

VALENTYN VASYANOVYCH E L'ABICÌ DELLA GUERRA IN UCRAINA

Chiara Borroni

Il disordine del mondo, ecco qual è il soggetto dell'arte.

Non si può affermare che, senza il disordine,
non ci sarebbe arte, e tantomeno che potrebbe esserci,
perché non conosciamo un mondo
che non sia preda del disordine.

Bertolt Brecht

Come ricorda Georges Didi-Huberman, a Brecht ci vollero circa dieci faticosi anni di traversie prima di vedere pubblicato il suo atlante fotografico della guerra e, fino alla fine della sua esistenza, il drammaturgo tedesco lamentò la sostanziale incomprensione dell'*Abicì della guerra* da parte del suo popolo, come se la priorità fosse stata dimenticare il più velocemente possibile ciò che avevano vissuto. Proprio perché per conoscere occorre guardare, secondo Didi-Huberman è invece necessario affrontare le immagini, ponendo in questione, come fa Brecht, «anche la nostra capacità di saper vedere, oggi, i documenti della nostra fosca storia»¹.

L'aggressione dell'Ucraina da parte della Russia ci pone davanti a una situazione non solo estremamente complessa a livello geopolitico, economico, umanitario ma anche quanto mai singolare per quanto riguarda il pensiero delle immagini. Se la continua e profonda mediatizzazione del conflitto (sia essa intesa in termini di testimonianza o di manipolazione propagandistica) ha raggiunto infatti una pervasività senza precedenti, il cinema ci pone davanti, in modo quanto mai peculiare, all'esigenza di interrogarci anche sulla nostra capacità di guardare alla *fosca attualità*. Le immagini di guerra hanno da tempo assunto un ruolo centrale all'interno del dibattito degli studi visuali, sollevando discussioni intorno alla questione del posizionamento morale ma anche, più recentemente, interrogativi intorno alla loro disponibilità continua che - grazie ai sistemi di comunicazione globalizzati - creano la possibilità, effettiva o illusoria che sia, di poter vedere ciò che accade in tempo reale. La situazione attuale ci costringe addirittura a un passo ulteriore, a misurarci cioè con una sorta di preconizzazione della realtà che il giovane cinema ucraino ha messo in forma come declinazione di

¹ Georges Didi-Huberman (2009), *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, edizione italiana a cura di Francesco Agnellini, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2018, pp. 66-76.

quel groviglio di storia e memoria, di quell'intrico di forme e tempi tale per cui «davanti a un'immagine non bisogna solamente domandarsi quale storia essa documenti e di quale storia è contemporanea, ma anche quale memoria sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno»².

È un fatto che i film arrivati in sala in Italia tra marzo e aprile grazie - soprattutto nel caso di *Atlantis e Reflection* di Valentyn Vasyanovych - a un'intelligente operazione di distribuzione, ci consentono di ritrovare sullo schermo cinematografico le stesse immagini che, contemporaneamente, hanno invaso le nostre case in questi mesi di conflitto. Sui nostri schermi domestici e mobili (televisioni, smartphone, computer) si compongono infatti quotidianamente i tasselli di una sorta di atlante iconografico della guerra in corso, un archivio istantaneo che ci mette davanti le città ucraine ridotte a macerie, i corpi senza vita lungo le strade, le fosse comuni, i forni in cui far spartire i cadaveri, ma anche le acciaierie come architetture sopravvivenze, i terreni coperti di sostanze inquinanti. Sono queste le immagini *malgré tout* con cui abbiamo familiarizzato attraverso il racconto che la cronaca (nelle sue plurime forme) ci ha sottoposto e ci sottopone; ma il cinema, queste stesse immagini, ce le sta mostrando già da qualche tempo. Diversi film hanno infatti da subito posto l'attenzione sulla Guerra del Donbass, dal 2014 in atto nella parte sud-orientale del Paese. Basta pensare allo stesso *Donbass* (2018) di Sergei Loznitsa o ai più recenti *Bad roads - Le strade del Donbass* (2020) di Natalya Vorozhbit o ancora a *Tranchées* (2021), documentario francese di Loup Bureau che racconta la vita in una trincea ucraina o, prima di questi, al documentario che ha per titolo il nome della città oggi tristemente divenuta celebre come simbolo del conflitto, *Mariupolis* (2015) del regista lituano Mantas Kvedaravicius, finito lui stesso vittima del fuoco russo in Ucraina in queste settimane. Eppure nessuno aveva pensato, vedendo allora queste opere, di trovarsi di fronte alle stesse immagini che di lì a poco sarebbero diventate la cronaca quotidiana di un conflitto tanto prossimo da farsi "realmente" spaventoso e inquietante per tutta l'Europa.

Quando, a settembre 2019, l'opera prima di Vasyanovych, *Atlantis*, veniva presentata alla Mostra del Cinema di Venezia nella sezione Orizzonti (che avrebbe poi vinto), l'informazione di quei giorni raccontava dell'organizzazione di uno scambio tra prigionieri russi e prigionieri ucraini che avrebbe dovuto, simbolicamente, porre fine alla guerra iniziata nel Donbass cinque anni prima. Non fu così, anche se il film immaginava il mondo dopo la fine delle ostilità. Era strano, in quel momento, pensare che quel giovane regista stesse riflettendo su un conflitto non ancora ascrivibile neppure al passato più recente nei termini di una visione futuribile dell'Ucraina dopo la fine della guerra (il film si svolge nel 2025). Una sensazione di straniamento che si fa ancora più paradossale oggi di fronte a ciò che quotidianamente vediamo. Il film si apre, per esempio, con un prologo nel quale, attraverso le immagini filmate da una camera a infrarossi, si assiste al brutale assassinio di un soldato seppellito

² Georges Didi-Huberman (2015), *La condizione delle immagini*, in U. Eco, M. Augé, G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano, p. 65.

in una fossa improvvisata; una breve sequenza, un forte gesto estetico e narrativo che riporta oggi subito la mente alle identiche immagini del drammatico video pubblicato sui quotidiani digitali italiani il 23 aprile 2022, in cui alcuni soldati russi riprendono, attraverso un visore notturno, una coppia di soldati ucraini che abbattono senza esitare. È come se Vasyanovych avesse costruito una sorta di messa in abisso di riferimenti visivi che assumono oggi un inquietante realismo: muovendosi tra Orwell, la fantascienza futuribile e quella che è ormai diventata cronaca quotidiana – dalle fosse comuni alle acciaierie, dalle città distrutte ai forni crematori – tanto la gelida distopia *Atlantis* quanto il funereo dramma *Reflection* si caricano di un crescente e destabilizzante valore morale e politico³.

Atlantis, dopo il prologo, ci mostra i due soldati Serghij e Ivan - che presto capiamo soffrire di una grave sindrome post traumatica - mentre si allenano con il tiro al bersaglio. Tornati a lavorare in fonderia, i due stentano a ritrovare un senso nella vita post conflitto tanto che Ivan, irrimediabilmente provato, decide di lanciarsi nell'occhio incandescente del metallo in fusione. Serghij invece continua il difficilissimo cammino di riappropriazione della sua vita e del suo futuro, a cominciare proprio dalla relazione che instaura con il terreno su cui cammina: una superficie profondamente ferita sotto la quale giacciono mine da disinnescare e cadaveri da ricomporre. Il terreno, come le persone, le case, le miniere e le fabbriche, la società e l'economia, sono traumatizzati: tutto è maceria, tutto è contaminato, tutto è da bonificare intorno a Serghij che muovendosi tra ruderi industriali, campagne sterili, cimiteri improvvisati, cadaveri senza nome, comincia a capire che non avrebbe senso neppure andarsene, perché le ferite che si porta dentro lo hanno ormai reso inadeguato a qualunque alternativa. Anche l'altro Serghij, il medico al centro di *Reflection*, è alle prese con un faticoso cammino di superamento della sindrome postraumatica. Dopo essere scampato, grazie a uno scambio di prigionieri, all'infernale carcere russo nel quale era chiamato a constatare il decesso dei soldati ucraini sottoposti ad atroci torture, Serghij torna dalla figlia adolescente e dall'ex-moglie alle quali non ha il coraggio di confessare che ha dovuto mettere fine, con le proprie mani, alle sofferenze di Andrij, il nuovo compagno della donna, catturato e orrendamente torturato. I due Serghij, anche liberi, sono imprigionati da ciò che hanno visto: Vasyanovych li inchioda infatti all'interno di inquadrature frontali e fisse in cui la profondità di campo sembra essere l'unica possibilità che hanno di recuperare un minimo movimento. E non è un caso che spesso si ritrovino a guardare fuori attraverso il vetro di un mezzo dentro al quale si sono rifugiati per prendere le distanze dal mondo che non riconoscono più e che la neve o la pioggia torrenziale rendono quasi impossibile vedere. Solo riuscendo a uscire da quei rifugi, i due uomini si potranno riappropriare lentamente di una propria posizione nel mondo trasformato dalla guerra. Che si tratti di passare attraverso la bonifica del terreno e la ricomposizione di cadaveri senza nome o di rientrare in possesso del corpo di un amico per restituirlo al dolore di chi

³ «Il pensiero delle immagini, oggi, appartiene in larga misura al campo politico», Georges Didi-Huberman (2003), *Immagini malgrado tutto*, edizione italiana a cura di D. Tarizzo, Cortina, Milano, 2005, p. 79.

lo ha amato, i due uomini provano a liberarsi e Vasyanovych, alla fine, arriva a contemplare la possibilità che le sue inquadrature gabbia si aprano proprio grazie a ciò che, pur non essendo elemento visivo, trasforma in qualche modo le immagini: il calore dell'abbraccio tra Sergeij e Katya, la volontaria per la riesumazione dalle fosse comuni, che prende forma nel buio grazie agli infrarossi nel finale di *Atlantis*, il suono dei passi della figlia che Sergeij, offrendosi per la prima volta allo sguardo dello spettatore sotto camera, riconosce senza vederla nel finale di *Reflection*. Questo è l'atlante di Vasyanovych, un continuo dialogo - più sottilmente evocativo nel primo film, più programmaticamente simbolico nel secondo - tra il visibile e l'invisibile, tra l'evidenza dell'orrore e la latenza del trauma, tra ciò che le immagini manifestano e ciò che possono rivelare del disordine del mondo. E forse potrebbe essere utile guardarlo anche per continuare a interrogarci sulla nostra capacità di saper vedere le immagini di guerra che ci circondano.