

Confini e frontiere nel cinema di Agnieszka Holland. Vie di fuga e direzioni contrarie

Abstract

Borders and frontiers in the cinema of Agnieszka Holland. Escape routes and contrary directions. This essay analyses several films by the Polish director Agnieszka Holland that are set in border areas or thematize the question of borders, their overcoming or shift in the context of Poland's complex history. Taking into account what Simon Lewis calls "Border Trouble", I will also examine the possibilities of responding, through the filmic reflection of the director, to certain tendencies of "border praise", especially through her latest work, *Green Border*, which overturns certain dominant assumptions and evaluations in Polish cinema.

Keywords

Agnieszka Holland, Border Trouble, Frontiers, Border Praise, Cosmopolitanism



© 2024 Massimo Tria

University of Cagliari | massimo.tria@unica.it

Submitted on 2024, February 20th, Accepted on 2024, June 3rd

DOI: 10.57616/PLIT_2024_07

The author declares that there is no conflict of interest.

pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi | 15 | 2024

ISSN: 2384-9266 | plitonline.it

Non esistono confini buoni e confini cattivi [...] i confini, in quanto "tra", sono un luogo ambiguo nel senso proprio del termine – un luogo che può essere allo stesso tempo un pericolo e una salvezza. Protezione e minaccia si scontrano tra loro sulla linea di confine (Jeggle 2021: 58).

Border trouble remains an important phenomenon. Indeed, Holland[...]s works potentially put the border-related issues of post-war memory on the public agenda on an unprecedented scale (Lewis 2019: 527-528).

Il più recente film di Agnieszka Holland, *Zielona granica* (2023, sul mercato internazionale distribuito come *Green Border*), ripropone in maniera attuale la questione di confini e frontiere nella loro duplicità e ambiguità semantica e funzionale, in quanto linee di demarcazione il cui superamento per alcuni può significare la salvezza da un pericolo, mentre da altri è percepito come una minaccia per la propria sicurezza. Il film tratta infatti il caso dei profughi di diverse nazionalità incastrati sul limite-limbo che divide la Polonia dalla Bielorussia, rappresentato come un non-luogo infernale in cui si incrociano e scontrano itinerari, tentativi di fuga e necessità contenitive contrapposte. Nel film e nella realtà essi vengono rimbalzati dai corpi di Guardia di Frontiera dei due Paesi, che li respingono e li rimandano indietro come ospiti non graditi, in una sorta di "ping-pong umanitario" che ha scosso molte coscienze, ha mobilitato intellettuali, artisti¹ e associazioni umanitarie, ma anche attivato dei processi di difesa territoriale, introdotti dal Governo polacco per salvaguardare la sicurezza nazionale². Come osserva giustamente Simon Lewis in un suo saggio sul quale torneremo più avanti (Lewis 2019), nella filmografia della regista polacca la complessa "questione delle frontiere", il "Border Trouble", è affrontata diverse volte e da varie angolazioni. In particolare, con il suo ultimo film l'autrice ha criticato duramente le politiche di chiusura delle frontiere e di respingimento dei richiedenti asilo attuate dal Governo polacco in carica fino al dicembre 2023, e ciò le ha scatenato contro accuse di tradimento nei confronti del proprio Paese nonché minacce che la hanno costretta a proteggere la propria incolumità. Ma, se anche le istituzioni di Varsavia hanno reagito in maniera inadeguata, la principale colpevole di questa situazione è la parte bielorussa: il presidente Aljaksandr Lukašënka ha infatti risposto alle sanzioni imposte a Minsk dopo le elezioni presidenziali falsificate dell'agosto 2020 attirando volontariamente nel proprio Paese numerosi migranti, ai quali veniva promesso un successivo facile raggiungimento della Comunità Europea. Tale manovra è stata realizzata

¹ Fra gli altri, anche un'altra donna di cinema polacca, Kasia Smutniak, ha girato un documentario sulla questione, *Mur* (2023).

² Il titolo originale del film fa riferimento ad un sintagma della lingua polacca usato in espressioni come "przejsć przez zieloną granicę", "ucieczka przez zieloną granicę", che indicano un passaggio o una fuga illegali, spesso attraverso territori boschivi o montani non adeguatamente sorvegliati (cfr. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/564/zielona-granica>).

soprattutto tramite l'organizzazione di voli gratuiti diretti a Minsk da zone di guerra o di crisi umanitaria, cominciati nell'estate del 2021 e illustrati nell'incipit di *Zielona granica*. Questi trasferimenti, invece di costituire un reale sollievo umanitario, hanno avuto come conseguenza finale un ammassamento pilotato sulle frontiere dello Stato polacco di questi viaggiatori, trasformati così in una sorta di "arma umanitaria" (fra gli intellettuali che usano questa terminologia ricorderemo almeno Applebaum 2021).

La visione di *Zielona granica* ci spinge dunque a ripensare al ruolo che l'attraversamento e lo spostamento di frontiere e confini (*in primis* fisici, ma anche simbolici) svolgono nella ricca filmografia della regista. Prima di passare in rassegna i suoi film più rappresentativi sotto questo punto di vista ci sembra utile fare alcune considerazioni generali sulla questione.

Negli ultimi anni la pandemia di Covid-19 ha ispirato riflessioni importanti sulla mobilità globale, sulla permeabilità dei confini e sulla eventuale necessità difensiva di renderli ermetici. Anche in Italia la crisi pandemica, alcuni eventi di portata genericamente storico-culturale (il trentennale della caduta del Muro e l'evoluzione degli Stati da essa emersi), socio-economica (la Brexit, le ondate migratorie e le politiche di accoglienza) e politico-militare (il riaccendersi dei nazionalismi nell'ex-Jugoslavia e l'invasione russa dell'Ucraina) hanno portato la comunità scientifica ad interrogarsi sulla natura mutevole e a tratti quasi sfuggente dei confini statali (Pronkevych et al. 2020, Quaresima 2021, Strazzari 2022, Zola 2022). Il politologo Manlio Graziano invita a considerare le frontiere "da un punto di vista dinamico", tenendo presente che esse "sono un'istituzione dello Stato, che non vivono cioè di vita propria" (Graziano 2017: 12). Esse, inoltre, non sono sempre esistite come le concepiamo oggi, almeno fino al 1648, anno al quale molti studiosi fanno risalire "l'invenzione delle frontiere": "Nel 1648, al congresso di Vestfalia, vennero gettate le basi concettuali e giuridiche della *sovranità statale*. Fu l'inizio del processo che porterà all'emergere dello Stato-nazione" (Graziano 2017: 30).

In merito alla funzione delle frontiere e alla loro permeabilità, esiste oggi un ampio spettro interpretativo, in cui possiamo rilevare posizioni anche diametralmente opposte: si va dagli inviti alla loro totale apertura (sostenuta, ad esempio, da alcune associazioni umanitarie) fino a richieste opposte, che sostengono la necessità di una loro chiusura ermetica di ispirazione sovranista e conservatrice, supportata da argomentazioni a tratti interessanti, per quanto provocatorie e paradossali. Si prenda il caso di un pensatore come Régis Debray³, che sbeffeggia il "senzafrontierismo umanitario", interpretandolo come un prodotto romantico del neoliberismo, un'ingannevole impressione di infinità spaziale. Da antiglobalista che si scaglia contro il cosiddetto "turbocapitalismo", definisce questa tendenza all'apertura totale come "colonialismo sublimato", mettendo in dubbio le reali intenzioni assistenziali. Per lo studioso un ipotetico "*borderless world*, una ninnananna per vecchi bambini viziati" (Debray 2012: 15) non solo non è un obiettivo da perseguire, ma è stato fortemente smentito proprio dagli eventi degli ultimi decenni (Debray 2012: 16).

³ Accenneremo almeno fuggacemente all'originale percorso dello scrittore, in origine collaboratore di Che Guevara, ora inserito nel pantheon del pensiero anti-globalista.

Vedremo che Agnieszka Holland porta sullo schermo alcune riflessioni che si contrappongono alle idee di studiosi come Debray, e lo fa con mezzi cinematografici che richiedono un'analisi specifica per la settima arte. Recentemente proprio uno storico del cinema, Leonardo Quaresima, si è soffermato su queste posizioni controverse, in un saggio in cui riflette sulle identità culturali e i loro confini, nel quadro delle auto-rappresentazioni promosse dalle nuove cinematografie centro-europee, così come esse sono sorte dopo la caduta del Muro di Berlino (per i casi sloveno, ungherese, ceco e slovacco cfr. Tria 2021, per quello ucraino Vidaud 2023). Lo studioso osserva come

La globalizzazione porta a un indebolimento delle frontiere, ma induce, si diceva, la reazione, contraria, regressiva, di populistici e sovranisti. In questo quadro, voci qualificate, collocate in campo opposto a tali tendenze, propongono per contro un sorprendente e inatteso rilancio del ruolo positivo delle frontiere (Quaresima 2021: 21),

e menziona autori orientati sul valore positivo delle frontiere, quali lo stesso Debray, Utz Jeggle o Michel Foucher. Quest'ultimo sostiene che non solo i "mondializzatori" finanziari, ma anche il jihadismo radicale predica un mondo senza frontiere (si intenda: che non possa porre limiti alla sua conquista), mentre è stata la già citata pace di Vestfalia ad introdurre il principio *cujus regio, ejus religio*, con il che egli ricorda che "La frontière offrait la garantie de pratiquer sa religion en sécurité", sottolineando l'importanza di definizioni territoriali ben demarcate (Foucher 2018: 10, si veda anche Foucher 2020).

Sulle definizioni territoriali della Polonia è tornata più volte proprio Agnieszka Holland, che mosse i suoi primi passi all'interno della corrente del "cinema dell'inquietudine morale" (Bobowski 2001: 13-27, Dabert 2004, Lubelski 2009), di cui divenne una delle principali protagoniste, accanto ad altri autori relativamente giovani come Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Feliks Falk, Janusz Zaorski o Janusz Kijowski, ma anche a Maestri quali Andrzej Wajda, che con le loro opere degli anni Settanta disegnavano le difficili traiettorie psicologiche ed esistenziali di individui in crisi. Come rilevò acutamente Bolesław Michalek, questi film rilevavano "il conflitto dell'*inteligentsja* polacca: la scelta fra il conformismo e la ribellione, fra l'impotenza e l'agire, fra la rassegnazione e la lotta", e fotografavano "una sorta di rapporto sullo stato della società nella seconda metà degli anni Settanta" (Michalek 1981: 30). Gli inizi della Holland rispecchiano perfettamente questi processi di autoanalisi operati nei limiti di una dimensione socioculturale profondamente segnata da compromessi e conformismo, in cui le voci e le posizioni dissenzienti erano spesso destinate alla sconfitta. Ricordiamo l'attore protagonista del suo *Aktorzy prowincjonalni* (*Attori di provincia*, 1978), che cerca di far valere un'interpretazione militante dello spettacolo teatrale in preparazione (tratto da *Liberazione* di Stanisław Wyspiański), ma è costretto a capitolare di fronte ai tagli imposti da un regista integrato nel sistema. Gli scontri, più che altro verbali e ideali, fra militanza dei principi e acquiescenza al sistema, la contrapposizione fra parabole di adeguamento e timidi tentativi di autonomia sono al centro di questa corrente che fino ai primi anni Ottanta attirò grande attenzione internazionale sul cinema polacco.

Il superamento dei limiti, la commistione di identità, la vaghezza delle frontiere esistenziali sono importanti fin dall'inizio anche nella biografia familiare della regista, che proviene da una famiglia culturalmente composita: il padre, di origini ebraiche, era stato attivista comunista, ma trovò la morte in una situazione mai pienamente chiarita, in cui probabilmente svolse un ruolo nefasto la polizia segreta (cfr. Pasternak 2022: 73-102); la madre era invece cattolica, e aveva svolto un ruolo nella Resistenza antinazista, salvando anche alcuni cittadini ebrei (cfr. Pasternak 2022: 43-71). I due divorziarono quando Agnieszka aveva undici anni, e non è forse un caso se nei suoi film i rapporti familiari sono spesso tesi e squilibrati (cfr. Mąka-Malatyńska 2009: 88-99). Ma, cosa ancor più importante, la sua formazione artistica ebbe luogo a Praga, alla FAMU, scuola di cinema all'interno della quale era nata la *nová vlna*, la "nuova ondata" cinematografica cecoslovacca di Miloš Forman, Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel, o ancora del suo amato Evald Schorm, in una temperie artistica che fu favorita e a sua volta supportò la liberalizzazione anti-censoria della "Primavera di Praga" (per la sua esperienza cecoslovacca e il suo rapporto con Milan Kundera cfr. Jankun-Dopartowa 2000: 79-106, 173-236). Inoltre, collaborò con alcuni oppositori del regime cecoslovacco, finendo anche in carcere a causa della sua attività di diffusione della stampa dissidente (cfr. Pasternak 2022: 34-42). Tornata in patria, oltre a lavorare con Wajda e Kiesłowski, la giovane artista dimostrò anche di saper sciogliere la tensione drammatica accumulatasi sugli schermi dell'epoca con un piglio ironico, imparato, fra l'altro, proprio dalle opere "osservazionali" del ceco Forman (per i suoi primissimi film cfr. Bobowski 2001: 28-83).

Ma è soprattutto con *Kobieta samotna* (t.l.: Una donna sola) che la Holland prova a "superare i confini". La protagonista è Irena, una semplice postina che vive sola con il figlio in una condizione disagiata. La donna trova un punto d'appoggio abbastanza improbabile in Jacek, un operaio invalido con il quale inizia una relazione amorosa. La parte che più ci interessa è quella finale: dopo aver sottratto dei soldi alla propria amministrazione, Irena decide di uscire dalla Polonia insieme all'amante. Con i soldi rubati i due acquistano un'automobile, ma il loro tentativo di superare la frontiera della PRL non ha successo, in quanto escono di strada prima di arrivare alla dogana. Prima dell'incidente i due si interrogano un po' ingenuamente su come sia fatta una frontiera statale e su quali documenti verranno controllati, dimostrando di non avere contezza sulle effettive precondizioni che potrebbero permettere loro un'uscita dallo Stato (sulle emigrazioni cfr. Jaźwińska et al. 2001, Stola 2020: 303-384). Come nota Daria Mazur, sono figure ormai alienate, che provano a trasformare la propria assenza valoriale in assenza fisica: "L'esistenza degradante dei protagonisti del film [...] sfiora la follia (Irena e Jacek viaggiano verso la frontiera senza avere né passaporti né visti)" (Mazur 2015: 151)⁴. La Holland rappresenta qui una fuga disperata e impossibile dal recinto esistenziale-burocratico della Polonia socialista. Inoltre, dopo aver ucciso Irena, Jacek prova a inscenare un'uscita violenta, una forzatura del confine che aggiri qualsiasi ostacolo legato a permessi e documenti. Lo vediamo infatti

⁴ Qui e altrove, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal polacco e dal ceco sono mie.

entrare nell'Ambasciata statunitense in uno stato psicologico alterato, mentre stringe una valigia in cui dichiara di avere dell'esplosivo, al fine di richiedere immediata udienza da parte dell'Ambasciatore. Se la macchina si è rotta e il meccanismo burocratico si è inceppato, l'unico modo per uscire dalla Polonia è la violenza (colorata di pazzia) di Jacek, uno sfondamento dei muri imposti dai regolamenti socialisti. L'ingenuo atto terroristico è destinato a fallire: i confini statali non solo rimangono ben lontani, ma sono "raddoppiati" dalle quattro mura del carcere in cui egli viene portato nel finale. Seppur pronto per le sale nel 1981, il film fu trattenuto dalla censura fino al 1987: fu proprio in concomitanza con il blocco di questa pellicola, che narrava anche delle difficoltà di uscire da una Polonia ormai carceraria, che la Holland si trasferì in Francia, abbandonando un Paese che scivolava verso il colpo di Stato del dicembre dello stesso anno.

La sua visione autoriale dovette così necessariamente allargarsi ad una dimensione internazionale, superando quelli che erano stati i limiti locali delle tematiche affrontate fino a quel momento, e confrontandosi con sistemi produttivi e ambientazioni narrative più complesse. Con *Bittere Ernte* (t.l.: Raccolto amaro, 1985) la regista si misura infatti con il tema dell'Olocausto, ma è grazie al successivo *Europa, Europa* (1990) che si impone definitivamente come nome di rilievo internazionale. Con questo film approfondisce la tematica ebraica, utilizzando però un approccio a tratti tragicomico, ispirato dalla storia di Solomon Perel, ebreo travolto dalla Seconda guerra mondiale, ma abile a sfuggire ai suoi pericoli grazie a un sistematico superamento dei limiti impostigli dalla nascita. Egli, come nella sua autobiografia (Perel 1992) così nel film, è costretto a cambiare più volte pelle e maschere, fingendosi prima ardente stalinista, poi Volksdeutsch, pressato dalla necessità di nascondere la circoncisione e le proprie origini ebraiche per evitare di finire in un campo di concentramento. Nato in territorio tedesco, egli fugge prima con la famiglia a Łódź, e dopo l'invasione nazista-sovietica della Polonia prosegue ancora più a est, finendo in quella Grodno che all'inizio del conflitto è ormai stata inglobata in altri confini, quelli dell'Unione Sovietica. Rileviamo come sia complesso il caso di una figura che modifica la propria identità a seconda degli spazi geografici in cui si trova, al fine di evitare di rimanere "confinato" in un lager. Come osserva giustamente Mariola Jankun-Dopartowa "Le varie fasi della sorte del protagonista da giovane hanno un carattere di variazione – rappresentano uno sviluppo diversificato dello stesso tema: l'identità culturale, nazionale, religiosa e persino sessuale del protagonista" (Jankun-Dopartowa 2000: 216). Aggiungeremo anche l'identità geografica e politica, grazie ad una sceneggiatura che evidenzia la dipendenza diretta dello spostamento dei confini statali dalla correttezza dei due totalitarismi in campo. Come anche nel successivo *Katyn* (2007) di Wajda⁵ la violazione contemporanea della frontiera da parte dei nazisti e dei loro momentanei alleati sovietici viene rammentata in una scena in cui il protagonista cerca di fuggire dai tedeschi guadando un fiume, ma viene avvisato dai fuggiaschi che si dirigono nella direzione opposta che

⁵ Qui l'incipit si svolge su di un ponte, dove si incontrano due flussi opposti di fuggitivi polacchi, ognuno in fuga da una delle due potenze totalitarie che si trova alle spalle.

dall'altro lato anche l'Armata Rossa ha superato i limiti territoriali. Quest'ultima Spartizione viene così ad intaccare l'unità geografica e identitaria dei personaggi, e presenta un quadro in cui le frontiere statali legalmente riconosciute vengono spazzate via dalla violenza e dalla sua forma ratificata, in questo caso il Patto Ribbentrop-Molotov. La Holland usa il corpo di Solomon e quello della Polonia frammentata per sottolineare la labilità dei confini esistenti fra Reich e URSS: se il pene circonciso del ragazzo è costantemente da questi "emarginato", nascosto oltre i limiti della visibilità (anche di donne potenzialmente ben disposte) per evitare che egli venga riconosciuto come ebreo, se la Polonia è "smarginata", ridotta nuovamente a Stato inesistente, ciò è possibile perché non esistono margini di manovra per una popolazione che si ritrova schiacciata fra due dittatori, non esistono differenze di campo sostanziali fra i due invasori. È ciò che vediamo simboleggiato in un onirico balletto (non privo di umoristici sottintesi) fra il dittatore georgiano e il capo del Nazionalsocialismo, "a surreal scene in which Hitler and Stalin dance together [...] the director took up a matter that was discussed in Poland in the beginning of the 90s: the symmetry of the two totalitarian systems". La frontiera fra Male e "Bene", fra invasori e "liberatori", fra nazifascismo e "antifascismo" staliniano, fra Vero e Falso storico può finalmente essere discussa in quell'anno, il 1990, che segna la caduta dei finti regimi socialisti, di modo che "The border between 'fake' and 'real' identity is blurred as Perel works with whatever fate brings" (Sajewicz 2021).

Nel 1991 inizia per l'autrice un ventennio segnato da nuovi approcci artistici, con opere che non sono molto rilevanti per la ricerca che stiamo qui svolgendo, ma che la portano a superare l'"ultima frontiera" cinematografica, l'Oceano Atlantico, e a lavorare con star hollywoodiane e grandi emittenti televisive. È solo quando ritorna tematicamente alla sua Europa centrale che la regista ci offre ulteriori spunti di analisi. *W ciemności* (2011) e *Pokot* (2016), in particolare, sono ambientati in aree segnate da una complessa storia di appartenenze statali, come giustamente rileva Simon Lewis in un suo saggio dedicato al cosiddetto "Border Trouble", ossia la questione della definizione e problematizzazione storica dell'identità e dei confini polacchi, oltre che delle popolazioni che hanno abitato questi confini e sono state soggette a spostamenti forzati. Lo studioso usa il sintagma "to capture the politicized split in memory that has run through Polish culture since the end of the Second World War, and whose ramifications have intensified since the fall of communism" (Lewis 2019: 524-525), per cui la definizione dei confini nazionali e delle etnie che li popolano è legata a una complessa serie di questioni che investono principalmente alcune aree geografiche particolarmente disputate, passate di mano in corrispondenza di conflitti bellici e delle susseguenti riconfigurazioni territoriali. Tali aree sono state sottoposte a forti e divergenti narrazioni e appropriazioni ideologiche, come è avvenuto, per esempio, con i "Kresy Wschodnie" da tempi più lontani, o le "Ziemie Odzyskane" e l'area di Cieszyn-Těšín (Zaolzie), specialmente nel secondo dopoguerra. La dibattuta questione dei confini è quindi uno degli aspetti fondamentali "of Poland's unstable, border-crossing nationhood that overlaps with other nations in the symbolic realm" (Lewis 2019: 542).

Egli applica questo filtro interpretativo proprio a *W ciemności* e *Pokot*. Il primo è ambientato a Leopoli, persa dalla Polonia nel secondo dopoguerra a favore dell'Ucraina sovietica, il secondo vede i personaggi muoversi nella cosiddetta *ziemia kłodzka*. È questa la zona meridionale dell'odierno Voivodato della Bassa Slesia, che si innesta con la sua forma rettangolare nel corpo della Repubblica Ceca, e che a sua volta ha alle spalle una complessa storia di controversie territoriali. Oltre a essere stata a lungo contesa, già dai tempi delle dispute medievali fra duchi boemi e polacchi, essa fa parte delle *Ziemie Odzyskane*, le cosiddette "Terre recuperate", l'esteso complesso di territori che furono attribuiti alla Polonia dopo il Trattato di Potsdam del 1945, proprio a compensazione di quelli orientali annessi all'URSS, che oggi fanno parte di Lituania, Bielorussia e Ucraina (chiamati collettivamente Kresy Wschodnie, "Zone di confine orientali"). Diversi film polacchi narrano vicende drammatiche avvenute in queste due macro-aree, fra esse distanti, ma storicamente connesse, proprio perché la popolazione polacca dei Kresy orientali fu spostata nei vari territori " riguadagnati" nel 1945, dai quali invece furono espulse le popolazioni germaniche (dalla sterminata bibliografia indichiamo funzionalmente Borodziej, Hajnicz 1998, Ther 1998, Ther, Siljak 2001, Mroz 2016, Lewis 2019: 526, 528-535, Siewior 2023).

Per tornare ad Agnieszka Holland, *W ciemności* (in italiano distribuito come *In Darkness*) rappresenta un caso di "cosmopolitismo positivo" (Lewis 2019: 535). Tratto dal libro del documentarista britannico Robert Marshall, *In the Sewers of Lvov* (Marshall 1990), esso narra la storia di Leopold Socha, semplice operaio che durante l'occupazione nazista di Leopoli maturò un'eroica sensibilità umanitaria e salvò alcuni ebrei, tenendoli nascosti e nutrendoli per più di un anno nelle fogne della città, dove egli lavorava. La Holland ambienta dunque un'ulteriore storia sull'Olocausto in una città rimasta infine al di fuori dei confini statali polacchi, ma molto composita per storia e vocazione culturale. È proprio il suo approccio non polacco-centrico, multiculturale, a plasmare un film in cui non domina uno sguardo egemonico basato sul punto di vista di un'unica etnia o impostato sulle ragioni storiche di una delle parti, ma che risulta invece programmaticamente conciliatorio. A questo proposito Elżbieta Ostrowska ricorda come durante il regime comunista fosse difficile affrontare con libertà espressiva il tema dell'Olocausto, e che bisognò attendere la fine degli anni Ottanta per intavolare seriamente la questione (cfr. Haltorf 2012, Preizner 2012). La studiosa rileva che la Holland, anche grazie alle sue origini ebraiche, è dotata di uno sguardo più ampio e onnicomprensivo, che in questo film le permette di "block the emergence of a hegemonic gaze, or overriding narrative. Instead, the director works to produce parallel narratives and a decentered perspective" (Ostrowska 2015: 57).

In questo caso il discrimine non è più soltanto quello delle appartenenze statali, delle differenze etniche o linguistiche, non è (come negli altri film analizzati) un confine esclusivamente orizzontale, bensì anche *verticale*: è il confine, evidenziato funzionalmente dalla macchina da presa, dai suoi movimenti e dal necessario adattamento fotografico alle cangianti condizioni di luminosità, fra l'alto e il basso. La vera vita, quella convenzionalmente "libera" (per quanto questo aggettivo possa avere senso sotto un'occupazione nazista) si svolge in

superficie, nelle strade, nei negozi e nelle case di Leopoli. L'asfalto stradale, il manto che separa la città dalle sue fogne è qui la linea che divide il resto del mondo dalle vittime perseguitate, dalle famiglie ebraiche che sono, come da titolo, confinate nell'oscurità. Questo buio, però, garantisce loro la sopravvivenza: Socha è un portatore di vita e di luce, scende a fornire il cibo ai fuggiaschi tenendo in mano una torcia, ed è l'unico che può effettuare liberamente un ripetuto, salvifico passaggio attraverso la "dogana della vita" rappresentata dai tombini, così spesso qui inquadrati, a cominciare dal poster ufficiale della pellicola. Non è la prima volta che il cinema polacco utilizza i sotterranei cittadini: per lo meno Aleksander Ford (*Ulica Graniczna*, 1948) e Wajda (*I dannati di Varsavia*, 1956) hanno usato le fogne come spazio importante per le proprie storie, ma la Holland fa un passo ulteriore, e combina in modo originale alcune opposizioni binarie inevitabili (basso/alto, buio/luce, morte/vita) con una impostazione ideale/figurativa non binaria, che non assegna di default a una sola parte in causa un ruolo tendenziosamente positivo. Vi riesce utilizzando diversi accorgimenti: non punta alla riconoscibilità di Leopoli poiché gira in altre location, costringe gli attori a imparare e usare lingue differenti dalle proprie ("its mix of languages and dialects makes Lviv/Lwów hardly recognizable as a *Polish* city at all", Lewis 2019: 536), e usa la luce in senso non ideologico ("In *Darkness* meticulously avoids the use of lighting to convey a Manichean opposition between good and evil", Ostrowska 2015: 69).

Una città che è parte inscindibile del "canone dei Kresy", che un regista meno equilibrato avrebbe potuto sovraccaricare di toni revanscisti, viene invece delocalizzata, frammentata da tutti i punti di vista, topografico, linguistico ed etico: i personaggi ebrei non sono esenti da piccoli vizi, Socha stesso all'inizio è un ladruncolo con tratti antisemiti che solo più tardi matura un lato umanitario⁶. Così l'autrice e il suo protagonista dimostrano di essere cosmopoliti nel senso inteso da Chris Rumford: "cosmopolitanism is not the absence of division, but the ability of individuals to cross and re-cross borders" (Rumford 2008: 53), che questi "borders" siano esclusivamente orizzontali e fisici o meno.

In *Pokot* (2016, in italiano distribuito come *Spoor – Tracce*) siamo catapultati diametralmente dall'altra parte delle terre storicamente contese, in quella "terra di Kłodzko" di cui sopra, che entra in un dialogo oppositivo con la prospiciente Cechia, e viene caricata di importanti connotazioni frontaliere. Il soggetto di partenza è di Olga Tokarczuk, che collabora con la regista alla sceneggiatura a quattro mani, sulla base del suo romanzo del 2009 *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (in italiano *Guida il tuo carro sulle ossa dei morti*, Tokarczuk 2020). Esula dai nostri compiti inquadrare questo libro nella più ampia opera del Premio Nobel di Sulechów, ma non potremo non notare come esso si presti perfettamente al discorso di specifica semantizzazione dei confini che stiamo facendo. Basterà qui ricordare come "fin dall'inizio la scrittrice ha superato nelle sue opere i confini tra umano e animale, razionale e mistico, maschile e femminile e molti altri ancora." (Mizerkiewicz 2022: 394), o citare un brano da una sua intervista: "Spero che tra un duecento anni anche

⁶ Notiamo anche voci discordanti, che accusano la Holland di aver semplificato eccessivamente il problema dell'antisemitismo polacco, cfr. Żukowski 2012.

il confine qui a Stúbice sarà un confine appena appena abbozzato ed esistente, e che sarà difficile riconoscere subito chi è chi, un polacco, un tedesco o un ceco. Sogno un contesto identitario più ampio della nazionalità" (Zduniak-Wiktorowicz et al. 2016: 27).

La protagonista principale di questo thriller ecologista è Janina Duszejko, vegana e militante animalista, che carica la sua lotta contro gli uomini violentatori della natura di notazioni che contrappongono il violento "aldiqua" polacco a una sorta di Eden boemo, un "aldilà" osservato all'orizzonte come luogo di pace e di serena convivenza. Nel romanzo le terre ceche sono evocate come luogo paradisiaco: "pensavo anche alla Boemia. Vedevo il confine, e al di là quel bellissimo, dolce paese [...] le brave persone che vivono dall'altra parte del confine, che si parlano in una lingua morbida e infantile" (Tokarczuk 2020: 83). Nel film questi toni elogiativi sono meno accentuati, ma il personaggio di cui Janina si innamora è proprio un entomologo ceco, Boros, che condivide con lei un profondo rispetto per la natura, rappresentando così un ulteriore elemento positivo collegato a quel Paese oltrefrontiera⁷.

Ulteriore momento di confronto con la dolorosa storia di quelle terre è la vicenda di uno degli amici della donna, soprannominato "Matoga"⁸ (nella traduzione italiana del romanzo "Bietolone"), figlio di un polacco e di una delle poche donne tedesche rimaste lì dopo lo spostamento post-bellico di frontiere e popolazioni. Il padre del personaggio aveva sposato la tedesca "per odio", dopo essere sopravvissuto a un campo di concentramento, istigandola poi al suicidio. Pur non celata, la tragedia storica è qui filtrata attraverso modalità espressive che ne alleggeriscono i toni: infatti Matoga rivela i propri drammi familiari fra i fumi della marijuana, e dunque fra i singulti di un riso paradossale e liberatorio.

Il finale realizza appieno gli spunti edenici presenti nel romanzo. Nel libro, dopo esser stata scoperta come l'autrice degli omicidi dei cacciatori che hanno sconvolto la comunità, Janina fugge in Cechia, presentata con toni altamente elogiativi:

Guardai dal confine il mio Altipiano [...] Avevo caldo con quelle mie felpe, il berretto e la sciarpa, ma sapevo che non appena fossi passata dall'altra parte del confine, non mi sarebbero più servite. In Repubblica Ceca fa sempre più caldo, è il versante meridionale. E allora lì, dalla parte ceca, sopra l'orizzonte risplendette la Vergine [...] ormai sapevo di aver scelto la direzione buona e di andare dalla parte giusta [...] Camminavo lungo la strada con uno stato d'animo leggero, gioioso: qualsiasi cosa fosse accaduta, sarebbe stata Giusta e Buona. Non avevo nessuna paura, anche se le vie della città ceca erano ormai vuote. Ma si può aver paura di qualcosa in Boemia? (Tokarczuk 2020: 259-260),

⁷ Nel romanzo egli è originario dell'est polacco, di Białystok.

⁸ La parola significa originariamente "spirito", "spettro" (cfr. Brückner 1927: 325), ma viene usata oggi in polacco anche per definire una persona di scarsa personalità. La si può confrontare con un termine ceco, "mátoha", usato soprattutto nelle zone della Boemia nord-orientale, che indica originariamente uno spettro, una visione confusa, e che ora è usato in ceco anche per indicare una persona fiacca o debilitata (cfr. Havránek 1971: 1189).

per stabilirsi in conclusione presso un altro confine ancora, quello con la Bielorussia.

Nella versione cinematografica non è chiaro dove si rifugi Janina, che nel finale troviamo riunita con i suoi sodali in una zona di montagna isolata, finalmente serena e circondata da animali che non corrono più alcun rischio. Potremmo essere proprio in quella Cechia descritta come luogo di pace (nel gruppo c'è anche il ceco Boros), ma non è escluso che si tratti di una scena onirica che, come in un epilogo felliniano, riunisce tutti gli eroi positivi in un paradiso oltreconfine. A ogni modo è come se, molti decenni dopo, si concretizzasse finalmente la fuga da una Polonia vista come oppressiva e ingiusta che non era riuscita alla Irena di *Kobieta samotna*: se lì il luogo da cui evadere era un grigio regime pseudo-socialista, qui i personaggi superano i limiti di un Paese che viene rappresentato come troppo antropocentrico e irrispettoso degli "animali non umani".

L'afflato animalista della Tokarczuk è dunque potenziato sullo schermo proprio grazie ad alcune contrapposizioni che segnano dei passaggi fisici e morali: gli animali sono gli unici esseri viventi che possono attraversare liberamente i confini, di giorno e di notte, senza chiedere permessi o produrre documenti, a conferma di una sostanziale apertura di prospettive geografiche che ci ricorda un fenomeno che Debray scherniva come "senzafrontierismo umanitario", trasformandolo in "transfrontierismo animale". Inoltre i punti di vista adottati dalla macchina da presa indicano ulteriori passaggi, da uomo a "bestia", se notiamo, per esempio, che i "personaggi umani" vengono spesso inquadrati con primi piani su denti aguzzi e minacciosi, in lite fra loro o sul punto di compiere delitti, mentre d'altro canto vengono utilizzate delle inquadrature soggettive degli animali, liberi e pacifici, che rispondono agli sguardi degli abitanti e ne osservano le bestiali passioni. In questo modo i loro occhi (la "finestra dell'anima") contraddicono la sprezzante posizione antropocentrica dei cacciatori e persino del parroco ("non puoi trattarli come se fossero persone, fai peccato! [...] gli animali non hanno l'anima!", urla questi a Janina). Interessanti, a questo proposito, le seguenti notazioni in spirito "post-umanistico": "The movie makes the connection between humans and nonhumans visually convincing [...] we see the animals returning the gaze of the humans" (Nowak-McNeice 2021: 173), di modo che Tokarczuk e Holland "propose a posthumanist reading of representations of nonhuman animals in fiction and film as potentially post-anthropocentric" (Nowak-McNeice 2021: 168).

Questi ultimi due film possono dunque essere indicati come esempi di "Holland's Multiple Border-Crossing" (Lewis 2019: 535), e ci portano alla parte conclusiva del saggio, dedicata a *Zielona granica*.

Il film è diviso in quattro capitoli: *La famiglia* (in cui vengono presentati alcuni profughi), *La guardia* (dove conosciamo le guardie di frontiera bielorusse e polacche), *Gli attivisti* (vi intervengono i difensori dei diritti umani), e *Julia*, sezione con al centro una psicologa che passa dall'osservazione passiva all'aiuto concreto ai rifugiati. Nell'incipit ha luogo il primo passaggio della frontiera, su un aereo in cui viaggiano alcuni fuggiaschi (si distinguono siriani, afgani e alcuni cittadini di non meglio specificati paesi africani), surrettiziamente invitati dalle autorità bielorusse a Minsk. In un'inquadratura dall'alto vediamo le uniche immagini a colori

del film: per pochi secondi ammiriamo la striscia boschiva che rappresenta la "frontiera verde" del titolo, dopo di che si passa al bianco e nero, quasi ad anticipare che quella massa frondosa si trasformerà in un incubo.

Il film affronta in maniera originale il succitato "Border Trouble": siamo di nuovo al margine dei Kresy orientali, e, potremmo affermare che in senso traslato ci sia di nuovo un nemico alle porte. La novità è data dal carattere peculiare degli "invasori": se nel cinema polacco spesso il pericolo proveniente dall'esterno è rappresentato dai nazisti, dai sovietici o anche dai nazionalisti ucraini, ossia dai membri di un'entità strutturata e spesso più forte, qui è un gruppo di "deboli" non organizzati che prova a superare il sacro confine patrio. Altrettanto originale è un ulteriore capovolgimento di prospettiva adottato dalla regista: chi difende il territorio nazionale non è presentato come eroe, ma può essere ascritto alla categoria dei "villains". Le forze dell'ordine polacche sono infatti presentate sotto una luce fortemente negativa, quasi al pari delle guardie bielorusse. Ambedue i gruppi sorvegliano una striscia di territorio boschivo poco ospitale, e condividono la finalità di rigettare dall'altra parte dei soggetti riconosciuti da entrambi come "sconfinanti", come corpi estranei. Le due forze si combattono senza venire praticamente mai a contatto, ma usando le masse di derelitti come strumento metonimico di pressione. Le guardie bielorusse vengono dalla regista accusate non solo di disumanità (al pari di quelle polacche), ma anche di sfruttamento economico e collusione con i contrabbandieri, secondo quella che Olivier Weber definisce "ipocrisia delle frontiere di Stato", in forza della quale "numerosi sono le guardie di frontiera che preservano i propri interessi meglio di quelli del loro paese" (Weber 2016: 51). Notiamo inoltre che la disumanizzazione dei fuggitivi, le violenze compiute ai loro danni, il loro sfruttamento economico, la demonizzazione da parte degli organi governativi, la fotografia spesso cupa di Tomasz Naumiuk, che ci immerge in riprese notturne al limite della visibilità, dove corpi inermi affondano nelle paludi o donne incinte vengono scaraventate oltre il filo spinato, richiamano alla mente scene da cinema horror⁹, se non proprio concentrazionario: il movimento ossessivo dei fuggiaschi attraverso boschi minacciosi e la disperazione di una fuga senza via d'uscita ci spingono a trovare un parallelismo con il capolavoro del ceco Jan Němec, *I diamanti della notte* (1964), in cui ugualmente i protagonisti, due ragazzi ebrei fuggiti da un treno che li portava in un lager, vagano per una foresta oscura in cerca di salvezza dai loro inseguitori¹⁰.

Siamo dunque di fronte a un'operazione di forte rottura semantico-icografica: difendere le frontiere della terra polacca non è più segno di eroismo e valore patriottico, bensì atteggiamento che paradossalmente equipara

⁹ Così si esprime la regista nel booklet di accompagnamento del film: "Quando però la videocamera si arresta è il terrore a prendere il sopravvento, amplificato dalla luce che trasforma la foresta in un labirinto gotico, degno delle fiabe dei Fratelli Grimm. I profughi si aggirano nel bosco come Hansel e Gretel, mentre i suoni della natura vengono interrotti da sinistri pattugliatori/cacciatori di uomini, in un'atmosfera simile a quella di un horror" (Holland 2023: 11).

¹⁰ Diverse volte la Holland ha espresso il suo apprezzamento per il regista ceco, e per questo suo film in particolare. Si legga, per esempio, questo brano da un'intervista: "Adoro *I diamanti della notte* di Jan Němec, lo guardo ogni volta prima di girare un nuovo film, per me è da sempre una fonte di ispirazione" (Cihelková 2020).

i difensori a uno dei reali pericoli esterni, lo Stato bielorusso, se non proprio a guardiani di un lager. Il passaggio della frontiera verde dovrebbe rappresentare un cambio di status salvifico fra due sistemi politici teoricamente opposti, un ingresso nella giurisdizione umanitaria internazionale, ma, ancora una volta, come in *Europa Europa*, la regista rileva come ci siano dei colpevoli su entrambi i lati.

Rispetto ai film già analizzati, una variante significativa è costituita dalla molteplicità dei movimenti nelle due direzioni, in quanto, invece di valicare una volta per tutte una frontiera fra due entità statali, i profughi sono imprigionati in uno spazio interstiziale, in un limbo che abitano contro la propria volontà, muovendosi a pendolo.

Un passaggio di frontiera interiore, infine, è quello di Julia, che decide di aiutare gli attivisti e di passare dal pensiero all'azione, abbandonando la sua *comfort zone* di mera osservatrice. Alla fine è di nuovo un ceco, il *passeur* buono Jindra¹¹, ad aiutare la famiglia di profughi siriani a realizzare il superamento della frontiera, con una complicità inaspettata, quella del membro della Guardia Jan. Questi ha ormai maturato forti dubbi sulla propria professione e, pur notando la presenza dei profughi nascosti nel furgone, decide di lasciarli passare: ha varcato la barriera dell'indifferenza, e lo troveremo nel finale ad aiutare i profughi ucraini. E qui la Holland chiude la narrazione con un ultimo sconfinamento, rappresentato dal flusso di ucraini che entrano in massa in Polonia, in fuga dall'invasione russa del febbraio del 2022. La regista qui rivolge un'accusa alle istituzioni europee, ma anche ai propri concittadini, che per i profughi provenienti da parti del mondo più lontane non hanno dimostrato il medesimo spirito di accoglienza applicato ai vicini ucraini: "La differenza fondamentale tra i rifugiati della nostra storia e quelli che oggi attraversano i confini dell'Ucraina è semplice: il colore della pelle" (Holland 2023: 9).

Nella prima parte di questo saggio abbiamo menzionato alcuni studiosi che, con varie modalità, discutono in termini positivi ed elogiativi delle frontiere, dei confini statali, dei limiti posti al libero movimento. In particolare, Debray distingue le frontiere dai muri (Debray 2012: 79), argomentando che la difesa delle "buone frontiere" è l'unica speranza per evitare che esse si degradino qualitativamente e si trasformino in pareti fisiche davvero invalicabili. L'etnografo tedesco Utz Jeggle, che citavamo in esergo, ipotizza la possibilità di una "lode del confine", in quanto l'assenza di chiare delimitazioni territoriali può favorire le rivendicazioni di uno Stato forte nei confronti di uno più debole, ma rileva anche il carattere ambiguo e mutevole dei confini statali, di per sé non classificabili come buoni o cattivi, anche perché "ogni confine è una sfida, vuole essere superato" (Jeggle 2021: 52). Per Agnieszka Holland le frontiere e i confini sono "buoni" solo quando sono liberamente superabili ed effettivamente superati, che ciò avvenga verso l'esterno (*Pokot*) o verso l'interno (*Green Border*) della Polonia, che nei suoi film non viene mai raffigurata come fortezza da difendere, o territorio caricato di valori sacrali, neanche quando essa è attaccata e smembrata (*Europa, Europa* e *In Darkness*),

¹¹ Il personaggio è così indicato nel cast di *Zielona granica* (cfr. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1264584>), con un diminutivo del nome ceco Jindřich (Enrico), ed è interpretato dall'attore ceco Milan Šteindler, che nel film dice alcune brevi frasi nella sua lingua.

ma piuttosto come uno spazio fluido, poroso, in cui diverse popolazioni ed etnie (e, in *Pokot*, animali) hanno il diritto di stabilirsi. Il suo Paese non è dunque mai idealizzato né territorialmente cristallizzato, anzi si presenta come luogo da cui fuggire (*Kobieta samotna*, *Europa*, *Europa*, *Pokot*) quando al suo interno non vengono rispettati i minimi requisiti di libertà. Negli ultimi quarant'anni la regista ha utilizzato approcci e modalità espressive piuttosto diversi, che la hanno prevedibilmente esposta ad accuse di incoerenza stilistica e autoriale, ma per lo meno fin da *Kobieta samotna* ha sviluppato un corpus di lavori piuttosto coerenti riguardo a una problematica cruciale, che qui, con l'aiuto di Simon Lewis, abbiamo definito "Border Trouble". Il suo approccio raffigura in modo consistente, per quanto non ideologico o tendenzioso, l'attraversamento dei limiti statali come evento liberatorio e salvifico, presentando lo spostamento dei suoi personaggi come via di fuga dal pericolo e da persecuzioni etniche e politiche. L'"immaginario spaziale" del suo Paese, l'"identità territoriale" filtrata dallo schermo non sono schematici e binari, ma decostruiscono ogni possibile discorso di difesa dell'"omogeneità etnica e nazionale" (si vedano soprattutto *W ciemności* e *Zielona granica*), rispondendo in maniera adeguata alla "evolution of border trouble in response to contemporary political and cultural developments" (Lewis 2019: 522). La sua ultima opera, infine, presenta un caso estremo, in cui lo spazio filmico è rappresentato da un'area ibrida e per certi versi artificiale, una "doppia frontiera" che non permette l'attraversamento in nessuno dei due sensi, finendo così con il costituire un'epitome esemplare delle posizioni autoriale sul tema in questione. Per la regista polacca sono gli uomini a decidere il grado di apertura delle frontiere, di per sé neutre e comunque sempre valicabili. L'impossibilità di attraversare i limiti territoriali di uno Stato significa il più delle volte un passaggio del confine fra la vita e la morte. Per Agnieszka Holland il passaggio dei succitati "border" è un modo per evitare di rimanere dentro i limiti di demarcazione definitivi di una tomba, confine non più superabile.

Bibliografia

- Applebaum A. (2021), <<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/11/belarus-eu-poland-migrants-refugees-border/620700/>> [ultimo accesso: 16.03.24].
- Bobowski S. (2001), *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Borodziej W., Hajnicz A. (1998) (a cura di), *Kompleks wypędzenia*, Znak, Kraków.
- Brückner A. (1927), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Cihelková B. (2020), <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-agnieszka-hollandova-nejhezci-je-pro-me-tocit-v-cesku-40336167>> [ultimo accesso: 30.06.24].
- Dabert D. (2004), *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych zagadnień z poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.

- Debray R. (2012), *Elogio delle frontiere*, add editore, Torino.
- Foucher M. (2018), *Frontières: rejet, attachement, obsession*, "Pouvoirs", 165: 5-14.
- Foucher M. (2020), *Le retour des frontières*, CNRS, Paris.
- Graziano M. (2017), *Frontiere*, il Mulino, Bologna.
- Haltorf M. (2012), *Polish Film and the Holocaust Politics and Memory*, Berghahn, New York–Oxford.
- Havránek B. (1971) (a cura di), *Slovník spisovného jazyka českého I. A-M*, Academia, Praha.
- Holland A. (2023), *Dichiarazione della regista Agnieszka Holland*, in: *Green Border. Un film di Agnieszka Holland*, US Ufficio Stampa, Roma: 6-11.
- Jankun-Dopartowa M. (2000), *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Jaźwińska E., Okolski M. (2001) (a cura di), *Ludzie na huśtawce. Migracje między peryferiami Polski i Zachodu*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Jeggle U. (2021), *Confine, identità, differenza*, in: Quaresima L. (a cura di), *Identità, confine. Geografie, modelli, rappresentazioni*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine: 51-70.
- Lewis S. (2019), *Border Trouble. Ethnopolitics and Cosmopolitan Memory in Recent Polish Cinema*, in: "East European Politics and Societies and Cultures", 2: 522-549.
- Lubelski T. (2009), *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice.
- Mąka-Malatyńska K. (2009), *Ludzie polskiego kina. Agnieszka Holland*, Więź, Warszawa.
- Mroz M. (2016), *Displacement, Suffering and Mourning: Post-war Landscapes in Contemporary Polish Cinema*, in: Brouwer S. (a cura di), *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film. Screen as Battlefield*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston: 59-76.
- Marshall R. (1990), *In the Sewers of Lvov. The Last Sanctuary from the Holocaust*, William Collins Sons & Co., Glasgow.
- Mazur D. (2015), *Kobieta samotna – o sferach doświadczania alienacji w filmie Agnieszki Holland*, in: Połusznia J. (a cura di), *Siła samotności. Zjawisko kobiecej samotności w kulturze i edukacji*, Wydawnictwo Aureus, Kraków: 149-161.
- Michałek B. (1981), *Il cinema polacco del decennio 1970-1980: autori e tendenze*, in: *Polonia*, Manoscritti veneziani n. 4, la Biennale, Venezia: 17-31.
- Mizerkiewicz T. (2022), *Olga Tokarczuk i przekraczanie granic. Lektura hillmanowska*, "Ruch literacki", LXIII, 3: 389-407.
- Nowak-McNeice K. (2021), *Madness, Femininity, Vegetarianism: Post-anthropocentric Representations in Olga Tokarczuk's Drive Your Plow Over the Bones of the Dead and Agnieszka Holland's Spoor*, in: Maiti K. (a cura di), *Posthumanist Perspectives on Literary and Cultural Animals*, Springer, Cham: 167-177.
- Ostrowska E. (2015), *"I will wash it out": Holocaust Reconciliation in Agnieszka Holland's 2011 Film In Darkness*, "Holocaust and Genocide Studies", XXIX, 1: 57-75.

- Pasternak K. (2022), *Holland. Biografia od nowa*, Znak, Kraków.
- Perel S. (1992), *Ich war Hitlerjunge Salomon*, Nicolai, Berlin.
- Preizner J. (2012), *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt.
- Pronkevych O., Rumyantsev O., Schirò C.M. (2020) (a cura di), *Borders, Identity and Memory in Media Studies*, Palermo University Press, Palermo.
- Quaresima L. (2021) (a cura di), *Identità, confine. Geografie, modelli, rappresentazioni*, Mimesis Edizioni, Milano–Udine.
- Rumford C. (2008), *Cosmopolitan Spaces: Europe, Globalization, Theory*, Routledge, London.
- Sajewicz N. (2021), *Europa Europa - Agnieszka Holland* <<https://culture.pl/en/work/europa-europa-agnieszka-holland>> [ultimo accesso: 16.03.24].
- Siewior K. (2023), *Regained Landscapes: The Transfer of Power and Tradition in Polish Discourse of the Regained Territories*, in: Huigen S., Kołodziejczyk D. (a cura di), *East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial in the Twentieth Century*, Palgrave Macmillan, Cham: 183-206.
- Stola D. (2020), *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949-1989*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.
- Strazzari F. (2022), *Frontiera ucraina. Guerra, geopolitiche e ordine internazionale*, il Mulino, Bologna.
- Ther P. (1998), *Deutsche und polnische Vertriebene Gesellschaft und Vertriebenenpolitik in der SBZ/DDR und in Polen 1945-1956*, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, Göttingen.
- Ther P., Siljak A. (2001) (a cura di), *Redrawing Nations: Ethnic Cleansing in East-Central Europe, 1944-1948*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- Tokarczuk O. (2020), *Guida il tuo carro sulle ossa dei morti*, Giunti Editore / Bompiani, Firenze–Milano.
- Tria M. (2021), *Sconfinamenti e identità fluide nel cinema mitteleuropeo*, in: Quaresima L. (a cura di), *Identità, confine. Geografie, modelli, rappresentazioni*, Mimesis Edizioni, Milano–Udine: 327-354.
- Vidaud A. (2023), *Ciné-Ukraine. Histoire(s) d'indépendance*, WARM, Luçon.
- Weber O. (2016), *Frontières*, Édition Paulsen, Paris.
- Zduniak-Wiktorowicz M., Filipowicz-Tokarska K. (2016), "Możliwy jest zupełnie inny świat". Rozmowa z Olgą Tokarczuk, in: Ead., *Rozmowy na granicy 2*. Rozmawiają M. Zduniak-Wiktorowicz i K. Filipowicz-Tokarska, Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy, Słubice.
- Zola M. (2022), *I confini ucraini sono artificiali?*, in: Id. *Ucraina. Alle radici della guerra*, Paesi Edizioni, Roma: 136-146.
- Żukowski T. (2012), *Fantazmat „Sprawiedliwych” i film W ciemności Agnieszki Holland*, "Studia Litteraria et Historica", 1: 1-10.