoso, quasi "facile" e liberatorio, è per la madre organizzare un singolo giorno memoriale per quanti sono stati lasciati indietro; molto più duro è per la figlia convivere con il poco attraente quotidiano per tutti gli altri trecentosessanta quattro giorni. L'eccezionalità plateale del singolo giorno non è conciliabile con la grigia monotonia del lungo periodo, non specificamente "calendarizzato". Alla prima donna resta la dolcezza struggente del ricordo del figlio, congelato per sempre nello spazio ampio (simbolico ed extra-temporale) del teatro; alla seconda l'incombenza fisica del padre malato, con i suoi opprimenti e insistiti gemiti di dolore, che riempiono la stanza minuscola (fin troppo concreta e iper-presente) del suo capezzale domestico, e sono la vera pietra di paragone della capacità assistenziale e umanistica di quanti sono rimasti fra i vivi.

Natal'ja sembrerebbe aver trovato una condizione in cui nessuno la richiami all'obbligo della presa di responsabilità: il pesante velo nero di monaca ortodossa (che in parte, non casualmente, ricorda antifrasticamente proprio il travestimento delle donne-kamikaze) la nasconde dal proprio passato, suggerendo un cambio di personalità e un potenziale distacco dai

peccati della vita precedente; il tentativo di rievocare ricordi di giovinezza e canzoni d'amore davanti al letto del marito ormai semi-incosciente è segno di un inane sforzo orientato a riportare indietro il tempo, in un idilliaco pre-trauma; lo sguardo impassibile e la cocciutaggine quasi robotica con cui ella ordisce l'incontro memoriale sono segni del suo desiderio di essere deresponsabilizzata, privata degli addentellati deittici di luogo e tempo che la inchioderebbero a una rinnovata, più reale presa di coscienza.

#### Prigionieri di se stessi

L'incontro in memoria delle vittime, si diceva. Verso il quarantesimo minuto ha inizio appunto il nucleo rappresentativo fondante di questo *Konferencija*, la lunga sezione centrale ambientata negli spazi reali del Teatro alla Dubrov-

ka, per la quale le scene precedenti sono servite da mero materiale preparatorio, e la quale sarà seguita da un epilogo che non ne sminuisce affatto il carattere di corpo filmico fondamentale. Uno sparuto gruppo di sopravvissuti, inquadrati frontalmente dalla mdp piazzata sul palco in un totale mestamente rivelatorio, testimonia la stanchezza e la ripetitività di simili iniziative, quasi a evidenziare un vuoto di presenze e di interesse per qualcosa che molti preferiscono lasciarsi alle spalle. Il vuoto traumatico è così riempito con modalità inadeguate, inappropriate, a tratti tragicomiche: si vedano i pupazzi gonfiabili di diverso colore con cui la monaca invita gli astanti a occupare le poltrone vacanti, quasi che con il fiato corto della memoria essi dovessero forzosamente riempire nuovamente di senso e di spirito (di "soffio vitale") il



ricordo del tragico evento. Un altro merito di Tverdovskij è anche quello di rievocare con una rabbia costantemente controllata e mai esplosiva, senza impantanarsi in un'accusa politica diretta né d'altro canto in un auto-assolvimento di massa, ed è nelle modalità miste, nelle sovrapposizioni fra reportage, intervista-verità, documentario e cinema di fiction *tout court*, che a nostro parere il film trova in questa parte centrale dei notevoli picchi di intensità e di riflessione meta-cinematografica. Ad acuire questo meta-sguardo riflesso c'è la non influente circostanza che alcuni degli attori usati dal regista (Roman Šmakov e Filipp Avdeev) fossero proprio fra i giovanissimi teatranti che recitavano nello sventurato musical *Nord-ost* di quel fatidico 23 ottobre 2002. Šmakov e Avdeev sono fra i presenti che la monaca interroga, intervista, "provoca" a ricordare in una sequela di rievocazioni obbligate dell'evento. A ognuno dei vecchionuovi spettatori, costretti nuovamente a sedere nella poltrona occupata durante l'assalto, viene chiesto di ricostruire oralmente la propria esperienza traumatica con finalità che diegeticamente sono terapeutiche, ma che per noi spettatori esterni diventano (pseudo-)documentarie. Lo scarto, il raddoppiamento semantico, non è immediato e non ha validità universale; esso infatti ha un effetto amplificato solo per quanti fra noi sono edotti sulle circostanze fattuali e riconoscono quei due "interpreti di se stessi". Se infatti tutti gli altri sono attori che recitano le memorie narrate dai veri sopravvissuti, nel momento in cui la parola passa a Šmakov e Avdeev (che possono davve-

ro rievocare ricordi reali, ma al contempo *anche* recitarli) si realizza uno sfondamento della quarta parete memoriale-attoriale, grazie al quale si crea una straziante sovrapposizione di pratica post-traumatica, rielaborazione storica e messinscena basata su un'auto-immedesimazione, che non richiede alcuno degli sforzi imitativi del Metodo, ma "soltanto" un ritorno al se stesso di un tempo passato. È come se i due attori fossero costretti a rientrare in se stessi bambini, ad annullare il divario temporale quasi ventennale che li separa dall'evento e a innervarlo delle proprie acquisite capacità interpretative e mimetiche. Tverdovskij non si accontenta però di questi procedimenti di ricostruzione commemorativa: man mano che vengono snocciolate le varie testimonianze, nella sala del teatro (e, in modo mediato e proiettato, nella sala in cui noi vediamo il film) inizia ad addensarsi una strana e inquietante atmosfera, una paradossale sensazione di "nuovo sequestro". Prigioniera della sua necessità di rivangare i ricordi e ripulire la propria coscienza, la monaca costringe infatti i presenti a rimanere più del tempo dovuto e, per impedire che il guardiano svuoti la sala al momento prestabilito, barrica nuovamente all'interno i sopravvissuti, costringendoli a sprofondare ancora un gradino più in giù, in una ulteriore fase immersiva del re-enactment emozionale. Il film diventa così una paradossale dimostrazione pratica del senso di prigionia fisica provato dai sopravvissuti, ma anche un capovolgimento performativo e un'identificazione dei ruoli di ostaggio e carceriere, in cui alcuni dei presenti supportano l'or-

ganizzatrice nella sua assurda pretesa di non volere uscire dal luogo, dal tempo e dalla condizione di cattività mentale, mentre altri si ribellano e fuggono via (almeno questa volta) da un *teatro del dolore* che sta assumendo modalità non più controllabili. Questa sovrapposizione, questo capovolgimento di ruoli raggiunge momenti di parossismo spettatoriale, quando nel buio della sala ci si aspetta ormai che, come in una matrioska meta-narrativa, anche nel cinema dove si è seduti facciano irruzione dei terroristi armati fino ai denti, a confermare che spesso cinema e realtà creano degli sconvolgenti corto-circuiti.

Questa "confusione" semantica, intesa come sconvolgimento e riassegnazione dei ruoli attoriali, ha un picco scenico e drammaturgico nel momento in cui viene svelato il nucleo nero del trauma individuale scatenante, e la monaca esplicita apertamente la propria colpa in una sorta di confessione pubblica che rimanda quasi a pratiche da cristianesimo delle origini: pochi "sopravvissuti" alla pesante e interminabile serata rievocativa si ostinano a rimanere barricati dentro la sala, ormai prigionieri di se stessi in forza di quella che potremmo definire una "sindrome di Stoccolma auto-riflessiva", le forze dell'ordine provano a fare irruzione in un luogo di sequestro psicologico e di tortura emozionale in cui vittime e sequestratori coincidono, e le luci della sala (siamo comunque in un luogo di spettacolo e di "raddoppiata messinscena") si spengono, lasciando in primo piano solo il volto della penitente Natal'ja, appena percettibile nell'oscurità del teatro, che è anche metafo-

ra della sua situazione interiore. Ciò avviene in forza di motivazioni diegetiche (il guardiano vuole cacciare tutti fuori e abbassa gli interruttori) che coincidono però "platealmente" con finalità espressive (Tverdovskij ha bisogno del buio in sala per mettere in risalto il clou della confessione); è con essa che si palesa il nucleo drammatico inemendabile della protagonista, l'irreversibilità delle sue scelte personali. La donna è infatti una fra i pochi che riuscirono a fuggire all'inizio del sequestro, buttandosi giù a corpo morto da una finestra aperta dei bagni<sup>17</sup> e assumendosi per ciò stesso la zavorra interiore e la responsabilità di un atto egoistico di abbandono e di tradimento verso i propri cari. La coscienza però non "fa salti", potremmo chiosare: in quel balzo dal secondo piano, doloroso a un tempo per anima e corpo (le gambe spezzate ne furono la prima prova esterna), in quel gesto di estremo e istintivo egoismo, in quel movimento *verso il basso* di una madre e moglie che abdicava ai presupposti principi di solidarietà sta la pietra dello scandalo che pesa da decenni su una coscienza troppo debole. È un grumo di colpa e di smarrimento interiore che la donna cerca di sciogliere, il *punto* verso il quale (quasi come il narratore della dostoevskiana *Mite*) la monaca vuole riportare, radensare tutte le sue riflessioni e i suoi dubbi. L'unica sconsolata conclusione cui però ella perviene, alla fine di questa tormentosa ricerca del tempo perduto, è che "non si può tornare indietro": la *gravità* del tradimento è sigillata proprio dalla legge di *gravità*, che fin da subito, all'apparire del primo imme-

diato lampo di coscienza e di rammarico, non le permise di fare il salto all'incontrario, di riguadagnare la finestra lì in alto, di "rientrare nel dramma" e recuperare la propria dignità di madre. Tverdovskij realizza con questo *Konferencija* il suo film più drammatico, ma non fa affidamento esclusivo sui mezzi tradizionali dell'agnizione e del colpo di scena; la sua operazione è molto più mediata, strutturata su un'articolazione collettiva che evita (ulteriore suo merito) l'accusa politica diretta, le secche dichiarative del cinema di denuncia<sup>18</sup>. Motivo per cui, dopo la rivelazione emotivamente intensa della protagonista, egli apre una parte finale "defaticante", a un primo sguardo quasi superflua, come un'appendice, che ha però anche la funzione non secondaria di completare la ricostruzione della memoria. La memoria è infatti collettiva: nessun individuo, nessun testimone, ostaggio o attentatore che sia, può ricordare in modo fedede-gno, poiché era a un tempo osservatore e protagonista. La ricostruzione, fattuale ed emozionale, dell'attentato non può neanche esser lasciata agli esegeti e ai commentatori: troppo sulla difensiva i rappresentanti del potere, troppo critici i giornalisti anti-governativi. La ricomposizione della memoria avviene come in un puzzle, è frutto della giustapposizione di più voci, come insegna il Premio Nobel Svetlana Aleksievič nei suoi reportage da un mondo che non esiste più, vuoi che esso sia Černobyl', l'Afghanistan invaso o l'Unione Sovietica. Così, dopo aver raccolto punti di vista parziali narrati dai vari sopravvissuti, dopo aver estratto il corpo del delitto nelle parole della

monaca-fuggitiva, bisogna chiudere il cerchio di questa ricostruzione, e lo si fa attraverso l'ultimo tassello, il ricordo del drammatico intervento delle forze dell'ordine russe, che come si ricorderà, causò innumerevoli vittime anche fra i sequestrati. È la compagna e amica di Natal'ja, Sveta, che, ormai tornata a casa, narra come andarono le cose, ovvero si limita a esporre il suo personale tassello di parziale verità testimoniale, smentendo in modo impercettibile e trasversale la vulgata ufficiale: non è vero, dice, che il gas era invisibile, non è vero che non se ne poteva sentire l'odore... È un procedimento indiretto, quasi l'unico, con cui il regista si permette di sollevare il tragico dubbio sull'adeguatezza delle scelte adottate da Putin e dalle forze d'intervento. Oltre non serve scavare, non è questo il fine del film.

*Konferencija* è dunque un film che fonda la propria forza artistica ed emotiva su contraddizioni insanabili, aporie di senso e di denominazione, per cui è impossibile, a un tempo, sia ricordare sia dimenticare totalmente, il perdono non è attingibile per il fatto stesso che i protagonisti sono contemporaneamente vittime (dell'attentato) e colpevoli (dell'abbandono dei propri simili e della lotta quotidiana), e in ultima analisi la realtà e la messinscena sono indistricabili anche perché la violenza è stata simbolicamente perpetrata in un luogo di spettacolo, di proiezione mentale, di rappresentazione. Forse proprio a questa sovrapposizione di statuti narrativi si riferisce l'ultima scena del film, in cui vediamo una copia della *Pietà* michelangiolesca posta

sul palco del teatro alla Dubrovka fra operai e attrezzatura di scena, come per uno spettacolo imminente: una madre addolorata ha perso il figlio, è incorniciata e rappresentata attraverso mezzi

artistici, ma è anche meravigliosamente, esteticamente immobile e incapace di ridargli vita. La grande differenza è che nel cinema di Tverdovskij al terzo giorno non avviene la Resurrezione.



### *Konferencija* (t.l.: Il convegno)

**Regia, sceneggiatura e montaggio:** Ivan I. Tverdovskij; **fotografia (colore):** Fëdor Glazačev; **musica:** Sten Šeripov; **suono:** Rustam Medov, Horret Kuus; **scenografia:** Vanja Bouden; **costumi:** Elena Litvinjuk; **interpreti:** Natal'ja Pavlenkova (Natal'ja), Ol'ga Lapšina (Sveta), Ksenija Zueva (Galja), Jan Capnik (direttore del teatro), Aleksandr Golubkov (il guardiano), Filipp Avdeev (se stesso), Roman Šmakov (se stesso), Igor' Vorob'ëv (il sacerdote); **produttori:** Katerina Michajlova, Konstantin Fam, Egor Odincov; **produzioni:** Vega Film, Ark Pictures; **co-produttori:** Il'ja Medovyj, Diana Mikita, Denis Krupnov, Anna Krupnova, Paolo Maria Spina; **co-produzioni:** Nafta, REASON8 Films, Revolver; **origine:** Russia, Estonia, Italia, UK 2020; **formato:** 2,35:1; **durata:** 129 min.

## Note

- Basti citare questo passo della giornalista investigativa che forse meglio di tutti, fino alla sua morte violenta, ha cercato di indagare i riflessi e le ricadute dei tragici eventi russi post-sovietici: «Ormai sono rimasti in pochi a dubitare che il paese sia cambiato dopo l'attentato terroristico del 23 ottobre scorso a Mosca. Sono diversi l'ideologia, lo spirito e i nostri umori. Molti ex putiniani convinti hanno cominciato a chiedersi: ma avrà senso la politica di terra bruciata che il presidente porta avanti nel Caucaso? Una parte dell'opinione pubblica, invece, ha radicalizzato le proprie posizioni antimusulmane» (Anna Politkovskaja, *Proibito parlare. Cecenia, Beslan, Teatro Dubrovka: le verità scomode della Russia di Putin*, Mondadori, Milano 2007, p. 163).
- Oltre alla summenzionata Politkovskaja, rimandiamo a Steve LeVine, *Il labirinto di Putin. Spie, omicidi e il cuore nero della nuova Russia*, il Sirente, Fagnano Alto 2010 (in particolare il cap. 5, "Nord-Ost. Ancora una volta la madre Russia tradisce la sua gente", pp. 59-80), e a Stefano Cera, *Le sfide della diplomazia internazionale: il conflitto nel Darfur; l'escalation della questione cecena: i sequestri di ostaggi del teatro Dubrovka e della scuola di Beslan*, LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2006 (in particolare le pp. 212-245).
- Il musical, la cui traduzione in italiano è "nord-est", è tratto da *Dva kapitana*, popolare romanzo sovietico di avventure, uscito per la prima volta nel 1940, la cui edizione italiana è Veniamin Kaverin, *I due capitani*, Bompiani, Milano 1976.
- Gran parte delle polemiche e delle successive accuse al governo putiniano deriva appunto dalla mancanza di chiarezza sulla sostanza utilizzata, e dalla valutazione dell'intervento militare come non perfettamente adeguato. Si leggano, ad esempio, A. Politkovskaja: «Perché c'erano così pochi medici per la rianimazione? Perché i soccorsi non avevano antidoto in quantità adeguata? Perché, con l'uso del gas, il Cremlino ha messo ostaggi e terroristi sullo stesso piano?» (*Op. cit.*, p. 143), o ancora Stefano Cera: «...ad esempio il *Kommersant* adotta un atteggiamento ben diverso, mettendo in discussione l'uso del gas da parte delle forze speciali e accusando i servizi di sicurezza di aver fatto 'esperimenti sugli ostaggi'. In particolare ciò che colpisce gli osservatori è la totale mancanza di informazioni sul gas utilizzato» (*Le sfide della diplomazia*, cit., p. 226).
- Oltre a numerosi popolari artisti russi, come Iosif Kobzon o Natalija Vlasova, anche Giovanni Allevi ha dedicato alla tragedia una composizione, *Foglie di Beslan*.
- Anche l'evento temporaneamente e geograficamente circoscritto dell'annessione della penisola di Crimea da parte delle forze armate russe (febbraio 2014) potrebbe rientrare in questa modalità, ma da gran parte della popolazione russa e dallo stesso governo esso è considerato come un successo da celebrare e non ha riflessi tragici o traumatici (cosa che invece è vera per buona parte della popolazione ucraina rimasta fedele al nuovo governo di Kiev).
- Sulle guerre cecene la filmografia è relativamente estesa e frastagliata, quanto ad approcci interpretativi e stilistici. A meri fini esemplificativi citeremo qui *Il prigioniero del Caucaso* (*Kavkazskij plennik*, 1996) di Sergej Bodrov; *Dom Durakov - La casa dei matti* (2002) di Andrej Končalovskij; *Alexandra* (*Aleksandra*, 2007) di Aleksandr Sokurov o ancora l'*Aleksej Balabanov di Vojna* (t.l.: Guerra, 2002).
- Viene in mente *Nord-Ost. 17 let* (t.l.: Nord-Ost. 17 anni, 2019), in cui la nota documentarista e giornalista Katerina Gordeeva intervista alcuni dei sequestrati e diverse personalità pubbliche che seguirono in diretta la vicenda, evidenziandone i punti oscuri, ma attenendosi comunque a una ricostruzione puntuale ed equilibrata. <https://meduza.io/feature/2019/10/26/nord-ost-17-let-film-kateriny-gordeevoy-s-kommentarijami-avtora-premiera-na-meduze>.
- Si veda ad esempio il breve ma intenso *27 sekund pamjati* (t.l.: 27 secondi di memoria, 2019), in cui Ivan Kačalin illustra come parenti ed ex-sequestrati si incontrino ogni anno per ricordare la tragedia, rilevando però fin dal titolo come i canali ufficiali tendano invece a parlare poco di questo scottante tema, dedicandovi appunto reportage non più lunghi di ventisette secondi.
- Per esempio nel 2018 Ekaterina Kitajceva ha firmato un documentario celebrativo sull'ФСБ (l'ente erede del КГБ), sponsorizzato e sostenuto direttamente da quella stessa struttura, in cui vengono debitamente lodate le tradizioni e le modalità d'intervento delle forze speciali, ivi compreso il caso piuttosto controverso della Dubrovka. Lo si può trovare all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=CmVldd2xdA>.
- Si consideri ad esempio il volume Aleksandr Djukov, *Založniki na Dubrovke ili sekretnye operacii zapadnyh specslužb*, Èksmo, Moskva 2009. In netto contrasto con le voci anti-governative come la Politkovskaja, Djukov sostiene tesi di stampo quasi complottistico in difesa dell'operato statale russo, che vedrebbero nell'attentato il coinvolgimento di servizi segreti occidentali. L'autore è uno storico controverso, da alcuni considerato un propagandista pro-cremliniano, e persona non grata in alcuni stati confinanti con la Russia a causa di alcune sue interpretazioni storiche tendenziose.
- Tra i suoi primi lavori alcuni sono piuttosto interessanti, come i documentari *Bolevye točki* (t.l.: Punti di pressione, 2010) o ancora *Pianizm* (t.l.: Pianismo, 2012), mentre va ricordato che Tverdovskij si è cimentato anche con la misura del cortometraggio, come in *Sneg* (t.l.: Neve, 2011), in cui figura la sua attrice di riferimento Natal'ja Pavlenkova.
- Alcuni di essi sono attivi per esempio nel centro artistico moscovita del Gogol'-centr, fondato e per molti anni guidato da Kirill Serebrennikov, regista teatrale e cinematografico innovativo e influente, che negli ultimi anni è stato sottoposto a persecuzioni di vario tipo, sulla base di accuse finanziarie probabilmente falsificate.
- Per esempio, nella sua recensione Giampiero Raganelli fa il nome di Cronenberg, ma ritiene il film non perfettamente riuscito: <https://quinlan.it/2017/01/23/zoology/>. Una valutazione invece piuttosto positiva è quella data al film da uno dei più importanti critici cinematografici russi, Anton Dolin, *Očerki russkogo. Očerki otečestvennogo kino*, Izdatel'stvo ACT, Moskva 2018, pp. 325-327.
- In questo e in altri casi Tverdovskij è stato paragonato a Xavier Dolan, si veda per esempio Denis Kataev, *Vchod v temnotu*, «Iskusstvo Kino», n. 11-12, 2018, pp. 74-77.
- Queste e altre nostre deduzioni sul film ci sono state in parte confermate direttamente dall'autore nell'intervista che egli ci ha cortesemente concesso, e alcune di esse trovano conforto anche in alcune delle recensioni o ulteriori interviste dedicate dalla stampa russa al film. Si vedano ad esempio: <https://www.colta.ru/articles/cinema/25719-ivan-i-tverdovskiy-intervyu-nord-ost>, <https://yeltsin.ru/news/ivan-tverdovskij-lyudi-bystro-vsyo-smyvayut-iz-svoej-pamyati/>, <https://lenta.ru/articles/2020/10/26/conference/>.
- La figura della religiosa è frutto della fusione di tre figure reali.
- Fra le dichiarazioni che ci ha personalmente confidato c'è anche quella secondo cui lo stato investigativo della questione non è comunque ancora sufficientemente chiaro, per cui fintanto che tutti gli archivi e i documenti relativi alla tragedia non saranno desegretati completamente, a suo modo di vedere non ha molto senso lanciarsi a capofitto in filippiche politiche.