

*Reflection*: un film sulla resistenza della mente sulla linea del fuoco  
Elisabetta Marchiori, Italia

"La missione del cinema è quella di dirigere i nostri occhi  
verso gli aspetti del mondo per i quali non avevamo ancora avuto sguardi"  
(Eric Rohmer)

Le immagini del film *Reflection* (2021), scritto, diretto e montato da Valentyn Vasyanovych,

non danno scampo allo sguardo dello spettatore. Lo scenario è quello del Donbass, terra dell'Ucraina orientale martoriata dal 2014 da un conflitto interno tra l'esercito ucraino e le forze separatiste filo-russe, che ha lacerato le persone e i rapporti umani. È il preludio della cosiddetta "operazione speciale", la guerra di invasione iniziata nel febbraio 2022. Il titolo è già molto evocativo: da una parte fa riferimento ai "riflessi" della guerra sulla vita e sulla psiche delle persone, dall'altra sollecita nell'*audience* questioni difficili e traumatiche, sollecitando aperture di pensiero e "riflessioni".

L'*incipit* di *Reflection* è la scena della festa di compleanno di Polina, interpretata da Nika Myslyts, figlia del regista. I bambini giocano a *paintball* in una stanza, vestiti con tute bianche, e si colpiscono a vicenda con palline di gelatina contenenti vernice colorata, sparate da pistole giocattolo. Lo spettatore può assistere alla battaglia che avviene sullo schermo, al di là di una parete di vetro. Io ho avuto la sensazione di poter essere colpita dalle munizioni che schizzavano in bolle colorate con un rumore sordo e inquietante, mentre i bambini fingevano di morire. Sono i primi "riflessi" della guerra, che trasformano il gioco in una carneficina, la vernice in sangue.

Dall'altra parte della vetrata ci sono entrambi i "padri" di Polina: il protagonista principale Serhiy (Roman Lutskyi), un chirurgo impegnato a salvare le vite dei soldati feriti, e il suo amico Andriy (Andriy Rymaruk), il compagno attuale della sua ex-moglie (e madre di Polina) Ohla (Nadiya Levchenko), il quale gli racconta ciò che sta accadendo al fronte dove sta combattendo.

Le sequenze in cui ci sono ampie vetrate e finestre ricorrono in tutto il film, sia come simbolo della distanza tra l'osservatore e l'osservato, sia come simbolo di "resistenza": Non mi riferisco qui alla resistenza armata contro gli invasori esterni e i loro alleati interni,

o a qualsiasi forma di opposizione da parte del paziente, per impedire l'accesso ai suoi contenuti inconsci, ostacolando il cambiamento e l'*insight*, ma alla resistenza psichica della "mente sulla linea del fuoco", in senso protettivo e creativo. E poi ci sono i vetri rotti, che rimandano al rischio che l'individuo, di fronte all'orrore, metta in atto non solo la negazione, ma anche meccanismi di difesa più arcaici come la dissociazione e la frammentazione.

Serhiy, partito anch'egli come volontario, viene catturato e risparmiato perché è un medico in grado di constatare la morte dei prigionieri torturati. Per la sua vita, paga il prezzo altissimo non solo di subire violenze e umiliazioni, ma anche di assistervi impotente, anche quando la vittima è Andriy. In questa prima parte del film la guerra è esibita, le scene si susseguono a un ritmo lento ma inesorabilmente incalzante, pieno di silenzi e di rumori, di suoni, di grida, di rare voci che dicono poche parole e nessuna melodia le accompagna. Le inquadrature sono fisse, le immagini si congelano in quadri dai colori freddi e cupi, a esporre corpi flagellati; gli spazi sono quelli claustrofobici di celle di detenzione e di tortura o all'aperto, in desolati "non luoghi" agorafobici (Augè, 1992). Sono impregnate di disumanità e di ciò che di profondamente umano c'è in tutte le guerre. Tornato a casa grazie a uno scambio di prigionieri, a condizione di rendere una falsa testimonianza, oppresso dal senso di colpa del sopravvissuto e traumatizzato dal ruolo di testimone impotente, a Serhiy mancano le parole: non riesce a dire a Polina e Ohla che Andriy è stato ucciso. Tuttavia, riesce a riportare il corpo dell'amico alla famiglia — identificandosi in una versione maschile di Antigone — in modo da dargli una degna sepoltura e consentire il processo di elaborazione del lutto.

La narrazione, nella seconda parte del film, è più fluida, la guerra non si vede ma se ne vedono le conseguenze, nei corpi irrigiditi dal dolore dei protagonisti e nella tristezza dei loro sguardi, che riprendono vita nel contatto reciproco. Scompaiono le vetrate frantumate, ma non i "riflessi": la narrazione si sviluppa intorno all'impronta del corpo di un piccione che si è schiantato violentemente — ingannato dal riflesso del cielo — sulla finestra della casa di Serhiy.

Il regista ha detto che anche questa, come quella della guerra, è una storia vera, vissuta da lui insieme alla figlia: "La forma che aveva lasciato era allo stesso tempo bella e orribile. L'impronta dettagliata delle ali, la traccia insanguinata dell'impatto con la testa, le

piume attaccate al vetro: mia figlia di dieci anni ha visto tutto. Nei giorni successivi siamo stati colpiti da questo evento. Le sue preoccupazioni, le sue domande, le sue aspettative di resurrezione miracolosa, la sua negazione dell'irreversibilità dell'evento e i suoi tentativi di comprendere la morte dal punto di vista di un bambino mi hanno spinto a scrivere una storia sul rapporto tra padre e figlia durante il lutto per la morte di una persona cara [...]. È una storia translucida, che parla della presa di coscienza da parte della bambina che la vita umana è limitata. È anche una storia sulle responsabilità degli adulti nei confronti dei loro cari, di se stessi e del mondo intero in cui realizzano il loro potenziale. Il bambino e l'adulto si aiuteranno a vicenda a comprendere questo mondo crudele e bellissimo, così simile all'impronta del piccione sul vetro" (<https://www.labiennale.org/en/cinema/2021/lineup/venezia-78-competition/vidblysk-reflection>).

Quella forma alata "bella e terrificante" è anche il "riflesso" del trauma, che non può essere solo lavato via o cancellato, rischiando di espandersi in una macchia informe.

Alla fine, ci sono altri "riflessi", quelli delle impronte che contrastano la morte e la distruzione: sono quelle dei passi di persone care e conosciute - quelle presenti e vive, ma anche quelle assenti e morte - il cui suono può essere riconosciuto grazie all'ascolto emotivo attento e autentico delle relazioni "sufficientemente buone" (Winnicott, 1971), consolidate nel dolore e che permettono alla vita psichica di resistere ed evolversi.

Ho visto questo film per la prima volta nel settembre 2021, durante la 78a Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, dove era passato quasi inosservato. Anche per me la guerra nel Donbass era stata fino a quel momento una come le tante altre che si combattono nel mondo, dalla Siria allo Yemen, dall'Etiopia al Mali, fino al Nagorno Karabakh e passando, fra gli altri, dalla Libia alla Somalia. Sono conflitti "vicini a noi", non in continenti lontani. Come europei da anni stiamo assistendo alla tragedia di migliaia di persone che perdono la vita cercando di sfuggire alla distruzione raggiungendo le nostre coste, italiane in particolare. Ci comportiamo da spettatori, tenendoci a distanza: l'incessante flusso di notizie e di immagini di atrocità trasmesse senza sosta dalle televisioni e diffuse in modo virale dai *social network* crea abitudine, distacco e apatia, rischiando di farci perdere il senso della realtà, o peggio, di farci perdere il senso di compassione verso le persone che soffrono. La visione di questo film aveva accorciato la distanza emotiva "dal dolore

degli altri" (Sontag, 2003), mi aveva profondamente coinvolta e fatto provare la sensazione di essere personalmente interpellata dalla forza dirompente delle immagini. Qualche mese dopo, quando è uscito nelle sale, la guerra era già iniziata e questa distanza ulteriormente accorciata, accompagnata da paure e preoccupazioni: ho deciso di vederlo una seconda volta, con uno stato d'animo e una consapevolezza completamente diversi. È stata un'esperienza ancora più forte e coinvolgente, che mi ha fatto sentire chiaramente quanto vicino fosse il pericolo di saturazione delle immagini della guerra in corso da cui tutti noi eravamo assaliti, malgrado il loro valore etico. Mentre scrivo, sono passati altri mesi e non solo la guerra in Ukraina non è cessata, ma sembra abbia contagiato il mondo, riaccendendo conflitti da tempo sopiti. Sembra di essere di fronte alla rimozione della coscienza pacificatrice nata dopo la seconda Guerra Mondiale: la guerra sta tornando ad essere un elemento di unificazione della società che fabbrica il consenso.

Non spetta certamente al cinema far "capire" la guerra o sanare l'ignoranza della storia e delle sofferenze che provoca, ma la forza delle immagini che scorrono sullo schermo nel buio della sala, ci costringono a non chiudere gli occhi di fronte al dolore degli altri, a non distogliere lo sguardo, a non "cambiare canale": rimangono impresse in modo indelebile nella memoria e diventano più "vere" della finzione, con un maggiore potenziale a produrre pensiero e a stimolare il desiderio di comprensione e conoscenza. Questo è possibile — in estrema sintesi — perché, in prospettiva psicoanalitica, le immagini cinematografiche hanno la capacità di toccare direttamente le corde più profonde dell'inconscio (Musatti, 1965) e, in prospettiva neuroscientifica, "la simulazione incarnata" stabilisce una "relazione intersoggettiva" con lo spettatore attraverso la mediazione dei neuroni specchio (Gallese & Guerra, 2016).

Vasyanovich non cede alla tentazione di utilizzare le immagini in modo propagandistico o manipolatorio. La disperazione, il senso di abbandono e le esperienze traumatiche, colpiscono tutti i protagonisti, svelando e rivelando la profonda solitudine dell'individuo nella tragica azione collettiva della guerra.

Il regista è un documentarista, i suoi attori sono tutti non professionisti (a parte Lutskyi) con esperienza in operazioni militari, così come i consulenti alla sceneggiatura. Sembra usare il dispositivo filmico sia per rappresentare la realtà della guerra e le sue

conseguenze traumatiche, sia per indagare la possibilità di dare un senso a ciò che sembra insensato: una sorta di lavoro di elaborazione psicoanalitica. La sua scelta stilistica radicale, disegnata su geometrie simmetriche e impostata su inquadrature fisse, la lucida consapevolezza dell'immagine e dei suoi piani, sublima l'elemento della cruda realtà in un'interpretazione umana universale e ci fa chiedere quali atrocità, quali morti, quali sofferenze non ci vengono mostrate.

In *Reflection* l'esposizione della sofferenza è contro il male, mira a invocare il nostro lato umano e il nostro desiderio di non rimanere impotenti. Inquadratura dopo inquadratura, "riflesso" dopo "riflesso", ogni personaggio e ogni oggetto interrogato dalla macchina da presa rilascia un significato, ogni immagine riflette qualcos'altro.

Questo film ferma il tempo della guerra in un presente infinito ed estenuante, lo rappresenta nel suo distruggere e condizionare la vita delle persone, e lo colloca nella profondità dell'essere umano. Il disumano prende il posto dell'umano, si traveste da umano, si presenta in mimetica: questo film ci mostra che deve essere smascherato al più presto per rivelare la sua impostura.

Nella famosa corrispondenza del 1932 "Perché la guerra?", in risposta a Einstein, che intuisce l'esistenza nell'uomo del "piacere di odiare e distruggere", Freud spiega che l'uccisione del nemico soddisfa "un'inclinazione pulsionale" all'odio e alla distruzione, che chiama Thanatos o pulsione di morte, bilanciata da Eros, la pulsione di vita. La sua posizione sulla possibilità di combattere la guerra attraverso il controllo delle pulsioni aggressive tramite l'educazione è pessimistica. Tuttavia, introduce qualche elemento di speranza nella possibilità di arrivare a una qualche forma di padronanza delle forze distruttive attraverso lo sforzo di cercare e dire la verità. Innanzitutto, è necessario non negare o minimizzare il comune destino umano che ci rende soggetti all'influenza delle pulsioni distruttive e rinunciare alla confortante ma pericolosa illusione di poterle prima o poi eliminare. A Thanatos si può opporre solo l'antagonista Eros, che agisce contro la guerra attraverso la formazione di legami affettivi o di identificazione con l'altro: è il contrasto, salvifico, fra l'immobilità e il "riflesso".

Bibliografia essenziale

Augé, M. (1992). *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Paris: La Librairie du XXIe siècle, Seuil.

Freud, S. (1932). Perchè la guerra? *O.S.F.*, 11.

Musatti C. (1965). La visione oltre lo schermo. In (D.F. Romano, a cura di) *Scritti sul cinema*, pp. 64-81. Torino: Testo&Immagine.

Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Winnicott D.W. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock.