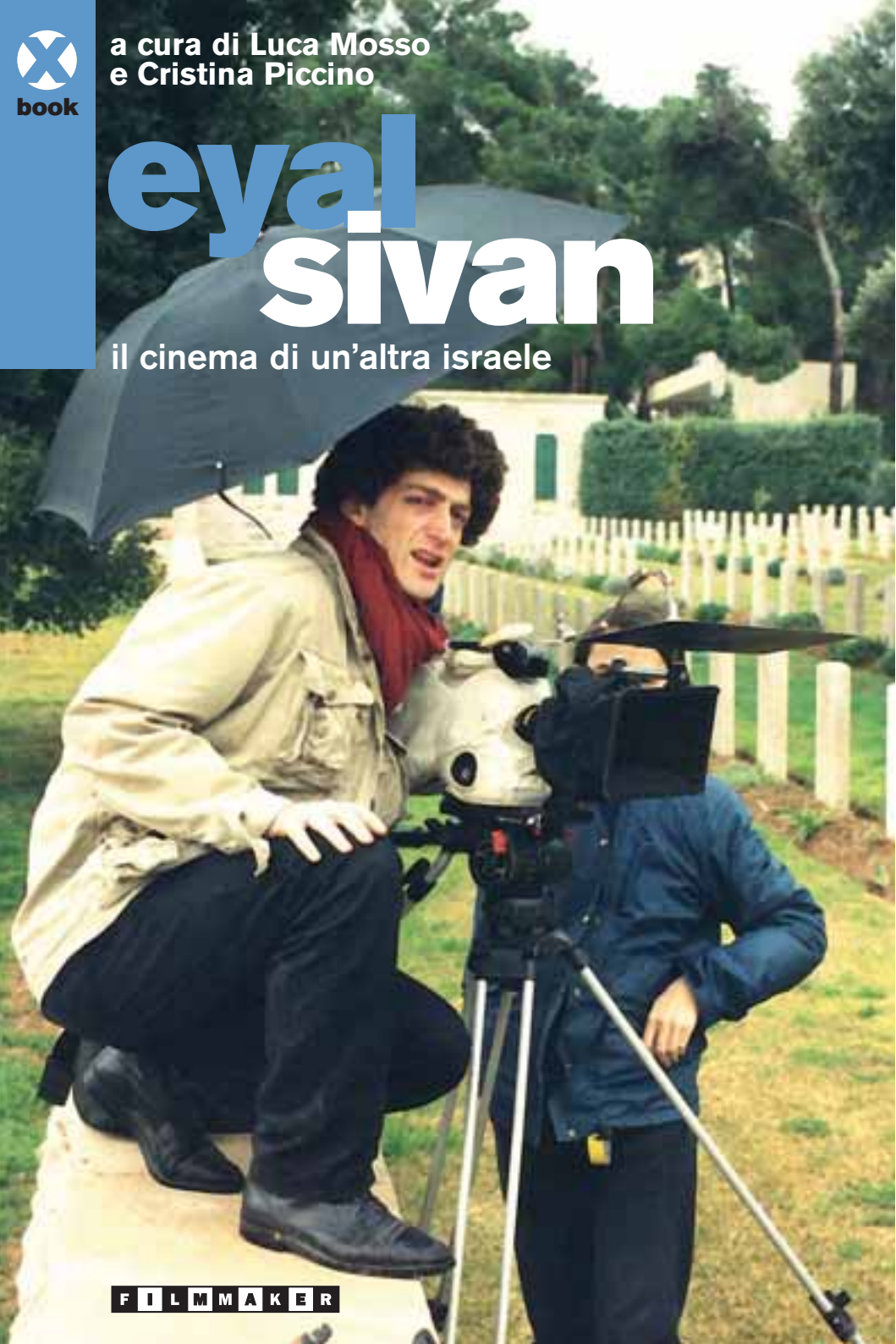




a cura di Luca Mosso
e Cristina Piccino

eyal sivan

il cinema di un'altra israele



FILMMAKER



2007, Agenzia X

Coordinamento:

Giorgia Brianzoli

Traduzioni:

Ilaria Bussoni, Silvia Piraccini

Copertina e progetto grafico:

Antonio Boni

Immagine di copertina:

Momento!

Contatti:

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Stampa Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 978-88-95029-17-7



book

a cura di Luca Mosso
e Cristina Piccino

eyal sivan

il cinema di un'altra israele

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva “Dubitare disobbedire combattere – Il cinema di Eyal Sivan”, a cura di Silvano Cavatorta, Giorgia Brianzoli, Luca Mosso (Cinema Gnom, Milano 28 novembre – 2 dicembre 2007) organizzata nell’ambito di Filmmaker/doc12.

Un’iniziativa sostenuta da:



Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Direzione Generale per il Cinema

In collaborazione con



Museo Nazionale del cinema di Torino

Teatro ì

Centre Culturel Français

Goethe-Institut Mailand

Traduzioni dei film: Cristina Cazzani, Bruno Chiaravalloti, Alice Moroni

Sottotitoli dei film: Bruno Chiaravalloti

Traduzione simultanea: Anna Ribotta, Simonetta Santoro

Ringraziamenti:

Eyal Sivan, Armelle La Borie

Vittorio Sgarbi, Antonio Calbi, Anna de Benedetto, Lorenzo Vitalone – Comune di Milano, Cultura

Benoit Blanchard – Compagnie des Phares et Balises

Viola Redtzmann – Zero film

Istituto Luce

Anna Gilardi, Roberto Ferrara, Francesco Cataluccio – Bollati Boringhieri

Alessandro Signetto – Associazione Doc/it

Alberto Barbera, Stefano Boni, Grazia Paganelli – Museo del cinema di Torino

Renzo Martinelli – Teatro ì

Paolo Simoni, Luisa Cigognetti, Gisella Gaspari, Istituto Parri Emilia-Romagna; Casa della Cultura di Milano, Silvio Alovio e la Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema; BiFi – Centre de documentation à distance; Fondazione Alasca; Dario Zonta, Francesco Pitassio, Agnès Wildenstein, Frauke Greiner, Marie-Pierre Duhamel-Muller, Alba Bariffi, Elfi Reiter

F I L M M A K E R

via Aosta, 2 – 20155 Milano

tel 02 3313411 fax 02 341193

email fmkmi@tiscalinet.it www.filmmakerfest.org

Specifico e universale. Un'introduzione	7
<i>Luca Mosso e Cristina Piccino</i>	
L'altra stella di David	9
Intervista a Eyal Sivan <i>a cura di Luca Mosso e Cristina Piccino</i>	
saggi e interventi	
Lettera a Eyal Sivan	55
Un cineasta non conformista <i>Dominique Vidal</i>	
La politica della memoria	59
Note sull'opera di Eyal Sivan <i>Ella Shohat</i>	
La memoria degli altri	63
Il travelling nel cinema di Eyal Sivan <i>Daniela Persico</i>	
Segni di smarrimento	71
<i>Marco Dotti</i>	
Un criminale che non viene dallo spazio	79
Uno specialista <i>Moshe Zimmermann</i>	
Tutta la verità...	84
soltanto la verità, nient'altro che la verità <i>Anton Giulio Mancino</i>	
Route 181	94
Una straordinaria talking cure cinematografica <i>Maria Nadotti</i>	
Alle radici dell'amore per una terra	98
Route 181, frammenti di un viaggio in Palestina-Israele <i>Émile Breton</i>	
Il rumore sordo del controllo	106
Aus Liebe zum Volk <i>Heike Hurst</i>	

materiali

Il presente dell'esperienza

Conversazione tra Tzvetan Todorov e Eyal Sivan

115

Il filmmaker e lo storico

Pierre Sorlin incontra Eyal Sivan

122

Schede dei film

a cura di Daniela Persico

133

Una cronologia

a cura di Cristina Piccino

147

Nota biografica

151

Nota bibliografica

153

Gli autori

157

Specifico e universale. Un'introduzione

Luca Mosso e Cristina Piccino

Eyal Sivan è un autore controverso. I suoi film innescano polemiche che superano regolarmente i confini del confronto e degenerano in isteriche bagarre e velenosi attacchi personali. Ma non è certo per questo che abbiamo scelto di lavorare sul suo cinema e di organizzare una retrospettiva completa dei suoi film a Filmmaker. Sivan ci interessa per quello che racconta e per come lo fa. Per come riesce a essere politico tenendosi alla larga dalle logore formule del cinema politico e per come persegue un'idea di cinema consapevole e mai avvilita su se stessa. Il lavoro con lui si colloca all'interno di un percorso che Filmmaker ha iniziato nel 1999 con Johan van der Keuken e che si è soffermato su Frederick Wiseman, Errol Morris, Peter Forgacs, Rithy Panh, Ulrich Seidl, Luc e Jean-Pierre Dardenne, tutti interpreti personali e stimolanti del cinema della realtà.

Il cinema di Sivan colpisce innanzitutto per la capacità di mettere a punto dispositivi di messa in immagini che colgono e interpretano realtà complesse e stratificate, spesso sepolte sotto profondi strati di ideologia e mistificazioni o oggetto di sintomatiche rimozioni. E di farlo con passione, urgenza ed economia espressiva. Consapevole dei danni prodotti dalla proliferazione delle immagini nella contemporaneità, Sivan sottopone il proprio lavoro a un vaglio severo, interrogandosi continuamente sul modo giusto di usare il cinema, di comporre un'inquadratura, di recuperare un archivio. L'etica della responsabilità è alla radice delle sue scelte e delle sue pratiche: per lui è l'atto cinematografico a essere politico.

È per questo che ogni volta che posa la sua macchina da presa su una realtà specifica – il conflitto Israele-Palestina, la shoah, l'eredità della Stasi, l'emergenza di nuovi uomini politici – il suo film approda a una rifondazione dell'immaginario sulla questione. Sivan non si accontenta mai delle rappresentazioni consolidate ma anzi le sottopone a un serrata pratica di decostruzione e contemporaneamente scava alla ricerca delle ragioni profonde, dei fattori di lunga durata, dei nodi irrisolti e celati. Per spiegare quello che accade oggi in Israele e

Palestina ci propone un viaggio nello spazio ma soprattutto nel tempo, mostrando il funzionamento di un sistema ideologico e propagandistico coeso ed efficacissimo che, a partire dalla sacralizzazione dell'orrore della shoah, permette e giustifica uno stato di guerra continua, l'occupazione dei Territori e abusi di ogni genere. Ed è un'interrogazione al presente anche quella che Sivan realizza, con la guida di Hannah Arendt, sul processo Eichmann in *Uno specialista*.

La scelta di campo di Sivan è sempre netta, improntata al senso di giustizia ma consapevole della propria appartenenza. Pur combattendo la politica di Israele, Sivan non dimentica neppure per un attimo di essere un israeliano, educato in quel sistema e innamorato del suo paese. E se ne assume criticamente tutte le responsabilità. È proprio attraverso l'accettazione piena della propria specificità che riesce a porre questioni di portata generale: la sua critica investe la responsabilità degli israeliani ma anche quella degli europei e degli occidentali. È specifica e insieme universale e, soprattutto, riguarda tutti noi.

L'altra stella di David

Intervista a Eyal Sivan

a cura di Luca Mosso e Cristina Piccino

Rue de la Chine, 38, quartiere Gambetta, un passo o appena più da Père-Lachaise, dal luogo in cui tanti anni fa i rivoluzionari della Comune di Parigi hanno combattuto e sono stati sconfitti. Qui, in un portoncino quasi invisibile, ha la sua sede la Momento! film di Eyal Sivan. Ed è qui che lo incontriamo, in una mattina parigina quasi d'autunno. Dentro c'è il caos, scatole di cartone ovunque. Sorride, prepara un caffè arrotolando una cartina, la prima di una serie infinita di sigarette. Un uomo va avanti e indietro con i pacchi, gentile, parla inglese – faceva il fotografo, dice Sivan, poi si è stufato e adesso organizza traslochi... Sivan sta andando via, si trasferisce a Londra lasciando per ora – con uno come lui “per sempre” è un'espressione che non funziona – Parigi, dove era arrivato da Israele alla fine degli anni ottanta. Una vita, o quasi, almeno per chi è nato nel 1964; la città era Haifa, la storia della famiglia la scopriremo nella nostra lunga conversazione.

La stanza di Sivan è quasi vuota. Non c'è più la fotografia di Hannah Arendt, l'incontro intellettuale che più ha segnato la sua poetica, la sua esigenza di provocare verità. Non ci sono i manifesti, i libri – tantissimi, visto il numero di scatoloni. Restano le immagini dei santi appese alla parete, e una incredibile collezione di “palle di neve” chiusa in una vecchia vetrinetta.

“Da cosa cominciamo?” ci chiede. Già, da cosa. A Londra insegnerà al college, c’è la tesi di dottorato da finire. Tema: la rappresentazione della vittima al cinema – più o meno. Ovvero la ricerca di tutti i suoi film, con l’evidenza netta di *Uno specialista*.

Difficile andare via, organizzare tutto, ma la Francia si capisce che gli dà dolore e rabbia, è come restare nella casa in cui si è vissuto un grande amore finito male. La Francia, il paese del sogno di ragazzo bohémien, che solo qualche anno fa lo ha massacrato con la storia di *Route 181*. Lettere, petizioni, accuse violentissime fino alla censura e al divieto di proiettarlo al festival del Cinema du Réel, se non una sola volta e con un apparato di sorveglianza ai limiti del ridicolo. Contro di lui ci sono tipi come Alain Finkielkraut, Henry Lévy, Claude Lanzmann. Non ci sarebbe da disperarsi se non fosse che quella lettera l’hanno firmata registi e scrittori, tutte persone che per principio dovrebbero schierarsi contro ogni forma di censura. Certo, a difenderlo c’erano Godard, Todorov, Balibar, Comolli... Le lettere però erano solo una piccolissima parte di una trama sempre più aggressiva e difficile da sopportare.

Non è una persona “facile” Eyal Sivan. Perché è chiaro, diretto, coerente con il suo pensiero – tutte cose che oggi spaventano, mettono a disagio, addirittura disturbano. Non si nasconde nel compromesso, pure se piccolo o ambiguamente mascherato da saggezza. Sin dal primo film, *Aqabat-Jaber, vie de passage*, che precede di qualche mese la prima Intifada e racconta la vita dei profughi palestinesi. Una vita provvisoria, sospesa nel nulla. Poi *Izkor, Uno specialista, Aus Liebe zum Volk*, per citarne solo qualcuno. La costruzione di Israele sulla shoah, il nazismo nelle sue pieghe invisibili, la Germania del socialismo reale. Sì, ci vuole molto coraggio e moltissima consapevolezza per tutto questo. Ma il cinema e la riflessione di Sivan, o, come dice lui, il suo “dispositivo”, non mentono né camuffano, dicono subito che cosa stanno mettendo in campo. Qual è la ricerca e quale la provocazione. Riguardano la consapevolezza dello spettatore e la natura stessa dell’immagine, la possibilità di rappresentare, di tradurre in visualità capovolgendo sicurezze e miti fondatori. La storia nel suo divenire presente, ovunque ci si trovi, in Israele o nella Germania Est, negli Stati Uniti, in un campo profughi o nell’aula di tribunale davanti a un criminale nazista, uomo assolutamente comune, dunque disturbante.

Sivan non si ferma mai. È apolide nel Dna, e non soltanto perché è nato in una famiglia ebraica emigrata dall’Est europeo in America Latina prima di approdare in Israele. È uno stato mentale più che geografico, in cui si intrecciano la lotta politica, il cinema, gli spostamenti da

Gerusalemme a Tel Aviv, poi a Parigi, ora a Londra. Ma, ci dice, parla cinque lingue: ebraico, spagnolo – che era la lingua di famiglia, dei genitori arrivati in Israele dall’Uruguay – inglese, francese, arabo – perché era importante conoscerlo e a partire dalla quinta lingua non si fa più nessuna fatica per imparare. Lo stesso movimento del suo fare cinema, pur restando dentro a una prospettiva molto netta, messa però alla prova ogni volta in situazioni diverse.

“Da cosa cominciamo, allora?” ci dice ancora. “Chiedete e io rispondo.”

Iniziamo dalla tua storia familiare. Quali sono le vostre origini?

La mia è una famiglia di emigranti, i miei nonni materni venivano entrambi dall’Est, dalla Polonia, la zona del paese che oggi è l’Ucraina e che chiamano la Galizia orientale polacca. La famiglia di mio padre era in parte russa e in parte della Transilvania... Si sono incontrati tutti quanti in America Latina, in Uruguay, o almeno questo vuole la nostra mitologia familiare... che, come tutte, racconta tante belle storie, in parte menzogne e in parte mezze verità. Mia nonna materna è sbarcata in America Latina agli inizi degli anni trenta, ma a portarcela non è stata tanto la guerra quanto piuttosto la crisi economica catastrofica che la Polonia attraversava in quel momento e il forte antisemitismo. Problemi economici e antisemitismo vanno sempre insieme! Mio nonno è partito con alcuni amici, volevano andare in America ma il biglietto costava troppo e così si sono ritrovati a Montevideo invece che a Ellis Island. I miei genitori sono nati in Uruguay, sono uruguayi ebrei. Nessuna delle due famiglie era particolarmente praticante, ma la famiglia di mia madre aveva una maggiore coscienza ebraica, onorava le feste, quella di mio padre invece era atea. I miei si sono conosciuti all’inizio degli anni sessanta e hanno deciso quasi subito di lasciare l’Uruguay. Era il momento di esplosione della sinistra in Sud America ma soprattutto era il periodo in cui in Uruguay cominciava a farsi sentire la cosiddetta “influenza della Cia” sull’America Latina. Non c’erano ancora i tupamaros ma l’Uruguay per primo sperimentava la grande manovra americana, la costruzione cioè di un’alleanza con l’estrema destra che porta alla dittatura militare. Mia madre aveva fatto studi classici, storia dell’arte in particolare, e per un periodo aveva vissuto a Parigi. Mio padre frequentava la Facoltà di architettura, che è molto importante nella storia della sinistra in Uruguay: è da lì che viene Raul Sendic, il leader dei tupamaros. Lui però non era un militante di sinistra; mia madre era più impegnata, era una sionista di sinistra. Il

sionismo di sinistra ha sempre avuto rapporti problematici con l'estrema sinistra dell'epoca, specialmente dopo la conferenza dei Tre continenti a Cuba: Castro infatti aveva invitato tutti i movimenti della sinistra nel mondo tranne la sinistra sionista; gli ebrei dei diversi gruppi di sinistra ci sono rimasti molto male. Penso però che mio padre e mia madre abbiano abbandonato l'Uruguay più per ragioni personali. Erano giovani, non trovavano il posto molto stimolante, cercavano qualcosa di diverso...

E come mai hanno deciso per Israele?

Qui siamo davvero in piena mitologia familiare. Raccontano che al momento di scegliere volevano un paese nuovo ma che avesse una storia classica, anche per i loro studi (mia madre aveva nel frattempo deciso di dedicarsi all'archeologia). È interessante il loro rapporto, uno costruiva, l'altra cercava le rovine... Sarà per questo che poi hanno divorziato. Avevano preso in considerazione tre possibilità. Una era l'Algeria, che aveva appena conquistato l'indipendenza ed era quindi un paese nuovo ma con un passato classico; un'altra era Cuba, la grande speranza della gioventù in America Latina, dove però mancava la storia classica. La terza era Israele, quella che hanno preferito. Sono arrivati nel 1963, io sono nato un anno dopo. All'inizio abitavamo nel nord del paese, mio padre continuava i suoi studi di architetto, mia madre lavorava come guida turistica per il ministero degli Affari esteri, la punta della propaganda. Poi ci siamo trasferiti a Gerusalemme, era il 1968 o il 1969... Mio padre è entrato alla Scuola di belle arti dove insegnava architettura, mia madre venne ammessa all'università, alla Facoltà di archeologia. Ecco, questo è un po' il quadro familiare nel quale sono cresciuto. I miei nonni materni ci hanno raggiunto qualche tempo dopo, quelli paterni sono rimasti in Uruguay e sono morti lì.

Per la mia formazione è importante che i miei genitori siano sionisti di sinistra. È un concetto sempre un po' complicato da spiegare, è come dire un quadrato tondo, è una contraddizione in termini. Erano molto distanti dal nazionalismo israeliano, basti pensare che hanno preso la nazionalità israeliana solo vent'anni dopo il loro arrivo in Israele. Avevano la carta d'identità, perché in Israele si può avere uno statuto di residente permanente e di cittadino straniero. Loro hanno detto: "Be', la cittadinanza non è mica un paio di calzini che si prende così...". Per anni sono rimasti stranieri anche sul piano culturale. La loro, insieme a quella americana, era l'immigrazione privilegiata. I sudamericani erano avvolti in una specie di aura romantica, non c'era alcuna ostilità nei loro

confronti, anzi. Esisteva un grande interesse verso la musica e in genere la cultura dell'America Latina. Il solo segno che li distingueva era un accento molto forte, che non rappresentava certo un problema. Eppure negli anni sono diventati profondamente israeliani, si sono integrati totalmente. Non era tanto la cultura israeliana a interessarli; anzi, con quel tipico snobismo latinoamericano, consideravano gli israeliani un po' rozzi, non particolarmente colti, ma volevano che i loro figli fossero israeliani. Perché? Non volevano che fossimo ebrei. Può sembrare assurdo ma è un punto estremamente importante, e non conta se è vero o no e in quale parte della mitologia familiare rientra. I miei genitori erano convinti che essere ebrei in giro per il mondo comportasse un'inevitabile dualità – si è ebrei italiani, ebrei francesi e così via... – e non volevano questo per noi. Noi dovevamo essere interamente israeliani. Del resto il fondamento principale del sionismo è la cancellazione dell'ebraismo dall'identità nazionale. Nell'immagine fabbricata dai sionisti l'ebreo è una persona debole, un perseguitato, un pauroso, che pensa solo ai commerci, che non sta mai a casa... Il sionismo sotto molti aspetti è vicino all'antisemitismo.

Puoi spiegare meglio questo punto?

Il sionismo ha inventato un popolo, chiamandolo "popolo ebraico", contro l'ebraismo. Prima si parlava di popolo ebraico, o popolo di Israele, ma questa espressione non implicava un'idea di popolo in senso giuridico. Il sionismo ha utilizzato in qualche modo la definizione di popolo data da Mussolini, ovvero un gruppo di persone che combattono insieme. L'invenzione di un popolo, che non è comunque una specificità del sionismo, in un certo modo va contro la realtà ebraica, la storia ebraica, e soprattutto contro l'ebraismo. I sionisti consideravano gli ebrei dei deboli, li definivano con disprezzo "orientali". Il cuore del sionismo è l'Europa dell'Est ma quando Theodor Herzl, il fondatore del sionismo, parla degli yiddish li descrive come primitivi, barbari, gente piena di superstizioni, li definisce "barbuti" con lo stesso tono che oggi l'Occidente riserva all'Islam. Per i sionisti gli yiddish incarnano "l'orientale", pur essendo europei dell'Est. In Occidente allora non esisteva la figura dell'ebreo orientale in quanto arabo.

Oggi posso dire che mi interessa la riflessione binazionale in Israele e al tempo stesso mi definisco un antinazionalista. Però sono consapevole che esiste una realtà nazionale, che il sionismo è riuscito a creare "l'israelitudine" e gli israeliani. Nel bene e nel male. Abbiamo una lingua e una cultura che non sono quelle ebraiche, anche se si continua a

strumentalizzare politicamente l'ebraismo. All'interno di questa realtà nazionale ci sono delle differenze fra l'idea di nazione, coscienza nazionale e nazionalismo. Lo stesso Eichmann in *Uno specialista* dice che il nazionalismo è il principale responsabile di tutti i mali perché genera egoismo. Ai nostri giorni si tende a considerare la questione nazionale superata, c'è internet, ci sono le multinazionali, non ci sono frontiere. Ma non è vero: la questione nazionale esiste ancora, c'è una coscienza nazionale palestinese chiara come ce ne è una israeliana, una italiana, una francese e così via. Per un italiano è più facile rappresentarsi come tale che come europeo. Il punto è lo Stato-nazione. La struttura che oggi per eccellenza esprime questo concetto è proprio Israele perché è lo Stato di una nazione immaginaria.

La cultura della diaspora accetta la dualità che sta nella consapevolezza di essere ebrei unita al sentimento di appartenenza nazionale: l'essere parte di un gruppo sociale, che non è solo una religione, è una ricchezza che caratterizza l'esilio. Il sionismo è riuscito a cancellare questa dualità, al punto che essa ormai, nella sua complessità, sopravvive solo al di fuori di Israele. I francesi ebrei sono diventati degli ebrei francesi, gli italiani sono ebrei italiani e via dicendo.

Com'era Israele quando vi giunsero i tuoi genitori?

La presenza degli arabi era stata eliminata. Fino al 1967 c'era un controllo militare in Galilea, la maggior parte degli arabi del 1948 era stata espulsa. Israele era un paese ebraico con una forte egemonia degli ashkenaziti, gli ebrei europei. Gli ebrei orientali, magrebini ecc., arrivati negli anni cinquanta, venivano confinati nelle bidonville o nelle città satellite. I miei genitori sono ashkenaziti e godono dunque di ogni privilegio. Vivono in un paese nuovo, bianco, dove c'è il sole dell'Oriente ma senza l'Oriente. Un sogno. Almeno fino al 1967, quando scoppiò la Guerra dei Sei giorni.

Possiamo dire che è stato il primo choc per il paese?

Non credo che sia stato uno choc, almeno per i miei genitori. Mio padre si è arruolato nell'esercito ma senza combattere. I miei incarnavano la generazione vittoriosa di un paese in cui prevaleva l'immagine dell'israeliano forte, che poteva viaggiare ovunque, visitare Gerusalemme, Betlemme, andare nei bazar, comperare ciò che voleva. Erano gli anni della *belle époque* coloniale. Gli arabi, i palestinesi, stavano lì intimiditi, spaventati, mentre gli israeliani erano gli splendidi viaggiatori che scoprivano il territorio. Era l'inizio del boom dell'edilizia e dell'immigrazione.

Credo che il vero trauma, per i miei genitori come per tutti, sia stato il 1973, la Guerra del Kippur.

Nel 1967 loro erano giovani, avevano ventisette anni, erano immersi nel dominante sentimento di trionfalismo. È vero che si era diffusa una grande paura prima del 1967, ma era stata costruita soprattutto dalla propaganda; oggi il nuovo corso della storiografia israeliana scrive le cose in modo diverso però è stato proprio quello, tra il 1966 e il 1967, il momento in cui si comincia a parlare dei cosiddetti “confini di Auschwitz”: alle Nazioni Unite i politici israeliani dicevano che Israele corrispondeva soltanto ai vulnerabili confini di Auschwitz... Ora sappiamo bene che è stata Israele a cominciare la guerra del 1967 – gli arabi non la volevano – perché era sicuro di vincerla, come poi è stato. La simbologia che ne è risultata era molto forte: il piccolo israeliano che combatte riuscendo a resistere e a difendere il suo paese.

Ma l’aspetto interessante di questo periodo è un altro. Gli anni tra il 1948 e il 1967 sono visti dagli israeliani come un periodo “democratico”. È la ragione per cui si dice ancora oggi che bisogna tornare ai confini del 1967.

Noi sappiamo però che la verità storica è un’altra: dal 1948 al 1966 in Galilea c’è un vero e proprio regime militare che controllava gli arabi. Alla fine di questo periodo passano nove mesi prima che Israele proceda a una nuova occupazione in Cisgiordania [con Gerusalemme Est, le alture del Golan, la striscia di Gaza, quello che poi diventano i Territori occupati]. La verità è che abbiamo vissuto solo nove mesi senza mettere in atto l’occupazione: siamo stati uno “Stato ebreo democratico” per nove mesi.

Ho pochi ricordi di quella guerra, dopo ci siamo trasferiti a Gerusalemme. Ma ricordo che allora vivere lì significava poter andare tutti i venerdì al suq... Eravamo i colonizzatori fieri, i padroni di casa.

Tel Aviv non era ancora la metropoli moderna di oggi...

No, anche se è stata sempre una città metropolitana. Ma quelli erano gli anni d’oro di Gerusalemme. La Scuola delle belle arti era molto importante e così l’Università. In più l’esotismo era a portata di mano, visto che gli arabi ci vivevano accanto.

Poi che cosa è accaduto?

La mia famiglia apparteneva al ceto intellettuale, a quello che in Israele viene definito l’ambiente accademico. Abitavamo in un quartiere totalmente bianco e ashkenazita dove i miei genitori avevano com-

prato una casa quando era ancora in costruzione. Era un quartiere nuovo, chiamato French Hill, cresciuto sui Territori occupati dopo il 1967. Ci eravamo trasferiti lì qualche mese prima della guerra del 1973, l'evento che, come dicevamo, è stato una sorpresa assoluta. È scoppiata all'improvviso e da subito la gente l'ha vissuta come una prova estremamente difficile. Tutti gli uomini sono stati mobilitati e anche mio padre è rimasto lontano a lungo come riservista... Alla fine della guerra c'è stata una grande manifestazione, era la prima volta che accadeva nel paese ed è stata anche la mia prima manifestazione, avevo sette anni. I miei genitori continuavano a lavorare anche per l'ambasciata dell'Uruguay. Mia madre faceva delle traduzioni, mentre non so quale fosse esattamente l'attività di mio padre, penso che avesse un posto grazie al fatto che mio nonno era ambasciatore del governo uruguayo. Noi potevamo fare acquisti nei negozi riservati ai diplomatici, un lusso enorme in un paese come Israele dove negli anni sessanta e settanta non si trovava granché... Viaggiavamo anche molto all'estero, fatto anch'esso piuttosto fuori dal comune.

Stavi raccontando della tua prima manifestazione dopo la Guerra del Kipur. Contro cosa si protestava?

Un movimento molto numeroso reclamava una commissione di inchiesta parlamentare per indagare sulla guerra, sul perché ci siamo fatti trovare impreparati... Poteva sembrare una manifestazione di sinistra, in realtà esprimeva uno spirito patriottico di centro. Comunque è stata una grande manifestazione contro il governo Golda Meir. Era interessante anche perché rivelava una convinzione degli israeliani: lo slogan era: "lo Stato siamo io e te" e quindi voi politici avete il dovere di rendere conto a me, cittadino, perché io sono lo Stato. È stata un'esperienza che mi ha segnato.

In che senso?

Non so spiegarlo con precisione... Ne conservo un ricordo molto chiaro, soprattutto della consapevolezza che manifestare è fondamentale nella vita di un cittadino. Forse perché ci sono andato con i miei genitori, o perché era considerata una manifestazione dell'opposizione, credo la prima grande manifestazione dell'opposizione israeliana sionista.

Distingui sempre tra "sionista" e "sionista di sinistra". C'è una differenza, se non un conflitto, tra queste due posizioni?

Il quadro politico determinato dal sionismo che sancisce uno Stato

ebraico per gli ebrei è molto importante nella mia formazione e in tutto il mio lavoro. Possiamo discutere di che cosa sia lo Stato ebraico e di che cosa voglia dire essere ebreo, ma nel sionismo la rivendicazione di partenza è quella di uno Stato ebraico che appartiene agli ebrei. Le diverse correnti del movimento sionista rimandano sempre a questo principio. Senza fare paragoni troppo diretti, è un po' come nel grande movimento socialista, dove a destra c'è la socialdemocrazia e a sinistra i maoisti, i trotskisti, i brigatisti... Il quadro di riferimento però è sempre il socialismo. Lo stesso vale per il sionismo. Il sionismo di sinistra ha posizioni completamente differenti da quello di destra su molti piani, ma nessuno dei due può fare a meno della rivendicazione di uno Stato ebraico: ciò di cui si discute è la sua forma, tutti però concordano sulla sua esistenza.

Sì, ma dire "uno Stato ebraico per gli ebrei" pone subito enormi questioni.

Il sionismo è pieno di contraddizioni, su questo siamo d'accordo, che si manifestano sempre al suo interno. Quando parlo di "opposizione" lo dico riferendomi al quadro sionista. I miei genitori si sono percepiti per anni come parte di questa opposizione, anzi ancora oggi mia madre si considera dell'estrema sinistra sionista perché esprime le posizioni più radicali. Ma sempre dentro il sionismo, non fuori da esso. È una cosa complessa.

Resta il fatto che se parli di uno Stato ebraico la conseguenza immediata è che devi essere ebreo per farne parte. Si può diventare socialisti, maoisti ecc. ma nessuno può diventare ebreo.

Per questo ho detto che non voglio fare paragoni, era solo un esempio. Non ci sono molte cose paragonabili al sionismo. Il colonialismo sionista, per fare un altro esempio, è una forma particolare di pratica coloniale, almeno perché è un colonialismo senza metropoli. Il dato singolare è che nella storia politica dei sionisti convivono sempre due parti in opposizione, che sono però d'accordo su una cosa, lo Stato ebraico. Esiste un paradosso ancora più complicato, che è lo "Stato ebraico democratico". Come è possibile? Se è uno Stato ebraico, per gli ebrei, come può essere democratico, visto che la democrazia riguarda tutti? È un paradosso a volte perverso. Ma non finisce qui. I sionisti di sinistra sul piano economico hanno idee da liberali di destra. Il termine "sinistra" riguarda quindi solo la relazione con i palestinesi, la questione dei Territori occupati. Il movimento più a sinistra del sionismo nelle politiche economiche appoggia le privatizzazioni, non esprime per niente una

politica di sinistra. Però è considerato tale perché spinge alla restituzione dei Territori, appoggiando la nascita di uno Stato palestinese. La nozione destra/sinistra non vuol dire nulla dentro al sionismo, il fatto è: si è sionisti oppure no. Come quando una donna è incinta: non può esserlo solo un po', o lo è o non lo è.

Torniamo alla tua storia. Eravamo rimasti al 1973, alla Guerra del Kippur e allo scontento che pervade il paese.

Dopo il 1973 appare un nuovo grande partito di centrosinistra, il Movimento democratico per il cambiamento. Un partito ashkenazita, bianco, con un'importante militanza laica, che sosteneva il compromesso con i palestinesi. Il leader era Yadin, un vecchio capo dell'esercito israeliano, un criminale della guerra del 1948 che era anche l'archeologo israeliano più famoso, a capo del dipartimento di archeologia. Era il professore di mia madre, che non a caso è entrata nel partito. Il 1977 è l'anno delle elezioni, una data chiave nella storia della mia famiglia e del paese: i miei genitori hanno divorziato e per la prima volta nella storia di Israele il partito laburista viene sconfitto. Va al potere Begin con il Likud. La sinistra sionista ashkenazita era sconvolta, la definirono una vittoria della guerra, del fascismo, ma in queste critiche c'era anche una buona componente razzista: Begin era stato votato dalle grandi masse del paese composte ancora oggi prevalentemente dagli ebrei arabi.

Io intanto avevo iniziato a interessarmi alla politica, sono arrivato al Movimento democratico per il cambiamento grazie al coinvolgimento dei miei genitori. Il 1977 è stato anche l'anno di Camp David e della nascita di Peace now!, che forse non tutti ricordano e che è cominciato con una lettera di alcuni ufficiali dell'esercito. Li chiamavano pacifisti israeliani ma erano militari, ashkenaziti bianchi, occidentali... Quando Begin è partito per Camp David per incontrare Sadat, l'idea di tutti i grandi movimenti di contestazione era appoggiare il compromesso. Ero molto coinvolto in Peace now!, finché accadde che mi arrestarono perché insieme a dei compagni avevo appeso degli striscioni all'entrata di Gerusalemme, vicino alla casa di Begin, durante una manifestazione. Peace now! rifiutò di difenderci; la cosa ci sembrò ridicola e quindi fondammo a Gerusalemme un movimento che si chiamava Liceali contro l'integralismo religioso. All'epoca ero antireligioso e ultralaico, con gli anni ho capito quanto fosse assurdo... Avrò avuto quattordici o quindici anni, rivendicavamo il diritto di tenere aperte le sale cinematografiche a Gerusalemme il venerdì: perché si doveva chiudere tutto, perché tutto doveva essere religioso? Ci sembrava medioevo... Insomma, i discorsi

che circolano oggi in Europa noi li facevamo già nel 1977-1978. Ci hanno arrestati ma visto che eravamo ragazzi di buona famiglia la cosa si è risolta subito. È sempre così con i figli della borghesia... Questa esperienza e la militanza in Peace now! hanno contribuito a radicalizzare le mie posizioni.

In che senso parli di absurdità dell'ultralaicismo? Nel tempo il tuo rapporto con la religione è cambiato?

È cambiato piuttosto il mio rapporto con la laicità usata come arma contro la religione. Tempo fa ho scritto un articolo su un giornale israeliano in cui mi schieravo contro la scelta di fare il Gay Pride a Gerusalemme. Le mie non sono ragioni religiose: non posso sentire parlare di tolleranza in una città dove si pratica una discriminazione continua nei confronti degli arabi. In casi del genere il discorso laico è soltanto opportunismo, o scelta di convenienza. Un po' come nel dibattito sul velo, dove la laicità che decide di negarlo si trasforma in uno strumento di oppressione senza interrogarsi sulle opportunità, sui singoli casi, su che cosa significhi. Non voglio adesso dire che sono per il velo ma di fronte alla realtà del mondo contemporaneo credo che sia necessario rivedere il concetto di laicità. Senza parlare poi delle ipocrisie e delle ambiguità che lo circondano. L'Europa e l'America sono in Afghanistan a combattere perché le donne si liberino dal burqa; il fatto che tutte lo portino ancora, con ancora maggiore accanimento, non viene preso in considerazione, così come non vengono mai messi in questione gli eventi che hanno condotto a una certa realtà, non ci si chiede chi ne è responsabile né a cosa potrebbe davvero servire. Ancora un altro esempio: si parla moltissimo dell'Iran, e il punto centrale sono sempre le donne, che forniscono l'alibi per una nuova guerra. Nessuno però dice mai nulla sull'Arabia Saudita, un regime spaventoso, che non ha mai fatto un gesto quando gli iraniani hanno combattuto per liberarsi dallo scia. Tornando a Israele, penso che il problema anche qui non sia la religione in sé. La questione sta nella definizione stessa di Stato ebraico e nel suo rapporto con la democrazia. In teoria si tratterebbe di uno Stato laico ma chi decreta la chiusura dei negozi o dei cinema il venerdì sono i deputati al parlamento, non i religiosi... Chi tiene in ostaggio la religione è la laicità, a partire dalla fondazione di Israele, con la quale il sionismo ha voluto uno Stato ebraico in opposizione all'ebraismo, che non aveva caratteristiche nazionaliste.

Andiamo un momento indietro. Qual era l'atmosfera culturale che si respirava a casa tua? E com'era invece la tua scuola elementare, che genere

di rapporti avevi con gli insegnanti, come vivevi la propaganda, che doveva essere la stessa che raccontavi in Izkor, les esclaves de la mémoire?

A casa siamo cresciuti in una situazione che non so quanto allora poteva essere strana. I nostri genitori non erano in grado di aiutarci nei compiti, a parte matematica, perché non parlavano abbastanza bene l'ebraico. A casa prevaleva la cultura latinoamericana: si parlava spagnolo, ascoltavamo musica classica europea o sudamericana, le nostre letture erano soprattutto francofone. Mia madre, quando studiava a Parigi negli anni sessanta, si sedeva al caffè Select per tenere d'occhio la Coupole sperando così di vedere Sartre e Simone de Beauvoir. Sono cresciuto con il mito di Sartre, ho letto i suoi libri a dodici o tredici anni, senza capire nulla... C'erano cose davvero bizzarre nella nostra educazione, leggevamo i *Diari* di Che Guevara perché era il libro dell'adolescenza di mia madre ma avevamo anche molti libri di storia con la "S" maiuscola – mitologia greca, storia della Roma antica –, che erano stati gli studi di mia madre, letteratura greca e romana... Accanto ai classici c'era la letteratura sudamericana contemporanea, García Márquez, un'altra passione giovanile dei miei. C'erano giornate in cui tutti insieme sfogliavamo le grandi enciclopedie. Allora non avevamo la televisione, che era considerata negativa, così come era vietata la Coca-Cola: non poteva neppure entrare in casa, era come portare la Cia in salotto. Tutte cose che facevano parte del retaggio di sinistra dei miei... Lo stile di vita di casa non aveva nulla in comune con quello che prevaleva all'esterno. Negli anni settanta l'educazione scolastica attraversava uno dei suoi momenti più ideologici, a parte forse gli anni cinquanta: anche se la scuola era laica, si studiava molto la Bibbia. Cosa significava? Che la Bibbia diventava la storia. Studiavamo storia sulla Bibbia, non come fosse un insegnamento religioso, anzi. Nella separazione tra casa e scuola avevo il vantaggio di provenire da un ambiente privilegiato, quindi cercavo di essere il migliore nell'apprendimento della cultura israeliana; alla materna ero già bravissimo nello studio della Bibbia e negli studi della patria, la geografia, i nomi dei nostri fiumi, delle diverse zone del paese... Poi c'era la geografia delle Terre di Israele e i più grandi cominciamo a studiare la storia del popolo ebraico.

Tutto il sistema dell'istruzione in Israele si fonda su una contrapposizione: noi e gli altri, la storia del mondo e la storia degli ebrei, la geografia del mondo e quella dello Stato di Israele... Ero bravo in tutto tranne che in matematica, che per me è un incubo ancora adesso. Negli anni settanta c'è stata la grande riforma scolastica. Il ministro dell'educazione veniva dal partito nazionalista, religioso di destra, e a posteriori

penso che sia stato un bravo ministro. Nei nuovi programmi c'era un libro che si chiamava *Eredità delle comunità ebraiche orientali*. Fino ad allora nei libri di storia israeliani gli ebrei orientali non esistevano, studiavamo *Storia del popolo ebraico* che raccontava soltanto degli ebrei d'Occidente. *Eredità delle comunità ebraiche orientali* mescolava folklore, etnologia e aneddoti sulla sofferenza degli ebrei orientali sotto l'Islam. Era una collezione di bugie assolute.

Ma i libri di storia in Israele erano "sovietici", come era "sovietico" il paese in cui sono cresciuto. Si insegnavano soltanto falsità assai patriottiche, una caratteristica del sionismo. Ci facevano fare un sacco di gite, marciavamo in lungo e largo per conoscere il paese, la natura, i duemila anni di storia ebraica, dove ogni luogo aveva una sua evidenza: qui è accaduto questo, qui quest'altro... La nostra era una scuola in cui di fronte alle rovine di un villaggio palestinese ci veniva detto che risalivano all'epoca delle crociate.

È un tipo di propaganda comune a tutti i paesi che vogliono rappresentarsi come verità assolute.

Esattamente. In quel periodo Israele si vedeva come un paese socialista, conservando del socialismo solo le strutture, la tattica e i programmi scolastici molto rigidi. E una forma di distillazione continua dell'ideologia sionista. Ho trovato una mia vecchia fotografia, avrò avuto dodici anni; a guardarla oggi c'è da morire dal ridere: sto lì, deve essere mattina presto, pronto a partire per una qualche escursione in pantaloncini corti, con lo zaino, il cappello storico israeliano che chiamiamo il "cappello da idiota" e l'aria molto fiera perché in mano tengo la cartina del paese con su scritto "Terre di Israele". Un altro aspetto della propaganda erano le cerimonie, ne avevamo tantissime. In quei giorni speciali ci dovevamo vestire di blu e bianco, i colori della bandiera, come il primo giorno di scuola: noi stessi eravamo la bandiera. E dire che la mia era una scuola liberale, di sinistra, assolutamente laica ma molto sionista. Ho frequentato la materna, le elementari, le medie poi sono passato al liceo René Cassin (dal nome del redattore della dichiarazione dei diritti dell'uomo), dove poi ho girato *Izkor*. Era una scuola dell'Alliance française. Mi hanno espulso prima della fine dell'anno perché avevo organizzato uno sciopero contro l'obbligo di indossare la divisa. Ero quel che si dice un "ragazzo problematico", oggi direbbero iperattivo... La mia fortuna era avere alle spalle una famiglia ashkenazita e intellettuale: un ragazzo problematico diventava così un ragazzo molto dotato; se fossi stato ebreo orientale sarei finito in una scuola professionale.

Vi racconto un episodio abbastanza importante. Ci avevano invitati a una trasmissione della televisione in cui i ragazzini facevano i reporter. Ero stato selezionato, e questo ha fatto scattare il mio interesse per le immagini, per la televisione. Dopo l'espulsione dal René Cassin i miei hanno cercato una scuola adatta a me ma avevo problemi un po' ovunque. A quel punto l'unica soluzione era la scuola sperimentale, dove si praticava un'educazione aperta, autogestita, dove ciascuno sceglieva gli indirizzi che preferiva, senza obblighi d'orario, e tutti stavano seduti in cerchio e davano del tu ai professori. La scuola però non mi interessava, contava solo l'impegno sociale e politico a cui dedicavo tutto il mio tempo. In quel periodo ho cominciato per la prima volta a frequentare dei palestinesi: mi ero fatto degli amici in un villaggio palestinese di fronte a dove abitavamo, nella zona nordest di Gerusalemme. Non era ancora una dichiarazione politica, piuttosto un'avventura, che però ha comunque determinato le scelte successive. Potrei fare una mitologia del mio rapporto con la politica, dire che avevo una coscienza politica già a quindici anni, che ho partecipato a grandi manifestazioni molto violente, che sono entrato nei gruppi di attivismo sociale che erano movimenti di ebrei orientali dei quartieri poveri di Gerusalemme. Ho militato in Ha'oalim e poi nel movimento di estrema sinistra della gioventù antisionista... Ma questa rappresentazione di me sarebbe vera solo in parte. È chiaro che se non avessi avuto una passione per la politica non lo avrei fatto ma al tempo stesso il mio attivismo era un modo per dichiarare una diversità. I ragazzi a quindici anni cominciavano già a pensare all'esercito, c'era chi voleva diventare pilota, chi paracadutista... Non volevo essere come tutti gli altri, l'estrema sinistra era perfetta per ottenere il mio scopo. Inoltre nei quartieri "difficili" di Gerusalemme si trovava più facilmente l'hashish, e se per fumarmi una canna dovevo fare una scelta politica ero disposto a farlo. Dico così per non mettere le cose unicamente su un piano politico. Ma frequentare quelle persone mi ha permesso pian piano di conoscere la situazione degli ebrei orientali, ho visto cosa significava, mi sono reso conto della discriminazione che subivano. Improvvisamente, a quindici anni, ero diventato un bianco, una cosa di cui prima non avevo alcuna consapevolezza così come non pensavo di essere un ashkenazita. Siamo gli unici a non considerare noi stessi come tali. Nell'estrema sinistra c'erano anche cose che mi piacevano molto. La Lettera dei 21, un gruppo di liceali, appena più grandi di me, che rifiutavano di andare nei Territori occupati, è stato un evento straordinario. Erano di Tel Aviv e io avevo organizzato a Gerusalemme un'iniziativa in loro sostegno. Ricordo bene che sono andato alla mani-

festazione di Peace now! e davanti al parlamento israeliano ho distribuito dei volantini che avevo fatto da solo, con la fotocopiatrice della scuola, in cui prendevo posizione a favore della disobbedienza nei Territori occupati. Quelli di Peace now! mi hanno cacciato dalla manifestazione. Lì ho capito che non eravamo sulla stessa lunghezza d'onda: c'è una differenza fondamentale tra i sionisti di sinistra e chi sionista non vuole essere.

Il momento cruciale per me è stata la guerra del Libano. Nel 1981, a sedici anni e mezzo, ho lasciato il liceo e mi sono trasferito a Tel Aviv. Avevo cominciato a lavorare con la fotografia, facevo del fotogiornalismo...

Hai fatto una scuola di fotografia?

No, in realtà l'interesse per la fotografia è più antico. Da ragazzino adoravo la chimica, a casa avevo un laboratorio, mi lanciavo in esperimenti, esplosioni... La fotografia mi dava la possibilità di continuare con la chimica in camera oscura, realizzando, in più, delle immagini. Mi hanno regalato una macchina fotografica e così è iniziata...

Il fatto che fossimo in piena guerra del Libano, durante uno dei periodi di maggiore attività politica, non era certo indifferente. Per vivere facevo lavoretti qua e là, il barman, il cameriere nei ristoranti. È stato allora che ho incontrato gli esponenti dell'estrema sinistra israeliana. Avevo diciotto anni. Allora ci fu l'episodio più terribile della guerra in Libano, il massacro di Sabra e Chatila. Sharon segna così la mia adolescenza: è il criminale per eccellenza. Non è mai cambiato, e neppure poteva farlo: continua a essere ciò che rappresentava allora.

Il 17 novembre 1982, sessanta giorni esatti dopo Sabra e Chatila, avrei dovuto entrare nell'esercito: in Israele ti chiamano la prima volta a sedici anni. Già dall'anno prima avevo deciso che non avrei fatto il servizio militare, ho cominciato a cercare ogni mezzo possibile per evitarlo. Non volevo andarci, ne ero sicuro, ma da noi l'obiezione di coscienza non esiste, la sola via d'uscita è farsi credere pazzi. Così ho iniziato a fare il folle, ma avevo molta paura perché non fare il servizio militare metteva in una situazione difficile: essere riformati per ragioni psichiatriche impediva di prendere la patente, non si poteva lavorare nell'amministrazione e negli impieghi pubblici. Ma non avevo altra scelta. All'inizio raccontavo che non stavo bene, che avevo problemi familiari... Ho fatto anche delle prove per entrare nell'unità radiofonica e fotografica, nel giornale dell'esercito. Infine ho deciso di fargli credere di essere omosessuale, l'esercito allora non li voleva... Interpretavo il ruolo della "Grande pazza",

avevo messo in piedi tutta una strategia, per un anno sono passato da una commissione medica all'altra, gli facevo intendere che se mi avessero obbligato al servizio militare mi sarei suicidato. Il giorno in cui sarei dovuto salire sull'autobus per raggiungere la mia unità sono tornato dallo psichiatra... Mi ci è voluto un anno ma alla fine ce l'ho fatta, sono stato riformato. Eravamo già nel 1983, Israele stava vivendo una crisi economica spaventosa, c'era stato un grande crollo della borsa, l'inflazione era altissima e la situazione generale molto tesa. Vivevo sempre a Tel Aviv e lavoravo per una società di marketing. Finché nel 1985 ho deciso di lasciare Israele per Parigi. Ci ero già stato nel 1981 e non ho preso in considerazione nessun'altra possibilità. Avevo un biglietto aperto, non conoscevo nessuno, non sapevo cosa avrei fatto, non parlavo francese però c'erano i ricordi di infanzia, i racconti di mia madre, Sartre, l'esistenzialismo, il quartiere latino... A Parigi viveva qualcuno della famiglia materna, una zia e il figlio della cugina di mia madre, Rony Brauman, con il quale anni dopo ho girato *Uno specialista*. Non avevo particolari rapporti con loro, ero senza documenti, vendevo manifesti nel metrò, palloni al Centre Pompidou, abitavo in una stanzetta, andavo avanti con cinque franchi al giorno... A un certo punto ho provato a iscrivermi alla Sorbona, volevo studiare francese e ottenere i documenti necessari per restare. Ma non avevo il diploma e non mi hanno accettato. Sono rimasto lo stesso. Mi avevano preso come guardiano in una galleria fotografica e a un certo punto, non ricordo neanche come e certo con molta arroganza, ho deciso che bisognava trovare un'immagine per "rappresentare" la miseria e il terzo mondo. Mi dicevo che stava a me dare l'esempio e ho iniziato a scrivere un testo teorico, che è poi diventato la sceneggiatura di *Aqabat-Jaber, vie de passage*. Non avevo mai girato un film prima, ma avevo l'impressione di saperlo fare e ho trovato un giovane produttore che ha accettato la scommessa. Il primo film, come si sa, è sempre il più facile, le difficoltà arrivano con il secondo...

Non avevi mai toccato una macchina da presa o frequentato qualche corso alla scuola del cinema?

No, avevo esperienza di macchine fotografiche e avevo visto moltissimi documentari. Li adoravo. Quando non andavo a scuola mi alzavo e accendevo la tv, che nel frattempo era arrivata in casa, e guardavo documentari. Erano film sugli animali, di viaggio, antropologici, c'era di tutto e mi piacevano moltissimo. Inoltre volevo viaggiare e pensavo che il documentario fosse un buon modo per farlo. Nel 1986 non si poteva fare un film senza l'appoggio di una televisione o di un'altra istituzione. Io avevo biso-

gno di ventimila dollari, sono andato all'Onu a Vienna e in quarantotto ore li ho convinti che dovevo girare in un campo di rifugiati...

Era un posto che avevo conosciuto in occasione di un servizio fotografico di moda, ci avevo portato delle modelle... Era magnifico, abbandonato nel deserto. Avevo anche scoperto che ci vivevano delle persone e la cosa mi è rimasta in mente. Dieci anni dopo ho pensato di fare un film su di loro, i rifugiati, gente che vive in una situazione precaria ma rifiuta di radicarsi. È per questo che ho intitolato il film *Aqabat-Jaber, vie de passage*. C'è la vita, che rappresenta la normalità, e c'è la sopravvivenza, che è la condizione più difficile. Tra le due c'è la "vita di passaggio", che è uno stato provvisorio. Sono riuscito a finire il film il giorno prima della chiusura della selezione di Cinéma du Réel, il festival del documentario al Centre Pompidou. La copia non era ancora pronta, ho preso le bobine dal tavolo di montaggio e le ho portate ai selezionatori. Il delegato generale era Marie Christine de Navacelle, nel comitato di selezione c'era Jean Rouch. Mi hanno chiamato qualche giorno dopo dicendomi che ero stato preso, parlavo malissimo francese, eravamo nell'ufficio di Marie Christine de Navacelle al Beaubourg, lei mi fece un sacco di complimenti mentre Jean Rouch non aveva amato il film – o meglio, disse una cosa del tipo: "Sembra che lo abbia girato per avere un premio al Cinéma du Réel". Ho vinto davvero, era il decimo anniversario di quello che allora era il più importante festival del documentario nel mondo, e *Vie de passage* era il mio primo film. Quell'anno Jean Rouch cominciò a fare il suo Bilan du Film Ethnographique e mi volle nella sua selezione... Il premio è stato molto importante: in un attimo mi sono trovato invitato a tutti i festival del documentario nel mondo, e ho avuto così la possibilità di fare un incontro politico prima inimmaginabile. Non era ancora iniziata la prima Intifada – il festival era in marzo, l'Intifada è scoppiata in dicembre – e un film sui rifugiati palestinesi era qualcosa di sorprendente. Sono subito venuti a cercarmi gli attivisti pro palestinesi, quelli antioccupazione, l'Olp e il suo ambasciatore si sono interessati a me... Con l'inizio dell'Intifada mi sono gettato in un'attività politica che andava oltre la militanza, era una scelta di clandestinità. Avevo infatti cominciato a lavorare per l'ufficio israeliano di liberazione della Palestina diretto da Abu Mazen, cosa assolutamente illegale secondo la legge israeliana. Passare dalla parte del movimento di liberazione palestinese equivaleva a essere considerati terroristi. Solo parlare con qualcuno dell'Olp comportava una condanna a tre anni di prigione. Andavo in giro per Israele con una macchina da presa e facevo interviste a uomini politici israeliani per ca-

pire se erano disposti a incontrare rappresentanti dell'Olp. Portavo le cassette a Tunisi, dove si trovava allora la sede dell'Olp, e intanto i palestinesi verificavano le possibilità di dialogo, facevano negoziazioni... A me spettava il compito di documentare, lavoravo in un ufficio che traduceva la stampa israeliana in arabo. In parte è stato questo l'inizio del processo che ha portato qualche anno dopo agli accordi di Oslo. Se lo avessi saputo forse non vi avrei contribuito... Allora però nei Territori l'esercito sparava sui bambini che appendevano alle finestre la bandiera palestinese.

Durante la prima Intifada entravo spesso nei Territori occupati, davamo ai ragazzi delle piccole telecamere insegnandogli a filmare. Sono state le prime immagini che arrivavano dall'interno delle manifestazioni palestinesi, che riprendevano le pietre e l'esercito israeliano...

Le mie posizioni politiche erano diventate ancora più radicali. Viaggiamo, incontravo gente del Fronte popolare per la liberazione della Palestina, altri del Fronte democratico [nato nel 1970 da una scissione del Fronte popolare, fondato l'anno prima], dei veri "terroristi"... Nel 1988, un anno dopo *Aqabat-Jaber* e in piena Intifada, l'Olp mi ha fatto conoscere i rappresentanti della Lista progressista per la pace, un partito ebreo-arabo guidato da Matti Peled, un anziano generale dell'esercito israeliano. Era un partito nazionalista arabo ma rappresentava anche il tentativo di formare una federazione dei diversi movimenti antisionisti intorno a un politico israeliano che era stato tra i primi a negoziare con l'Olp. L'incontro era stato fissato in Belgio (o a Vienna, non ricordo bene) e visto che era l'Olp a finanziare in buona parte questo partito sono stati loro a decidere che avrei realizzato gli spot della campagna elettorale. Per questo sono rientrato in Israele.

Avevi realizzato altre cose dopo Aqabat-Jaber?

Dei film istituzionali, qui in Francia. Dovevo pur vivere di qualcosa... La campagna elettorale della Lista progressista per la pace è stata quasi totalmente censurata. Solo pochissimi dei nostri spot sono passati in televisione. Le cose in Israele funzionavano così: c'erano spazi pubblicitari destinati a ogni partito e noi avevamo a disposizione ventidue minuti, ma la commissione elettorale ci ha bloccati: riteneva che mostrare la dichiarazione di Arafat che da Tunisi accettava la Risoluzione 242 [che chiede il ritiro di Israele dai Territori arabi e palestinesi occupati nel 1967] fosse illegale. C'era uno spot che avevamo chiamato *Rifiuto di servire l'esercito nei Territori occupati*, anche questo era stato vietato, e così *Onore all'Intifada*, dove l'Intifada veniva definita il regalo

più bello che il popolo palestinese aveva fatto a quello israeliano. Alla fine su ventidue minuti ne hanno oscurati undici.

Dicevi che non hai mai fatto studi di cinema ma che eri un attento spettatore di documentari...

Non ero quel che si dice un *cinéphile*. Per un certo periodo ho frequentato la Cineteca di Gerusalemme ma sceglievo i film in base alle tematiche che esprimevano. Mi interessava il cinema sociale.

Immaginiamo che anche le immagini che passavano in televisione avessero una funzione di propaganda...

Quando ero ragazzino c'era un solo canale televisivo in Israele, quello di Stato. Non potevamo renderci conto che si trattava di propaganda, perché tutto era propaganda.

Quali registi israeliani conoscevi?

Conoscevo Amos Gitai che, prima di “diventare” Amos Gitai, è stato uno dei migliori documentaristi israeliani. Il suo *Field Diary* del 1982 è stato un film estremamente importante per me. Nel mio primo film ho lavorato con Nurith Aviv, che era stata il direttore della fotografia di Gitai. Quando ho partecipato a quel programma di ragazzini di cui parlavo prima, Amos Gitai era già un regista della televisione israeliana; io ero un piccolo reporter di tredici anni, Gitai ne aveva ventisette, era tornato dagli Stati Uniti dove aveva finito gli studi di architettura, e aveva cominciato a lavorare per la televisione girando *Bait*, un altro film magnifico, una vera lezione di documentarismo politico. Conoscevo anche i film sociali di Ram Levi, il suo film sul 1948, *Khirbet Khizab*, era stato censurato dalla tv ma gli altri si potevano vedere. Tutto il resto era lo sguardo dello Stato.

Quindi il cinema è stata una scelta legata innanzitutto alla militanza politica?

Il mio rapporto con l'arte visiva riguarda più la fotografia, che mi è sempre piaciuta moltissimo. Nell'unica libreria di Gerusalemme che vendeva questo genere di libri compravo tutto ciò che riguardava Cartier-Bresson... Non sono arrivato al cinema guidato da un sentimento cinefilo, di imitazione di altri. Mi sentivo distante dalla finzione, la mia cultura cinematografica era molto eclettica ma senza particolari nozioni teoriche. In mente avevo piuttosto la grande fotografia, i grandi fotoreportage... In effetti il cinema cominciò a diventare uno strumento

espressivo all'interno del lavoro politico. Come dico spesso, è stata una scelta per difetto. Fra le critiche che mi vengono rivolte la più ricorrente è che i miei film potrebbero essere dei saggi scritti. In parte è così, ma non la vedo come una cosa negativa, considero il cinema davvero uno strumento. Sul mio tavolo c'era una fotografia dell'inaugurazione di Cinecittà. Vi ricordate lo slogan? "Il cinema è l'arma più forte."

Al tempo stesso però nei tuoi film c'è un costante lavoro di riflessione sull'immagine che è soprattutto smantellamento di luoghi comuni e di archetipi ricorrenti, come l'immagine della vittima; la rappresentazione dei nazisti biondi e perversi, quasi una fascinazione che si ripete nel cinema mondiale del dopoguerra, viene ribaltata dalla figura dello "specialista". E d'altra parte non vediamo mai il conflitto israeliano-palestinese nelle sue rappresentazioni più comunemente utilizzate.

Il cinema per me è immagine, per questo non lo separo dalle altre espressioni visive. Posso dire oggi, a posteriori, che la sceneggiatura di *Aqabat-Jaber, vie de passage* era essenzialmente un saggio sullo statuto dell'immagine. Volevo girare con due macchine da presa per mostrare anche la troupe al lavoro. C'erano scene in cui provocavo determinate situazioni, ero convinto che si doveva fare anche quello. Però pensavo di essere in un deserto, non sapevo che altri prima di me avevano riflettuto da tempo sulla questione... Ecco perché parlavo di un atteggiamento molto arrogante, anche se perdonabile a un ragazzo di vent'anni. Da tempo ero molto preso dal problema di come rappresentare la fame nel mondo. Non mi interessava mostrare bambini magri con la pancia gonfia, avevo pensato invece a una famiglia a tavola davanti a una postazione televisiva che mostra immagini dell'Africa; stanno lì tranquilli, dicono passami il formaggio, dammi questo o quello... In un progetto d'installazione, per mostrare quanta gente muore di fame nel mondo avevo pensato a una montagna di chicchi di riso. Comunque il punto era sempre la rappresentazione, come tradurre la fame in un'immagine; pensavo in termini visuali, il mezzo con cui realizzare le mie idee era l'immagine. Come vi sarete accorti, non uso mai la parola cinema: è l'universo delle immagini, la fotografia o la fotografia in movimento, che ha un legame molto stretto con la realtà. *Aqabat-Jaber* comincia con i rifugiati che dicono: questo tipo vuole fare un film su di noi, porterà le nostre fotografie in America... La prima immagine di *Uno specialista* è una sala cinematografica vuota. Volevo che la presenza della macchina da presa fosse evidente, che si dichiarasse "stiamo entrando nel cinema", non siamo nella sfera della presentazione ma in quella della rappresentazio-

ne. Così in *Aqabat-Jaber* quando si vede la donna che lancia una pietra contro la macchina da presa: ci troviamo ugualmente “dentro”, di colpo si rompe l’idea che tutto va bene, che siamo bravi, siamo in un campo di rifugiati... Fino alla fine del film, dove ci si confronta con il senso dell’immagine. Le donne con le polaroid che dicono “dammi la mia immagine” rimandano a una lettura politica e alla riflessione sulla natura delle immagini che attraversa tutti i miei film. *Izkor* inizia allo stesso modo, ci si chiede: dobbiamo fare questo film? Tutto ciò significa anche domandarsi che cosa è il cinema documentario, che cosa vuol dire rappresentare la realtà. *Uno specialista*, come tutti i miei film, si può leggere, almeno spero, su due livelli. Uno legato alla tematica e uno ulteriore in cui ci si interroga sulla possibilità di rappresentazione del cinema. Ecco perché i miei corsi universitari partono da qui.

Parlando della distinzione tra finzione e documentario ripeto sempre che la nostra prima domanda non deve riguardare che cosa si mostra ma che cosa *non* si mostra; il punto di partenza sono i quattro riferimenti che delimitano l’immagine nel mirino della macchina da presa. La dinamica tra lo spettatore e il cineasta deve basarsi su questa mancanza, lo spettatore deve chiedersi: che cosa *non* mi ha mostrato? Che cosa accade al di là delle immagini? Deve sapere che quanto si vede sullo schermo è uno spettacolo, con le sue leggi... In uno *Uno specialista* spingo ancora più in là la critica a questo meccanismo, affermando che siamo davanti a una *mise en scène* con elementi di realtà. È la sola distinzione che faccio tra finzione e documentario. Da una parte c’è la messa in scena *del* reale, la finzione, dall’altra la messa in scena *con il* reale.

È comunque una scelta di rottura. In Izkor per esempio ci sono elementi molto inusuali. Per prima cosa la narrazione procede attraverso l’esperienza di una famiglia sefardita, un fatto allora rarissimo nel cinema israeliano. Poi le parole dei professori e degli allievi aprono uno spazio di lettura allo spettatore senza mai usare la rappresentazione più diffusa di Israele: l’esercito, la guerra...

È il motivo per cui si fa un film. Uso così spesso i materiali di archivio perché penso che si filmi troppo. Il cinema è un po’ “sionista”, ogni cineasta crede di essere l’unico, agisce come se non ci fosse stato nulla prima; di solito non si fa un grande lavoro archeologico al cinema, e ancora meno nel documentario. Gli archivi ci permettono invece di tornare su quanto è stato fatto per rivederlo una seconda volta nel nostro tempo.

La sola giustificazione accettabile del fatto che filmiamo cose nuove

è la ricerca di un punto di vista non ancora utilizzato. *Izkor* risponde a questa esigenza: Israele viene mostrata in modo differente da come siamo abituati a vederla; il film esiste per questo, altrimenti non ce ne sarebbe stato bisogno. Ci sono migliaia di film sul conflitto palestinese-israeliano e altrettanti su Israele. Penso che, se non si prova a evidenziare quell'immagine che fino ad allora è stata nascosta, filmare diventi un gesto inutile. Elaboro i miei testi a partire da quelli degli altri, è una proposta di metodo.

Izkor è stato considerato un punto di partenza per la riflessione sulla memoria israeliana, su come viene usata nel presente, tema che poi è diventato centrale nella riflessione filosofica. Allora si cominciava appena a discutere della memoria e della sua strumentalizzazione, in Israele e nel resto del mondo. Più o meno nello stesso momento Todorov stava lavorando all'importante saggio *Gli abusi della memoria*, che era stato anticipato in una conferenza alla Fondazione Auschwitz a Bruxelles. Il primo titolo del film era *Izkor, il marketing della memoria*. È un film facile perché è un film di contropropaganda, che usa cioè le stesse modalità della propaganda capovolgendole. È stato grazie a *Izkor* che ho iniziato a indagare su come si può usare la parola dell'apparato contro l'apparato stesso.

Cosa fa Eichmann? Scrive un atto di accusa contro se stesso. Ascoltandolo non c'è più bisogno di sentire nessun altro. Sono i meccanismi che ripropongo anche in *Aus Liebe zum Volk*, ma tutto questo ha valore solo se in parallelo c'è una riflessione sullo statuto dell'immagine che metta in discussione non soltanto il discorso dominante, l'illusione di oggettività, ma soprattutto l'idea della sacralità dell'immagine. Senza fare del postmodernismo, l'immagine non ha un fondamento in sé, siamo noi a darglielo, e la storia di Israele lo dimostra con precisione; non si tratta che di una questione di immagine fondata su una serie di miti. Che, a loro volta, sono sempre una rappresentazione immaginaria.

La presenza degli ebrei orientali è quindi un modo per uscire dal mito? In Route 181 c'è una donna marocchina che racconta che, quando era molto giovane, ha obbligato i genitori a emigrare in Israele. Oggi però le sue parole sono piene di rimpianto, quasi di senso di colpa.

Il rapporto degli ebrei arabi e orientali con il sionismo è molto ambiguo e doloroso. Possiamo immaginare che il senso di colpa di cui parla quella donna sia comune a molti altri, è legato alla negazione dei propri genitori. Mi è capitato di vedere un programma, cinque anni fa, alla tv francese; fra gli ospiti c'era Juliette Binoche che aveva partecipato a una

manifestazione di solidarietà con i palestinesi, credo fosse subito dopo Jenin. In studio c'era Alain Finkielkraut che a un certo punto, mentre Binoche parlava con grande commozione della sofferenza dei palestinesi, dice: basta tirare fuori le colpe dell'Occidente, non se ne può più, l'Occidente non è colpevole di nulla. È incredibile, perché a parlare è un ebreo; i genitori di Finkielkraut sono stati deportati ad Auschwitz, una frase del genere cancella completamente la figura del padre. Ma è un atteggiamento comune nella sua generazione.

La prima negazione però si attua nella separazione tra “noi”, ebrei laici, emancipati, e “voi” piccoli ebrei dei villaggi. “Noi”, gli ebrei di città, integrati e ricchi, che detestano il popolo e rivendicano una nazione europea. Che dicevano: “quando saremo laggiù, cioè in Palestina, tutti vedranno che siamo tedeschi e che siamo sempre stati tedeschi”. La nazione ebraica, nelle idee di Herzl, serviva a diventare europei, cambiando il modo in cui venivano percepiti gli ebrei, che fino ad allora in Occidente erano stati considerati degli orientali. È, appunto, la negazione di una parte della nostra storia, della parte orientale dell'ebraismo, ma anche della storia stessa. E se nel 2002 chi si presenta come un intellettuale ebreo, con i genitori deportati, dice che l'Occidente non ha nulla da rimproverarsi arriviamo al negazionismo. È un atteggiamento molto comune fra i sionisti, che non sono per forza ebrei. Anzi, oggi ci sono più sionisti tra chi non è ebreo che ebrei sionisti.

Il cinema è un lavoro collettivo e i tuoi film presuppongono una responsabilità precisa e, immagino, potenzialmente conflittuale, dei componenti della troupe nei confronti dei soggetti e le situazioni che riprendi. Hai un modo per condividere il tuo progetto con le persone che partecipano al film?

Ho avuto la fortuna di fare il primo film in pellicola, in sedici millimetri, il che permette di avere tempo per riflettere. Ero così sicuro di me perché ero convinto di sapere tutto già prima di girare. Avevo fatto disegni, scattato fotografie, ero andato nei campi profughi, avevo scelto le inquadrature... Sapevo anche che avrei lavorato su un argomento quale il problema del tempo che mi interessava molto. Volevo mettere lo spettatore nella condizione di percepire il tempo dei rifugiati, e questo ha determinato la durata del film. Abbiamo girato per cinque settimane, ottenendo dieci ore di giornalieri: cosa resta da fare? Si parla, si discute. Era questo il lavoro sul campo, una discussione insieme politica e sulla rappresentazione, che ha condotto al film come oggi lo conosciamo. Il punto era condurre la troupe dentro questa logica. È un discorso

di militanza che si costruisce insieme a loro, almeno per quanto riguarda *Aqabat-Jaber*. Altre volte le cose sono andate diversamente. In *Izkor* lavoravano molti israeliani e ognuno aveva un suo ricordo della scuola. Una volta aderito alla prospettiva del racconto, dicevano “andiamo a vedere la mia scuola, dove succedeva questo o quest’altro...”; per molti si trattava di un film autobiografico. Il lavoro di coinvolgimento riguardava il modo di rappresentare una realtà e al tempo stesso l’adesione a una prospettiva politica, in questo caso sul conflitto israeliano-palestinese. Con *Israland*, girato durante la Guerra del Golfo, è stato molto più difficile. Stavano scappando tutti da Israele e ho dovuto chiedere al direttore della fotografia con cui avevo fatto la campagna elettorale per la Lista progressista di venire da New York per fare il film. *Israland* è complicato anche perché è un film fatto nell’emergenza. Mi sono presentato a France 3 dicendo: “Voglio andare in Israele a girare un film che si chiamerà *Patriote*”, perché i missili che gli americani lanciavano contro gli iracheni si chiamavano Patriot, ma anche perché in quel momento gli israeliani di sinistra erano diventati a un tratto tutti patrioti, ossessionati com’erano dall’idea di essere attaccati. Mi interessava raccontare queste trasformazioni, parlare delle persone che fino allora vivevano a Tel Aviv come ovunque nel mondo, senza particolari problemi, e all’improvviso si sono sentite cadere addosso la realtà circostante. Il film ha cambiato direzione mentre lo facevamo. Però non ero con il mio gruppo, non avevo tempo per quel tipo di lavoro che avevo fatto in altre occasioni, così andavamo avanti senza che la troupe venisse coinvolta, con l’eccezione della produttrice israeliana con la quale lavoravo dai tempi di *Izkor*.

Questo è un elemento importante: non cambio spesso il mio gruppo di lavoro. Nurith Aviv ha girato con me tre film dopo *Aqabat-Jaber*, non ha voluto fare *Izkor* per ragioni politiche, non sentiva il film, diceva che le poneva troppi problemi. Mi ha mandato da un suo vecchio amico, Ronnie Katzenelson, che aveva lavorato anche lui con Gitai. Era stato assistente operatore a Parigi, parlavamo di documentario riferendoci a un contesto culturale comune. Il suono lo curava Rémy Attal, anche lui aveva lavorato in *Vie de passage*, poi in *Izkor*, *Jeruselems*, *Aqabat-Jaber*, *paix sans retour?* Per *Izkor* c’erano due montatori, Jacques Cometz e Sylvie Pointoiseau, la quale ha poi montato *Paix sans retour* e *Israland*... C’è insomma una fedeltà nel lavoro comune. Con Audrey Maurion avevamo già lavorato insieme in *Uno specialista* e prima ancora nel film sul Rwanda nella serie “Populations en danger”... Audrey è una vera cinefila alla francese – corsi alla Cinémathèque, seminari con Jean Rouch e

Deleuze –, ha visto tutta la nouvelle vague, conosce il cinema giapponese, bulgaro, italiano in ogni dettaglio. Ci siamo trovati con l'esigenza di riflettere sull'immagine, fra noi c'è una discussione continua su come interrogare, decostruire, rifondare l'immagine. Quando abbiamo avuto l'opportunità di fare *Aus Liebe zum Volk* le ho proposto di firmare la regia insieme anche perché è un film realizzato in sala di montaggio.

Ritorniamo a Izkor. Nel tuo lavoro di decostruzione dell'immagine perché hai scelto come soggetto l'educazione scolastica?

Non sono molto bravo a usare la prima persona, anzi non mi interessa particolarmente quel cinema documentario “ombelicale”, molto di moda oggi, dove si raccontano le storie di famiglia. Anche se nei miei film c'è un lato autobiografico, *Izkor* rimanda alla mia infanzia: per certi aspetti potrei essere Oshik, il ragazzino protagonista... Ho girato *Izkor* durante la prima Intifada, quando ero totalmente coinvolto nella militanza politica e avevo in corpo una rabbia enorme. L'immagine dei militari israeliani che picchiavano i bambini nei Territori era per me insostenibile. Era la mia generazione a farlo, erano i soldati che nel 1982, durante la guerra in Libano, avevano prestato il loro primo servizio come riservisti, e adesso eccoli rompere le ossa ai bambini palestinesi. La domanda politica che mi pongo e che ponevo allora era: perché gli israeliani sono così? E trovavo la risposta nel tipo di educazione ricevuta.

Non voglio dire che ci sono arrivato subito, però. All'inizio ho lavorato su tutti gli aspetti della società israeliana, cercando di mettere a fuoco le diverse sfumature del rapporto con la memoria, ossia in che modo utilizziamo la nostra sofferenza per giustificare il dolore inflitto agli altri. Poi ho cominciato a riflettere su come rappresentarlo, come spiegare che dei ragazzi di venticinque anni, se ricevono l'ordine di spezzare braccia e gambe ai ragazzini, obbediscono senza sentirsi criminali. Il fondamento sta appunto in quel sistema di giustificazione, introiettato sin dall'infanzia, che ci rappresenta come vittime. Nell'Intifada, anzi, eravamo doppiamente vittime, non solo della storia ma anche degli arabi che ci obbligavano a comportarci male. Golda Meir allora diceva che non avremmo mai perdonato agli arabi di averci resi degli assassini. L'idea di essere vittime però ci viene insegnata... All'inizio avevo in mente un grande affresco sulla propaganda, volevo parlare dei viaggi che si fanno ad Auschwitz, di come viene costruita questa memoria... Poi mi sono detto che dovevo cominciare dalla base, dalla nostra storia di bambini israeliani. Ho deciso quindi che il film si sarebbe svolto in un mese, dalla Pasqua ebraica alla festa per l'indipendenza. In questo

arco temporale dovevano succedersi diverse età in progressione, dall'infanzia all'adolescenza. Avevo spiegato al direttore della fotografia che bisognava mantenere sempre il punto di vista dei ragazzi. All'inizio, quando ci sono dei bambini piccoli, la macchina da presa doveva restare bassa, poi si sarebbe alzata. Rony Katznelson riprendeva camminando sulle ginocchia e così riuscivamo a stare dentro al rito.

Oltre alla riflessione sulla memoria, in Izkor è interessante il conflitto interiore dei diversi personaggi. Il ragazzo che dice "voglio vivere" ma al tempo stesso è pronto a morire in guerra... Sembra un conflitto interno alla stessa società, con cui non è facile confrontarsi.

L'israeliano, o meglio il sionista, non può uscire da questo sistema perché al di fuori di esso non vede altro. Non esiste una visione diversa delle cose; mi hanno spesso accusato di spingere la mia decostruzione al punto da non lasciare più niente. I miei film evidenziano spesso l'impossibilità di separare lo Stato e il cittadino in Israele; c'è una sovrapposizione totale, anche linguistica: in ebraico usiamo la parola "Stato" per dire "paese". Spero però che si capisca che amo queste persone, quel ragazzo mi piace molto, c'è un momento in cui dice "non mi ricordo, non mi ricordo ma sono d'accordo con quello che non ricordo... Taglia..." Oppure mi chiede: "Andava bene adesso? Ti è piaciuto?". È un personaggio straordinario... Possiamo considerarlo una vittima della situazione? Non è questo il punto. Se una persona è responsabile deve chiedersi come uscirne. E il modo per farlo è guardare le cose diversamente.

In Izkor c'è anche Leibowitz, il filosofo che sarà poi il protagonista di Itgaber. È stato allora che vi siete incontrati?

No, conoscevo Leibowitz da tempo. Pur essendo religioso, sosteneva con impegno militante la separazione di Stato e religione. Quando abbiamo fondato il movimento studentesco contro la repressione religiosa a Gerusalemme, lo abbiamo cercato per avere un suo appoggio e l'abbiamo ottenuto. È stato quello il nostro primo incontro. L'ho rivisto nel 1982, alla vecchia Cineteca di Gerusalemme, durante un'assemblea di tutti i movimenti di giovani israeliani di sinistra, da quella sionista a quella estremista. Si manifestava contro la guerra in Libano e a un certo punto Leibowitz si è alzato e ha detto: "Sono un traditore, ho tradito i valori sacri di questo paese, chiedo a tutti quanti sono traditori come me di alzarsi".

Nella preparazione di un film faccio un lavoro di ricerca molto det-

tagliato, leggo libri, vedo film, incontro persone... Non è necessariamente un lavoro sul campo, riguarda piuttosto il soggetto che affronto nei suoi aspetti più generali e segue anche un'esigenza teorica. Così riesco a stabilire un punto di vista da cui far procedere la mia lettura. Per *Izkor* era scontato cercare Leibowitz. Nella nostra prima intervista abbiamo parlato di Masada, dei miti... Ho incontrato anche Tom Segev, che aveva appena scritto *Il settimo milione*, e altre persone che poi non sono entrate nel film. L'unico rimasto è Leibowitz. Anzi, la sua presenza è la condizione perché il film avanzi, Leibowitz è un po' il marinaio che tiene la rotta, ha il ruolo del commentatore, della voce over nei film di propaganda, e *Izkor* come abbiamo detto è un film di contropropaganda. Leibowitz è anche il solo con l'autorità necessaria per farlo; non abbiamo le stesse posizioni politiche ma per me un momento chiave del film è quando gli chiedo se ascoltando l'inno nazionale si alza in piedi, e lui mi risponde "certo, sono parte di tutto questo". È un'assunzione di responsabilità.

Che cosa c'è di scritto e cosa è invece "improvvisato" in Izkor? Avevi deciso prima il tipo di persone che sarebbero entrate nel film?

Una volta determinato il campo di indagine, lo spazio temporale, i protagonisti, nel caso di *Izkor* una fascia di ragazzi tra l'infanzia e l'età adulta, vado avanti. Volevo girare nella mia vecchia scuola ma non mi hanno dato il permesso, dicevano che era un film sulla propaganda, sul lavaggio del cervello... Il René Cassin invece ha accettato. Seguendo la traccia delle diverse età ho cominciato a cercare una famiglia che avesse dei figli di età compresa tra il periodo della scuola materna e quello dell'esercito. Volevo anche che fosse una famiglia nella quale la memoria era stata "insegnata", cioè con una memoria soggettiva, non oggettiva; non volevo che ci fossero, nella sua storia, soldati morti in guerra o un rapporto diretto con la shoah. Per questo ho scelto una famiglia di ebrei orientali. C'entrava ovviamente il mio percorso politico, ma avevo anche interesse a spiegare come mai gli ebrei orientali si percepissero completamente separati dai loro luoghi di provenienza, dal mondo islamico dove sono sempre esistiti, e parlassero invece della storia europea come se fosse la loro. C'è una duplicità in questo processo: non solo si utilizza la memoria ma se ne cancella un'altra. Dopo diverse ricerche ho trovato la famiglia protagonista. Non sapevo però che Oshik la pensava in un certo modo e la sorella in un altro...

Vorrei aprire una parentesi. Il più feroce critico cinematografico del mio lavoro è anche una delle persone con maggiore potere nella produ-

zione documentaria europea, Thierry Garrel, un vero commissario politico. La nostra controversia risale ad *Aqabat-Jaber*, quando aveva detto che avrebbe comprato tutti i film premiati al Cinéma du Réel tranne il decimo perché era il mio... Il problema era il soggetto: un film sui rifugiati palestinesi veniva considerato scandaloso. Quando stavamo preparando *Izkor*, il produttore incontrò Garrel. Allora non poteva dire che mi detestava, visto che non ci conoscevamo ancora, così ha chiesto una sceneggiatura, voleva i dialoghi prima delle riprese. L'idea mi divertiva, venivo da dodici anni di scuola israeliana e quindi potevo farlo tranquillamente... In un passaggio scrivevo: "La professoressa entra in classe e scrive sulla lavagna: Pasqua, festa della libertà". Bene, nel film questo è successo davvero. In quindici anni non era cambiato niente. La componente autobiografica ci ha dunque permesso di muoverci nella scuola, sapevamo dove filmare, dove metterci durante le cerimonie – è un po' come chi è sempre andato in chiesa...

Ma l'elemento centrale in ogni film è per me la ricerca di un dispositivo adatto. Quando abbiamo girato *Uno specialista* il dispositivo consisteva nel guardare il processo Eichmann dal punto di vista dello spettatore, nell'aula del processo in cui lo spettatore era Hannah Arendt. La prima stesura della sceneggiatura cominciava con una macchina da presa in soggettiva che entrava in un stanza, era il redattore capo del "New Yorker". Si leggeva il testo di Arendt, che doveva essere interpretato da un'attrice (avevo pensato a Maria Schneider). In seguito abbiamo eliminato tutto questo ma il dispositivo è rimasto: quanto è intorno a noi va via, ciò che sta di fronte resta. Avevamo previsto fin dall'inizio di usare i materiali d'archivio e subito, nella fase di scrittura, ho stabilito che avremmo dovuto usarli entrandoci dentro – ancor prima di vedere le immagini del processo e di sapere se sarebbe stato possibile sul piano tecnico.

Come è stato accolto Izkor in Israele?

Abbiamo fatto una prima proiezione privata, dopo è stato proiettato al festival di Gerusalemme, diventando un subito un caso. Sulla stampa si è aperta una discussione molto accesa, dicevano che paragonavo gli israeliani ai nazisti... È stato vietato con la scusa che avevamo girato senza l'autorizzazione del ministero dell'Istruzione. Al tempo stesso ha cominciato a circolare nelle scuole di educazione, in quelle di cinema, nelle facoltà di sociologia, hanno scritto tantissimi saggi... In qualche modo *Izkor* ha avviato un processo di riflessione sulla società israeliana, anche perché risponde a un'esigenza generale di sviluppare un pensiero sulla strumentalizzazione della memoria in Israele. Oggi è diventato un rife-

rimento classico su questo argomento, sia per la cosiddetta accademia sia per il documentarismo israeliano: lo considerano il “modello” del film di opposizione, e non soltanto per quanto riguarda il conflitto israeliano-palestinese.

La presenza di un “dispositivo” non rischia di creare una frizione con la realtà?

Direi piuttosto che permette di applicare una griglia di lettura alla realtà e da questo si possono avere solo buone sorprese. In *Izkor* chiedevo a ogni personaggio dove voleva essere ripreso; Oshik mi aveva risposto che voleva stare lontano, voleva che il quartiere si vedesse alle sue spalle... Allora non lo conoscevo ancora, oggi guardando il film vedo questo ragazzo timido, in una famiglia dove tutti lo trattano un po' bruscamente, e capisco che ha già in sé una predisposizione a stare ai margini.

Il dispositivo inoltre non è mai rigido. Prendiamo quello applicato in *Route 181*, che è anche il più semplice. Insieme a Michel Khleifi avevamo deciso di viaggiare sulla linea di separazione tra Israele e Palestina. Abbiamo preso tre carte geografiche: l'ultima del mandato britannico, che è l'ultima palestinese, del 1946, una di Israele oggi, e sopra ci abbiamo messo il piano di divisione della Palestina. Ci muovevamo su una linea immaginaria, anche se provavamo a ritrovare i luoghi, e avevamo deciso di parlare con la prima persona che avremmo incontrato... Di cosa? Del fatto che stavamo girando un film sulla linea di divisione del 1947. La gente cominciava subito a raccontare, non c'era un contrasto con la realtà perché il nostro era un dispositivo molto morbido che ci permetteva, però, di stabilire un punto di vista.

Qui entra in gioco anche il problema dell'inquadratura, che è invece una costruzione estremamente rigida. Si può metterla continuamente alla prova sapendo dall'inizio che la sua caratteristica è di non mostrare. In questo senso ci sono due approcci che, senza usare grandi parole, rappresentano anche due scelte etiche. Da una parte sappiamo che nel cinema e nella rappresentazione dello spettacolo c'è una macchina da presa, e che tutti i film cominciano da lì. Dall'altra vediamo il montaggio. Da un lato siamo a conoscenza fin dall'inizio del dispositivo, del punto di vista, dell'inquadratura, dall'altro li vediamo nel corso del film. Uno evidenzia per tutto il film l'impossibilità che le cose accadano, l'altro è il tentativo di mentire con il vero.

In Itgaber la riflessione di Leibowitz sulle funzioni del cervello rimanda ancora una volta all'indagine sulla memoria ma anche all'assunzione di

responsabilità, questione centrale nel tuo cinema: pensiamo a Uno specialista.

C'è un legame diretto tra il film su Leibowitz e quello su Eichmann, anzi l'idea di *Uno specialista* mi è venuta mentre facevo *Itgaber*. Ho visto le cassette del processo Eichmann in un archivio israeliano dove cercavo i materiali per l'introduzione alla vita di Leibowitz. Quando Leibowitz parla di Eichmann, in una conferenza che ho ripreso nel film, dice che "l'abbiamo impiccato perché obbediva agli ordini". Qualcuno dal pubblico lo attacca, dicendo che Eichmann non è paragonabile ai nostri soldati, che obbediscono a ordini legali. Leibowitz risponde che anche quelli a cui obbediva Eichmann lo erano. La lettura di Leibowitz è molto presuntuosa perché è quella di Arendt che però lui non cita mai. Eppure doveva conoscerla, sono nati nello stesso periodo, Leibowitz ha studiato a Heidelberg più o meno quando c'era anche Arendt.

C'è un altro punto in comune tra questi due film. Leibowitz ha nei confronti della psicoanalisi un atteggiamento quasi fondamentalista: per lui conta solo la volontà, l'inconscio non esiste. Ovviamente non sono d'accordo, anche se sul piano concettuale nell'approccio al processo Eichmann o all'ex agente della Stasi non mi occupo delle loro psicologie. Entrambi sono figure emblematiche nella loro funzione, non per la loro storia personale. Così in *Route 181* non parlo di mia madre ma cerco dei personaggi che esprimano un senso di per sé. La psicologia individuale va al di là di quella politica. Eichmann mi interessa perché mi permette una riflessione sulla responsabilità.

Anche il mio lavoro, che situo a metà tra politica e cinema, è un tentativo continuo di assumersi delle responsabilità. Per questo mi sembra importante il punto in cui Leibowitz dice: "faccio parte di questo popolo, sono israeliano, sono responsabile di quello che lo Stato di Israele fa". È una rivendicazione della responsabilità collettiva per la quale di fronte ai palestinesi sarò sempre l'israeliano, l'occupante... Come dice Arendt, non ci si può nascondere dietro il sistema con il pretesto dell'obbedienza: i bambini obbediscono, gli adulti condividono; non esistono adulti che obbediscono. È un'interpretazione molto importante del concetto di responsabilità. Leibowitz è un filosofo della responsabilità, anche se, forse, discutibile sul piano filosofico. Stabilire delle responsabilità significa creare la possibilità di giustizia; altrimenti non ci può essere una giustizia sociale né familiare.

Nei tuoi film però non si parla solo di Israele. Hai raccontato il genocidio in Rwanda, l'archeologia della Stasi nell'ex Germania Est, gli Stati Uniti

e l'Iraq fino a Citizens K (2005) sui due gemelli Lech e Jaroslaw Kaczynski, che erano in corsa alle ultime elezioni in Polonia. Anche queste scelte rimandano al discorso sulla responsabilità?

Non credo che l'interesse verso Israele e il conflitto israeliano-palestinese possa essere spiegato da ragioni religiose, dal fatto che, come tanti dicono, siamo in Terra santa. Penso piuttosto che questo paese, si chiami Palestina o Israele, polarizza da cent'anni le frizioni e le grandi discussioni mondiali: il possibile incontro tra Oriente e Occidente, il significato della presenza dell'Occidente in Oriente, le ripercussioni del genocidio e il comportamento europeo a riguardo, il nazionalismo, il colonialismo... Per anni Israele è stato un laboratorio – e sul piano politico mondiale resta tale – in cui verificare situazioni che oltrepassano le sue frontiere. Quando ho presentato *Aqabat-Jaber, vie de passage* al Cinéma du Réel, nella selezione c'era anche *Site 2*, il primo film di Rithy Pahn, anch'esso su un campo di rifugiati. Era formidabile, Rithy Pahn è un grandissimo regista, e il dato interessante è che lavora costantemente sullo stesso tema. In fondo i due film non erano così diversi, entrambi davano voce alla condizione provvisoria dei rifugiati.

Nel 1995, dopo *Jeruselems, le syndrome bordeline*, che per me è un film sul cinema e sull'immaginario, ci sono stati gli accordi di Oslo. Ho girato *Paix sans retour* e poi ho deciso di mettere da parte Israele e la questione israeliano-palestinese. Non credevo che fosse risolta, anzi ero contrario agli accordi di Oslo, ma non c'era più lo spazio per esprimere il dissenso: criticare gli accordi voleva dire essere contro la pace. Non solo. In *Paix sans retour* parlavo del diritto al ritorno dei palestinesi e persino i miei amici palestinesi dicevano che era meglio non farlo. Quindi ho lasciato quel laboratorio per andare altrove. Sono gli anni del genocidio in Rwanda, della guerra nella ex Jugoslavia, vivo in Europa e l'esperienza di Israele, proprio per la sua complessità, mi permette di capire il significato della pulizia etnica. Mi fa vivere il 1948 nel 1993. Così quando mi hanno chiesto di seguire la serie "Populations en danger" realizzata per i venticinque anni di Médecins sans Frontières ho subito accettato. In quelle realtà infatti ho ritrovato le stesse problematiche su cui avevo sempre lavorato, il crimine politico e la sua decostruzione, la questione della responsabilità, l'ossessione della *mise en scène*, come smantellare "l'apparato" e il suo regime di giustificazione. Dal 1994-1995 fino al 2003 non ho fatto un solo film in Israele. *Uno specialista* non può essere considerato tale: è un film sulla modernità, sull'obbedienza, è un saggio politico ma non riguarda le relazioni tra sionismo e shoah. Sono tornato a girare in Israele nel 2003, con *Route 181*.

I tre film successivi, *Aus Liebe zum Volk*, *Faces of the Fallen*, *Citizens K* sono nati su proposte di altri. Di *Aus Liebe zum Volk* non dovevo essere neppure il regista, mi avevano chiesto soltanto di scrivere la sceneggiatura. Mi hanno dato il libro del signor B., l'ho letto e ho cercato di sottolineare gli aspetti che erano più in sintonia con i miei interessi. Volendo ci si può ritrovare Israele, c'è il muro, all'inizio del film si vede Sharon, si parla di sorveglianza come controllo sociale, che è in fondo la situazione dei Territori – l'occupazione infatti è una forma di controllo sociale assoluto. Lo stesso accade con *Faces of the Fallen*, ma l'obiettivo è sempre appropriarsi di un soggetto rimanendo coerente alla mia idea del documentario come riflessione sulla rappresentazione e strumento per rivelare i meccanismi politici. In questo senso Israele forma una capacità di lettura straordinaria. Anche *Citizens K* è un film sull'immagine, i due fratelli al di fuori di essa non esistono, inoltre sono due attori cinematografici, è come avere in mano della plastilina... *Faces of the Fallen* invece parte da una domanda che ho fatto a me stesso: valeva la pena filmare ancora una volta l'opposizione o la destra in America? Non mi interessava mostrare le solite immagini-icona, i pacifisti, gli evangelisti, i conservatori, i fascisti pro-guerra, era troppo facile. Volevo invece scoprire un'America che, senza saperlo, è molto più contestatrice, che rappresenta un atto di accusa a Bush perché lo ha votato. Non si tratta dei "poveri" iracheni che sanno di soffrire ma dell'America che si sta uccidendo. Dietro alle scelte politiche ci sono dei criminali, ma le immagini preferiscono mostrare le vittime come se non ci fossero colpevoli.

Dicevi che al di là della presenza di Audrey Maurion, Aus Liebe zum Volk rappresenta, nella tua riflessione sull'immagine, il "seguito" di Uno specialista.

Aus Liebe zum Volk è stata un'esperienza molto importante e la regia con Audrey Maurion mi ha permesso di portare all'estremo il lavoro sugli archivi e sulla decostruzione dell'immagine iniziato in *Uno specialista*. Anche perché tratta di un argomento meno "pesante": toccare la shoah fa subito gridare i suoi guardiani, i Claude Lanzmann, che si sentono in dovere di dire qualcosa... La Stasi, invece, non interessa a nessuno, il che permette una maggiore libertà. Il dispositivo che volevamo attivare era un film dal quale si esce con una diversa consapevolezza. C'è dentro anche il tentativo di "paranoizzare" la questione del controllo sociale, abbiamo creato un'ambiguità su chi ha realizzato le immagini: la Stasi, i dissidenti, noi stessi, le telecamere di sorveglianza che ho filmato, noi che le utilizziamo, i monitor di controllo. Abbiamo messo

in scena anche un dispositivo di finzione, l'ufficio e il protagonista che non vediamo mai, esattamente come non si vedeva mai quella gente. Molti ci hanno detto che mentre guardavano il film si chiedevano: "forse è lui, forse è quell'altro". Lo cercavano in ogni immagine. Del resto qual è la vera domanda che lo spettatore deve porsi? Che cosa sto guardando, cosa cercano di mostrarmi... La sfida di questo film è provocarla di continuo. Forse la critica all'immagine in *Aus Liebe zum Volk* è la più forte che io abbia fatto. Gli uomini della Stasi filmavano tutto, volevano scoprire la controrivoluzione ma nell'accumulo di immagini non riuscivano a vedere niente. Perché se si filma qualsiasi cosa non si vede più nulla, come succede oggi con l'Iraq. All'epoca avevamo pensato di chiudere il film con degli estratti del *Grande fratello* televisivo, mettendo telecamere ovunque.

La proliferazione di immagini e l'accecamiento che ne deriva ci obbligano a ragionare sul confronto tra le immagini e la realtà, sul significato del nostro lavoro se non vogliamo partecipare all'accecamiento collettivo. Ancora una volta torniamo al senso di responsabilità...

Pensi che anche Leo Hurwitz abbia filmato il processo Eichmann con questa idea di riprendere tutto?

No, aveva montato quattro telecamere ma solo una registrava. Quindi operava continuamente delle scelte. E poi c'è una questione tecnica che fa sì che il falso sia prodotto a partire dagli archivi stessi. Quando un testimone parla e Hurwitz inquadra Eichmann, quella che vediamo sul suo viso non è la reazione a ciò che ascolta: Eichmann non capisce l'ebraico e aspetta l'arrivo della traduzione consecutiva. Hurwitz non vuole mostrare tutto, filma come se fosse una diretta. L'indicazione che si era dato era filmare chi stava parlando. Però aveva anche l'ambizione dell'archivio, della testimonianza. Invece che fine hanno fatto le centinaia di ore girate nel processo Eichmann? Nessuno le ha viste, contava più la memoria di quanto era possibile vedere.

Eichmann è il testimone migliore per smentire ogni forma di revisionismo, è lui stesso a dire che Hitler ha dato un certo ordine, che hanno fatto questo o quello. Non lo abbiamo ascoltato, quelle immagini non sono servite a nulla finché un giorno non mi sono messo in testa di vederle tutte.

Come avete proceduto nella scelta delle immagini in Uno specialista? Selezionare un'immagine è un gesto che dichiara in sé una forma di manipolazione.

Usiamo la parola manipolare sempre in senso peggiorativo. Per me ha un valore etimologico, significa usare le mani. Se mi chiedono che cosa faccio rispondo che manipolo immagini. Con questo non voglio dire che il mio punto di vista sia l'unico che vale, non sono Lanzmann che pretende di avere fondato l'opera totale. Io propongo un frammento che è stato rimosso dal grande dibattito generale, ma sempre come invito alla discussione, mai in forma di assoluto. Per questo il mio dispositivo è dichiarato dall'inizio. Il contrario, negare cioè il diritto di esprimere il proprio parere, è un atteggiamento da poliziotti. I documentaristi sono responsabili dell'illusione di mostrare la realtà. Bisogna quindi tenere presente che la manipolazione è il terreno su cui si pratica il nostro mestiere: l'inquadratura è una forma di censura e così il montaggio. La sola cosa che possiamo proporre è un punto di vista nuovo.

Qual è stata l'accoglienza in Israele?

Non ha trovato un suo spazio come in Europa. Lo hanno subito attaccato, anche perché in Israele mancavano i riferimenti a cui ricondurlo. Hannah Arendt non era mai stata tradotta, fino a dopo il film, io stesso ho scoperto i suoi testi soltanto a Parigi, e in un certo senso l'approccio alla sua opera è stato condizionato dal mio film. Hanno detto che volevo paragonare il procuratore Gideon Hausner a Eichmann, il sistema israeliano a quello nazista, il che è totalmente falso. Gli intellettuali imputavano al film di diminuire la responsabilità di Eichmann mostrandolo come un debole: una lettura assai rivelatrice della società israeliana, che preferisce pensare a Eichmann come a qualcuno che dava ordini e non a uno che obbediva. Come se il fatto di obbedire non ponesse comunque dei problemi.

Due anni fa, l'anziano direttore degli archivi Spielberg, che all'epoca aveva montato una campagna contro il film, ne ha intrapreso un'altra accusandomi di avere falsificato le immagini. Diceva che certe scene non si erano svolte nel modo in cui le presentavo, che alcune risposte non erano state date come appariva nel mio film, che avevo mostrato solo certe parti e non altre. Ha mandato un rapporto all'Università ebraica che ha chiesto al Consiglio giuridico dello Stato di Israele di prendere in esame la cosa per avviare contro di me un processo per falsificazione. La famiglia Hausner ha preteso che il film venisse vietato in Israele, sei anni dopo l'uscita. Il procuratore di Stato non ha dato corso alla cosa ma la campagna denigratoria è stata così violenta da distruggerlo. È un po' la stessa storia di *Izkor*: ero di nuovo un bugiardo, un falsario di immagini. Eppure anche *Uno specialista* è un film che viene vi-

sto, studiato... Semplicemente non è ancora il momento di aprire un dibattito più ampio su quel tema come invece è accaduto con *Izkor*.

Forse ha infastidito anche il fatto che la tua lettura del processo non si concentra sulle vittime dell'Olocausto, che anzi restano fuori campo.

Gli attacchi a *Uno specialista* seguono la stessa logica di quelli mossi in tutto il mondo a Arendt nel 1962-1963 quando è uscito *La banalità del male*. Il "Nouvel Observateur" in copertina scriveva: "Hannah Arendt è nazista?". Quarant'anni dopo si continua a dire che nel film, come nel libro, viene data voce all'apparato senza ascoltare le vittime, che anzi sono accusate di avere collaborato, per via dei Consigli ebraici. Non siamo andati avanti nemmeno un po' dal punto di vista ideologico.

L'attacco era anche diretto a me, a Eyal Sivan in quanto tale. Non ho mai fatto mistero delle mie idee politiche, della mia convinzione che si deve separare il sionismo dallo Stato di Israele. Di fronte a un film del genere la gente si chiedeva cosa cercassi di dire. In una vecchia intervista Leo Hurwitz ha detto che aveva accettato di curare le riprese del processo Eichmann perché pensava che in Israele la gente fosse interessata a comprendere qual è il percorso che conduce all'affermazione del fascismo. Ma ha capito che non interessava a nessuno. In Germania era stato fatto tutto legalmente, come era stato possibile? Hurwitz aspirava alla storia e alla realtà, non al mito, una scelta che dal punto di vista egemonico in Israele non è pensabile; anzi, agli israeliani dà molto fastidio essere costretti a riflettere. È molto evidente in *Route 181*: gli israeliani sono convinti di ragionare con la propria testa mentre ripetono soltanto quanto dicono stampa e governo. Sono assolutamente certi di avere dato tutte le opportunità ai palestinesi, e che sono questi a rifiutare ogni proposta. I miei studenti, quando insegnavo in Israele, lo ripetevano di continuo. Gli chiedevo: tu cosa ne sai, eri là forse? C'è un'espressione in arabo che dice: se l'asino potesse scrivere non direbbe di sé che è un asino. Il cinema è un mezzo con cui disseminare il dubbio attaccando l'universo confortevole del non pensiero. È difficile parlare del 1948 essendo israeliani e ammettere che lì, nel punto in cui ci si trova, esisteva un villaggio palestinese. Che cosa accadrebbe se raccontassimo il 1948 in modo diverso? Rifugiarsi nel mito è assai più rassicurante.

Nel rapporto con il libro di Arendt hai conservato lo spirito del reportage facendo invece sul piano cinematografico scelte molto diverse.

Uno specialista non è l'adattamento del libro di Arendt ma l'interpretazione del suo punto di vista. Nella sua scrittura mi aveva colpito la

presenza di un gesto molto cinematografico. Ci sono tre giornalisti, tutti guardano le vittime e lei, invece, si concentra sull'apparato. È una scelta di inquadratura. In una lettera al direttore del "New Yorker" Arendt dice che dopo avere perduto l'occasione di Norimberga quella era la sua ultima possibilità di vedere questa gente. È partita prima che il processo cominciasse, ha lavorato sulle carte e sugli atti ma quel desiderio di guardare è chiarissimo. Con il film non si potevano toccare tutti i temi di Arendt, la sua ricerca storica è molto elaborata e ci sono anche aspetti specifici del regime nazista che non riguardano il presente e mi interessano meno. Abbiamo preferito rimanere sull'idea dello "specialista", l'uomo che si descrive come tale agli occhi del mondo. Il libro è stato una griglia di lettura degli archivi, dove Arendt era l'inquadratura e il dispositivo cinematografico. Per questo lasciamo parlare Eichmann, che scrive da sé il suo atto di accusa, e per questo è importante confrontare che cosa non gli corrisponde, a livello di immagine negli archivi: l'idea che le sue azioni si limitino alla sola responsabilità amministrativa, innanzitutto.

Uno specialista *indaga una questione ricorrente nelle riflessioni dei documentaristi: che cosa vuol dire trovarsi di fronte al nemico. Seppure a distanza di anni, eravate davanti all'immagine del nemico.*

Per me era importante trovare un'alternativa al modo in cui era stato visto fino a quel momento. Non volevamo commentare l'immagine del nemico ma costruire cinematograficamente una controimmagine. Il contrario di quello che fa Spielberg, che trasferisce in *Schindler's List* l'immagine che i nazisti hanno diffuso di sé, restando involontariamente ingabbiato nella mitologia nazista stessa. Si trattava invece di inventarne una diversa. Un po' come è avvenuto con *Route 181* per il conflitto israeliano-palestinese, dove è stata ridisegnata la geografia secondo una logica binazionale, interrogandosi sul senso delle frontiere e domandandosi chi c'era prima dove ora ci sono solo israeliani.

Il nemico non è Eichmann ma il suo modo di agire. Per questo più che ucciderlo di nuovo mi interessava offrire strumenti con i quali decodificarne il comportamento, che non è specifico di un individuo ma è il fondamento del regime nazista.

Hai introdotto Route 181. Possiamo definirlo un film "binazionale" non perché realizzato da un cineasta israeliano e da uno palestinese, Michel Khleifi, ma perché è una proposta comune di indagine?

L'idea binazionale comincia a affermarsi nel momento terribile di Je-

nin, quando si moltiplicano gli attentati suicidi e la confusione è massima. Dopo Oslo negli ambienti cinematografici e fra le istituzioni europee si incoraggia l'unione dei cineasti palestinesi e israeliani. Come se il fatto di presentarci insieme, tipo il cane e il gatto d'amore e d'accordo, rappresentasse la pace.

La prospettiva binazionale non passa attraverso la contrapposizione di due punti di vista, il mio e il tuo, ma è la ricerca di un "nostro" punto di vista, in una terra che è la nostra, che uno chiama Palestina e l'altro Israele. Per questo dobbiamo costruire insieme una piattaforma comune di verità. È il solo modo per arrivare alla riconciliazione, che deve essere un processo in cui si racconta insieme, un archivio comune. Sono gli israeliani oggi a detenere la memoria palestinese, come vediamo in *Route 181*, sono loro a dire: qui un tempo c'era un villaggio palestinese, questa casa apparteneva a tale famiglia... I palestinesi sono la cattiva coscienza degli israeliani, le nostre storie dunque non sono separate, non ci sono la "narrazione" palestinese e quella israeliana ma un'unica narrazione che deve diventare la storia comune. La prospettiva binazionale è l'atto cinematografico stesso. Se un regista palestinese e uno israeliano fanno un film non è importante sapere chi parla dei due, la cosa che conta è farlo insieme. Perché il problema non è la realizzazione di uno Stato o di due ma la ricerca di un'uguaglianza.

La novità di Route 181 sta anche nella libertà reciproca che avete, tu e Michel Khleifi, rispetto a quanto internazionalmente viene "imposto" ai cineasti israeliani e palestinesi o più in generale a chi proviene da realtà "a rischio": una gabbia narrativa che li riconduce sempre alla stessa storia. Però gli attacchi al film si sono concentrati su un'unica scena, quella del barbiere palestinese, che viene letta in parallelo alla figura del barbiere ebreo in shoah di Lanzmann. Secondo te è stato anche un modo per riaffermare l'idea del conflitto contro una prospettiva aperta?

Il problema è accettare una sequenza storica che inizia nel 1933 e finisce nel 1948. È evidente che senza il barbiere di Lanzmann non esisterebbe quello di *Route 181*. Se non ci fosse stato il genocidio degli ebrei europei, l'Europa non avrebbe vomitato ciò che ne restava sulla testa dei palestinesi. Il barbiere di *Route 181* non nega l'esistenza del barbiere di *Shoah*, al contrario, la afferma. Dice che entrambi sono vittime dell'occidente, del colonialismo. Il discorso binazionale dovrebbe ipotizzare il nostro futuro non in Europa, ma di fronte all'Europa, obbligandola ad assumersi le sue responsabilità sia verso gli israeliani sia verso i palestinesi. Se siamo a questo punto è perché l'Europa lo ha voluto. È

evidente che la storia comincia prima della guerra, la paura del mondo arabo ha radici più lontane, così come il sogno della Palestina tra gli ebrei. Ma la possibilità di una riflessione binazionale permette di uscire dal dualismo vittima/apparato, dominato/dominante, colonizzato/colonizzatore. E la cosa non riguarda solo Israele e Palestina. Nel nostro caso, anche se ci saranno due Stati, dovranno essere binazionali. Il binazionalismo è una coscienza politica, non un progetto.

Route 181 è un viaggio il cui dispositivo era parlare con le persone che incontravate lungo la strada. Non avete pianificato nulla?

No, c'era solo l'idea di parlare con la gente. Così abbiamo trovato il venditore di caramelle, l'uomo del chiosco... La cosa importante era restare sulla linea. Abbiamo preso pochissimi appuntamenti. L'israeliano che spiega come hanno fatto "piazza pulita" degli arabi lo abbiamo incontrato in un kibbutz. Gli abbiamo chiesto informazioni, è venuto fuori che aveva partecipato alla guerra del 1948, alla conquista di un villaggio palestinese. Quando lo abbiamo rivisto ci ha portati alla festa dove lo abbiamo filmato e ha iniziato a parlare. Il barbiere l'abbiamo incontrato una volta in un ristorante, prima di iniziare le riprese vere e proprie. Il padrone ha visto le telecamere e ci ha chiesto cosa facevamo. Quando glielo abbiamo detto ci ha mandati dal barbiere. Stava seduto davanti al negozio e ci ha raccontato il massacro della moschea. Siamo tornati senza avvertirlo, aveva dei clienti, Michel si è seduto a farsi tagliare i capelli, il barbiere ha iniziato a ricordare... Un altro incontro su appuntamento è stato con l'avvocato che difende i palestinesi, un grande difensore dei diritti dell'uomo. Il resto è venuto così, seguendo la linea geografica che ci eravamo dati.

A distanza di anni, sei riuscito a spiegarti perché Route 181 ha suscitato reazioni così violente in Francia?

È stata una cosa solo francese, il film è stato proiettato negli Stati Uniti, in Germania, in Italia senza problemi. Dipende dalla mia presenza in Francia e dall'atmosfera di quel periodo. Avevo scritto un articolo su "Le Monde" intitolato *La pericolosa confusione degli ebrei francesi*. Risale al 2001 o 2002, quando, in seguito a una serie di attentati alle sinagoghe, venne lanciata la grande campagna sull'antisemitismo... La comunità ebraica francese è la più grande in Europa, costituisce anche un importante potenziale di immigrazione in Israele. Forse per questo hanno dato un peso esagerato agli atti criminali. Inoltre non si deve dimenticare la realtà francese: è il solo paese europeo in cui convivano

fianco a fianco una grande comunità ebraica e una musulmana. La specificità degli ebrei francesi è di provenire dagli stessi paesi dei musulmani, l’Africa del Nord. Bisogna tenere conto del fatto che ai primi la Francia ha donato la cittadinanza francese, mentre ai musulmani delle colonie l’ha negata. Un vero crimine, che ha avuto conseguenze disastrose sulle relazioni tra ebrei e arabi. Gli ebrei erano all’improvviso stranieri nel loro stesso paese. Quell’anno, in Francia, si è riproposta tra nordafricani ebrei e musulmani la stessa tensione, anche perché non esiste in Francia una memoria comune. In questo i francesi somigliano a Israele. Nei cosiddetti quartieri difficili ci sono stati scontri tra le comunità manipolati dal governo. Una certa intelligenza francese reazionaria ci ha speculato, Bruckner, Tagieff, Finkielkraut, Lanzmann... Ebrei e non ebrei che, diventando all’improvviso razzisti antiarabi, si sono scoperti filoisraeliani. La sfortuna di *Route 181* è stata arrivare in quel momento, in cui siccome la posizione di Israele era indifendibile non bisognava più menzionare il conflitto israeliano-palestinese. Sono riusciti nei loro intenti attraverso le minacce, una campagna contro i giornalisti che ne parlavano ancora, gli insulti... Non volevo tacere e quindi bisognava rendermi la vita impossibile. È cominciato con una pallottola arrivata per posta, poi hanno colpito la mia professione con una lettera in cui Thierry Garrel accusava me e Khleifi di avere le mani sporche di sangue. Bernard Henry-Lévy, Sollers, Kristeva, Desplechin, Akerman... quando persone di questo tipo si uniscono è inevitabile essere cacciati da corte. Il problema dei francesi è che hanno decapitato il re ma non si sono mai liberati della corte.

Meglio andare altrove. Non penso che in tutta la vicenda il nodo siamo io o il film. Piuttosto è il cambiamento di un certo ambiente francese ebraico, e della vecchia sinistra che voleva recuperare la sua verginità. La Francia è un paese dove l’integralismo laico fondamentalista ha fallito. Nella repubblica che ho conosciuto da ragazzo c’era chi diceva che se Le Pen fosse arrivato al 10 per cento se ne sarebbe andato. Oggi Le Pen ha vinto le elezioni: le argomentazioni della destra al governo sono le sue. La Francia è malata, ma invece di interrogarsi sulla propria inadeguatezza, per cercare un rimedio preferisce individuare un colpevole negli arabi. Non è per caso se molti intellettuali di sinistra hanno sostenuto Sarkozy, sposando in modo quasi fisico anche l’idea della guerra di civiltà. La cosa più atroce è che in nome dell’antiarabismo si accettano antisemiti che si fanno però passare per amici di Israele...

Aus Liebe zum Volk. È molto interessante l'immagine della Stasi che prende forma nel film. Fino ad allora coincideva soprattutto con la rappresentazione determinata dall'Europa occidentale: la cortina di ferro, il muro, i check-point, i vopos, il totalitarismo... Quasi una mitologia che però non entrava mai nel suo quotidiano, come appunto era stato con il nazismo. Su cosa si è basato il tuo lavoro di decostruzione?

La storia dell'Occidente comincia con delle icone, la loro fabbricazione è una caratteristica del mondo cristiano-occidentale. Lo stesso accade con la Germania Est, che viene stigmatizzata nell'icona del regime totalitario. Non sono un vero storico, lo studio della storia mi piace ma solo per applicarlo al presente. Mi interessa, sulla linea di Arendt, la ricerca delle radici totalitarie nella democrazia. È vero che la Germania Est ha estremizzato il meccanismo di sorveglianza fino al parossismo. *Aus Liebe zum Volk* si apre però con un'immagine presa oggi da un centro di sorveglianza di Londra. Di cosa parlano i diversi uomini politici di cui sentiamo i discorsi, Blair, Rumsfeld, Bush, Sharon, Berlusconi, Chirac, Sarkozy, Aznar? Della sicurezza che, da quando abbiamo fatto il film, nel 2003, è diventata la parola chiave di ogni discorso politico. In nome della sicurezza oggi si giustifica quasi tutto. E cosa giustificava il totalitarismo nella Germania Est? La sicurezza. Non dico che siamo nella stessa situazione, ma la ricerca di analogie è fondamentale. È quanto mi viene costantemente rimproverato in qualsiasi discussione. Però soltanto costruendo una rete di paragoni possiamo dare valore al nostro discorso. Definire la Germania Est un regime totalitario e gioire della caduta del Muro non ci permette di avanzare. È solo un modo per creare nuove icone. Quale è stata l'immagine della Germania Est alla caduta del regime? Rostopovich che suona davanti al Muro, i giovani che festeggiano... Cosa ci suggeriscono invece le argomentazioni dell'agente della Stasi e i discorsi di quegli uomini politici? Che la predisposizione al controllo non è scomparsa con la caduta del Muro, anzi si è estesa ovunque. Bisogna assumersi le responsabilità e analizzare: l'immagine è come una lingua, bisogna imparare a decifrarla, ci vuole di un vocabolario. Non siamo davanti alle Tavole della legge.

Dove avete trovato i materiali visivi, gli archivi?

Una volta scritta la sceneggiatura abbiamo messo delle inserzioni cercando immagini realizzate dalla Stasi e dalla polizia, i vopos, che pattugliava con le telecamere. Nel girato della Stasi ci sono anche film "pedagogici", in cui si spiega cosa significa agire da Stasi. Ci sono poi filmati dei dissidenti ma la cosa strana è che non sono molto diversi: anche i

dissidenti riprendono di nascosto. Poi ci sono film familiari, che abbiamo trovato sempre con gli annunci, film di finzione e documentari di registi tedesco-orientali, filmati presi dall'archivio del Partito comunista. Per la maggior parte erano conservati nel vecchio archivio della Defa, gli studi cinematografici dell'ex Germania Est. Alcune immagini le abbiamo girate noi con una telecamera di sorveglianza, altre le abbiamo prese dalle telecamere di controllo che sorvegliano oggi il vecchio edificio dove c'era la sede della Stasi.

E il suono?

Anche qui le componenti sono diverse. Per recitare il testo ho preso due attori, nella versione tedesca Axel Prahl, in quella francese Hans Zischler. Però il ritmo, l'andamento della lettura, l'ordine delle frasi sono gli stessi. Non abbiamo registrato in studio, abbiamo portato gli attori nei posti dove recitano a favore del microfono, senza macchina da presa. Parlano entrando in una stanza, salendo in ascensore, camminando nel corridoio o sedendosi... In seguito abbiamo scelto la musica, presa anch'essa dagli archivi, e abbiamo iniziato a lavorare con i sound designer: Werner Phillip, con cui abbiamo fabbricato moltissimi suoni, e un musicista, Christian Steyer, che ha fatto degli interventi precisi, per esempio il fischiare che si sente in sottofondo. Nicolas Becker, con cui avevo già lavorato in *Uno specialista*, ha creato trame che permettono ai diversi suoni di entrare a far parte dell'atmosfera. Immagine e suono nel mio lavoro hanno lo stesso valore.

La scelta di non dare un volto al protagonista è venuta subito?

Avevo scritto quattro diverse proposte di sceneggiatura; una, la peggiore, era una ricostruzione, ma anche lì non si vedeva la faccia del protagonista. È una decisione ovvia: il personaggio è invisibile come lo era la Stasi e come è in generale l'apparato. Il problema diventa casomai trovare il modo per renderlo visibile. Eichmann non è Eichmann al di fuori del contesto in cui lo vediamo, non ha scritto in faccia cosa ha fatto... Il modo in cui il cinema mondiale ha continuato a rappresentare il nazismo anche dopo la guerra sancisce la vittoria di Leni Riefenstahl. Anche nei film antinazisti sopravvive l'immagine che i nazisti volevano esprimere di se stessi e che lei ha celebrato nei suoi film. Eichmann invece non ha una faccia "da nazista", perché nella realtà la faccia da nazista non esiste. Erano i nazisti a sostenerlo. Proprio come sostenevano che gli ebrei avessero una faccia da ebrei. La mitologia vuole il nazista biondo, alto, con gli occhi blu. Il cinema l'ha estesa a tutto, il "cattivo" ri-

sponde sempre a certe caratteristiche, il “buono” ad altre. Nella realtà non funziona così. Il problema è trovare il modo in cui affrontare la “zona grigia”, come la definisce Primo Levi, la massa che esprime il male o il bene a secondo del contesto.

Esiste davvero il signor B.?

Sì, ha un garage di automobili a Berlino e una società di trasporti... È venuto alla proiezione del film alla Berlinale e se ne è andato senza farsi vedere. La persona che lo ha intervistato era un suo vecchio amico, un dissidente che lui aveva arrestato. Il signor B. però non è Eichmann. Mentre quest'ultimo incarna la figura dell'obbedienza, l'agente della Stasi è l'adesione. Qualcuno ha giudicato il film molto anticomunista, ma se si ascolta attentamente la fine si capisce che non è così. La nostra critica è sull'ideologia che rende ciechi. Mentre scrivevamo la sceneggiatura pensavamo a due tipi umani, uno era l'innamorato tradito, accecato dal suo amore, l'altro aveva in sé una certa modernità e in questo senso era più vicino a Eichmann. Il signor B. è come un imprenditore che mette sul mercato un prodotto e di fronte al fallimento commerciale dà la colpa alla gente, senza pensare mai che sia il prodotto a non funzionare. È pazzesco il momento in cui il signor B. esce in strada, mentre sta crollando tutto, e grida: “Siamo noi il popolo”. Ma quale popolo? L'immagine di che cosa è il popolo, di che cosa è la controrivoluzione è davanti ai suoi occhi ma lui non riesce a vederla.

L'aspetto sorprendente del film è anche la sua capacità di tornare a quel momento storico mantenendo una distanza.

Mi viene in mente di nuovo Primo Levi quando, nell'introduzione a *Rudolf comandante ad Auschwitz* di Rudolf Hoss, dice che gli unici testimoni plausibili sono i criminali. Lui è un sopravvissuto, Rudolf Hoss è un testimone. Oggi invece l'idea prevalente è che le vittime siano elette testimoni. È il problema dell'Occidente, la grande paura della civiltà cristiana che si chiede di continuo che cosa non bisogna mostrare. La risposta è: l'istituzione, l'attore del crimine. La nostra è una cultura della vittima, ci attacchiamo alla sua immagine, e poco importa se in chiesa o su uno schermo cinematografico, perché permette di instaurare una relazione di compassione, ci fa sentire migliori. L'immagine dell'attore criminale pone invece degli interrogativi. Quando ascolto le parole dell'agente della Stasi sono costretto a ragionare sulla natura umana, anche se non tutti sono degli Eichmann o dei signor B. La vittima al contrario conforta, ci mette a nostro agio.

Che storia racconta Jaffa™, il film a cui stai lavorando? In Israele ha già suscitato molte polemiche.

Il 2008 sarà l'anniversario dei sessant'anni dello Stato di Israele. Per celebrare l'occasione un anno fa la cineteca di Gerusalemme insieme all'ottavo canale della televisione israeliana, specializzato in produzione di documentari, e una nuova fondazione per la produzione cinematografica, hanno deciso di indire un bando per il progetto di un film da realizzare con materiali d'archivio. Qualche anno fa avevo scritto una breve sceneggiatura sull'etichetta Jaffa, che in Italia è conosciuta per i pompelmi, in Inghilterra per le arance. Avevo lavorato sulla relazione dell'immagine di Israele e Palestina con questo marchio. La storia di Jaffa è in sé interessante, ci sono posti, come la Scandinavia, dove per dire arance si dice Jaffa: "voglio un chilo di Jaffa cilene o spagnole...". Il film era pensato come una sorta di saggio sull'iconografia dell'etichetta: vediamo come in un primo tempo l'immagine della Palestina viene modellata su Jaffa e come poi i sionisti la utilizzano per imporre l'immagine del giardino nel deserto. Un altro riferimento di Jaffa. Il marchio diventa di volta in volta un affare economico, una questione di propaganda o di pubblicità. È la storia del paese attraverso l'immagine che agli occhi dell'Occidente è diventata la sua caratteristica più riconoscibile. Ho proposto il progetto e ho vinto il bando. Era la prima volta che chiedevo soldi in Israele e qualche giorno dopo la nuova fondazione per il cinema israeliano si è ritirata dal progetto dicendo che non potevano fare un film con me. Così l'ottavo canale e la Cineteca si sono rivolti alla fondazione Rabinovich di Tel Aviv, un'altra importante struttura a sostegno del cinema. Hanno accettato di collaborare chiedendo però di visionare prima anche tutti gli altri progetti arrivati in finale. Abbiamo accettato, ci siamo incontrati e alla fine siamo stati preselezionati. Il passo successivo era la grande commissione dei professionisti del cinema. A quel punto, non si sa come, su un giornale è uscito che io avrei avuto un finanziamento per realizzare il film dei sessant'anni. Si è scatenato l'inferno... La cosa è andata avanti un mese, intanto la commissione si è riunita e ha approvato il nostro progetto. Figuriamoci. Uno dei più grandi quotidiani popolari ha titolato in prima pagina: "Dall'indipendenza al suicidio" chiedendo un intervento del primo ministro che imponesse il ritiro del fondo. Il tutto senza avere letto la sceneggiatura, bastava sapere che ero quello di *Route 181* e *Uno specialista*... A quel punto la commissione ha deciso di rimettere tutto al direttivo, il cui compito è solitamente burocratico. Si trattava solo di mettere un timbro, ma stavolta la pressione era troppo forte... Al punto che due deputati di destra hanno portato la

cosa in parlamento chiedendo alla commissione cultura di riunirsi per deliberare una legge in cui si stabilisse che soltanto i registi che si proclamano sionisti possono ricevere finanziamenti di Stato. Il che forse porterebbe un po' di chiarezza...

Comunque la polemica è proseguita, con petizioni di cineasti che sostenevano la libertà d'espressione, pur non essendo d'accordo con me... La stampa è arrivata a scrivere il falso, affermando che in Francia sono stato condannato per antisemitismo. Così ho deciso di ritirare il progetto, per non offrire al direttivo l'occasione di bocciarlo. Si è ritirata anche la Cineteca di Gerusalemme che, ho scoperto, voleva farlo da tempo ma la cui direttrice, Lia Vallero, di sinistra, temeva di perdere la faccia... Il film lo faremo lo stesso con la televisione tedesca, forse quella francese e l'ottavo canale israeliano che è rimasto nel progetto.

Useremo sempre materiali di archivio e la pubblicità, che ha un ruolo molto importante nella storia del marchio Jaffa: Saatchi & Saatchi hanno iniziato da qui. Più che gli archivi, proveremo a mettere in scena la ricerca fatta su questa storia. L'etichetta nasce nel 1920 ma già prima Jaffa esprime l'immagine della Palestina nel secolo. Le arance di Jaffa venivano esportate da tempo. In Europa la città era conosciuta come la porta verso Gerusalemme per chi faceva i pellegrinaggi in Terra santa. Jaffa racchiude la storia dell'orientalismo, il sole... Ci sono racconti incredibili intorno all'arancia di Jaffa, il primo movimento di liberazione palestinese aveva pensato a una bandiera con sopra un'arancia. In seguito diventerà la memoria perduta per i palestinesi.

La storia di Jaffa è una storia binazionale ma è anche la storia del paese, della nazionalizzazione, e ci offre la possibilità di dire che se un giorno avremo uno Stato democratico ed egualitario potremmo mettere sulla bandiera un'arancia. Descrive molto bene anche il rapporto con l'immagine di Israele: le proteste negli anni settanta nel mondo cominciavano sempre dal boicottaggio delle arance. Oggi scrivono "made in Israel" molto piccolo... Jaffa insomma è tutto questo, un vero luogo dell'immaginario, la materia prima del film.

saggi e interventi



Lettera a Eyan Sivan

Un cineasta non conformista

Dominique Vidal

Mio caro Eyal,

l'ultima volta che ci siamo incontrati è stato l'anno scorso al Tribunale di Parigi. Testimoniavo a tuo favore nella causa per diffamazione che hai intentato ad Alain Finkielkraut che, insieme a un buon numero di amici, vede antisemiti dappertutto, soprattutto... fra gli ebrei.

Con la raffinatezza che gli è propria, il buffone del re – come l'ho soprannominato¹ – aveva definito il tuo film *Route 181* “un invito al massacro”, attribuendoti l'intenzione di “uccidere tutti gli ebrei, liquidarli, farli sparire”, trasformandoti in un “attore dell'antisemitismo ebraico”. La Corte ha respinto la tua istanza il 27 giugno 2007, ritenendo la tua denuncia mal formulata: non si trattava di una diffamazione individuale ma razziale... Detto altrimenti, per la giustizia l'antisemita sarebbe Finkielkraut.

Se inizio da qui è per dare un'idea dell'odio grottesco che alcuni incondizionati sostenitori di Israele covano per te. Ovviamente detestano il gusto della provocazione che non ti astieni dall'usare – e, a volte, abusare – contro di loro. Ma ciò che per costoro è davvero insopportabile è il tuo non conformismo, valore raro fra gli intellettuali e gli artisti israeliani; a dire il vero, quelli delle nostre parti non sono affatto più critici, con i tempi che corrono.

Visto che è soprattutto al tuo paese, ai suoi dirigenti politici e alla sua società che guardi dritto negli occhi, i tuoi documentari funzionano come una psicoanalisi di Israele. Iniziata con *Izkor, les esclaves de la mémoire* (1991), disturbante riflessione sul ruolo della shoah nell'educazione, è continuata con *Itgaber* (1993), dialogo stimolante con il grande Yeshayahu Leibowitz, e poi con *Jeruselems, le syndrome borderline* (1994), senza dimenticare i tuoi passaggi nel campo profughi palestinese di Aqabat-Jaber (1987 e 1995). Apoteosi di questa lunga introspezione, *Route 181* (2004) incrocia il tuo sguardo con quello del tuo eccellente collega palestinese Michel Khleifi sui vostri popoli dal destino a sua volta incrociato dalla storia.

Il vostro film è un road movie, perché la macchina da presa si sposta lungo quella linea scelta dall'Onu, il 29 novembre 1947, per delimitare i due Stati che intendeva creare in Palestina... Ma merita questa definizione anche per gli incessanti andirivieni tra la realtà contemporanea e la guerra del 1948 che fece abortire la spartizione sancita dalle Nazioni Unite: nacque Israele, lo sappiamo, ma non lo Stato arabo, squartato dai suoi vicini mentre 800.000 palestinesi venivano espulsi, come hanno confermato anche i "nuovi storici" israeliani.

In uno dei suoi articoli più belli,² Edward W. Said rispondeva agli "amici arabi di Roger Garaudy" scrivendo: "La tesi secondo cui l'Olocausto sarebbe soltanto un'invenzione dei sionisti circola qua e là in maniera inaccettabile. Perché ci aspettiamo che tutto il mondo prenda coscienza delle nostre sofferenze in quanto arabi, se poi non siamo in grado di prendere coscienza di quelle degli altri, quand'anche si tratti dei nostri oppressori, e ci riveliamo incapaci di affrontare i fatti, dal momento in cui turbano la visione semplicistica di intellettuali 'benpensanti' che si rifiutano di riconoscere il legame esistente tra Olocausto e Israele?". Se cito questo testo è perché lo trovo straordinariamente coraggioso, ma anche perché i tuoi nemici ti rimproverano di avere sondato quel "legame" imprescindibile e, con questo, di avere fatto cadere il maggiore dei tabù.

Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno (1999), il documentario che tu e tuo cugino Rony Brauman avete dedicato al processo Eichmann, ha sollevato non poche controversie. Come del resto il libro di Hannah Arendt a cui è ispirato e che, alla stregua delle sue altre grandi opere filosofiche, non è ancora stato tradotto in ebraico! Ma non si tratta solo della scoperta, per l'epoca, della manipolazione degli *Judenräte* (consigli ebraici) da parte dell'occupante. Con il semplice montaggio di immagini televisive avete elaborato una riflessione fondamentale sul genocidio nazista. Lì dove il procuratore Gideon Hausner de-

nunciava una “belva”, voi descrivete un funzionario ordinario “la cui normalità è molto più terribile di tutte le sue atrocità messe insieme”; è la ben nota “banalità del male” che Arendt scelse come sottotitolo della sua opera nell’edizione originale. E laddove certuni ritengono “osceno” ogni tentativo di analizzare la shoah, voi ribattete che il dovere di tutti noi non è solo quello di comprendere il più grande massacro della storia ma anche quello di ricavarne lezioni universali e rivolte al presente...

Così spiegavi: “A modo nostro, abbiamo voluto mostrare la posta in gioco di una scelta, di un’alternativa: sottomissione all’autorità o affermazione del giudizio personale, rinuncia alla responsabilità o autonomia della persona”. Hai continuato a indagare questa problematica in *Aus Liebe zum Volk* (2004), sconvolgente confessione di un ufficiale della Sicurezza della Germania dell’Est. Quindici anni dopo la caduta del Muro di Berlino, crede che “il socialismo ce l’avrebbe fatta, se i servizi fossero stati più attivi”. Congedato esattamente quarant’anni dopo la creazione della Stasi, ritiene che “l’idea del socialismo sia definitivamente morta”, ma dà per scontato che “quest’ordine sia il migliore”. E si dispiace per “l’indifferenza del popolo”. Da qui la convinzione che “la fiducia è una buona cosa, ma il controllo è meglio”...

Nella primavera 2002, mentre Ariel Sharon spediva il suo esercito a rioccupare militarmente la Cisgiordania, un centinaio di intellettuali e artisti arabi pubblicavano una petizione contro le violenze antisemite che si andavano moltiplicando in Francia. C’era scritto: “I nostri amici e i nostri alleati più preziosi sono gli israeliani e gli ebrei che lavorano a fianco dei palestinesi contro l’occupazione, la repressione, il colonialismo e per la coesistenza di due Stati sovrani, palestinese e israeliano. Molti di loro hanno una storia familiare tragica, segnata dall’Olocausto. Tocca a noi rendere loro omaggio e raggiungerli su quel crinale dove si abbandona la tribù, quando si tratta di difendere diritti e libertà universali”.

A me piacciono le escursioni in montagna, lo so per esperienza: protetta dai forti venti, la valle è più accogliente del crinale, l’estate è meno calda e l’inverno è meno freddo. Però, lassù sulla cresta, si ha il piacere di abbracciare con un solo sguardo l’intero paesaggio...

Come dicono gli italiani: “Beato te!”. Con i tuoi film hai saputo “abbandonare la tribù” per risalire fino al crinale. Il vento è forte, ma la tua vista è migliore. E anche quella dei tuoi spettatori.

Con amicizia

Dominique Vidal

Note

¹ www.monde-diplomatique.fr/carnet/2007-01-08-Alain-Finkelkraut.

² E.W. Said, *Israele-Palestina: per una terza via*, “Le Monde diplomatique/il manifesto”, agosto 1998. Cfr. www.monde-diplomatique.fr/1998/08/SAID/10786.



La politica della memoria

Note sull'opera di Eyal Sivan

Ella Shohat

Eyal Sivan è una figura chiave nel discorso critico portato avanti dal cinema israeliano. Rappresentando gli eventi che portarono alla creazione dello Stato di Israele (per esempio nel film *Route 181*), la spoliatura dei palestinesi (*Aqabat-Jaber*) o il ruolo della memoria nella cultura sionista israeliana (*Izkor, les esclaves de la mémoire*) ha contribuito allo sviluppo di una cinematografia documentaristica su Israele effettivamente indipendente. Si è inoltre adoperato per colmare la distanza tra teoria e teoria. Nel suo lavoro di cineasta ma anche di scrittore ha esplorato incessantemente il ruolo del cinema nella riscrittura della storiografia dominante, sollevando così questioni di politica della rappresentazione.

Nel periodo in cui terminavo di scrivere il libro *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, il cinema documentaristico tendeva a rispecchiare la visione israeliana ufficiale della storia. Nel mio esame critico della teleologia nazionalista che caratterizzava la svariata cinematografia israeliana, e in particolare dei modi in cui la Palestina veniva rappresentata, proponevo un'immagine più composita del capitolo storico in questione. Ebbene, l'opera di Eyal Sivan ci ha offerto proprio un complesso cinema polifonico che scompagina i paradigmi generalmente accettati, tanto nella forma quanto nei contenuti. I docu-

mentari critici di Sivan, dunque, devono essere valutati tenendo presente il contrastante scenario in cui si collocano: quello di una cultura cinematografica al servizio di ristrette prospettive nazionaliste.

Eyal Sivan gode della posizione privilegiata del cineasta che interroga la cultura e la storia israeliane sia attraverso il cinema sia attraverso la scrittura. In qualità di cineasta Sivan è indiscutibilmente una figura di primo piano. Da *Aqabat-Jaber*, opera degli esordi, fino alla più recente collaborazione con il regista palestinese Michel Khleifi, *Route 181*, ha unito la critica politica a un linguaggio cinematografico esplorativo, all'interno di un genere ibrido, al tempo stesso lirico e *vérité*. In un certo senso i suoi film sono strettamente collegati ai suoi scritti e possono essere considerati un attivo contributo agli incandescenti dibattiti su Israele e Palestina. *Route 181*, film della durata di sei ore che documenta un viaggio lungo la linea di partizione della Palestina, offre la rara opportunità di spostarsi avanti e indietro tra presente e passato. Con le sue interviste a palestinesi e israeliani di varie estrazioni sociali questo road movie politico indaga le conseguenze devastanti della partizione. Inoltre mette in luce i paradossi e le crepe che separano la storia ufficiale com'è conservata nei musei, sulle carte geografiche, nei monumenti o nelle canzoni dalla storia invisibile della Palestina, una storia che in alcuni momenti risulta letteralmente sommersa. Una carrellata sulle rovine di un villaggio palestinese contrasta aspramente con lo sguardo contemplativo su un bosco di recente creazione. Lo spettatore può cogliere così le ironie della memoria: le gite scolastiche degli israeliani alle antiche rovine della biblica terra di Israele rimuovono il ricordo più recente dei villaggi palestinesi "abbandonati".

I film di Eyal Sivan mostrano un interesse profondo per la questione della memoria, in particolare per i modi in cui le istituzioni portano in scena la memoria a fini politici specifici. L'esplorazione cinematografica della memoria coinvolge non soltanto l'oggetto del ricordo ma anche tutto ciò che esso contemporaneamente rende invisibile e rimuove. *Izkor, les esclaves de la mémoire*, per esempio, mette in discussione il modo in cui uno Stato può servirsi di un ricordo per metterne a tacere un altro. L'opera mette in luce il travisamento, la distorsione e la manipolazione della "verità storica" e al tempo stesso crea uno spazio cinematografico in cui fare incontrare le contrastanti narrazioni storiche nazionali di Israele e Palestina. Sivan fornisce un importante contributo alla creazione di una versione alternativa della catastrofe del 1948, con un coraggioso *j'accuse* da parte di un cineasta israeliano deciso a rifiutare le crescenti negazioni e rimozioni che inevitabilmente finiscono per

rovinare qualsiasi iniziativa di pace. Credo che questo doloroso viaggio nell'archivio sia un passo avanti nella rappresentazione cinematografica di una geografia oggetto di tanti conflitti. In generale, l'opera di Sivan contribuisce a una comprensione più articolata delle contraddizioni morali insite nel discorso sionista.

I lavori di Sivan coniugano rigore storico e spessore culturale. L'intera sua opera è percorsa da una riflessione costante sul rapporto tra estetica e politica e tra testo e storia; acuta e stringente, mostra come questioni di rappresentazione storica si ripercuotano sull'identità nazionale e sull'ideologia della terra. I suoi film possono essere considerati un modo di scrivere la storia. I suoi dialoghi con gli interlocutori in scena mettono in primo piano questioni e intuizioni che non derivano dall'analisi di fonti storiche primarie condotta per mezzo della storiografia convenzionale. Dall'opera cinematografica di Sivan emerge un progetto interdisciplinare, che è insieme storia orale ed etnografia critica. Al tempo stesso Sivan arricchisce la sua riflessione cinematografica di un dialogo implicito con le cinematografie alternative di varie zone del mondo: Stati Uniti, Europa, America Latina e Medio Oriente.

Per trattare nel suo complesso l'opera di Eyal Sivan all'interno della sfera pubblica occorrerebbe considerare, accanto al lavoro di cineasta, i suoi contributi di scrittore e di editor. Coniugando un'analisi attenta e un chiaro impegno civile, Sivan ha offerto un preziosissimo contributo agli studi cinematografici e culturali organizzando anche conferenze accademiche ed eventi pubblici, scrivendo saggi giornalistici e curando varie pubblicazioni che offrono sguardi critici sul Medio Oriente. In qualità di editor presso la casa editrice francese La Fabrique ha contribuito immensamente a far conoscere voci alternative del Medio Oriente, grazie a traduzioni in francese dall'ebraico e dalle lingue inglesi. Sivan ha dimostrato di essere un mediatore importante portando nel contesto critico francese voci che in Francia si sentono raramente. (Ho avuto il piacere di lavorare con lui quando La Fabrique tradusse in francese il mio libro di critica del discorso sionista dal punto di vista degli ebrei arabi.) Sivan ha lavorato anche nella redazione del periodico di nuovi studi sociali "De l'autre côté", anch'esso pubblicato da La Fabrique; il primo numero era dedicato alla questione dell'esilio nel pensiero ebraico e sionista e raccoglieva gli scritti di autori contemporanei, compresi scrittori quali Amnon Raz-Krakotzkin e Gil Anidjar. Inoltre Sivan è il fondatore di una nuova rivista, "Cinema South Notebooks", pubblicazione ebraica dedicata al cinema e alla politica. Come in Francia, anche in Israele l'opera di Sivan ha aiutato a creare uno spazio pubblico per il

discorso critico militante. In conclusione, che si tratti di cinema, di scrittura o di editoria Eyal Sivan ha esplorato la complessità della storia, della cultura e della politica.

(traduzione di Silvia Piraccini)

Riferimenti bibliografici

Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, University of Texas Press, Austin 1989.



La memoria degli altri

Il travelling nel cinema di Eyal Sivan

Daniela Persico

Essendo assodato che il cinema riproduce la realtà, esso finisce per rinviare allo studio della realtà. Ma in una maniera nuova e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione e alcuni dei suoi meccanismi d'espressione non fossero apparsi che in questa nuova situazione riflessa.

Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, 1972

Dietro la telecamera c'è un uomo israeliano. Davanti, il suo paese, un luogo diviso tra i fasti di un'antica promessa e la desolazione di un conflitto senza fine. E proprio lì si muove Eyal Sivan, che sorprende paesi spersi in mezzo alla sabbia, anzi inghiottiti da un deserto che avanza incessantemente. Proprio lì, lontano dall'acqua, è confinato il popolo palestinese; o almeno quelli che ne restano, alieni a una qualsiasi integrazione, irriducibili e resistenti nella lotta. Aqabat-Jaber raccoglie gente che desidera ancora tornare a casa: sospinta nel più grande campo rifugiati costruito dall'Onu all'indomani della Risoluzione del 1948, questa folla di persone (al tempo sessantacinquemila) si è a poco a poco dispersa. In molti hanno abbandonato l'idea di un possibile rientro nelle terre natali; altri sono rimasti, soltanto seimila persone in un paese per lo più

disabitato. È per parlare di questo spazio che il ventitreenne Eyal Sivan sceglie di passare al cinema dopo una breve attività di fotografo. Una città fantasma dove regna la memoria. C'è quella di chi resta e continua a denunciare il suo diritto a tornare a casa, a non sentirsi più un rifugiato, a non dover rinunciare al proprio desiderio. E poi c'è la memoria di chi è partito, dei palestinesi che hanno scelto di non voler vivere in un accampamento e, rinunciando alla propria terra e alla terra dei propri padri, hanno iniziato una vita altrove. Di tutti loro, il novantacinque per cento degli abitanti di Aqabat-Jaber, ora restano soltanto tracce: le case vuote, ormai erose dal vento del deserto che sembra fagocitarle poco a poco, proprio come la storia trascurata di un popolo senza patria.

Il territorio abitabile nel deserto dei due film su Aqabat-Jaber, il parco giochi in costruzione in *Israland*, i mille volti di Gerusalemme in *Jerusalem*, le strade e i check-point di *Route 181*: spazi che non sono soltanto panorami da contemplare ma piuttosto tracce della storia, luoghi della memoria. Eyal Sivan vi si addentra, percorrendone le strade o esplorandone i vicoli con lunghe carrellate; non si accontenta di una veloce rotazione della macchina: per svelare lo spirito di questi luoghi lui stesso si deve muovere, deve camminare per spingere lo sguardo più in là. Forse per superare quell'imperativo impartito anche a lui, bambino d'Israele a cui è stato insegnato a ricordare soltanto la propria storia, Sivan ha scelto invece d'intraprendere un altro percorso, verso Aqabat-Jaber.

All'origine di ogni film di Eyal Sivan c'è il tentativo di un avvicinamento, qualcosa di non definibile semplicemente come un incontro tra Israele e Palestina. Il documentarista, sempre fuori campo ma opportunamente presente nel dispositivo creato, è identificato in prima istanza con la sua presenza, l'ingombro di una telecamera, la fisicità di un occhio a cui devono essere aperte le porte di casa, come succede all'inizio di *Aqabat-Jaber, vie de passage*. Poi arriva la voce. Quasi sussurrata nei primi film, in cui le domande rivolte da Sivan ai palestinesi sono flebili inviti al racconto, che non rubano spazio alla risposta. Eppure, fin dall'inizio, in ogni singola domanda c'è un'affermazione, non esibita ma più volte dichiarata, di solidarietà nei confronti dei palestinesi e di confronto/scontro con i suoi connazionali israeliani. I primi non sono mai messi in difficoltà, anzi, l'intervistatore li lascia parlare, li sostiene, o quando li mette in crisi è soltanto per far emergere la memoria cancellata del loro paese (espediente che usa spesso nelle interviste con i bambini palestinesi, in *Aqabat-Jaber, paix sans retour?* e in *Route 181*). Con i secondi intercorrono rapporti più decisi: dalla stima incondizionata per

il professor Leibowitz (controcanto saggio in *Izkor*, ma anche protagonista assoluto del dittico *Itgaber*) alle liti furenti con gli anziani coloni israeliani incontrati nel viaggio attraverso la propria terra divisa, fino agli ambigui tranelli tesi agli insegnati di *Izkor* e al giovane soldato colto di *Route 181*.

La doppia operazione del cinema di Sivan tende a mettere in crisi l'arroganza dei nazionalisti israeliani e a farsi promotore della memoria perduta della Palestina. Proprio lui sceglie di passare dall'altra parte, con la coscienza di non poter dire un semplicistico "noi" davanti al dolore degli altri (come ci ricorda l'omonimo saggio di Susan Sontag). Per questo decide di presentarsi come un personaggio, con un chiaro e distinto carattere, che si sposta lungo il suo paese recuperando la memoria della popolazione reietta, quella scacciata, quella sconfitta. Lui, israeliano, che non ha questa memoria.

Ma quali difficoltà si pongono nel rappresentare la memoria degli altri? Come delinea Pasolini nei suoi scritti, il mezzo cinematografico si rivela lo strumento attraverso cui il mondo può essere rivisto: la ricostruzione sullo schermo ci aiuta a ripensarlo e a sognarlo di nuovo, facendo fronte ai nostri incubi e agli spettri del passato. Una teoria a sostegno di quel cinema che sceglie, dopo l'orrore della Seconda guerra mondiale, di raccontare – senza facili estetismi – la mostruosità che ha segnato i tempi moderni. A intraprendere questa strada, affrontando i limiti del visibile senza mai cadere nell'abiezione, è su tutti l'opera di Alain Resnais che, rompendo le barriere dello "storico" e del "quotidiano", segna con *Notte e nebbia* e soprattutto con *Hiroshima, mon amour* una nuova dimensione rappresentativa della memoria. Il cinema di Resnais si interessa non alla memoria in sé ma allo stretto legame che coesiste tra noi e la storia, al legame invisibile che la storia intesse con noi o su di noi. Nell'incipit di *Hiroshima, mon amour* attraverso i pensieri di un'attrice francese si ripercorre la tragedia nucleare. Sono immagini di repertorio quelle viste dalla donna al museo, quelle che ricorda dai cinegiornali, immagini che slittano sul reale, che non ne riportano la drammaticità se non nei suoi risvolti più impressionanti. Immagini che scorrono. I corridoi degli ospedali o le stanze del museo sono attraversati da lunghe carrellate; non abbiamo il tempo di guardare, solo d'intuire che quello forse non è il nostro spazio: dobbiamo trovare un ponte, una chiave, un accompagnatore per entrarci. Ora non è il momento, siamo in un luogo altro, quello dell'immaginario, in cui la francese può far finta di piangere, pensare di aver visto realmente che cosa è successo a Hiroshima e pensare d'aver perfino capito. Ma una voce la distoglie ogni

volta, un controcanto che non si stanca di ripetere: “Tu non hai visto niente a Hiroshima, niente!”. Il cinema di Resnais non si accontenta di un qualsiasi flusso d’immagini; per mettere in scena l’ossessione della francese utilizza con puntualità la carrellata. Il movimento di macchina, che ritorna più volte in corrispondenza delle liriche recitate dalla donna, ha evidentemente la funzione di renderla estranea alla memoria della tragedia nucleare. Più la sua voce insiste nel dire di aver visto dei documenti al museo, più le immagini sfuggono alla vista e non lasciano intravedere alcuna prova. Il travelling diventa monito di una memoria soltanto immaginata, non nostra, di cui non si è testimoni perché non appartenenti al popolo che l’ha vissuta. È lo strumento attraverso il quale riappare improvvisamente sullo schermo quel “meccanismo d’espressione” capace di svelare la realtà nel suo riflesso, funzione che Pasolini ritiene auspicabile per il mezzo cinematografico.

Proprio come quella donna estranea che si aggira nell’odierna Hiroshima, senza riuscire fino in fondo a tramutarla in un’immagine, così Eyal Sivan si avventura a scoprire l’altro volto della sofferenza della sua terra divisa. Il volto che meno gli appartiene, che implica per lui un viaggio e un cambiamento. In quest’ottica la carrellata è il movimento di macchina che meglio descrive la sua posizione: quella del viaggiatore, estraneo seppur partecipe al mondo che sta mettendo in scena, ricercatore della memoria perduta di un popolo. Un movimento in profondità, un processo di avvicinamento che sa mantenere una distanza, quella incolmabile tra chi detiene la memoria e chi la indaga; un gesto contemporaneamente umano e politico.

Il viaggio o la funzione indicale

Il primo passo per Eyal Sivan è simulare, ogni volta, l’avvicinamento al suo soggetto. Quasi tutti i suoi film tracciano percorsi nello spazio: l’automobile, che trasporta il documentarista, è il mezzo privilegiato con cui entrare nella società da raccontare: avviene in *Izkor*, anche se si tratta della storia dell’educazione a Gerusalemme, avviene persino nel preciso andamento a episodi di *Faces of the Fallen*, dove dalla ripresa degli svincoli autostradali capiamo che stiamo entrando nell’ambito di una nuova famiglia, in una nuova città, con un nuovo volto dell’America. Dunque nel cinema di Sivan la carrellata non perde la sua funzione base, quella di identificare un luogo conservando il potere indicale pro-

prio dell'immagine documentaria. Ma tale caratteristica è messa in discussione dal fatto stesso che questi siano luoghi senza testimoni di parte della memoria di una nazione: con *Route 181*, viaggio lungo un unico paese Israele-Palestina, Sivan cerca di ricomporre attraverso lunghi travelling l'unità in una nazione che si vuole divisa. E dove non ci sono né ebrei né arabi da intervistare la telecamera esplora attentamente gli spazi, perché, come dirà il barbiere palestinese ricordando una terribile strage, "In questo paese ogni casa rasa al suolo è una memoria persa per sempre".

Il luogo o la funzione lirica

Case distrutte, case abbandonate, case erose dal deserto: tutte simili, si succedono l'una all'altra in un'unica carrellata che svela, dopo aver conosciuto i volti di chi è rimasto, il lato fantasma della popolazione di Aqabat-Jaber. Il cielo è sereno e una voce recita la sua storia.

Mi chiamo Abou Moussa. Ho cinquantatré anni. Sono nato a Ramleh. Prima del 1948, Ramleh era un vero paradiso. Prima c'era l'esercito arabo, poi si ritirò e il paese si arrese. Poi ci fu la propaganda sionistica e il massacro a Deir-Yassine. Uccisero donne e bambini, gli ebrei esiliarono i palestinesi. Altrimenti Israele non sarebbe mai esistita. Partimmo il 15 maggio 1948. Lasciammo il nostro villaggio perché arrivarono gli ebrei e occuparono la nostra terra. Quando gli ebrei presero il controllo del paese, mandarono i giovani nei conventi e nelle moschee. Il nostro gruppo andò in convento. Gli ebrei vennero per chiedere ai giovani e agli uomini di mettersi da una parte; li separarono dalle donne, dai bambini e dagli anziani. Quella sera eravamo stati messi su pullman per Salite, al confine. Rimanemmo al confine arabo per tre giorni. Arrivarono delle macchine e presero donne, bambini e anziani, che vennero mandati a Ramallah. Il settimo giorno ci dissero: "Andate ad Amman". Partimmo, con quattro famiglie in una macchina, per Amman. Aspettammo tutto il giorno per attraversare il confine. Alle otto di sera ci dissero: "Basta, il confine è chiuso"; ci ordinarono: "Salite sulle vostre macchine e andate ad Aqabat-Jaber". Un poliziotto ci portò ad Aqabat-Jaber. Arrivammo al campo, non c'era nessuno qui, solo tende. Nessuno, assolutamente nessuno, solo quelli che erano venuti dal confine. Restammo per due mesi. Ci davano pane e altro cibo. Eravamo in uno stato di miseria. Un anno dopo, ci diedero del legno, delle lamiere e duecento assi; dissero a ognuno di noi di costruire una casa di sedici metri quadrati. Ci sistemammo. Vendevamo verdure e fu così fino al 1967. Dopo il 1967,

arrivò Israele. Alle 6.30 del mattino gli ebrei cominciarono a bombardare. La gente urlava: “Sequestreranno i giovani, uccideranno le nostre donne!”. Sessantacinquemila profughi vivevano nel campo, e in un giorno partirono tutti. Andammo a Amman. Rimanemmo là un mese. Tornammo di nascosto. Portai indietro i miei bambini, due maschi e una femmina. Quando arrivammo ci fu un conteggio della popolazione. Ci contarono e ci sistemammo qui, nelle nostre case. Aprii un negozio, compravo e vendevo... Dopo aver lasciato la nostra terra, per cinque anni abbiamo ascoltato le notizie su *The Arab Voice*. Dicevano: “Domani o dopodomani tornerete a casa”. Per dieci anni abbiamo sperato di tornare alla nostra terra. Poi, quando abbiamo perso la speranza, ci siamo messi a costruire e ci siamo sistemati. Cos’altro potevamo fare?

Una vita come tante altre, che Sivan in *Aqabat-Jaber, paix sans retour?* sceglie di lasciare come commento off a una lunga carrellata sulle abitazioni abbandonate dell’accampamento. Un momento di altissimo slancio, un uso del travelling che si avvicina al lirismo di *Hiroshima, mon amour*, contenendo in sé una contraddizione: lasciare in eredità una memoria alla città ormai deserta, riuscire attraverso il cinema a rendere un’ideale testimonianza anche a nome di chi ormai è lontano, perché ha scelto l’oblio. Un utilizzo della carrellata che nel suo afflato lirico, più volte reiterato in modo piuttosto inatteso, potrebbe ricordare i campi percorsi dallo sguardo di Alain Resnais e commentati dal testo di Jean Cayrol in *Notte e nebbia*; se non fosse che in questo documentario l’interesse del regista francese verte soprattutto su una comparazione tra l’emozione suggerita dal testo poetico, accompagnato dai travelling sull’erba ricresciuta a Auschwitz, e l’agghiacciante precisione dei documenti d’archivio. Nei film di Eyal Sivan l’immagine d’archivio ha invece un ruolo autonomo: è protagonista di due suoi film importanti, dove viene usata per ricostruire un avvenimento (il processo a Eichmann in *Uno specialista*) oppure per mettere in scena un’intera vita (*Aus Liebe zum Volk*) ma non viene mai alternata a immagini attuali (con l’unica eccezione di alcuni filmati di repertorio sulla vita di Leibowitz in *Itgaber*). Quando Sivan si confronta con lo spazio usando la carrellata, non ha bisogno di dati, fotografie, repertori a cui aggrapparsi; ciò che rende interessante la sua ricerca è l’uso dello spazio come terreno di confronto. Il suo “documento” è l’intervista, l’incontro con una persona che sia spirito di quei territori. In questo il cinema di Sivan deriva dalla presa di posizione storica e cinematografica di Resnais in *Hiroshima, mon amour*, mentre la via di *Notte e nebbia* è esplorata da un altro documentarista della memoria, Richard Dindo. Le carrellate del filmmaker svizzero sul-

la campagna sudamericana nel viaggio alla ricerca del Che in *Ernesto Che Guevara* hanno lo stesso impatto lirico dei travelling di Sivan, ma fondano la loro potenza sulla contrapposizione tra il presente e il passato, che continua a riaffiorare in vecchie fotografie e soprattutto nell'importanza assunta dalla parola scritta, la testimonianza che viene dal passato, il testo ritrovato.

La rigidità dell'ideologia: verso un nuovo sguardo

La memoria del popolo palestinese affiora dunque nella tensione tra l'indicalità delle carrellate di Sivan e le testimonianze segnate dall'assenza di chi non ha resistito. Ma in questa dialettica ricordiamo che è membro attivo il documentarista, istanza attraverso la quale fruiamo e ci mettiamo in relazione con i palestinesi. Sivan non si finge mai uno di loro, il dispositivo messo a punto dal regista si basa sulla propria personale diversità e sulla messa in scena di se stesso come personaggio. Nella sua capacità di dar voce ai "diversi da sé", Sivan matura un metodo per svelare la sua presenza proprio perché la realtà non venga mai trasformata in manipolazione ma imbastisca un'interrelazione che stimoli alla memoria.

Questa dimensione ha però la forza di trascendere una situazione politica a cui Sivan è legato: in *Aus Liebe zum Volk* dare voce alla testimonianza di un agente della Stasi significa confrontarsi con il mondo dell'immagine e del controllo. Calati direttamente negli occhi e nelle gambe del protagonista, viviamo in soggettiva un percorso tra gli uffici ormai deserti di quella che fu la sede del temuto servizio segreto della Rdt. In uno Stato di polizia domina la visione meccanica delle telecamere di controllo. Appostate a ogni angolo, si muovono instancabili e inco-scienti, riprendendo tutto e tutti: in fluenti panoramiche inquadrano la folla che inizia la rivolta, come i vecchi che attraversano la strada. Attraverso questa rigida rotazione sull'asse, come fosse anch'esso una camera di servizio, l'agente della Stasi ha guardato il mondo per vent'anni della sua vita. Immobile nelle sue convinzioni, nel suo sguardo sulla società e sull'uomo. Le uniche carrellate che Sivan gli concede sono quelle verticali della salita in ascensore verso l'ufficio e quelle orizzontali dei ritorni a casa in automobile: due momenti che delimitano lo spazio e il tempo in cui l'uomo è un burocrate del male, al di fuori del quale si trasforma in marito e padre affettuoso. Quando il Muro crolla, si disfa anche la società ordinata che gli dava un ruolo, una missione da compiere senza

troppe domande. Con il Muro finisce anche l'ideologia e inizia il movimento. Anche gli agenti della Stasi non potranno più spiare, immobili, la società, dovranno muoversi e interrogarsi. Dovranno iniziare una nuova vita: non più accessoria a una panoramica meccanica ma percorsa attraversando lo spazio, andando incontro alla memoria degli altri.

Riferimenti bibliografici

Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.



Segni di smarrimento

Marco Dotti

Dal buon uso dell'oblio alla schiavitù del ricordo. Forse potrebbe sintetizzarsi così la parabola, o meglio: il lento declino storico sottinteso dalle scene, inutilmente rigettato dai discorsi e involontariamente richiamato in causa dalle voci che corrono dentro i novantasette minuti del montato di *Izkor, les esclaves de la mémoire* di Eyal Sivan.

Tema molto delicato, quello dell'oblio, almeno quanto lo sono quelli correlativi della memoria e del ricordo in un contesto storicamente, geopoliticamente e culturalmente sensibile come quello definito dai confini (non solo territoriali ma anche e soprattutto ideologici e “mentali”) dello Stato d'Israele. Troppo per non rischiare di toccare corde e nervi rimasti per tanto tempo inevitabilmente scoperti. Ma, detto ciò, non si può non constatare che altrettanto grande è il rischio che, nell'assenza o nell'impotenza di contropartite critiche, una pratica collettiva di memoria diventi poco più che un esercizio forzato della stessa, un cerimoniale pubblico di appropriazione o di espropriazione della storia, e finisca per operare secondo il consueto triplice registro che caratterizza i fenomeni legati alla produzione di disciplina e censure: in primo luogo agisce come fattore anestetico, sorta di *rumore bianco* che, impercettibilmente, copre ogni voce discorde; secondariamente favorisce una selezione dei fattori che definiscono natura e sviluppo della me-

moria stessa, disarticolando e riarticolando i complicati *nessi* attraverso i quali, come recita il titolo di un famoso saggio di Paul Connerton, “le società ricordano” e al tempo stesso, pur ricordando, “dimenticano”; infine, agisce come elemento scatenante di un’affettività malata e di una febbre sociale che, seppure in termini che nel linguaggio politico europeo corrente potrebbero sembrare ormai privi di referenti, si può ancora definire “nazionalismo”. In questo senso la “nazione”, retaggio di una mitologia politica moderna, richiama alla finzione di un’origine (comune) e di una (comune) separazione dagli *altri*; è un segno unificante di segni per loro natura sconnessi, e come tale opera e lavora tra un dentro e un fuori, pone e continuamente sposta o disattende i confini: Niklas Luhmann parlava, a questo proposito, di un’unità immaginaria che, per esistere, deve essere continuamente colmata da altri elementi di realtà. Già nell’Ottocento Ernest Renan, in *Qu’est-ce qu’une nation?*, aveva colto l’importanza, nella costruzione e nella logica del discorso nazionale, tanto del ricordo e della sua trasfigurazione quando dell’oblio. Una nazione, scriveva, “è il plebiscito di ogni giorno”. Il problema, semmai, è che al contrario di quanto avveniva nel “nazionalismo tipico” e ottocentesco – a cui si potrebbe fare risalire anche il progetto sionista nella *variante* di Theodor Herzl –, alimentato dalla continua necessità di differire l’origine, nel nazionalismo la cui vita è residuale, in un contesto postmoderno, operano anche altri fattori e altre dinamiche del ricordare quell’origine. Si potrebbe parlare, prendendo in prestito un concetto della psicoanalisi freudiana, di ricordi prevalentemente “di copertura”. Ed è proprio su questi ricordi che lavora, almeno in *Izkor*, Eyal Sivan. Ricordi di copertura: qualcosa che vela, con un trauma profondo, un trauma e una negazione se possibile ancora più profondi. Traumi generati dall’identità meticcica rinnegata, dal chiudersi alla tradizionale capacità di vivere in bilico tra due o più culture, dal ripiegarsi su una deriva religiosa che – anche a dispetto del sionismo laico di Herzl – impone di edificare immense cattedrali nel deserto della storia e di modellarle “sulle parole stesse del nemico”. Sivan parte dalla base di questa costruzione, ossia dal sistema educativo, prendendo come guida le parole (e le domande) di una figura autorevole nel panorama del pensiero ebraico contemporaneo, Yeshayahu Leibowitz, a cui dedica per intero un altro film, *Itgaber*. Voce libera e fuori dal coro, Leibowitz nacque a Riga, in Lettonia, nel 1903 (morirà nell’agosto del 1994); scienziato, filosofo, studioso del pensiero di Maimonide, Leibowitz, sionista laico, nel 1967 si era opposto alla Guerra dei Sei giorni e alla “mistica della terra” e della conquista promossa dagli ortodossi,

battendosi per una completa separazione tra potere laico e credo religioso. Ovviamente, non fu ascoltato.

Nel suo *The Book of Words*, alla voce “Seder” (ordine), il rabbino Lawrence Kushner scrive che la “memoria è connessione e, al tempo stesso, è conoscere dei nessi”. L’affermazione di Kushner è sottile: riconoscere “dei”, non quegli specifici nessi.

Ciò che è privo di associazione, scrive Kushner, diventa incomprendibile, mentre tutto ciò che è collegato con molte altre cose “ha, per così dire, un sovraccarico di significato”. Unendo tanti punti della nostra vita noi “creiamo noi stessi, liberiamo noi stessi. Tutto in ordine, tutto in sequenza”. (Non a caso, l’autobiografia è un genere molto praticato nella cultura ebraica e in quella d’Israele; si pensi, da ultimo, alla straordinaria prova di Amos Oz, *Una storia di amore e di tenebra*.) Perciò, conclude il rabbino del Massachusetts, la memoria è più *il modo* in cui queste cose sono connesse e “immagazzinate” che *la natura* specifica delle cose immagazzinate e connesse. La memoria occupa uno spazio già saturo e riannoda i fili di un tempo già morto, lega le generazioni tra loro, lega i fatti, lega le generazioni e i fatti tra loro, ma inchioda anche fatti e generazioni alle interpretazioni correnti operando una scelta drasticamente selettiva, che talvolta è felice ma alla lunga può rivelarsi funesta. Il discorso di Kushner, anche se rovesciato, funzionerebbe perché non dice nulla sul livello della produzione dei nessi e dei significati e, soprattutto, tace su quella che con Félix Guattari potremmo chiamare la territorializzazione di quei nessi. Israele, come tale, non è più un luogo utopico ma una realtà politica concreta e territorializzata e come tale diventa un centro di imputazione per discorsi che, per secoli, sono stati costretti a “girarsi attorno”, positivamente esiliati da ogni costrizione e da ogni costruzione statuale.

La giustizia, scriveva Pierre Corneille, “non è affare di Stato”; purtroppo, quasi sempre, lo diventa e si trasforma inesorabilmente nel suo contrario. Allo stesso modo, la memoria in mano pubblica diviene questione di ordine, organizzazione, scelta e costruzione di un’identità chiusa, proprio là dove l’identità era una questione “positivamente” aperta. Una questione di ordine e di organizzazione: “ordine”, non a caso, è anche il nome con cui, in ebraico, viene chiamata la “grande festa di memoria della redenzione”. La sequenza, nota Kushner, e “l’interrelazione di ognuna delle parti della celebrazione è tesa a conservare il messaggio, il significato”. Nella cerimonia di Pesach, la Pasqua, “la memoria viene inserita nel contesto più ampio della liberazione e della re-

denzione”, ma Kushner – qui il suo pensiero è indicativo del pensiero di molti – attribuisce alla memoria una caratteristica di “fluidità” che, in realtà, se vista dall’esterno, appare di una “fissità” disarmante. “La nostra schiavitù assume uno scopo, una missione” scrive. “Visto che le schiavitù possono divenire libertà e le afflizioni essere cariche di significato, allora significa che la partita è sempre aperta. Attraverso la dinamica ricerca del significato il passato resta eternamente fluido, mobile dinanzi ai nostri occhi.”

All’ingresso dello Yad Wa-Shem, il memoriale israeliano delle vittime dello sterminio, il visitatore è accolto da un adagio attribuito al fondatore del chassidismo: “L’esilio è il frutto dell’oblio. La memoria è fonte di redenzione”. Difficile, per il visitatore, non ricontestualizzare l’adagio accordandolo con quanto si ritroverà presto davanti agli occhi e con quanto sentirà – le voci e i nomi delle vittime scanditi sei milioni di volte – una volta entrato nello spettacolo totale del mausoleo: perso fra le installazioni multimediali e la cosiddetta “galleria dei bambini”, un tunnel buio nel quale, a intermittenza, si accendono piccole luci riflesse da una sola candela mentre una voce ricorda nomi e provenienza delle vittime. Tutto questo, costruito per avere “l’immensità della catastrofe”, contribuisce inevitabilmente a creare un senso di “appartenenza postuma” allo Stato d’Israele e a promuovere l’idea di un *continuum* storico tra l’incontestabile realtà del genocidio passato e la virtuale e contestabilissima ipotesi – “se solo si abbassasse la guardia”, sosteneva un ministro israeliano – di un genocidio prossimo venturo. Ed è qui che i fili, oltre a riannodarsi, un po’ si allentano e i nessi di cui parla Kushner provocano, più che ordine, un corto circuito di incalcolabile grandezza. Sivan spinge l’occhio della macchina da presa nelle maglie rotte di questa costruzione, scegliendo di soffermarsi sul momento chiave della formazione scolastica degli israeliani.

Nazionalismo e memoria, dunque. Yeshayahu Leibowitz, la figura-guida i cui primi piani sono tra le parti più eloquenti di *Izkor* – figura a cui non a caso Sivan affida il compito di tagliare la narrazione e che qui rivela la propria centralità quanto e forse più che nelle interviste che compongono *Itgaber* –, con i suoi rilievi critici e la sua autorevolezza rompe ogni tentativo degli intervistati di piegare il discorso in termini retorici o autoritari e cita, a questo proposito, una frase del drammaturgo Franz Grillparzer, austriaco come Herzl, secondo cui la nazionalità eretta a programma conduce alla bestialità. Leibowitz ripete due volte, in ebraico e in tedesco, le parole di Grillparzer: “Der Weg der neuern Bildung

geht / von Humanität /durch Nationalität / zur Bestialität”. Resta da sottolineare che Grillparzer, profeticamente, attribuiva questa discesa all’inferno a una tendenza della “nuova formazione culturale” europea: fatto che evidenzia – caso mai ve ne fosse bisogno – la raffinata e sottile vena critica del professor Leibowitz.

Il nazionalismo, come malattia (*anche*) della memoria, sembra dunque operare attraverso due costanti: la falsificazione non necessariamente dei dati ma, necessariamente, del contesto; l’assoluta mania di rendere presente, giorno dopo giorno, attraverso una litania metastorica, ciò che, a occhi ragionevoli, appare invece storicizzabile e ben collocabile nel passato (e non per questo meno degno di riprovazione). Tutto questo, se “eretto a programma”, produce bestialità e orrori.

Il tempo del nazionalismo è un incerto *futuro-presente*, accompagnato da un passato altrettanto presente e altrettanto incerto. Per fare questo, per raggiungere certi risultati, c’è bisogno di un intero sistema formativo, di un’educazione totale e permanente. Di un permanente stato di allerta emotiva; di un nemico su cui modellare la “propria” identità. In *Izkor* Sivan mostra, fra le altre cose, i momenti e i luoghi in cui questa tendenza a canonizzare dati di memoria e fatti storici, elaborandoli secondo categorie metastoriche (il male assoluto, l’attacco al popolo ebraico, secondo un filo rosso che va dal Faraone a Hitler fino al doppio legame con l’amico/nemico arabo a cui accenna il ragazzino nei primi minuti del film), si mette all’opera. In famiglia, a scuola, in un campo di addestramento per coscritti, nei mausolei e nei cimiteri della patria, versando le stesse lacrime sugli innocenti sterminati dalla barbarie hitleriana e sui giovani morti per difendere una finzione tutto sommato stupida e banale come il confine di uno Stato: ogni cosa, alla fine, si confonde in uno spazio in cui pubblico e privato si compenetrano, in uno spazio e in un tempo potenzialmente fermi, come negli istanti in cui i locali pubblici chiudono per legge, per legge non ci si può divertire e per strada – sempre per legge – suona la sirena del ricordo, e tutti, stavolta prestando il proprio consenso, si fermano, quasi fossero stati sottoposti a quel marchingeo immaginato dalla fantasia (politicamente) spietata del primo René Clair, in *Paris qui dort*. Tutto si ferma perché tutto possa continuare. Come se fosse il secolo a essersi fermato, piegato e poi spaccato in due dalla necessità di esorcizzare continuamente (e così facendo continuamente richiamare in causa) quella che, da chi presta il proprio consenso a un uso prettamente politico della storia, non può essere considerata “soltanto” una tragedia immane: l’“Olocausto” (sull’ambiguità ideologica del termine, mutua-

to dal linguaggio televisivo, e sulla sottile censura che veicola si era a suo tempo soffermato Bruno Bettelheim; inutilmente, a quanto pare), l'“evento centrale” della storia dell'umanità, l'“irruzione del male”, il “silenzio di dio”. In realtà: la colpa mai espiata, il debito – in altri termini – inestinguibile, perché contratto sulle generazioni future... E persino da chi non c'era, a favore di chi non c'era. È davvero a questo che servono monumenti, cerimonie, richieste di un'espiazione che sappiamo impossibile? La domanda rischia di portarci a un livello esterno, mentre Sivan mantiene ferma la questione e la ributta al suo interno – aiutato da Yeshayahu Leibowitz che sostiene che lo sterminio, mentre è un problema per gli altri, non può esserlo per le vittime –, lavorando sull'effetto che questa pratica di memoria ha sulla costruzione continua e sul continuo sviluppo dell'identità israeliana e, di conseguenza, di un particolare modo di sentirsi, di dirsi e forse anche di essere “ebreo”, nell'accezione sartriana, in un mondo che gli si dichiara, o che crede, *radicalmente* ostile.

Ogni anno, a primavera, in Israele si succedono quattro importanti ricorrenze: Pesach, la Pasqua ebraica – la festa dell'ordine di cui parlava Kushner – in cui si ricorda, mangiando pane azzimo per una settimana, la fuga degli ebrei dall'Egitto al seguito di Mosè e la conseguente liberazione dalla schiavitù; il giorno della commemorazione delle vittime del genocidio nazista; il giorno in cui, invece, si piangono i morti dello Tsahal, l'esercito israeliano; e, infine, la festa dell'indipendenza, per ricordare la proclamazione dello Stato d'Israele il 14 maggio del 1948, alla scadenza del mandato britannico sulla Palestina. In apertura di *Izkor* veniamo informati che il lavoro è stato girato esattamente in questo periodo, nel 1990. È la prima, importante scelta di campo; forse è anche quella decisiva. La seconda scelta, non meno decisiva, è una domanda. “Questo film bisogna farlo?” chiede Sivan a Leibowitz. “Parola forte, ‘bisogna’” risponde il professore. La critica slitta quindi dall'imperativo del titolo *Izkor* (“ricorda!”, “ricorda o Lui si ricorderà”), al dubitativo: (*forse*) bisogna. Che cosa, bisogna? Ricordare? Girare? “‘Bisogna’ è una parola molto forte”, eppure sì, rimarca Leibowitz, “bisogna, tutte queste cose bisogna dirle, in tutti i modi possibili. La verità è che molti – è un fatto, insisto su questo – praticamente in ogni campo, molti capiscono queste cose, dentro di sé... Su che cosa si basa la nostra educazione? Dove porta? La questione si può forse riassumere così: è un'educazione alla schiavitù, schiavitù della mente, dove la sottomissione all'autorità si presenta come l'essenza dell'umanità e dell'ebraicità”.

Il riferimento al film avviene una seconda volta, provocando una sorta di *mise en abyme*, quando una professoressa del liceo René Cassin ironizza sugli intenti di Sivan (chiamandolo per nome, “Eyal”), si schermissce, sostiene di non volere parlare d’altro che di educazione (come se non si parlasse, appunto, di questo), di non essere disposta a discutere di “questo periodo”, ma alle domande sempre più insistenti del regista non riesce a opporre altro che un generico “non posso farci nulla, i ragazzi cambiano, alcuni prendono certe strade, altri ne seguono di diverse” ecc. Una spia di che cosa stia diventando questa “educazione”, suggerisce Sivan, è il dipinto sul muro interno della scuola che alcuni studenti hanno appena terminato. Inscritto in una stella di David, riproduce “un fucile e un elmetto, come sulle tombe”. Chi ha scelto il soggetto? “Noi”, rispondono i ragazzi, “il professore ci aiuta solo nella realizzazione”. Grillparzer: “Der Weg der neuern Bildung geht / von Humanität /durch Nationalität / zur Bestialität” – su questa strada, ammonisce Leibowitz, “il popolo tedesco è andato fino in fondo. Ed è questa la strada che abbiamo imboccato, dalla Guerra dei Sei giorni”.

La scuola prepara al lutto, anticipa la morte su ogni strada possibile, perverte, come sostiene Leibowitz: occupa la memoria con il ricordo dell’aggressione di Amalek, della fuga dal Mar Rosso (“fate gli schiavi, fate vedere come corre uno schiavo”, incitano le maestre di una scuola elementare), della schiavitù e di altri lutti del passato nella cui “grande cifra” dovranno essere iscritti anche quelli del futuro. Così, quando si piangono dei compagni di classe morti in uno scontro a fuoco “con gli arabi”, si declina il loro nome, la loro data di nascita, si ricorda il giorno in cui presero il diploma, e in questo modo si crea un altro tunnel nero, che idealmente (e quanto arbitrariamente!) si sviluppa in parallelo a quello di Yad Wa-Shem. Le lacrime sanno sempre di sale, per le lacrime non esiste il tempo. Il giornalista Tom Segev – non a caso presente nei titoli di coda di *Izkor* – parlava, a questo proposito, di una logica del “settimo milione”. Ma al di là delle decisioni fondamentali prese e delle scelte tragiche compiute dallo Stato d’Israele “all’ombra dell’Olocausto”, a colpire sono gli atteggiamenti familiari, i discorsi. Nel corso degli anni, suggeriva Segev, “l’Olocausto è stato talora distorto, ridotto a un bizzarro culto della memoria, della morte e del kitsch, sfruttato, cavalcato, svenduto, volgarizzato e politicizzato”, eppure, l’impressione è che più il tempo passa e più esso diventa il centro della lotta politica, ideologica, persino etica che segna e scandisce i tempi della vita quotidiana di Israele. Una vita di tutti giorni precipitata in uno spazio mitico, in una forzata abolizione delle coordinate storiche, in una deriva del fe-

nomeno che si colora di altre e diverse valenze. “Siamo preparati, siamo i migliori, siamo i più forti”: non è Hollywood, che l’ironico Leibowitz in *Itgaber* dichiara comunque di non amare, ma un campo di addestramento militare. Negli occhi dei giovani soldati cominciano a scorgersi i primi dubbi. Gli spari copriranno anche quelli.

Riferimenti bibliografici

Connerton P., *Come le società ricordano*, Armando, Roma 1999.

Kushner L., *Il libro delle parole ebraiche: piccolo abbecedario della lingua santa*, Ecig, Genova 1998.

Renan E., *Che cos'è una nazione? e altri saggi*, Donzelli, Roma 2004.

Sartre J.-P., *L'antisemitismo*, Mondadori, Milano 1990.

Segev T., *Il settimo milione*, Mondadori, Milano 2001.



Un criminale che non viene dallo spazio

Uno specialista

Moshe Zimmermann

Quando si parla del capitolo storico chiamato “Olocausto” si rischia sempre, in tutto il mondo, di toccare un nervo scoperto. Non c’è spazio per errori né per battute di spirito, quando si racconta questa storia. A maggior ragione quando ci si assume il compito di raccontare la storia dell’Olocausto in Israele. La minima deviazione dal racconto ufficiale o comunemente accettato diventa un pretesto per attaccare aspramente l’autore del racconto. Dopotutto l’Olocausto non è soltanto l’esperienza più traumatica della storia ebraica moderna; è anche considerato uno degli argomenti più persuasivi per giustificare la creazione dello Stato di Israele.

Non sorprende, dunque, che il film *Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno* (1999) di Eyal Sivan, che narra la storia del processo a Eichmann celebrato nel 1961 attraverso materiale documentario tratto dal processo stesso, abbia sollevato critiche tanto dure. Anzitutto, Sivan aveva accettato a priori l’approccio critico al processo espresso da Hannah Arendt. Hannah Arendt, fuggita dalla Germania dopo l’ascesa al potere di Hitler, in una serie di articoli apparsi sul “New Yorker” aveva esposto le sue impressioni estremamente critiche di spettatrice del processo, diventando così una reietta agli occhi di Israele. Il suo libro sul processo, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, che ri-

prende la serie di articoli, è stato tradotto in ebraico solo di recente ed è stato considerato non soltanto antisionista ma in un certo senso addirittura una sorta di negazione dell'Olocausto. La Arendt, oltre a mettere in dubbio la legittimità del processo per il modo in cui era stato celebrato in Israele, attribuiva gran parte della responsabilità di quanto era successo durante l'Olocausto all'eccessiva obbedienza della leadership ebraica del tempo. La dichiarata adesione di Sivan alle tesi della Arendt screditarono automaticamente lui e il suo film agli occhi della maggioranza di quegli israeliani che erano coinvolti nel dibattito acceso attorno a *Uno specialista*. Sentir dare a Sivan dell'ebreo antisemita non era una rarità.

In secondo luogo, con o senza Hannah Arendt, Adolf Eichmann non emergeva dal film come un mostro assetato di sangue bensì come esempio tipico di quella figura che i tedeschi chiamano *Schreibtischtäter*, il megacriminale burocrate che usa la penna, invece della pistola, come arma mortale. Oltre a essere molto più difficile da spiegare, questo genere di criminale non suscita automaticamente negli spettatori la netta repulsione dovuta. È molto più facile odiare un criminale quando la sua descrizione corrisponde all'immagine banale del "cattivo". Molti israeliani che videro le foto di Eichmann o i cinegiornali a lui dedicati nel 1961 provarono un certo imbarazzo nel vedere quell'uomo anziano e scialbo seduto nella cella di vetro di un tribunale di Gerusalemme. Per il pubblico della generazione seguente, le sequenze scelte nel 1999 da Sivan furono ancora più deprimenti: come aveva potuto un personaggio tanto mediocre perpetrare lo sterminio di gran parte degli ebrei d'Europa?

C'è una scena che Sivan ha usato brillantemente per colmare la distanza tra il pubblico e l'immagine di Eichmann: i tre giudici iniziano un'intensa discussione con Eichmann in tedesco, estromettendo l'interprete che traduceva in ebraico, per capire le ragioni di una delle sue decisioni letali. Di colpo lo spettatore riesce a cogliere la familiarità che prevale fra queste quattro persone, una familiarità creata dalla lingua comune e dal loro comune ceto di provenienza, la borghesia tedesca. Ovviamente, rispetto a gente cresciuta in una tradizione culturale diversa i giudici godono di una posizione migliore per capire gli atteggiamenti di Eichmann nei confronti degli ebrei; per i giudici l'enormità del crimine è ancora più evidente che per chi è cresciuto in un ambiente diverso, ma per lo spettatore medio la scena difetta non soltanto di drammaticità ma dell'intensità emotiva generalmente associata al crimine inaudito di annientare sei milioni di ebrei per via della loro presunta inferiorità.

rità razziale. Agli israeliani la scelta compiuta dal cineasta non piacque, o meglio: non fu capita.

Prendiamo un'altra scena. Il procuratore generale, l'avvocato Gideon Hausner, interroga Eichmann sulla precisa ubicazione del campo che era andato a visitare in Polonia durante la Seconda guerra mondiale. A Eichmann viene concesso di uscire dalla cella di vetro antiproiettile e di avvicinarsi alla cartina appesa alla parete perché indichi alla corte il punto esatto. Poiché la macchina da presa è collocata alle spalle di entrambe le figure, lo spettatore comincia a pensare alla loro somiglianza visiva; Eichmann smette di essere soltanto un mostro e diventa un essere umano come tutti noi. Si tratta evidentemente di un modo molto efficace di porre la questione di come esseri umani apparentemente normali possano trasformarsi in brutali sterminatori, ma tali intenzioni sono passibili di facili fraintendimenti.

Questa scena divenne uno dei principali elementi in base ai quali il film di Sivan e in generale la sua tecnica vennero attaccati. Per ottenere il suo scopo Sivan utilizzò il materiale di repertorio ma ne sfocò lo sfondo. Il responsabile degli archivi di Spielberg lanciò, allora, un'aggressiva campagna contro Eyal Sivan per aver falsificato i fatti; quest'accusa fu sostenuta dall'Università ebraica di Gerusalemme che ospita gli archivi. L'Università ebraica, la mia università, dove più di una volta sono stati fraintesi il messaggio della storia come disciplina o il significato della libertà di espressione, si rivolse addirittura al tribunale perché si decidesse il destino di *Uno specialista*. Si innescò così un acceso dibattito sulla verità e la falsificazione della storia del processo e anche della storia dell'Olocausto nel suo insieme. Si sostenne che il montaggio di tale materiale e addirittura della colonna sonora fosse un affronto al carattere documentario delle sequenze originali, o meglio un attacco alla verità oggettiva. Così, per molti, Sivan divenne il negatore dell'Olocausto!

In questa circostanza furono confusi due aspetti del cinema fra loro molto diversi: la libertà di un cineasta di montare il suo materiale e la quantità di verità oggettiva presente in via di principio nei documentari. Anzitutto, Sivan non aveva intenzione di realizzare un documentario nel senso convenzionale del termine, anche se utilizzò materiale documentario coevo agli avvenimenti. Inoltre, cosa ancora più importante, ignorare il fatto che un punto di vista neutrale, oggettivo, non esiste ed è pura illusione induce a guardare i documentari in modo pericolosamente acritico, ingenuo. Non ci si aspetta, ovviamente, che tutti gli spettatori abbiano partecipato al grande dibattito sul postmodernismo e il decostruzionismo; non tutte le persone che vanno al cinema devono per forza essere

consapevoli dell'intenzione che c'è dietro l'angolazione di ogni ripresa o dietro la composizione di un'inquadratura; da uno spettatore che vive in una democrazia ci si aspetta però almeno uno spirito critico e curioso. Declassando la discussione su *Uno specialista* a dibattito sulla verità oggettiva non si coglie minimamente il senso della questione.

Negli ultimi decenni la letteratura storica si è occupata sempre più di questi *Schreibtischtäter*, tedeschi e non tedeschi, nazisti e non nazisti, che erano gravemente coinvolti nella macchina della guerra nazista. Questi criminali non si trovavano soltanto, come Eichmann, nel Sd (Sicherheitspolizei, polizia di sicurezza), nella Gestapo, o nel Rsha (ReichsSicherheitsHauptamt, ufficio centrale per la sicurezza del Reich), ma anche fra i funzionari di diversi ministeri, nei corpi diplomatici, nelle università e nell'industria cinematografica. L'assassinio di massa sarebbe stato impossibile senza questi criminali, senza collaboratori di questo genere. Rivolgere l'attenzione a queste persone aiuta gli storici a capire e spiegare non solo i crimini stessi ma il vasto sostegno o la diffusa indifferenza presso la popolazione tedesca durante la Seconda guerra mondiale. Liquidare l'Olocausto concentrandosi su una combriccola di criminali che si raccoglieva attorno a Hitler o su sadici particolarmente efferati com'erano coloro che si raccoglievano attorno a Himmler non solo è scientificamente fallace ma porta lontano dal fatto che qui si sta parlando del comportamento umano in generale e che l'Olocausto non è il prodotto di alieni arrivati dallo spazio.

Ebbene, Sivan ha sostenuto questo approccio storiografico con mezzi cinematografici. E così facendo ha reso più problematica la storia dell'Olocausto, cosa, questa, che non risulta necessariamente gradita, e non soltanto in Israele. In tal modo la singolarità dell'Olocausto diventa uno slogan meno univoco. Ma, soprattutto, in Israele il film è stato considerato uno schiaffo a Gideon Hausner (sua figlia intraprese una crociata contro il film), al primo ministro David Ben Gurion, alla società israeliana e ai sopravvissuti all'Olocausto. C'è una scena in cui si chiede a un testimone perché, in una circostanza specifica, gli ebrei non si ribellarono (una domanda che gli israeliani ripetono continuamente, certi come sono che a loro, guerrieri tanto formidabili, non sarebbe successo); la scena, invece di proseguire con l'effettiva risposta del testimone, si chiude enigmaticamente in dissolvenza con il contributo di un accordo musicale. Sivan, l'artista, lo spettatore, voleva che il suo pubblico si chiedesse qual è la risposta giusta alla domanda, ma questa licenza poetica venne denunciata come un palese tentativo di distorcere la verità storica e insultare le vittime ebrae. Naturalmente si può dissentire sulla

tecnica di Sivan o sul suo approccio generale, ma trasformare il dibattito in una discussione sulla verità assoluta riguardo a Eichmann, l'Olocausto o la memoria dell'Olocausto è una semplificazione scellerata. Il fatto che Sivan sia un uomo "di sinistra", realizzatore di film che criticano fortemente la politica israeliana nei confronti dei palestinesi, è evidentemente una cruciale spiegazione aggiuntiva della natura tanto aspra della reazione a *Uno specialista* in Israele.

In realtà il film costringe indirettamente gli israeliani a porsi domande più imbarazzanti, quali: la società e i governi israeliani hanno fatto tutto il possibile per consegnare i nazisti alla giustizia oppure si sono concentrati su Eichmann per distogliere l'attenzione pubblica dal dovere di prendere in considerazione i molti altri esecutori? E quanto sono singolari i crimini nazisti? Non sono, in certa misura, paragonabili ad altri crimini, non poco familiari, commessi dopo il 1945?

(traduzione di Silvia Piraccini)



Tutta la verità...

soltanto la verità, nient'altro che la verità

Anton Giulio Mancino

Un'affermazione fattuale [...] acquista implicazioni politiche soltanto se viene posta in un contesto interpretativo. Ma la proposizione contraria [...] non necessita di alcun contesto per avere una rilevanza politica. Essa è chiaramente un tentativo di cambiare la storia documentata e, in quanto tale, è una forma di azione.

Hannah Arendt, *Verità e politica*

Il problema della verità, filosofica, storica, politica, morale e artistica, non può essere eluso quando si affronta la visione di *Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno* di Eyal Sivan. Questo per numerose ragioni, tutte riconducibili a quelle più propriamente tecniche, le quali diventano poi ragioni artistiche in senso lato. Vale a dire ragioni implicitamente morali, politiche, storiche e filosofiche. Il film di Sivan sceglie di estremizzare la pratica documentaristica, operando una selezione e un montaggio ulteriore non già di un documentario ma di una documentazione audiovisiva quale quella approntata dall'americano Leo T. Hurwitz, incaricato di filmare il processo a Otto Adolf Eichmann celebrato tra il 1961 e il 1962 nella Casa del popolo a Gerusalemme. Delle

oltre cinquecento ore di filmati in video, di cui ne sono poi rimaste trecentocinquanta, il film ne ripropone due.

Già a questo punto una precisazione si rende indispensabile: non occorre aver visto interamente il materiale girato da Hurwitz per rendersi conto che non si tratta di una mera restituzione documentale di un evento. Ce ne si può fare un'idea attraverso il film di Sivan, che lo riorganizza su basi concettuali diverse. Se si presta attenzione alle singole inquadrature, ovvero alla composizione interna di Hurwitz, a prescindere dal montaggio e dalle elaborazioni delle immagini realizzati successivamente da Sivan, ci si accorge subito che già in quella sede è stata data un'interpretazione dei fatti. Interpretazione "politica", inevitabilmente. Hurwitz spia Eichmann, di cui si è fatto un'idea. Studia perciò l'immagine del soggetto da rappresentare; ne indaga la natura banal-criminale. In che modo? Sivan istituisce con il materiale di Hurwitz una relazione serrata, interrogandosi sulle domande che questo gli pone e rispondendo con soluzioni visive discrete ma significative. La responsabilità del personaggio-Eichmann viene enfatizzata inserendo, con un effetto elettronico, l'immagine della sala del tribunale riflessa nel vetro; questa soluzione isola la postazione in cui l'imputato è rinchiuso e allo stesso tempo mostra, in maniera indiretta, il contesto: lo spazio complessivo, e complesso, del processo in corso. Su Eichmann, nelle intenzioni di Hurwitz e negli interventi successivi di Sivan, si riflettono gli altri, il mondo, le contraddizioni cui questo mondo, ferito e scoperto nella sua oscura pratica (auto)distruttiva, cerca di far fronte, giudicando, condannando, eliminando l'elemento individuale perverso e criminale. Ingenerando così l'illusione, come ha spiegato la Arendt nel principale testo scritto di riferimento di questo processo (intitolato in Italia *La banalità del male*, con qualche leggera variazione rispetto all'originale *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, del 1963), che la responsabilità eichmanniana non sia essenzialmente una responsabilità collettiva, un effetto modulare di un progetto concepito su larga scala, comprensibile in termini scientifici solo prestando attenzione alle dinamiche della psicologia sociale. Dunque la composizione dell'immagine, sviluppandosi su due piani sovrapposti grazie all'intervento sivaniano, determina un impatto ambiguo ed emblematico: Eichmann, pur trovandosi davanti ai nostri occhi, viene ripreso, cioè filtrato, dal vetro. Il vetro lo pone non soltanto al di là di una superficie concreta, materiale – in quanto riflettente – seppure trasparente, ma anche al di là della nostra possibilità di vedere direttamente e quindi di comprendere immediatamente e appieno. Viceversa, la cornice processuale che il vetro ri-

flette, pur trovandosi alle spalle di chi guarda e riprende, viene a collocarsi – nell'inquadratura – *prima*: precede Eichmann, benché lo sguardo possa recepirla solo in un secondo momento e successivamente relazionarla a Eichmann come elemento interpretativo aggiunto in grado di moltiplicarne il senso. Il principio metatestuale, in questo caso metafilmico, è lo stesso del celebre quadro *Las Meninas* di Velasquez nella lettura foucaultiana.

L'inquadratura suggerisce che non siamo di fronte a una semplice e "neutra" immagine di Eichmann. Anzi, la bassa risoluzione dell'immagine video del 1961-1962 accentua l'impressione indexicale di realtà ma nel contempo la capovolge. Nella stessa direzione vanno altri espedienti di regia adottati da Hurwitz prima e da Sivan poi. Segnaliamo l'uso delle panoramiche che si spostano dal piano americano o dalla mezza figura impassibile di Eichmann (scosso soltanto da smorfie meccaniche, tic che introducono, sul piano della rappresentazione e non certo su quello della realtà, un elemento in più di lettura del personaggio) al dettaglio delle mani che in parte tradiscono tensione, o, a seconda dei casi, affettata sicurezza e maniacale volontà di partecipare attivamente all'autodifesa, scrivendo o trascrivendo in vista delle risposte o delle repliche. Anche qui il dispositivo di ripresa fa sentire la sua presenza allo spettatore e si mette alla ricerca di indizi che offrano anche risposte altre rispetto a quelle inoppugnabili e burocratiche dell'imputato. Hurwitz in questo caso vedeva Eichmann come Hitchcock, un anno prima, vedeva il suo serial killer Norman Bates nella sequenza finale di *Psyco*. E come Norman non tradisce emozioni compromettenti, ostentando una ricercata immobilità fin nei minimi particolari, che altrimenti potrebbero diventare indizi di colpevolezza, ecco che Eichmann si rivela, anche cinematograficamente, impunibile. Le telecamere di Hurwitz, tutt'altro che indifferenti nella loro distanziata ampiezza di vedute, non smettevano di scrutarlo, di incorniciarlo dentro il suo spazio di riferimento processuale, storico e psicologico per cercare di conseguenza punti di eventuale cedimento emotivo.

Viene in mente, per restare in ambito processuale, un passaggio della più celebre *pièce* di Ugo Betti, *Corruzione al Palazzo di giustizia*, che fa comprendere come sia possibile per l'indiziato sfuggire al giudizio supponendo di essere guardato, spiato in ogni centimetro visibile del proprio corpo:

ERZI (*voltandosi improvvisamente a Cust*): Ma allora, Cust, se il filo dei fatti è troncato, e se la persona è così ostinata, decisa, prudente,

come mai voi dite che sarà difficile trovarla, e non impossibile? Sì, voi l'avete detto. Che cos'è che potrebbe tradirla?

CUST: (*prima con gli occhi bassi e poi alzandoli sull'interlocutore*):

Questo: che gli uomini sono un po' gracili; e invece ciò che essi fabbricano, pensieri... leggi... delitti... è troppo pesante per le loro spalle.

ERZI (*stringendo leggerissimamente*): Voi dite che il colpevole di questo delitto non riesce a coricarsi con naturalezza.

CUST: Sì.

ERZI: E perché?

CUST: Perché pensa troppo a esso.

ERZI: Rimorsi?

CUST: No. Egli sta al di là di questo.

ERZI: E perché dunque?

CUST (*sorridendo e guardando fisso*): Perché egli non vuole che la sua piccola rosea pustola sia scoperta.

ERZI: E allora?

CUST (*un po' sudato*): E allora, con straordinaria sottigliezza e pazienza egli calcola, immagina che la più leggera incrinatura della sua voce, il più fuggevole dei suoi sguardi, abbiano potuto lasciare qua e là delle tracce, delle scie impalpabili...

ERZI: ... che però qualcuno potrebbe ritrovare, seguire...

CUST: Sì, e che egli con suprema cautela provvede a confondere e a disperdere.

ERZI: E in che modo?

CUST: Correndo incontro a ogni più vago sospetto, prima ancora che esso nasca, magari suggerendolo, e poi guardandolo fisso, rendendolo perplesso, incerto, abbagliato, distrutto, dalla sua stessa sottigliezza.

CROZ (*sgbignazzando*): È un gran lavoro, vero, Cust?

CUST: Certo. Il segreto, per scoprire quell'uomo, è di essere lui.

ERZI: E cioè?

CUST: ... sentirsi lui. (*Leggerissimamente ansante*): Provare lo stesso freddo qui ai capelli, lo stesso forte battito non proprio al cuore, più sotto, quasi al ventre: tun... tun... tun..., la stessa spossatezza alle giunture, lo stesso sudore. Spero che mi comprendiate.

ERZI: Perfettamente. (*A voce molto bassa*): E allora quali sono i sentimenti che egli prova, udendo che noi siamo alle sue calcagna? Paura, non è vero?

CUST: Siete in errore.

ERZI: Egli non sa di essere inseguito?

CUST: Non è uno sciocco.

ERZI: Allora ciò non lo atterrisce?

CUST: Certamente.

ERZI: E allora?

CUST: Riesce a vincersi.

ERZI: E che fa?

CUST: Noi immaginiamo di essere lui, e lui di essere noi. Ci presta una sagacia sovrumana. Egli non può commettere errori.

CROZ (*beffardo*): È proprio un gran lavoro.

CUST (*l'indice a Croz, stridulo, aggressivo*): E soprattutto bisogna che egli lo ricomini continuamente.

ERZI: Perché?

CROZ (*a sua volta fissando Cust*): Perché i nostri occhi continuano a fissarlo, i nostri sospetti a inseguirlo...

CUST (*contrattaccando*): ... e lui continua a disporre e scomporre difese sempre più aguzze e ingegnose. (*Ridendo, un po' stridulo*): Oggi, per esempio, la sua mano... Ci pensavo guardando lì, la tua mano, Croz, abbandonata sul tavolo... Dunque la sua mano, anzi un solo dito della sua mano, nel momento preciso in cui qualcuno ha pronunciato il nome di Ludvi-Pol... in quel momento un dito della sua mano (*sempre indicando la mano di Croz*) causa un minimo rallentamento di controllo, si è mosso: un attimo, appena appena...

CROZ (*sudato e beffardo, muovendo la mano*): Così?

CUST: Così. Che orrore! Perché qualcuno stava fissandolo... come noi ora fissiamo lì. E se quel qualcuno avesse notato quella coincidenza? E poi avesse ragionato? Quell'impercettibile movimento è stato una confessione? Ecco ciò che pensa il colpevole durante tutta una notte. Intanto l'alba è sorta: egli ha deciso.

ERZI: Che cosa?

CUST: Una prova. Egli tornerà al cospetto dell'altro... e tornerà a nominare Ludvi-Pol! E intanto rimetterà lì la sua mano... come ha fatto ora Croz! E ripeterà quell'impercettibile movimento! Ma occorre che nel frattempo il colore delle sue guance, il sudore delle sue tempie, il suono della sua voce, tutto sia impeccabile. La sua mano si sentirà addirittura scottare dai nostri sguardi. Egli vorrebbe ritrarla...

CROZ: Descrivi ciò con molta verità.

CUST: Ma bisogna resistere. Il momento è giunto... Il suo cuore si fa di marmo... Ecco... (*Sta un momento senza respiro, poi torna a scuotersi, ride*): È andata bene, egli torna a respirare!

CROZ: Un po' stanco?

CUST (*con un pallido sorriso*): Quasi esausto.

CROZ: Posso muovere la mano, ora? Sono momenti che ammazzano.

ERZI (*con l'indice a Cust*): Ma riposarsi sarebbe imprudente, l'avete detto voi...

CROZ (*incalzando anche lui*): Non c'è momento che non possa portargli un nuovo pericolo...

Non c'è bisogno di aggiungere altro alla descrizione dell'insorgenza involontaria e dell'occultamento volontario di indizi pericolosi contenuta nel testo bettiano, interessante anche perché concepito e scritto un anno prima della fine della Seconda guerra mondiale, benché andato in scena la prima volta solo nel 1949, a tre anni dalla fine del processo di Norimberga. Si commenta da sola. Fin qui arriva la "messa in inquadratura" concepita da Hurwitz con il medesimo, intelligente distacco, che non equivale a un'informale mancanza di sguardo – ciò che viene dimostrato già dal più noto predecessore, il regista George Stevens nelle riprese effettuate, sempre a fini probatori e processuali, per il documentario *Nazi Concentration Camps*. Le terribili immagini stevensiane, solo all'apparenza "di repertorio", che in *Uno specialista* probabilmente vengono riproposte (dico probabilmente perché nel film di Sivan vengono proiettate nell'aula di tribunale, mostrate di sbieco, in quanto note e acquisite, nonché fuorvianti, secondo la condivisa lettura arendtiana di quella verità specificamente processuale), servirono infatti come elemento di prova al processo di Norimberga. Esattamente come quelle di Hurwitz sono servite a documentare l'altro processo storico: a Eichmann e dunque, secondo un sillogismo improprio sul piano giudiziario ma pertinente a livello morale, al nazismo. Eichmann si difese fino all'ultimo ribadendo la propria condizione di funzionario subalterno ed efficiente di un mostruoso sistema criminale cui non si oppose. Esegui degli ordini, pur non condividendone la sostanza. Questo sostenne fermamente, con sussiegoso rispetto nei confronti della corte, senza mai vacillare. Di fatto contribuì al genocidio. Ma in quella misura, come si è detto, modulare, parcellizzata, burocratizzata che fu la vera inquietante manifestazione del male nazista. Un male suddiviso per funzioni e gradi di competenze perfettamente ridistribuiti: dunque innocuo, nel momento in cui si provvede a smontarlo e a osservare ogni singolo pezzo dell'ingranaggio. Un male irrapresensibile in quanto "banalizzato", aveva spiegato con perspicacia la Arendt. Hurwitz cercò di penetrarlo. Di coglierlo in fallo. Di inchiodare l'uomo alle proprie responsabilità individuali. Ma il male che si era servito dell'uomo, "invenzione recente", deresponsabilizzandolo, annullandolo nella catena di montaggio della professionalità, dell'eccellenza nel proprio lavoro quotidiano, era risul-

tato in quella circostanza fin troppo lungimirante. Eichmann, come era già stato mostrato nel film di Alain Resnais, *Notte e nebbia*, realizzato cinque anni prima dell'inizio del processo di Gerusalemme, recitò la sua parte continuando a ripetere di non essere responsabile. Di fronte a questa linea di difesa la Arendt, in *La banalità del male*, riconosce che dal suo punto di vista Eichmann aveva persino ragione, ed è per questa semplice verità desunta dalle fasi dibattimentali che libro fu attaccato. La sentenza di morte, decretata in nome di una verità politica, pareva non tenere conto di quell'altra verità che avrebbe scombussolato il valore politico contingente della condanna capitale ma a detta della Arendt – che in tale circostanza sentiva il bisogno di attribuire alla verità dei fatti un valore “di fatto” e perciò incontrovertibile – avrebbe giovato di più a un modello di politica sostenibile.

A questo punto, dato che ci stiamo occupando di un film, bisogna chiedersi: che cosa è accaduto invece con l'intervento di Sivan? Come procede il suo film, che si basa sul materiale di Hurwitz? In altre parole: che cosa vi aggiunge di proprio, seguendo in chiave rappresentativa (operando cioè sulle immagini) la traccia interpretativa della Arendt e spingendosi ben oltre il reportage per affrontare a volto scoperto la prassi politica, la dimensione morale, il divenire storico secondo una chiave filosofica più ampia?

Se la “messa in inquadratura”¹ appartiene a Hurwitz, il montaggio interno ed esterno di *Uno specialista* riconducono al modo di Sivan di stabilire nuove “costringenze”² audio-visuali. Qui l'autore, l'altro autore, ispirandosi alla Arendt, stabilisce nuovi collegamenti tra immagini e suoni, sostenendo che l'evento storico-giudiziario consumatosi nella Casa del popolo a Gerusalemme tra il 1961 e il 1962 non tenne conto del problema della “banalità del male”. Che cosa sceglie Sivan fra i materiali tutt'altro che grezzi di Hurwitz, e come sceglie di montarli? Ha un obiettivo principale: quello di creare straniamento nello spettatore. In *Uno specialista* viene meno l'aspetto cronachistico, ancorché indagato da Hurwitz, e prende forma quello simbolico. Vengono ripetutamente montate inquadrature con tempi morti: i tempi lunghi, interminabili, paradossali che separano la fine di domande gravi, a Eichmann, dalle rapide e pronte risposte. L'effetto è quasi comico: Eichmann ha premura di rispondere, ma per farlo aspetta, quasi insensatamente, di potersi alzare. In realtà aspetta che sia terminata la traduzione in tedesco in cuffia, poiché il processo vide l'avvicendamento di più lingue e l'imputato si trovò a dover attendere che le testimonianze, le accuse e le affermazioni più tremende gli venissero prima tradotte, passando per un grado

intermedio che, sul piano visivo, diventava un tempo morto. Sivan registra questi tempi morti, che contribuiscono a rendere teatrale e rituale queste performance ordinarie e strutturali del male. Inoltre si concentra molto su altre azioni “insignificanti” ma eloquenti, colte (quasi) per caso dalla telecamera di Hurwitz. Sceglie dunque di montare l’inessenziale, le code delle inquadrature, oppure recupera le azioni metodiche di Eichmann, le sue mani, i suoi sguardi, i suoi tic, gli incidenti invisibili. Nel film di Sivan prevalgono fatti marcatamente irrilevanti: un microfono da sistemare, la *kippah* che un testimone perde durante la deposizione e, soprattutto, la postazione vuota di Eichmann prima dell’ingresso di questi in scena o dopo la sua uscita e la poltrona vuota del giudice. Contestualmente Sivan “taglia” brani altrimenti importanti – le requisitorie del pubblico ministero e le deposizioni dei sopravvissuti – sottolineando per assurdo la scarsa attinenza, ribadita anche dal giudice, con la materia dibattimentale, e sottolinea queste scelte con un montaggio insistente, multiangolare, reso ancora più stridente dalla sovrapposizione eccessiva di suoni, voci, rumori alienanti. Nell’ultima sequenza questo procedimento viene esasperato e al ricambio sempre più rapido, quasi frenetico, di piani – corrispondente alla ripetizione delle frasi con cui ribadisce la colpevolezza sul piano morale declinandola su quello materiale, frasi che risuonano ormai fuori dal tempo e dallo spazio – si aggiunge l’intervento cromatico: le inquadrature in bianco e nero vengono virate in azzurro. Esse sono sempre brevi e sempre più strette attorno al volto del personaggio e il regista ricorre a ingrandimenti elettronici aggiunti.

Dall’inquadratura finale in campo medio vengono eliminati gli elementi che connotano la scena processuale (le guardia, le pareti di vetro, il microfono, le persone e lo spazio circostante) e a Eichmann viene restituito il posto che gli è proprio: la scrivania. Egli altro non è che un funzionario di rango elevato, un burocrate in carriera, uno “specialista”. Il concetto inquietante della “banalità del male” viene così tradotto in un’immagine autonoma. E i titoli non fanno che ribadire come questa configurazione del male sia la più pericolosa e perdurante: scorrono infatti commentati dalle immagini di “lunga durata” di Eichmann, che dunque è ancora lì, sopravvissuto alla propria morte fisica. Mediante questa scansione Eichmann, l’ex responsabile dei trasporti della burocrazia hitleriana – ovvero l’uomo chiave della deportazione in massa degli ebrei nei campi di concentrazione e sterminio –, superata la realtà e raggiunta una dimensione simbolica assoluta in cui l’atto di vedere implica esclusivamente un’interpretazione non realistica, può permettersi

di irridere lo spettatore e sottrarsi al giudizio storico con la sua sola presenza, il vago accenno di un sorriso, le sue smorfie, il suo posto di lavoro custoditi in brevissime clip. La “banalità del male”, lo sterminio di massa e il genocidio intesi come pratiche biopolitiche³ organizzate, industriali e coordinate tipiche dei totalitarismi del Novecento passano in giudizio e proiettano inevitabilmente le proprie ombre sul futuro. In primo luogo tramite l’uso strategico, e distruttivo, delle immagini menzognere, caro alle democrazie di massa.

Note

¹ Sul concetto di “messa in inquadratura” in senso ejzenštejniano, rispetto a quello di “messa in scena” teatrale, più improprio per il cinema o comunque preliminare, specialmente nel caso in cui un film riprenda una pièce teatrale, si rimanda a A.K. Žol'kovskij e a G. Bettegini. Il processo di Eichmann a Gerusalemme può essere infatti considerato una storica “messa in scena” tradotta da Hurwitz in “messa in inquadratura” e poi da Sivan in film ulteriore, con criteri diversi di ri-montaggio e interventi a esso coerenti.

² Sul concetto di “costringenza”, più appropriato in ambito audiovisivo o multimediale di quello di “sintassi”, che meglio si attaglia a testi scritti e orali, si veda J.S. Petőfi.

³ Il riferimento riguarda una concezione della biopolitica che consiste nella progressiva identificazione dello Stato con un corpo che, per restare sano, deve espellere o recidere le sue parti malate. Una concezione precedente e distinta da quella – più nota – foucaultiana. Essa compare in ambito svedese in un primo momento all’inizio del secolo (è lo svedese Rudolph Kjellen a usare per la prima volta il termine “biopolitica”, sfociato nella teorizzazione nazista dello “spazio vitale” o *Lebensraum*) e si sviluppa negli anni successivi alla Prima guerra mondiale in ambito prevalentemente tedesco, per poi approdare, essere recepita e rilanciata in Gran Bretagna alle soglie dello scoppio della Seconda guerra mondiale. Si può poi parlare di una “seconda ondata” in ambito francese negli anni sessanta, da cui l’accezione foucaultiana del termine.

Riferimenti bibliografici

- Arendt H., *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964.
Bettegini G., *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano 1975.
Betti U., *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, 1944, in Id., *Teatro completo*, Cappelli, Bologna 1971.
Bidding K., *Zum Werden und Leben der Staaten*, München-Leipzig 1920.
Dannert E., *Der Staat als lebendiger Organismus*, Halle 1922.
Esposito R., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.
Foucault M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.

- Hahn E., *Der Staat, ein Lebewesen*, Dt. Volksverlag, München 1926.
- Kjellen R.K., *Stormakterna. Konturer kring samtidens storpolitik*, Hugo Gebers förlag, Stockholm 1911 (prima ed. 1905)
- , *Staten som livsform*, Hugo Gebers förlag, Stockholm 1915.
- , *Grundriß zu einem System der Politik*, S. Hirzel, Leipzig 1920.
- Roberts M., *Bio-politics. An Essay in the Physiology, Pathology and Politics of the Social and Somatic Organism*, Dent, London 1938.
- Uexküll J. von, *Staatsbiologie. Anatomie, Physiologie, Pathologie des Staates*, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1920.
- Zamperini A., *Psicologia dell'inerzia e della solidarietà. Lo spettatore di fronte alle atrocità collettive*, Einaudi, Torino 2001.
- Žolkovkij A.K., *La poetica generativa di S.M. Ejzenštejn*, "Cinema e Film", 3, estate 1967.



Route 181

Una straordinaria talking cure cinematografica

Maria Nadotti

Senza parole non può esserci pentimento. Con le parole tutto può accadere di nuovo, eppure le parole non hanno il potere di modificare ciò che è accaduto.

John Berger

Primavera del 2002. Israele ha rioccupato militarmente i Territori già occupati di Palestina, arrivando al cuore delle cosiddette zone A, le aree che in base agli accordi di Oslo sono affidate all’Autorità nazionale palestinese sia dal punto di vista amministrativo sia da quello militare. La Muqāta‘a, il palazzo presidenziale di Ramallah dove Yāsser ‘Arafāt è tenuto agli “arresti domiciliari”, è sottoposto a ripetuti bombardamenti. La Cisgiordania è disconnessa da Gaza ed entrambe dal resto del mondo. Gli interventi mirati delle Idf (Israel Defence Forces) hanno tolto ai palestinesi ogni possibilità di muoversi, via mare, terra o cielo.

È allora che il palestinese Michel Khleifi (autore di film celeberrimi come *Nozze in Galilea*, 1987, e *La memoria fertile*, 1980) e l’israeliano Eyal Sivan, residenti in Europa da molti anni e legati tra loro da una profonda amicizia e dal reciproco rispetto artistico e professionale, si chiedono che cosa sia loro possibile fare per opporsi al crescendo di violenza e follia politica che sta travolgendo Palestina-Israele.

Cinema, è la risposta di entrambi, “la cosa che sappiamo fare bene”:

un cinema che faccia riflettere e ragionare, che dia la parola invece di toglierla, che ricrei il tempo dell'ascolto invece di proiettare nel vortice delle emozioni, della negazione e dell'amnesia.

L'espedito narrativo è semplice: sovrapponendo alla cartina della Palestina storica, quella del Mandato britannico, la cartina geografica di Palestina-Israele anno 2002, e a entrambe la mappa tracciata dalle Nazioni Unite nel novembre del 1947 – con la linea di partizione che avrebbe dovuto dar vita a due Stati sovrani e indipendenti, Israele e Palestina, e che invece fece da detonatore a un conflitto che dura ancora oggi – i due autori individuano un itinerario obbligato. Percorreranno il paese, da sud a nord, seguendo chilometro per chilometro quella virtuale linea di confine, affidando alla natura dei luoghi e al caso gli incontri di cui daranno conto nel film.

Mettendosi in strada con un cameraman, un tecnico del suono e un autista, i due cineasti, per oltre due mesi, nella tarda primavera del 2002, si immergono in quello straordinario laboratorio umano, sociale, culturale, etnico, linguistico che è oggi Palestina-Israele. Non vanno a cercare situazioni specifiche né programmano incontri ufficiali. La loro è piuttosto un'indagine da antropologi o da storici orali. Non si mettono sulle tracce di ciò che dovrebbe essere, ma di ciò che è. Non vanno alla ricerca di amici e nemici ma di uomini e donne comuni, con le loro storie e le loro parziali, volatili verità, i loro ricordi, le loro rimozioni, la loro – a volte miserabile, a volte luminosa – umanità. E li lasciano parlare, aiutandoli con arte maieutica ed estrema attenzione a far venire alla superficie frammenti di passato, il proprio e quello dell'Altro. Senza mai giudicare, fare lezione, mettere sulla difensiva.

Le loro, in senso stretto, non sono né interviste né conversazioni. Ciò che Khleifi e Sivan vogliono è liberare la parola, permettere a chi il caso mette loro davanti di ripercorrere senza sentirsi minacciato una storia che è insieme privata e pubblica, personale e collettiva.

Convinti che all'origine di ogni guasto storico e politico ci sia l'incapacità di riconoscere all'Altro la sua complessa umanità e dunque i suoi traumi, le sue paure, persino i suoi fragili e talora aggressivi discorsi di copertura (per l'appunto, il diritto al racconto), i due cineasti creano una sorta di collettivo e informale setting analitico in grado di contenere – attraverso un fiducioso atto di nominazione – l'odio, la paura, le proiezioni reciproche, i sensi di colpa, la coazione a ripetere, la speranza, il desiderio.

Ecco dunque che lo spazio geografico e narrativo di *Route 181* si popola di un'umanità frastagliata, contraddittoria, ricchissima, che non si

lascia ridurre al binomio israeliano/palestinese o a quello, ancora più insidioso, ebreo/arabo.

Chi è chi, in questa terra miticamente rivendicata e militarmente estorta?, viene da chiedersi a un certo punto, guardando questo film-sonda, in cui le storie si cumulano alle storie smentendo tutti i cliché e i luoghi comuni cari all'ideologia, di destra come di sinistra, occidentale o orientale, sionista o antisemita che sia.

Nel paese attraversato mitemente da Khleifi e Sivan non c'è spazio per le mitologie e non ci sono tabù. Meglio guardare in faccia e a occhi ben aperti la realtà piuttosto che allucinare ed evocare fantasmi. Ed ecco che, nel panorama umano di questo paese eterogeneo e in continuo divenire, guardato amorosamente dal basso e tenendosi ben alla larga dai discorsi ufficiali, i due cineasti fanno affiorare ciò che tendiamo continuamente a dimenticare o a non vedere, accecati come siamo da ragionamenti politici e campagne mediatiche che cancellano la nuda vita degli individui e la loro effimera, preziosissima realtà.

I duecentosettanta minuti di durata di questo road movie a quattro mani, che Khleifi e Sivan hanno definito "un cinematografico atto di fede", saranno trasmessi in prima visione dal canale televisivo Arte (e visti, via satellite, in tutto il mondo) il 24 novembre 2003. Quasi cinque ore, un'intera serata televisiva, che scatenano reazioni forti e contraddittorie. La critica cinematografica plaude a questo piccolo miracolo narrativo e visivo: benché si tratti sostanzialmente di un film di parole, il modo di osservare e di ascoltare dei registi, i silenzi che la cinepresa sceglie di raccogliere indugiando su un viso anche quando il racconto è finito, il montaggio che lega le varie narrazioni danno all'intera opera una tenuta mozzafiato. È come se, all'usurato copione mediorientale, saturo di *déjà vu* cristallizzati, fosse stata tolta d'un tratto la cortina di rumori che lo rendevano opaco, inascoltabile. Qui è in scena, perentoria e inequivocabile, la verità, scomoda in quanto tale, non perché schierata a favore degli uni o contro gli altri. Troppo ricca, multiforme, ambigua per essere imbrigliata in un discorso a tesi, per essere usata a fini dimostrativi.

Risalendo un confine inesistente e affilato come un pugnale, Khleifi e Sivan incontrano gli abitanti reali di Palestina-Israele e portano alla luce, strato dopo strato, come se stessero compiendo uno scavo archeologico, i livelli di soppressione, repressione, cancellazione, rimozione che hanno dato vita alla mostruosità geografica e politica che è, oggi, questa terra spaccata in due, incapace di ospitare due Stati, ma anche di concepirsi come un unico Stato. Ascoltando gli accenti, osservando la gestualità e i volti di chi racconta ma anche perlustrando insieme ai registi un

paesaggio cicatriziale e agorafobico, manomesso e bellissimo, a poco a poco capiamo che, se le parole ufficiali ingannano, le parole private e l'ascolto, soprattutto l'ascolto profondo, possono risanare.

A Parigi una parte della comunità ebraica reagisce al film con una presa di posizione a dir poco isterica, accusando i registi – in particolare l'ebreo israeliano Sivan – di antisemitismo. Già, perché, soprattutto in Europa, è considerato offensivo lasciar parlare i fatti che hanno portato al presente di Palestina-Israele. Il solo tentativo di rivelare, attraverso le voci e le storie di chi ci abita, che Israele è un paese nato da una guerra di occupazione che dura ancora oggi, ma anche che è un paese etnicamente variegato, dove una buona parte della popolazione ebraica è di origini arabe e non ha nulla a che fare con il sogno sionista né con la shoah, costituisce una grave infrazione narrativa al “discorso ufficiale”. Come Sivan ha mostrato approfonditamente in *Izkor, les esclaves de la mémoire*, un documentario del 1991, quando un paese deve farsi nazione e Stato la Memoria non può infatti essere affidata ai ricordi personali e al racconto individuale. Ricordi e racconti soggettivi sono per loro natura troppo pieni di contraddizioni e di ambivalenze per non essere inevitabilmente nemici dell'unificante narrazione nazionale. Il paradosso o l'anomalia di Israele consiste proprio nell'aver voluto dare identità e memoria a un intero popolo costringendolo a dimenticare o a fare propri i ricordi altrui. Da qui l'importanza assoluta dell'operazione cinematografica di Khleifi-Sivan: mettere l'uomo e la donna della strada davanti a un obiettivo filmico che faccia loro da specchio, dando loro il tempo della parola e del silenzio necessario ad ascoltarsi parlare, a riflettere su quel che si dice.

I due registi – mai presenti in scena se non attraverso il loro interrogare, chiedere, sottolineare una contraddizione, aspettare – si alternano, passando senza soluzione di continuità dall'arabo all'ebraico, dallo humour morbido e accattivante di Khleifi alla frontalità di Sivan, “un po' troppo israeliana” – secondo la scherzosa e amichevole definizione che ne dà il suo compagno di viaggio. Il montaggio, mai intrusivo o manipolatorio, crea un flusso narrativo che asseconda il viaggio nella geografia frammentata della Palestina e nel tempo implosivo di una memoria negata e in cerca di sé.

Alle radici dell'amore per una terra

Route 181, frammenti di un viaggio in Palestina-Israele

Émile Breton

Molti film, di fiction o documentari, si sono occupati del conflitto israelo-palestinese. Esiguo è il numero di quelli che all'uscita hanno suscitato un rifiuto tanto netto quanto quello che ha accolto *Route 181* (2003) di Michel Khleifi e Eyal Sivan. Caricato in macchina un po' di materiale, i due registi – il primo palestinese, il secondo israeliano – hanno attraversato Israele da sud a nord, percorrendo la strada che avrebbe dovuto segnare la linea di confine tra i due Stati, secondo la Risoluzione 181 dell'Onu del novembre 1947. Un progetto chiaro, da subito politico: sapere cosa fosse accaduto a questa frontiera disegnata con il forcipe e che nei fatti non fu mai tale, poiché se oggi effettivamente esiste uno Stato israeliano per quello palestinese non è così. Occorreva allora incontrare persone, arabi o ebrei, che avessero vissuto lungo ciò che avrebbe dovuto essere “tra due” e che oggi appartiene unicamente all'amministrazione israeliana. Incontrarli e parlare con loro, farli parlare, oltre che del quotidiano, della loro storia, di ciò che ha portato alcuni a stabilirsi proprio qui e ha spinto altri, nati in questi luoghi, a trovarvi appigli cui aggrapparsi. La scia sottile e assordante degli aerei militari in cielo, i controlli militari a terra – a moltiplicare sbarramenti e posti di blocco – scandiscono il viaggio; per tutto il film sono come il richiamo di un'instabilità. Poiché sono molti i film che hanno evocato la condizione di

guerra, di certo non è questo l'elemento di *Route 181* che ha suscitato reazioni così vive.

La più flagrante è stata la cancellazione dal programma all'inaugurazione del XXVI festival del film documentario, il Cinéma du Réel, a Parigi, il 14 marzo 2004, decisa congiuntamente dal ministro della cultura dell'epoca, Jean-Jacques Aillagon, e dalla direzione del Centre Pompidou, da sempre ospite di questo festival, con il pretesto che, potendo favorire "l'aumento di discorsi e azioni antisemite o di fobie antiebraiche in Francia", rischiava di costituire una minaccia per l'ordine pubblico. In effetti la reazione di alcune organizzazioni ebraiche all'annuncio della proiezione era stata particolarmente virulenta. Buona parte della stampa accolse il film in modo altrettanto ostile (ritirato dalla serata inaugurale, esso fu poi passato nel corso della programmazione). Per la rivista "Aden": "un miscuglio di parole di disprezzo, indifferenza, odio". Stesso tono a "Libération": "questo documentario israelo-palestinese mostra l'odio da una parte e dall'altra e lo stato di guerra permanente". Perfino il critico, in genere piuttosto moderato, di "Le Monde" ci ha visto una provocazione antisemita. E il filosofo Alain Finkielkraut, per cui Sivan era "uno dei protagonisti dell'antisemitismo ebraico", nel film ha visto "un incitamento al massacro". Degli ebrei, ovviamente.

Un viaggio di passione

Route 181 è un film di passione, non di odio. Basta guardarlo con un minimo di obiettività per rendersi conto che manifesta un innegabile rispetto per la maggior parte delle persone che incontra. E se a Eyal Sivan, da israeliano, piace provocare i giovani soldati, c'è come una tenerezza nel modo di guardare questi guerrieri appena usciti dall'adolescenza, che paiono tanto sicuri di sé quanto visibilmente a disagio. È evidente che, se le testimonianze sono state selezionate, non sono comunque state manipolate. In questo film c'è dialogo, anche veemente e aspro. Non è per il perverso piacere di ricordare che la critica più ponderata può perdere il sangue freddo e un filosofo il senso della misura che qui riportiamo i suoi secchi giudizi; è per interrogarci sulle ragioni di tale violenza e per capire perché i detrattori del film abbiano rifiutato ciò che vi è detto.

Alla politica di Ariel Sharon (che quando Sivan e Khleifi giravano era a capo del governo israeliano) sono state rivolte accuse ben più pesanti di quelle che *Route 181* esprime; è stato mostrato più di un check-

point, con l'umiliazione che la quotidiana esibizione dell'arroganza dell'occupante comporta per chi ci si deve sottomettere. Non è la prima volta che vediamo il muro e le case palestinesi distrutte per rappresaglia dopo un attentato. Ma tutto questo può andare. Quello che non viene accettato è che i due registi siano andati a toccare lì dove fa male: alle origini dello Stato di Israele. E che seguendo i due registi nella loro spedizione, ascoltando ciò che viene detto loro, emerge il rifiuto o, peggio, la glorificazione da parte di una vasta maggioranza di israeliani di quell'atto fondativo della violenza: l'espulsione coatta di popolazioni che vivevano su quella terra da diverse generazioni e che sta al cuore del problema di oggi. Nel film, infatti, non è Ariel Sharon a dire che "un bravo arabo è un arabo morto", ma un capocantiere che utilizza operai asiatici perché, da dopo l'Intifada, non può più lavorare con gli arabi. Quest'uomo, che dal Kurdistan, sua terra natale, è venuto a stare qui da qualche anno, ha il sorriso tranquillo di chi si limita a enunciare un dato di fatto, e dalla sua aria gioviale possiamo anche immaginare che, a suo tempo, non andava poi così male con gli operai arabi – insomma, quanto può andare bene tra un padrone e quelli che sfrutta. Riferendosi all'espulsione della popolazione araba del 1948, aggiunge: "Hanno perso la guerra. L'hanno persa e basta. Che vadano nei paesi arabi. Siamo noi ad avere rifatto tutto, qui". Discorso diffuso. Un altro, poco più in là, dirà che di guerre ce ne sono state anche in Europa e che, come a poker, "quando hai perso, hai perso". È così che le coscienze fanno i conti con la storia e, talvolta, li fanno tornare come gli conviene. Ciò che con ogni diritto potremmo chiamare "pulizia etnica", lo spostamento di centinaia di migliaia di persone, è diventato il semplice episodio di una battaglia contro il male. Vinta. Così Aharon Greenberg: è nato prima della Seconda guerra mondiale a Tel Aviv da genitori arrivati all'inizio del secolo dall'Europa centrale seguendo il sogno di una terra promessa, una terra di pace in cui vivere felici, in cui conoscere nuovi vicini – è questo che forse pensano – lontani dal ghetto e dalla paura quotidiana. Aharon cresce qui, in un kibbutz, e quella guerra del 1948 l'ha fatta. Per lui era una guerra di difesa: quando i paesi arabi – Siria, Giordania, Egitto, Iraq, Libano – rifiutarono la divisione proposta dall'Onu e dichiararono guerra a Israele – una guerra che avrebbero perso – non si poteva fare altrimenti: "Ci voleva un posto per noi, senza arabi. Non potevamo lasciarci il nemico dietro le spalle". Il nemico erano i vicini, i contadini, le donne, i bambini con i quali – come diranno altri – fino a quel momento avevano vissuto una coesistenza senza attriti, o per lo meno senza scontri sanguinosi. È stato allora che è cominciata ciò che Aharon chia-

ma “l’operazione piazza pulita”; e il gesto che nel corso dell’intervista ripete più volte, le mani che stringono un immaginario manico di scopa come spazzando via miserabili parassiti, non lascia alcun dubbio: in questa operazione ci hanno messo tutta la determinazione di una casalinga che vuole fare pulizia in casa. “Bisognava che se ne andassero” dice. “Dovevamo creare una paura psicologica.” “Un po’ ammazzavate, per fargli paura?” chiede l’intervistatore. “Ammazzavamo un bel po’, perché bisognava farlo. Non espellevamo tanto per farlo, ma per vivere, per sopravvivere.” “Dovevate uccidere anche donne e bambini?” “Non potevamo permetterci di fare altrimenti.” Di fronte all’insistenza dei suoi interlocutori Aharon si fa diffidente, chiede se hanno l’autorizzazione per le riprese. “Mi fate venire dei dubbi” dice loro. La cosa terribile è che ad affacciarsi in lui non è un dubbio sulle sue azioni passate, ma sui fini di quei due che, con le telecamere in mano, vengono a rivangare queste storie senza interesse: la storia, quella vera, è quella che ha stabilito l’appartenenza di questa terra al popolo eletto.

Un rifiuto caricaturale

Questo rifiuto può assumere forme caricaturali. Nel corso del viaggio avviene l’incontro con una giovane coppia e i loro figli, buoni camminatori, in calzoncini e maniche corte, scarponi ai piedi. “Andiamo al bosco di Lavie, ci viveva la nostra famiglia quattromila anni fa” dicono. “Ma no” risponde il cineasta dalla sua auto, cartina alla mano – quella cartina della strada 181 che non lo lascia mai – “state andando verso il villaggio arabo distrutto di Lubieh”. Non lo conoscono. Quel posto per loro si chiama bosco di Lavie e la prova migliore, dice la giovane donna, è che è anche citato nelle Sacre scritture. “Vede anche lei – aggiunge con un sorriso trionfale –, il nome Lubieh è la deformazione araba.” A Lubieh, di cui abbiamo appena visto le macerie, meno di un secolo fa vivevano persone che coltivavano la terra, costruivano case, seppellivano i morti; ma per questa giovane donna quel passato recente non esiste: solo ciò che la Torah riporta ha diritto di memoria. È questo il cuore del film, il cuore del dramma che esso vuole indicare. Questa terra è troppo amata, troppo gravida di storia per immaginare una facile soluzione. Occorre inventare. Aharon Greenberg è a casa sua, perché ci è nato e perché in un certo senso l’ha modellata con le sue mani. Fino a scorticarselo, a volte. E l’anziana donna incontrata all’inizio – in una fattoria che sarà distrutta per far passare una strada – e che si definisce “araba,

musulmana, palestinese, israeliana”, anche lei è a casa sua. È da sola con il figlio, la sua numerosa famiglia dispersa e il cane uggiolante sempre davanti al cortile. Nessuno li va a trovare. “Non ho più un amico ebreo” dice il figlio. Dopo che gli è stato chiesto se ha visto il cartello sulla strada lì vicino, risponde: “E allora? Dovrei piangere ogni volta che vedo scritto ‘morte agli arabi?’”.

Sculture tormentate

Invece piange, il ragazzo, nel suo giardino-laboratorio abitato da sculture fatte da lui e da macine di pietra, parapetti di pozzi, ornamenti di mura che ama recuperare dalle rovine di villaggi distrutti. “La gente è andata via e sono arrivati gli emigrati del 1948.” Ebreo polacco, era anche lui uno di loro, con loro è arrivato qui e se ora piange di fronte alla telecamera è parlando della madre, delle sue sofferenze durante la guerra. “L’attaccamento a questo paese – dice – può essere solo più forte.” Gli viene chiesto: “Questo ti aiuta a capire gli abitanti dei vecchi villaggi?”. Non sa cosa rispondere, se non che è un problema diverso. Ma la sua risposta sta forse nelle sculture tormentate, nella ferraglia attorcigliata, negli strani insetti piegati dal dolore che abitano la pace del suo giardino, sul quale la telecamera si dilunga alla fine dell’incontro. Perché il film non parla solo attraverso ciò che vi si dice ma con le immagini, il montaggio, a volte con l’inquadratura stessa, come in questo caso. Ed è questo il principale interesse del film: il viaggio viene messo in scena. Così, in un altro momento, il custode della memoria di Sejera, un kibbutz degli anni trenta, vicino al villaggio arabo di Sajarah, esibisce un prezioso documento: una grande fotografia della regione scattata dall’aviazione inglese negli anni trenta. “Ecco, vedete: il primo insediamento ebraico in Galilea.” Racconta la nascita del “nuovo ebreo”, contadino e guerriero, e di come i socialisti russi (alza il pugno per accompagnare il racconto) abbiano voluto “creare un’economia indipendente, non contro gli arabi ma per fondare una società più giusta”. Ben presto vedremo in cosa consista questa “società più giusta”: passiamo per le rovine di Sajarah ed entriamo in una casa di Tura’an, dove hanno trovato riparo gli arabi che non sono fuggiti dal paese dopo la distruzione del loro villaggio nel 1948. Un’anziana donna spiega che sua sorella, dal Libano, le ha chiesto di mandarle un po’ di terra di Sajarah, perché il viaggio fin lì era troppo caro. Anche lei piange. Anche qui c’è messa in scena: davanti ai figli e ai nipoti riuniti nel cortile, dove è stata sistemata una pol-

trona, la nonna fa rivivere la storia. Un modo per dire che questa memoria non deve andare persa.

Un altro esempio della dialettica che opera all'interno della messa in scena: l'incontro a un posto di blocco con un giovane soldato israeliano, lettore di Cartesio e Maimonide, che con un candido sorriso racconta di come gli farebbe piacere stare rinchiuso con dei bei libri per venti giorni di coprifuoco. A questo punto basta un rapido movimento di telecamera verso una finestra con le tende leggermente scostate, che lascia intravedere il viso inquieto di due giovani palestinesi rinchiusi in casa, per capire che è più facile per lui, padrone del gioco, casco in testa, fucile in mano, dritto sul suo half-track dal cannone puntato, parlare delle gioie della lettura, di quanto non sia prendere una boccata d'aria, la stessa che lui respira, per quelle bambine. E quando risponde "no" a una domanda del regista, che gli chiede se ha letto Hannah Arendt e sentito parlare di "banalità del male", ancora una volta è la messa in scena a parlare: l'inquadratura che precede mostra un posto di blocco in cui un soldato israeliano ferma una macchina che porta all'ospedale una donna anziana; lo sguardo si sposta sul fumo che si leva all'orizzonte, al quale la telecamera si avvicina: è una casa palestinese che l'esercito ha appena fatto saltare in aria – banalità del quotidiano in guerra. Il giovane filosofo non batte ciglio.

Nel film accade una sola volta che la messa in scena venga demolita da un eccesso di messa in scena. A Lod un uomo racconta come, nel luglio del 1948, gli arabi di quel quartiere che veniva chiamato e ancora si chiama ghetto furono massacrati dall'esercito israeliano. Insieme ad altri sopravvissuti come lui egli ne dovette bruciare i cadaveri; oggi ricorda quell'orrore: "Le mie mani lo sanno" dice. Questa rievocazione è evidentemente necessaria. Fa parte dell'approccio complessivo del film che va alla ricerca delle ragioni nascoste dell'attuale conflitto. È tuttavia necessario che la scena avvenga nella bottega di un parrucchiere sul cui pavimento, mentre il narratore ripercorre i ricordi, si accumulano i capelli dei clienti? Allo stesso modo in *Shoah* di Claude Lanzmann un parrucchiere rievoca le scene, che ha vissuto, dello sterminio degli ebrei deportati. Come a sottolineare il messaggio, in *Route 181* la sequenza si chiude sull'inquadratura dei binari. La messa in scena, fin qui esatta, sfugge al controllo, ponendo sullo stesso piano due eventi di natura diversa: la "soluzione finale" messa in atto dai nazisti e un episodio sanguinoso di "pulizia etnica" per la quale furono usati i mezzi peggiori. Ciò che fin qui era stato mostrato nella sua complessità e nel suo orrore non ha niente da guadagnare da questa sottolineatura. Il gesto del colpo

di scopa fatto da un semplice abitante che aveva partecipato, evidentemente con una certa esultanza, a quell'operazione ha di per sé la forza necessaria per evitare di esplicitare l'allusione; quel racconto è spaventoso di per sé, senza bisogno che vi si aggiunga altro.

L'arabo che allarga lo Stato d'Israele

Il film non è neutrale: ritorna instancabilmente su questo problema, perché è la via che la strada scelta sembra indicare: che cos'è accaduto in questa terra perché oggi ci si trovi a questo punto?

Il problema della terra e dell'amore per essa è in effetti centrale. I segni sono così numerosi che ci limiteremo a un esempio gioviale: quello dell'arabo israeliano nel suo uliveto, un patriarca che sorveglia le donne alla raccolta e racconta come la frontiera tracciata da israeliani e giordani nel 1947 avesse fatto finire da un lato la sua casa e dall'altro le sue terre. Durante la notte rifece il tracciato per riportare le terre dalla parte della casa, tremando di paura al pensiero che l'indomani gli ispettori avrebbero potuto scoprire l'inganno ma questi, quando passarono, non notarono niente. Sorridente, ricorda: "Quella notte ho allargato lo Stato d'Israele di almeno due ettari". Anche qui non ci sono solo le parole: la scena è bucolica, le donne raccolgono le olive in piedi sulle scale, i rami sono dolcemente agitati dal vento; l'astuto vegliardo schizza su una cassetta il tracciato della "sua" frontiera israelo-palestinese, il tutto sotto un cielo blu. Perfino l'arrivo degli ispettori *kasher*, *kippah* in testa, venuti a controllare la qualità delle olive, trova un'accoglienza cordiale, in armonia con questo vecchio ritratto di campagna. Sì, questa terra è bella, come non amarla? Il vecchio ebreo arrivato dall'Iraq un bel po' di anni fa, che sorride al ricordo della sua scuola a Baghdad, gestisce un negozietto sulla strada. Ha scordato l'arabo che parlava da bambino ma ricorda che qui, a Kastina, quando lui è arrivato negli anni cinquanta la gente viveva in pace, e vorrebbe che quei tempi tornassero.

Myriam, nata in Tunisia da dove è emigrata negli anni cinquanta, non ha più speranza; le cadono le braccia, dice, accompagnando la parola con il gesto. Qui, nel 1954, si è sposata con un ebreo marocchino, ha avuto otto figli, adesso tutti sistemati. Loro sono di qui, ma lei vorrebbe tornare in Tunisia. L'ultimo figlio, "il più bel bambino del mondo", è morto nella prima guerra in Libano. Aveva vent'anni. Eppure Myriam parla dello stesso sogno dell'iracheno. Dice: "Israele trabocca di qualunque cosa, è un bel paese, grazie a Dio non manca niente. Ma è

un paese triste, non c'è gioia. Vieni a sapere che uno è morto in Libano, quell'altro a Gaza, che uno è prigioniero, altri ancora uccisi in un attentato". Si azzittisce, ed è un momento forte quello della telecamera che si attarda sul suo silenzio, come succederà nell'intervista con un'altra emigrata degli anni cinquanta, una florida marocchina che in gioventù aveva militato per l'emigrazione in Israele. "Forse ci sono cose che voglio dimenticare" dice alla fine, e il suo sguardo si sposta in direzione di un albero. La telecamera lo segue, l'albero è bellissimo. Nel film sono molti i momenti di tenerezza, ed è il suo pregio, perché nel suo essere di parte è sempre decoroso, rispettoso della storia e delle persone, e persino la vivacità di alcune interviste – per non dire l'aggressività di certe domande – è una forma di rispetto per l'interlocutore. E poi ci sono i paesaggi, che esprimono, quanto le parole, le ragioni dell'attaccamento a questa terra: il deserto che scorre lungo la strada in una panoramica accelerata, città attraversate, grigie escrescenze di cemento sopra una terra rosso sangue, uliveti segnati dalle vivide cicatrici delle trincee, cumuli di terra da riporto.

Questo film, in cui così spesso affiorano generosità e tenerezza, contribuisce a mostrare quanto sia bella questa terra. E all'arrogante bellezza della proprietaria di un self-service tappezzato di fotografie di missili e carri armati – che non sarà tranquilla finché nel paese resterà un arabo, che fino a ieri in questo paese era a casa – risponde la determinazione dei militanti ebrei di Taayush e arabi di Tulkarem che dietro i loro cartelli manifestano insieme per la pace.

È questo che deve restare alla fine del lungo viaggio da sud a nord alla ricerca delle radici. Quelle degli abitanti, ma anche e soprattutto quelle di un conflitto. È lì che bisogna guardare, se vogliamo quella coesistenza invocata dai più lucidi. Dovremmo forse credere che a chi, all'uscita del film, ha espresso un tale rifiuto non vada a genio che sia così?

(traduzione di Ilaria Bussoni)

Il rumore sordo del controllo

Aus Liebe zum Volk

Heike Hurst

Audrey Maurion, di professione montatrice, ha iniziato a lavorare con Eyal Sivan per una serie di film sul Ruanda e il Burundi realizzati nel 1997. Allora il montaggio doveva combinare fotografie e suoni in presa diretta. In seguito, Eyal Sivan e Audrey Maurion avrebbero lavorato fianco a fianco in una sala di montaggio, per oltre due anni, per realizzare il film sul processo a Eichmann, *Uno specialista*, uscito nel 1999. Sostengono di avere la stessa visione del lavoro documentario, dell'utilizzo dell'archivio. "In ognuno dei miei film, il montaggio è un lungo lavoro sull'immagine, un montaggio di idee e di senso. La sala di montaggio è un laboratorio di pensiero che produce azioni: selezione delle immagini, cambiamento, spostamento... Davvero la scrittura della sceneggiatura si fa in sala di montaggio." In questo senso, *Aus Liebe zum Volk* (2004) è il seguito del lavoro avviato con *Uno specialista*. Per Sivan si tratta di continuare una riflessione sui crimini politici, su argomenti rivolti al presente e al passato: "*Aus Liebe zum Volk* è un oggetto che utilizza il passato: il film apre a riflessioni diverse, sulla televisione, la sorveglianza, la sicurezza, la guerra al terrorismo, i dirigenti d'impresa, il controllo sociale... Mi auguro che il film sia anche uno spettacolo. Anche se è uno spettacolo da cui si esce sfiniti dalle domande..."; per Audrey Maurion la priorità era "mettere lo spettatore e noi stessi in

una posizione di instabilità nei confronti dell'immagine... mescolando tutte le fonti delle immagini. Perché non sapere da dove provengono produce una continua interrogazione e, mi auguro, la voglia di porre domande”.

Aus Liebe zum Volk è il libero adattamento del libro di Reinhardt Hahn *Ausgedient. Ein Stasi-Major erzählt*, pubblicato all'indomani della *Wende* – termine che indica il crollo del Muro e la fine della Rdt – e ripubblicato da Projecte Verlag nel 2004, data dell'uscita del film in Germania dopo la selezione ufficiale del Festival di Berlino.

Fidarsi è bene, controllare è meglio

La Stasi (abbreviazione di *Staatssicherheit*, sicurezza di Stato, polizia politica del ministero dell'Interno della Rdt), strutturata sul modello del Nkvd (commissariato del popolo per gli affari interni), antesignano del Kgb, aveva 286.000 collaboratori ufficiali. Gli informatori, spesso reclutati con minacce, erano anch'essi numerosi; si parla di 175.000 collaboratori non ufficiali nella Repubblica democratica tedesca e di 20.000 nella Germania federale. C'erano anche moltissimi agenti segreti, almeno 20.000, infiltrati a ogni livello dello Stato. Si è spesso affermato che ogni abitante della Rdt avesse alle costole un agente o un informatore, che prendeva nota delle sue azioni. Il lavoro ufficiale della Stasi era stanare i sovversivi, i sabotatori e le spie. Aveva a disposizione diciassette prigioni, fra cui la temuta casa di reclusione di Hohenschönhausen: quando la Stasi scomparve, nel 1989, vi erano censiti 91.000 addetti.

A questo proposito, il signor B., l'ufficiale della Stasi che parla, mostra un certo candore nel sostenere di avere sospettato di affari criminali di alto livello e di essersi sbagliato alla grande.

La voce off (Hanns Zischler), che riprende il testo del libro trasformandolo in discorso diretto, rafforza l'impressione che le frasi del signor B. piovano a caso, senza riflessione, senza messa a distanza, senza essere state discusse da o con altri.

Eppure, come spiega Eyal Sivan, c'è stata una messa in scena, si è dovuta creare una situazione perché la voce – il monologo interiore del signor B. – traducesse le modulazioni dovute all'ambiente naturale di un ufficiale della Stasi: “All'attore Hanns Zischler è stato chiesto di recitare dentro una situazione, nei vecchi edifici della Stasi, i corridoi, i saloni, un ufficio... si siede, si alza, cammina, osserva... e allora registrava-

mo. Era un metodo che rispondeva alla nostra preoccupazione non di verità ma di autenticità”.

La colonna sonora del film è costituita esclusivamente da questa voce off che espone le osservazioni, le riflessioni e le domande del signor B., un uomo che dopo vent’anni di buoni e leali servizi viene licenziato: “Vent’anni, una vita dura, ti devi imporre delle regole... Non mi sono mai tirato indietro, non ho mai rifiutato un incarico”. Quando lascia l’ufficio, con la certezza di non farvi più ritorno, si sente imbrogliato: “Un addio definitivo... è davvero la fine! L’idea che è stato tutto per niente è insopportabile!”.

Sorvegliare e punire diventa sorvegliare per punire

Allo stesso tempo, da fedele servitore di un sistema che sposa intimamente, non può immaginare uno Stato che possa fare a meno della polizia “al servizio del popolo”: “Ogni Stato ha i suoi servizi di sicurezza e i suoi servizi segreti. Non si può immaginare l’assenza di servizi”. Mai e poi mai verrà sfiorato dal dubbio su ciò che il ministero esigeva da lui e i suoi colleghi: il lavoro straordinario fuori dagli orari di ufficio, perché bisognava essere pronti a intervenire in caso di attentato al Partito e allo Stato. L’unica osservazione critica è sul socialismo come ideale: “L’idea del socialismo avrebbe vinto in tutto il mondo, se nei paesi socialisti quest’idea fosse stata così forte come lo era nei servizi segreti!”. Lasciamo al pubblico-lettore il compito di fare la cernita delle sue osservazioni, di seguire il signor B. nel bilancio laconico e interrogativo sull’obiettivo dei suoi sforzi. È davvero “ per il popolo? No, per il Partito (il partito unico, Sed, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – Partito socialista unificato tedesco), per il governo!”. Con una mentalità piccolo-borghese ben radicata, si vanta della sua liquidazione: “Un bel trilocale... Valeva la pena fare tanta strada!”.

Queste considerazioni, alquanto banali, ricordano lo zelo di quegli impiegati dotati di privilegi al servizio di un potere arbitrario e assoluto. Ma per una famiglia con due bambini considerare un privilegio tre stanze in una lugubre casa popolare di periferia (*Plattenbauten*, cemento a buon mercato, dove tutti sentivano quello che facevano gli altri e consentivano alla Stasi di risparmiare sui microfoni spia), con marito e moglie entrambi impiegati alla Stasi, la dice lunga sulle condizioni di vita in uno Stato in cui il benessere degli operai e dei contadini era eretto a credo.

I suoi commenti, in cui abbondano ingenuità e assenza di ogni capacità critica, ricordano la cieca obbedienza degli esecutori agli ordini nazisti o la neutralità delle affermazioni del comandante di Auschwitz (che dice in sintesi: “bisognava farlo, giorno dopo giorno, obbedire e servire, anche se non era facile”)... O tutte le dichiarazioni degli accusati che sostenevano la propria non colpevolezza dichiarando “ho fatto solo il mio dovere!” oppure “non ho fatto che eseguire gli ordini”; frasi pronunciate a ripetizione da altri mostri altrettanto ordinari, altrettanto storici. Ma nel film *Aus Liebe zum Volk* c'è anche il racconto di una disillusione. Il signor B. è un lettore deluso di romanzi gialli. Gli sarebbe piaciuto “dare la caccia ai terroristi, arrestare le spie... Errore! L'unica posta in gioco erano il Partito e lo Stato degli operai e dei contadini!”.

Ma anziché fare questo, doveva preparare i dossier; il signor B. spiega con quale amore e fierezza dava loro colori diversi per individuarne a colpo d'occhio il contenuto e il tipo di accusa che trattavano: “Dal colore del dossier potevo sapere il numero di sottodossier... Andavo fiero di questa organizzazione dei dossier per colore... Avevo sempre una visione d'insieme... Il dossier era la nostra memoria e la nostra arma migliore”.

Il nazismo e lo stalinismo hanno iniziato con il distruggere la possibilità di pensare degli individui imponendo dottrine

La sua esperienza della vita è ridotta al minimo: svolge il servizio militare alla frontiera, è lì che viene reclutato dalla Stasi perché la moglie già lavora per loro: “Nel servizio alla frontiera bisognava scoprire le intenzioni degli altri compagni, impedire la diserzione... Strappare confessioni agli accusati e prendere nota di tutto, anche dell'elemento più insignificante...”. Crede davvero che le discussioni nei bar o in luoghi pubblici possano mettere in pericolo lo Stato: “È sulle panchine dei giardinietti [...] e nei bar che comincia il processo di distruzione...”. Perché queste conversazioni fuori controllo possono essere l'inizio di un movimento, di una riflessione, sono il nido di una sovversione: “Rendevano il popolo agitato!”.

Oltre alle parole del signor B., che ne costituiscono la gran parte, la colonna sonora è inframmezzata da musiche, canzoni dei giovani pionieri e dall'inno della Germania Est. Le inquadrature di sorveglianza mostrano telecamere collocate ovunque, anche durante le grandi manifestazioni. Altre inquadrature mostrano l'edificio della Stasi: perlopiù

immagini mosse, mai nitide, forse sfuocate volontariamente; immerse in un bagno di colore verdastro, ricordano le visioni da incubo di uno Stato totalitario dove ogni cosa è grigia e vegeta alla penombra delle telecamere di sorveglianza, una sorveglianza generalizzata. Nel film le immagini vere, non tagliate, non manipolate, sono infatti esigue e ciò produce un malessere, una domanda. La reazione in sala alla prima proiezione al festival di Berlino (nella sezione Panorama) fu: “Non ci verrete a dire che la Stasi non aveva i mezzi per comprarsi telecamere con una definizione migliore, non si vede niente in queste immagini!”.

Si susseguono, si fiancheggiano, si sovrappongono immagini di archivi privati e immagini ricostituite, come prese da lontano, di manifestazioni e assembramenti. “Posso fare qualunque cosa con l’immagine, posso imbrogliare, rimettere a fuoco... Dobbiamo ricordare che l’immagine non ha alcuna verità intrinseca, non è un oggetto sacro” dice Eyal Sivan.

“L’abolizione del pensiero si è cristallizzata nell’ostruzionismo delle vite... Per Hannah Arendt è il male radicale.” *Julia Kristeva*

Eyal Sivan e Audrey Maurion si difendono dall’accusa di essersi limitati a esporre le opinioni del signor B. Raccontano dell’enorme lavoro per scovare le riprese delle telecamere di sorveglianza, le immagini registrate dai servizi della Stasi, difficilissime da ottenere, la ricerca di immagini private, intime, fatte da persone di tutti i tipi che le hanno messe a loro disposizione: “Volevamo – dice Audrey Maurion – che lo spettatore avesse voglia di cercare questo personaggio in ogni immagine, in ogni profilo intravisto... Del resto abbiamo montato la maggior parte delle immagini di archivio di cui disponevamo, riprese nei locali della Stasi... Volevamo passare da un corridoio all’ufficio del signor B., poi dal suo ufficio alla stanza dove c’era un interrogatorio. Nell’ufficio tutti gli oggetti, dal timbro alla matita, dallo scotch alla carta da parati provengono dalle cantine degli archivi della Stasi”.

Infatti i rari momenti di autenticità del film nascono da questi oggetti, oggetti che sono l’immagine del ricordo di un’epoca, oggetti legati al racconto delle vittime. Quando vediamo l’ufficio (ricostruito) del signor B. con la scrivania bassa, di pessimo gusto, la pianta verde, quel ficus così emblematico degli interni piccoloborghesi (il ficus veniva spolverato ogni settimana e con un po’ di birra gli si lucidavano le foglie), la lampada da tavolo, temibile strumento di tortura, la sedia, lo stesso mo-

do di stare seduti che la Stasi aveva inventato (particolarmente duro, mani sotto le cosce sollevate e schiena dritta) dall'immagine nascono dei sentimenti. È forse per il fatto che in un film così astratto riconosciamo infine qualcosa? Il mobile anni cinquanta-sessanta, la tappezzeria che trasuda odore di chiuso e le stanze mai arieggiate: il *Mief* (parola che indica quel tremendo odore di chiuso e di umido che si respirava nella Rdt) è catturato come inalterabile devozione all'ordine. Questi dettagli, il mobilio, gli oggetti, costituiscono appunto l'autenticità di questi uffici, al servizio di un'amministrazione repressiva.

“Il montaggio è il luogo dell'esitazione, delle scelte, delle interrogazioni. Dopo mesi di riflessione, speriamo di riuscire a porre la giusta domanda, senza pretendere di dare la buona risposta...” Dopo mesi e mesi di montaggio quello che dicono Eyal Sivan e Audrey Maurion deve essere vero.

(traduzione di Ilaria Bussoni)



materiali



Il presente dell'esperienza

Conversazione tra Tzvetan Todorov e Eyal Sivan

Il testo che segue è la trascrizione dell'incontro tra Tzvetan Todorov ed Eyal Sivan svoltosi alla Casa della Cultura di Milano il 28 marzo 2006. Parte di un seminario di due giorni ideato da Maria Nadotti e intitolato "Storie e narrazioni: usi propri e impropri della memoria", l'incontro è stato preceduto dalla proiezione del film *Izkor, les esclaves de la mémoire*, di Eyal Sivan, tenutasi allo Spazio Oberdan di Milano.

Ringraziamo Maria Nadotti e la Casa della Cultura, che ci hanno cortesemente consentito di pubblicare questi materiali, e Isabella Negri, che ne ha curato la traduzione dal francese.

Tzvetan Todorov: Prima di affrontare il problema della memoria, preferirei parlare di *Izkor, les esclaves de la mémoire*, il film di Eyal Sivan che vidi per la prima volta dieci anni fa e che ho rivisto recentemente per questo incontro. Il film mi ha profondamente colpito, condivido del tutto il messaggio che trasmette. *Izkor* è stato girato nel 1990, lo stesso anno in cui ho scritto un libro che tratta lo stesso problema, *Di fronte all'estremo*. Nessuno di noi due era al corrente del lavoro dell'altro eppure io vi riconosco la mia stessa posizione. È stato un incontro molto significativo.

Bene, come vedo questo film? Come un documentario sull'educa-

zione allo spirito nazionalista attraverso la memoria e la rievocazione del passato. Eyal Sivan mostra come per inculcare questo spirito si usino due immagini del passato: da una parte situazioni di cui ci si ritrova vittime, dall'altra situazioni in cui ci si ritrova eroi. Funzionano entrambe. Il film mostra come nelle scuole israeliane venga istituita una continuità tra le vittime del faraone e le vittime di Hitler: due situazioni storicamente lontane ma che nell'insegnamento vengono amalgamate tra loro, per cui i misfatti nazisti appaiono la continuazione dei misfatti del faraone che teneva gli ebrei in schiavitù. Lo stesso vale per le imprese di eroi del remoto passato che, con un salto di più di duemila anni, vengono collegate a fatti accaduti nel XX secolo. È un meccanismo caratteristico dell'uso della memoria: si rifiuta una trasformazione del soggetto o del predicato, dell'identità di chi agisce e dell'identità dell'azione agita, e si stabiliscono così ponti di continuità molto stretti.

L'obiettivo educativo è di continuare a combattere tutti i nemici, da un lato perché non ci possano più nuocere, dall'altro per continuare l'azione di quelli che sono caduti per difendere i nostri diritti. Ora, per spiegare l'impossibilità di cambiamento di un soggetto e di un predicato, posso partire da una frase che viene ripetuta spesso: "Noi abbiamo sofferto". È una frase che si apre a due interpretazioni: "abbiamo sofferto e non soffriremo oggi" oppure "noi siamo gli unici che hanno sofferto". In alcune sequenze del film si vede come agli ebrei originari del Marocco non venga riconosciuta altra esperienza di sofferenza che non sia quella della shoah: non si parla di quanto è successo agli avi marocchini ma soltanto della barbarie nazista. Intere parti dell'esperienza vengono eliminate e, se nel passato esiste soltanto la nostra sofferenza, allora nel presente non esiste la sofferenza altrui, neppure quella che noi stessi provochiamo.

Le sequenze del film si alternano ad alcuni interventi di Yeshayahu Leibowitz, un saggio israeliano cui Eyal ha dedicato anche un altro suo film (*Itgaber: le triomphe sur soi*). Una delle frasi più sconvolgenti che questi pronuncia è: "Nella shoah non c'è nessuna lezione per gli ebrei". Naturalmente siamo abituati a pensare che il popolo ebraico abbia tratto numerose lezioni dalla shoah, perché dunque Leibowitz afferma il contrario? Non è così assurdo: nemmeno una donna che è stata violentata trae alcuna lezione dallo stupro. Dalla violenza può venire una lezione per il resto dell'umanità, per lo stupratore, per le persone a lei vicine, ma certo non per la donna stuprata, nient'altro che una vittima impotente che non ha potuto fare altro che subire la violenza.

Su "De l'autre coté", una nuova rivista pubblicata a Parigi il cui pri-

mo numero è stato dedicato al tema dell'esilio, Amira Hass, corrispondente nei Territori occupati, senza fare alcun riferimento specifico a Leibowitz presenta un'idea particolarmente importante: sostiene che non bisogna continuare gli studi sulla shoah perché è inutile cercare un senso per il presente in una situazione in cui ogni senso è negato. E vede la stessa esigenza anche dal lato dei palestinesi, che a loro volta tendono a riprodurre un'analogia posizione di vittima invece di proporsi come soggetti attivi. Hass pone la seguente domanda: "Che cosa deve cambiare nella strategia di resistenza palestinese, considerando che un gruppo oppresso non si limita a subire ma è anche agente del proprio destino? Non basta essere vittima, bisogna diventare soggetto della propria fede e della propria vita. Sono stanca dei discorsi vittimistici".

Una frase di Leibowitz che mi tocca da vicino è: "La sofferenza subita può legittimare la sofferenza inflitta?". Essere stati oggetto di sofferenza non impedisce di diventare soggetto di sofferenza altrui. Non si tratta di una relazione meccanica, eppure sappiamo che essere stati oggetto di violenza non impedisce a nessuno di diventare a sua volta violento, anzi: se pensiamo alle situazioni individuali, molto spesso i bambini abusati diventano genitori maneschi. Un'altra delle frasi di Leibowitz viene dal drammaturgo austriaco Franz Grillparzer: "Dall'umanità, attraverso la nazionalità, alla bestialità". A Leibowitz questa frase piace, per la sua densità e laconicità, e la ripete ben due volte nel film. Proviamo a riflettere su questa affermazione: dice che se si riduce il quadro di riferimento e si passa dall'intera umanità alla nostra nazione, escludendo gli altri gruppi, questi non godranno più di uno statuto pari al nostro. Potenzialmente potranno essere ridotti allo stato animale e diventare oggetti di violenza legittima. Quindi è nel passaggio da umanità a nazionalità che risiede il pericolo che può condurre a considerare gli esseri umani come fossero animali.

Di Leibowitz voglio citare un'ultima frase sul passato che lui stesso ben sottolinea. Pur non invitando a ignorarlo, ci ricorda che "il passato può essere vittima di molteplici usi, tra cui l'allontanarci dal presente o il celare il presente". Rievocare il passato non è una giustificazione, bisogna sempre domandarsi a che fine lo si ricorda: per gettare luce sul presente o per nascondere ciò che accade?

Accantonando ora il film per parlare più in generale della memoria: credo che rievocare il passato sia inevitabile e auspicabile, perché il passato è fortemente responsabile della nostra identità, di ciò che siamo. Questa constatazione non è però una raccomandazione: si può costruire la propria identità in termini positivi o negativi e sapere che il passato è neces-

sario non equivale a conoscere quale ruolo esso avrà nella formazione della nostra identità.

Negli usi della memoria, nella maniera in cui ci si serve del passato, ci troviamo un po' tra Scilla e Cariddi. Da un lato la sacralizzazione, dall'altro la banalizzazione: due modi entrambi pericolosi. Nella sacralizzazione ci si ferma alla letteralità dell'esperienza passata, rifiutando ogni riavvicinamento alla frase che designa il passato. Nella banalizzazione, invece, si appiattisce l'esperienza passata sul presente, come se avvicinarsi al passato fosse sufficiente per rendere intelligibile il presente. Esempio chiaro di questi due atteggiamenti, che in realtà ritroviamo uniti, è dire che "la shoah è unica" e allo stesso tempo che "Hitler è dappertutto": sono entrambe affermazioni eccessive, anche se comprensibili – perché da una parte si deve riconoscere che quanto è successo durante la Seconda guerra mondiale è stato un avvenimento unico, e però per comprendere la shoah bisogna davvero confrontarla con ciò che l'ha preceduta, altrimenti rischiamo di renderla un oggetto sacro e così perdiamo la possibilità di trarre una lezione; d'altra parte Hitler incarna il male estremo e questo spiega perché è comune associargli figure come Milošević, Saddam Hussein, Bush, secondo quella che un filosofo ha chiamato la *reductio ad Hitlerum*; tuttavia è ovvio che questo accostamento non spiega niente della politica attuale di Putin e di Bush, o di quella che è stata la politica di Milošević. Come fare a fuggire a questo doppio scoglio, passando indenni tra queste minacciose e complementari Scilla e Cariddi? Non esiste ovviamente una ricetta, ma credo che il lavoro della memoria consista nel non chiudere un evento del passato nella sua singolarità ma trarne una legge generale per cui il dovere della giustizia deve averla vinta sul dovere della memoria.

Vorrei concludere con un altro esempio: un pittore nato a Gorizia nel 1909 e che ha vissuto parte della sua vita a Venezia. Si tratta di Zoran Music, che, scampato alla prigionia nel campo di Dachau, aveva portato con sé alcuni schizzi salvati nell'intento di lasciare una traccia di quell'esperienza. Una volta libero però non fu in grado di dipingere ciò che aveva visto. Passarono gli anni, scoppiarono altre guerre (la Corea, il Vietnam, numerose guerre in Africa) e Music si rese conto che la sua esperienza, che fino a quel momento aveva ritenuto unica e non comunicabile, era invece, purtroppo, un'esperienza dell'umanità. Approdato a questa consapevolezza superò il blocco e si dedicò anima e corpo a realizzare un grande ciclo di dipinti intitolato *Non siamo gli ultimi*, una delle più intense opere sull'esperienza dei campi di concentramento.

Eyal Sivan: Se all'epoca avessi letto *Gli abusi della memoria* di Todorov credo che non avrei realizzato *Izkor*. Un film è composto da ventiquattro immagini al secondo, in *Izkor* ci sono quindi centocinquantamila immagini: mi chiedo quanto grande sia l'abuso d'immagini in quel film e quanto la precisione di *Gli abusi della memoria* lo metta in luce.

Izkor nasce da un progetto intuitivo, senz'altro autobiografico. Dico sempre di essere la prima vittima, sopravvissuta, di quel sistema educativo e aggiungo che devo alla lettura di Todorov la rivelazione di diversi meccanismi di funzionamento della memoria. La memoria non si oppone all'oblio e questo è fondamentale nei confronti del continuo sermone mediatico, politico ed educativo secondo il quale la memoria è il vaccino del futuro. Lo si vede anche meglio nello Stato d'Israele: la memoria diventa un certificato d'autorizzazione, un permesso. Un permesso del mondo della memoria nel quale, come Todorov mette in luce, si è eroi o vittime. Naturalmente la vittima non può che collocarsi sul versante del bene, per cui anche se agisce con violenza la vittima rimane comunque dalla parte del bene. La questione è più complicata quando si affronta lo statuto della "vittima della vittima", secondo la definizione di Edward Said. Noi israeliani abbiamo plasmato la nostra identità sull'idea di essere vittime, ma cosa accade a coloro che sono le nostre vittime? La situazione paradossale è che tocca alla vittima della vittima, nel nostro caso i palestinesi, provare il suo reale stato di vittima.

Eppure non c'è nulla che possa essere paragonabile al momento finale, cioè ad Auschwitz. Il processo che cerco d'indagare, e che Todorov ha messo bene in luce, è come uscire dal confronto per entrare nell'analogia, quello che Todorov definisce la memoria esemplare contrapponendola a quella letterale. La condizione per far questo è di considerarci appartenenti alla stessa umanità, mentre il paradosso israeliano è che l'esistenza stessa dell'identità israeliana deriva dall'esclusione del resto dell'umanità. Un esempio: nel 1961 c'è stato un processo ad Adolf Eichmann, il responsabile del trasporto degli ebrei nei campi di concentramento. Aveva ben undici capi d'accusa, riconducibili tutti a "crimini contro l'umanità" e "crimini contro il popolo ebraico". Da una parte l'umanità, dall'altra il popolo ebraico. È lo stesso tribunale israeliano a riprendere la divisione tra umanità ed ebraismo, divisione che fa parte della costruzione stessa della memoria israeliana. Sia io che Todorov contrapponiamo il dovere della giustizia a quello della memoria, ma mi domando come sia possibile, con un'identità costruita escludendo il resto dell'umanità, innescare un lavoro sulla memoria che ci riporti al centro dell'umanità e quindi pronti ad accettare la giustizia. Per non rima-

nere nella genericità più assoluta vorrei citare un poeta israeliano, Avot Yeshurun, che negli anni cinquanta scrisse: “la shoah degli arabi delle terre d’Israele [fa riferimento all’esclusione dei palestinesi nel 1948] e la shoah degli ebrei d’Europa sono una e una sola shoah: la nostra. Quella degli ebrei”. Riflettere in modo analogico e non comparativo è sacrilego nella società israeliana. Anzi, doppiamente sacrilego, perché comporta la desacralizzazione della memoria della shoah e della teologia dello Stato, il sionismo.

Molti mi domandano come, dopo essere cresciuto in quel sistema educativo, sia riuscito a pensarla diversamente. Un’ipotesi è quella di voler essere diverso dagli altri, senz’altro è una motivazione che in me esiste. Un altro aspetto, che ho dedotto a posteriori delle letture di Todorov, è che la memoria è anche un atto di oblio, che cancella e nega nell’atto stesso del ricordare. In realtà l’immagine non è una finestra sul mondo, come si afferma di solito. Guardando attraverso l’obiettivo della macchina da presa, si vede l’inquadratura ma anche quello che sta all’esterno dei quattro riferimenti del mascherino che la delimitano. È quello che in francese si chiama il *cadre cachenoir*, serve per scoprire quello che sta attorno al quadro. Per questo dico che corrisponde alla struttura della memoria. Ogni volta che penso alla parola “memoria” mi chiedo che cosa è stato dimenticato, che cosa è stato oggetto di oblio.

Tzvetan Todorov: Noi siamo partiti dal film di Eyal, che descrive una situazione ben determinata: Israele. È un esempio certamente eloquente ma non esclusivo del funzionamento del nazionalismo. Vorrei rifarmi ora a un esempio più vicino a noi, a quello che per me ed Eyal è il paese d’adozione: la Francia.

Per lungo tempo il sistema scolastico francese è stato fortemente orientato in una direzione analoga a quella che abbiamo visto in Israele. La storia veniva ridotta a episodi di sofferenza, con i francesi vittime dei misfatti dei nazisti, o di eroismo, con l’enfasi di episodi specifici in cui l’esercito francese o la resistenza avevano battuto i tedeschi. Questo modello educativo si avvicina all’aforisma di Leibowitz “dall’umanità, attraverso la nazionalità, alla bestialità” e, anche se i francesi non hanno avuto occasione di esercitarlo in questi termini, non per questo non ne sono stati condizionati nel profondo.

L’episodio del nove maggio 1945 è emblematico: si festeggia la fine della guerra, l’emancipazione dal ruolo di vittime rivestito dai francesi durante il conflitto, ma nel contempo si reprime nel sangue la rivolta di Sétif in Algeria; una sollevazione animata dallo spirito che i francesi

stessi intendevano far valere, cioè il diritto all'autodeterminazione e a vivere nella libertà, viene soffocata nel sangue. Il fatto di ritenersi o vittime o eroi rende impossibile la percezione degli altri come vittime. E invece ritengo sia questa la lezione da trarre dal passato e che questa sia una situazione che tocca tutti noi.

Riferimenti bibliografici

Todorov T., *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano 1992.

Id., *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli 1996.

Yeshurun A., *The Syrian-African Rift and Other Poems*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1980.

Il filmmaker e lo storico

Pierre Sorlin incontra Eyal Sivan

Il testo che segue è la trascrizione di una parte della conversazione pubblica che Pierre Sorlin ed Eyal Sivan hanno avuto alla medioteca della Biblioteca universitaria di Reggio Emilia il 22 marzo 2007. L'incontro, intitolato "Le fonti audiovisive e la storia contemporanea", era parte del ciclo di conferenze "Il documentario. Forme e percorsi del film di non-fiction", curato da Paolo Simoni e organizzato da ReLabTv con il patrocinio di doc/it. L'incontro è stato seguito dalla proiezione di *Aus Liebe zum Volk*, realizzata in collaborazione con l'Istituto Parri Emilia-Romagna.

Ringraziamo Paolo Simoni e ReLabTv, che ci hanno cortesemente consentito di pubblicare questi materiali.

Pierre Sorlin: Sono uno storico che utilizza il mezzo cinematografico e ti considero un filmmaker che ha moltissimo a che fare con la storia: potremmo iniziare facendo chiarezza sulle differenze tra questi due modi di lavorare. Fare uno scatto o una ripresa è già storia; se è ovvio che tutto il tuo lavoro è storia, non lo sono però le tue intenzioni: quando io faccio un film o un libro, voglio aggiungere uno specifico punto di vista sulla storia e provare a spiegare, a rendere più comprensibile il passato. Il mio punto di vista è rivolto al passato, il tuo al presente, anche se il presente è sempre e necessariamente storia. Non credi che questo implichi modi diversi di portare la storia

sullo schermo? Potremmo iniziare parlando di *Aus Liebe zum Volk* che è un film molto intrigante: è contemporaneamente fiction e storia. È il tentativo di ricreare una situazione passata, qualcosa che è realmente accaduto, non esattamente identico ma neppure molto diverso. Per questo secondo me è un esempio perfetto di film storico, ma credo che tu non la pensi nella stessa maniera.

Eyal Sivan: Facciamo un esempio, prendendo un evento di cui non abbiamo immagini: la morte di Luigi XVI. Dire che Luigi XVI è stato ucciso o che è stato giustiziato significa parlare di due fatti completamente diversi, benché entrambi indichino che la testa del re è stata separata dal corpo. Penso che tutti accettino oggettivamente questo fatto, ma la considerazione di quale sia il periodo in cui sto scrivendo cambia le cose. Se scrivo nel momento in cui la storia sta accadendo, nel presente della storia, posso riferire una delle interpretazioni citate, esecuzione o assassinio. Ma se invece cerco di mettere il problema in relazione con il mio lavoro, all'interno di un discorso fatto nel mio presente, per interpretare la separazione del corpo dalla testa devo mettere alla prova entrambe le teorie. Potremmo chiamare questa operazione memoria analogica: si tratta di introdurre una coscienza storica nel discorso, e farlo come un'eco del presente. Perché, quando guardiamo un'immagine, compiamo un'azione nello spazio e nel tempo in cui viviamo. Non siamo fuori dal tempo, siamo nel tempo. Questo ci permette di lavorare con immagini non esistenti: da una parte c'è il passato, dall'altra c'è il nostro presente; ma tra passato e presente c'è un corpus di immagini su cui possiamo costruire qualcosa pur senza mostrarle.

Per provare a spiegare che cosa cerco di fare nel mio lavoro, affronterei due questioni.

La prima riguarda la natura del tempo delle immagini. La domanda è: che cosa vedo quando guardo? Il passato? Il presente? Una costruzione che mescola passato e presente? La seconda è un'interrogazione sulla natura *del tempo* dell'interpretazione. Quello che mi interessa è trovare il modo di spiegare il tempo presente, usando un'immagine che può sembrare del tempo passato. Il mio discorso è sul presente. Non affronto solo la storia, uso la storia per affrontare il presente.

In *Aus Liebe zum Volk* avevamo come testimone un ufficiale della Stasi che parla al presente. Il presente in cui lui parla è quello del 1990, all'indomani della caduta del Muro di Berlino; ma allo stesso modo egli parla del suo passato, del suo lavoro di agente, e anche del

futuro. E il futuro di cui sta parlando è il *nostro* tempo presente, quello che succede pochi anni dopo. Sono uscito dal mio presente e ho scoperto – e questo è un punto su cui voglio sentire il tuo parere – che in termini di atti non ci sono grandi differenze tra tempo passato e tempo presente. La differenza sta nella narrazione, ma possiamo trovare nel passato la stessa semantica, lo stesso modo di parlare che riconosciamo nel presente. Mi interessava molto la modernità di questa figura e quando parlo di modernità intendo il suo valore contemporaneo. Non sono sicuro, in termini di metodologia storica, di fare storia, ma in termini di cinema sto facendo storia perché il cinema è *oggetto* della storia.

PS: Sono completamente d'accordo su un punto: noi parliamo sempre dal presente. Tutto quello che diciamo lo diciamo da dove siamo ora, non ieri e neppure domani. E se prendi il caso dell'agente della Stasi, vent'anni fa era inimmaginabile qualcosa di più grande e potente della Stasi. Ed è stato possibile fare questo film tre anni fa, non al tempo della caduta del Muro. Non c'è dubbio che quando facciamo un film storico, o scriviamo un saggio di storia, rispondiamo a domande del presente, domande che *per noi* sono importanti. Ma credo che ci siano due differenze tra quello che tu hai detto e la mia visione sul lavoro storico: la prima è che il passato non è come l'oggi, e io trovo molto importante fare capire agli spettatori, agli studenti, ai lettori che il tempo esiste e che le cose e la gente cambiano con il tempo. Questo è molto importante. Vanno in questa direzione i due film sulla Rivoluzione francese che ho fatto, dove ho presentato me stesso e la troupe, per rendere evidente allo spettatore che stavo facendo un film, che si trattava di un puro artefatto, volto però a presentare la mia idea di come si vivesse al tempo della Rivoluzione francese. La seconda differenza: dicevi che nell'agente della Stasi c'è qualcosa di permanente, e questa per me è una visione morale. Non c'è niente di male, ma io penso che lo storico non debba avere una visione morale. Non c'è permanenza nei valori morali. Hai fatto un ottimo esempio con re Luigi XVI: a seconda del tempo, del pubblico e degli storici è stato assassinato oppure giustiziato. Il vocabolario in questo caso è molto importante. Per me il tuo agente della Stasi non è permanente, è prigioniero di una situazione molto ben determinata: è un uomo del suo tempo, del suo paese, del suo sistema politico.

ES: Lasciami fare un paio di precisazioni su quella che ho definito permanenza della figura del signor B, la sua modernità. Se prendo in

considerazione questo agente della Stasi, non posso fare a meno di riconoscere gli elementi specifici di riferimento: il regime stalinista della Germania dell'Est, l'ambiente ideologico, sociale e geografico. Ma se analizzo quello che chiamo il suo "regime di giustificazione" le cose cambiano. Se chiedo a qualcuno che opera all'interno di un sistema politico criminale (quello nazista, quello sovietico o anche in situazioni come l'occupazione israeliana della Palestina, Guantanamo, i campi di immigrati in Europa) di giustificare le sue azioni, troverò sempre più o meno lo stesso schema di giustificazioni: l'obbedienza, la necessità di difendere la propria vita, oppure "Se non lo faccio io, lo farà qualcun altro". O, ancora, la retorica del male minore: "Se non faccio così, sarà peggio" e così via. Quello che è interessante non è la posizione morale ma la permanenza dell'umanità. Significa che da questo punto di vista non ci sono discontinuità nella storia.

Ci sono molti esempi nella storia occidentale che posso citare a sostegno di questa idea. Ecco il mio ragionamento: nessuno nel Medioevo poteva dire: "Oggi sono nel Medioevo ma domani, nel Rinascimento, tutto andrà meglio", perché solo a posteriori sappiamo che si trattava del Medioevo. Guardando allo stesso periodo dal punto di vista musulmano, la valutazione cambia: si tratta di un'epoca di splendore, con la nascita dell'Islam, il Corano e così via, mentre è buio il periodo successivo, quello che corrisponde al nostro Rinascimento. Ma il discorso del presente nel Medioevo era lo stesso, in Europa dove è un periodo buio o nel mondo islamico che lo considera un rinascimento.

A me interessa ritrovare quella prospettiva temporale. Non dico che il tempo non esista, ma il cinema permette in un certo senso di cancellare il tempo occidentale. Mi spiego. Da un lato abbiamo il tempo del mondo occidentale, che comincia con l'antichità e procede verso il Medioevo, il Rinascimento e la modernità: è il tempo del progresso. Da un altro lato abbiamo una concezione del tempo diversa da quella occidentale: è una specie di tempo orientale, il tempo ebraico. L'esempio migliore del tempo ebraico è il Talmud. Questo libro si presenta in un modo molto interessante. È un po' come uno schermo. Nel centro della pagina – sono pagine molto grandi – c'è una cornice, poche righe che possono essere una legge, e intorno c'è una discussione. O meglio, differenti discussioni e interpretazioni disposte intorno a una cornice fatta di parole. Guardare una pagina del Talmud dà l'impressione di essere seduto in una stanza insieme ad altre persone impegnate in una conversazione, in uno scambio di idee.

Noi sappiamo, storicamente, che gli elementi che compongono queste pagine sono state scritte nell'arco di duecento, duecentocinquanta anni e quindi raccolte in un solo testo: significa che qualcuno ha preso elementi di tempi diversi e ha creato un tempo unico. Un presente permanente. A questo punto vorrei ricordarvi che creare un presente permanente è anche una prerogativa del cinema. In *Uno specialista* ho preso otto mesi di processo e trecentosessanta ore di materiale d'archivio e li ho messi in centoventotto minuti di pellicola. Non conosco nessun'altra possibilità per rappresentare un tempo così lungo – rappresentare, non riscrivere – in un tempo presente.

PS: Forse però dovremmo specificare che il tempo del cinema è un tempo breve, ricomposto. È che, con questa ricomposizione, si crea un tempo completamente diverso.

ES: In realtà non si tratta di ricomporre il tempo, perché l'immagine in movimento ha la possibilità di usare l'ellissi. Prendiamo un caso classico di contrazione del tempo: nella prima inquadratura mi si vede entrare dalla porta là in fondo e nella successiva sono già qui all'atto di sedermi: è la classica ricomposizione del tempo che chiamiamo ellissi. Ma il funzionamento di questa ricomposizione si basa sulla condizione che gli spettatori stiano costruendo la serie di immagini mancanti (entra, saluta, si toglie il cappotto, attraversa la sala, si avvicina al tavolo...) tra momento dell'entrata dalla porta – prima inquadratura – e quello in cui mi siedo – la seconda. È in atto una ricostruzione permanente del tempo mancante. E quello che è letteralmente fantastico nel cinema è la possibilità di montare la ripresa dell'entrata non con la ripresa del sedersi ma con l'immagine mentale di quello che accade. Dal mio punto di vista di regista è fantastico sapere che, nel cancellare e ricostruire il tempo, posso contare sul fatto che nel presente tutti costruiscono immagini. E che posso “montare” queste immagini con le immagini che fanno parte del film.

PS: Hai detto una cosa molto interessante, cancellare il tempo: significa proprio che devi nascondere il tempo, non puoi filmare tutto, non puoi filmare dieci anni della vita del tuo agente della Stasi. Si tratta di un mero artefatto, è puramente artificiale. Assistiamo a un tempo ricomposto: sarebbe impossibile seguire un film che riprenda per intero la vita quotidiana di un uomo.

ES: Penso che sulla nozione di artefatto siamo d'accordo, se accettiamo l'idea che le immagini non sono una finestra sul mondo ma ri-

guardano quello che stiamo nascondendo. Pensiamo al grande regno della verità del nuovo Dio, la televisione, penso a cosa fa la televisione “dal vivo”. In diretta, è normale vedere qualcuno che, in tempo reale, dice: “la storia sta accadendo qui dietro di me”. Prendiamo il classico caso di una manifestazione. C’è la gente che sfila e lo speaker che parla, ma in effetti la manifestazione è quasi invisibile. Non ci interessa se l’evento è collocato nel presente o se si è svolta un’ora prima. Non cambia. La sola cosa rilevante è che c’è una persona, un’incarnazione che giunge nel tempo presente a dirci che non si tratta di un artificio, che questa è la verità. E quello che capiamo o che dovremmo capire da questa verità è come il potere vuole mostrarci gli eventi.

Che cosa facciamo quando prendiamo materiale dagli archivi? Cerchiamo di sradicare le immagini dal tempo e dalle ragioni per cui sono state fatte. Molti archivi, forse tutti, sono stati fatti per ragioni specifiche e quando vado a separare le immagini dalle loro ragioni le metto quasi automaticamente in discussione, in contraddizione rispetto alle ragioni della loro esistenza originaria. Quando prendo le immagini della Stasi, realizzate contro l’opposizione, e le uso contro la Stasi stessa, contro la sua mentalità, contro l’idea della sorveglianza popolare, sto dicendo che l’immagine è un artefatto. Meglio: che è uno strumento. E che, come tale, dipende da chi ha il potere in quel momento.

Non è un caso che il totalitarismo abbia rapporti sempre molto stretti con il cinema. Stalin e Hitler amavano il cinema perché il cinema, dobbiamo dirlo, ha un’attitudine totalitaria. La possibilità di comprimere il tempo e lo spazio è un sogno totalitario.

PS: Comprimere il tempo e lo spazio è anche un modo di selezionare.

ES: Selezionare... È più l’idea che ci sia uno e un solo modo per scrivere il tempo e la storia e quindi per racchiuderli in una cornice. Questa è un’idea di controllo totale. Questo è il motivo per cui – credo che su questo saremo d’accordo – un oggetto filmico, una ripresa televisiva, un’immagine in movimento è un frammento. E l’idea di un cinema totale è un concetto anticinematografico.

Ne conosciamo, di lavori che pretendono di essere cinema totale. L’esempio maggiore è *Shoah* di Lanzmann, che pretende di essere il film della rappresentazione del genocidio ebraico. Ma, se vogliamo prendere una questione meno controversa, consideriamo il lavoro di

Peter Watkins: il suo *The Journey*, quattordici ore e mezzo, è un tentativo di dire che abbiamo bisogno di un tempo non limitato per parlare della questione del tempo. Ma il risultato è un concetto anticinematografico.

Dobbiamo sempre tenere in conto il fatto che il film è uno spettacolo, concetto niente affatto negativo. Se ora noi due stiamo seduti così a parlare per due giorni – e lo potremmo fare – questo elimina la possibilità che diventi uno spettacolo. Quello che definisce uno spettacolo è lo stare dentro un tempo, in un frammento di tempo. Quello di Watkins diventa un tempo anticinematografico, perché non tiene in considerazione il fatto a cui accennavi: non possiamo filmare un giorno intero... Sarebbe una telecamera di sorveglianza. E il paradosso della telecamera di sorveglianza, che è poi il paradosso di *Aus Liebe zum Volk*, è che più immagini abbiamo più la nostra possibilità di vedere diminuisce, non il contrario. [...]

Un problema del nostro tempo è che una serie di immagini, di icone, sono diventate invisibili. Non perché qualcuno le occulti: non le vediamo più perché le abbiamo già viste troppe volte. E uno dei problemi è: come rendere queste immagini visibili? Credo che la sola maniera per ri-vedere queste immagini sia affermare la loro invisibilità; per fare questo non devo mostrarle in modo generico al pubblico, ma far sì che siano parte di un atto individuale. In *Uno specialista*, per esempio, le immagini dei campi di sterminio girate dagli americani nel 1945 vengono mostrate in presenza di uno dei colpevoli.

Sono molto preoccupato della mancanza di un limite dell'uso dell'immagine a fini didattici; mostrare troppe volte un'immagine significa cancellarla. Ci sono immagini dello sterminio che vengono mostrate in televisione due, tre o quattro volte l'anno e così finiscono per perdere senso. Per dare un senso all'immagine è necessario non vederla sempre, non mostrarla.

PS: Ma noi vediamo molto, non è vero che non vediamo niente. Certo, non è necessario vedere un film sulle vittime per parlarne. Ma allo stesso tempo non credo che le vedremo mai abbastanza, quelle immagini, e ogni volta che le guardiamo siamo scossi; piuttosto direi che è necessario pensare, dobbiamo riflettere sull'importanza degli effetti della shoah... non dobbiamo per forza guardare delle immagini per parlarne, però sono importanti.

ES: Sono completamente d'accordo con te, ma penso che dicendo che dobbiamo guardare le immagini ancora non diamo una risposta

precisa. Torno ancora una volta sulla mia ossessione: che cosa vuol dire guardare l'immagine? Presentare un'immagine sullo schermo significa dare la possibilità di vederla?

PS: Certo.

ES: Non sono sicuro di questo. Credo che l'ellissi non sia solo questione di tempo ma di immagine; bisogna lavorare su come rendere di nuovo visibili immagini che non guardiamo più. Ci sono certe immagini aeree di baracche che suggeriscono immediatamente che si tratti di Auschwitz. Ma che cosa c'è oltre a questo? Cos'altro vediamo? Credo che l'icona sia un modo di evitare di pensare. Ho paura del momento in cui l'immagine diventerà un segnale stradale... Quando vedi una mano disegnata, significa stop. Non è più un'immagine, è solo un segno; non sono certo che per far sì che si guardino le immagini dobbiamo renderle tutte visibili. Credo che possiamo costruirle attraverso l'immaginario.

PS: Sì, è vero, quelle immagini fanno parte della nostra conoscenza. Quando vediamo quelle baracche, pensiamo immediatamente ad altre immagini già archiviate. Ma immaginiamo qualcuno che veda solo le baracche: penserebbe "Dev'essere stato sicuramente doloroso stare là", anche senza un preciso riferimento alla shoah. Senza le immagini di allora, che mostrano i cadaveri, che mostrano le persone in punto di morte, che sono già corpi morti ancor prima di morire, si prova una sensazione diversa; anche leggendo molto attentamente le memorie dei sopravvissuti, Primo Levi, per esempio, non avrai mai quel sentimento forte ed estremamente doloroso che provi guardando le immagini.

ES: Quindi eccoci ancora una volta su questo punto, la questione se è più doloroso leggere *Se questo è un uomo* o vedere le immagini dei bulldozer di Bergen-Belsen che spingono i cadaveri... Non sono sicuro della risposta. Ma, anche senza entrare nello specifico del genocidio degli ebrei in sé, che cosa determina la differenza tra un grande massacro e un genocidio? Davanti a un'immagine, se vedo un mucchio di cadaveri, se vedo le baracche di Auschwitz, che cosa mi dice che tutte queste immagini rappresentino un genocidio e non un semplice massacro? Non sto dicendo che un massacro sia qualcosa di bello, ovviamente, ma questo è un genocidio, un evento preciso che ha un nome, la volontà di sterminio totale di una certa parte di una popolazione, nel nostro caso gli ebrei. Che cosa segna visivamente la differenza tra un massacro e un genocidio? La mia risposta

è che niente, sul piano visivo, determina questa differenza. Ciò che determina la differenza è la parola, l'intenzione di commettere un genocidio. Quindi la differenza non è nella testimonianza di Primo Levi, che è la testimonianza di una vittima. La differenza sarebbe la testimonianza di Eichmann, di Rudolf Höss, che era il comandante di Auschwitz, il discorso di Himmler, l'intento del genocidio. Ciò significa che queste immagini hanno bisogno di un commento.

PS: Temo di non essere d'accordo. Anche solo leggendo Primo Levi capisci che c'era un intento, cioè la distruzione sistematica di un popolo, e Levi lo scrive molto chiaramente. Ma consideriamo un altro genocidio, quello armeno: non è ufficialmente un genocidio a causa del fatto che non abbiamo documenti turchi che dimostrino l'intenzione di sterminare gli armeni. Adesso immagina che i nazisti avessero potuto bruciare o distruggere tutti i loro documenti: il loro sarebbe ugualmente un genocidio. Quindi perché è così difficile riconoscere il genocidio armeno? Perché di tutto ciò non abbiamo immagini, abbiamo solo discorsi, memorie. Sono pienamente d'accordo con te, se avessimo solo immagini non sapremmo che si è trattato di un genocidio, ma se avessimo solo i testi non ci renderemmo conto dell'entità di quell'orrore, dell'aspetto terrificante e umano del genocidio. Questo è un punto da chiarire assolutamente.

ES: Del genocidio armeno in realtà ci sono alcune immagini, e ci sono le testimonianze, ma la causa principale del dibattito è che non possediamo documenti turchi. Il documento che ci manca è quello del colpevole stesso. [...]

PS: Entrambi siamo d'accordo nel dire che oltre alle immagini è importante avere anche le parole. Non discuto su questo. Ciò che voglio dire è che le immagini forniscono qualcosa in più, e il motivo principale per cui siamo così sensibili alla shoah è perché la possiamo vedere sullo schermo. A questo proposito, pensi che film di fiction come *Schindler's List* di Spielberg possano essere utili per avvicinare i giovani all'argomento? Certo, si tratta di un film commerciale, ma allo stesso tempo ha un approccio talmente emozionante che forse, dopo averlo visto, molte persone desidereranno saperne di più.

ES: Su questo non sono d'accordo, per me il film di Spielberg è ciò che McDonald's è in confronto a una buona bistecca. Se poi non ti importa sapere che gusto ha la carne buona, allora va bene. Il problema non è che sia fiction. La domanda è: come trattare le emozio-

ni? E poi: qual è la morale? Qual è la rappresentazione del genocidio nel film di Spielberg? [...]

Se guardiamo gli ultimi minuti del film, capiamo il motivo per cui è stato realizzato. A Steven Spielberg non interessa per niente la shoah. Per lui la shoah è esistita perché tutti potessero tornare in Israele. Questa, per me, è la vera strumentalizzazione della shoah.

Non penso che i giovani che vedono *Schindler's List* si avvicinino alla shoah, ma film come questo sono interessanti perché pongono il problema di come suscitare curiosità e interesse verso un argomento che consideriamo fondamentale per la nostra storia.

Sono d'accordo che film come *Notte e nebbia* di Resnais, *Shoah* o *Uno specialista* sono problematici, perché rifiutano la dimensione puramente emotiva, ma d'altro canto i film di fiction tendono ad assegnare a un evento un'immagine – un'immagine *qualsiasi* – in virtù dell'unicità di quell'evento, pur di parlarne. E, paradossalmente, in questo modo l'evento rischia di diventare astorico.

Quello che è certo è che non abbiamo ancora trovato un modo per mostrare e raccontare certe cose, in particolare tre elementi molto importanti: la banalità, cioè la normalità dei non-eventi quotidiani; la banalità del male, secondo la definizione di Hannah Arendt, cioè la catena di atti banali che conduce a un grande orrore; e infine l'idea del male minore, quella che prevede ragionamenti come: “So che quello che faccio non è giusto, ma potrebbe essere peggio”. Non sapere come rappresentare queste tre cose ci crea dei problemi a trattare i genocidi e anche i crimini politici, che quasi sempre non sono identificabili con il loro risultato ma sono piuttosto leggibili come un processo.

La mia risposta, la direzione della mia ricerca, è tornare indietro, attraverso l'immagine storica, per cercare che cosa può dirci oggi. Se nel guardare quello che è riconosciuto come l'orrore del Novecento, il genocidio nazista, ci fermiamo solo sulle immagini dei risultati – i vincitori, i sopravvissuti, l'orrore dei campi, la deportazione – e non abbiamo immagini del processo che porta a tutto questo, stiamo sradicando un evento dalla sua gravità storica. E, se sottolineiamo troppo la sua unicità, sarà sempre e solo un evento che appartiene al passato e non all'umanità.



Schede dei film

a cura di Daniela Persico

Aqabat-Jaber, vie de passage

Belgio, 1987; colore, 81'; v.o. arabo; regia Eyal Sivan; soggetto Eyal Sivan e Noa Gedy; fotografia Nurith Aviv; suono Rémy Attal; montaggio Ruth Schell; produttore esecutivo Thibaut de Corday; produzione Dune Vision.

Aqabat-Jaber è il più grande campo per i profughi palestinesi costruito dall'Onu in seguito all'esodo del 1948. Edificato a tre chilometri da Gerico, nel corso degli anni cinquanta il villaggio ha raccolto quasi sessantacinquemila palestinesi che, in seguito alla guerra del 1967, si sono spostati in territori più sicuri.

La polvere del deserto e le crepe dell'abbandono rendono Aqabat-Jaber una città fantasma. Così la racconta Eyal Sivan che nel novembre del 1987, nei mesi precedenti la prima Intifada, vi trascorre qualche mese dando voce a chi la abita: anziani con il vivo ricordo delle loro terre, ragazzi che sognano un futuro diverso, bambini che la amano come se fosse la loro città. Un atto di denuncia di una delle tante soluzioni provvisorie che sono diventate l'unica realtà possibile.

Una porta si apre verso l'interno, per chiamare il Mukhtar. Porta aperta al cineasta. Una donna posa malamente per le ultime foto. Connivenza. Dall'una all'altra, *Aqabat-Jaber, vie de passage*. Ma anche presenza di passaggio del regista nel campo di rifugiati palestinesi. Seppur segnato dalla difficoltà dell'incontro, il film ne conserva gli sguardi complici, la messa in scena del loro quotidiano voluta dagli stessi abitanti, l'ironia del ragazzino che, con uno scoppio di risa, sostiene di non avere mai sentito la parola rifugiato. E ancora, lavoro di sociologo e insieme di regista quando le parole colte nelle interviste sembrano in voce off, accompagnando appositamente l'autore nel suo percorso e donando permanenza a quelle e senso a questo: dignità di sopravvivere alla fatalità dell'impotenza. Dalla porta aperta alla telecamera alle foto d'addio, *fellah* e beduini, uomini e donne, parole e immagini raccontano senza infingimenti la condizione di coloro che hanno perso la propria terra: "L'uomo non è nulla senza la sua patria". Le rivendicazioni, le case provvisorie di terra, la parola rifugiato, onnipresente, dolorosamente ripetuta per ricordare l'umiliazione che perdura da trentotto anni e che porta in sé il proprio reciproco: l'esistenza di una patria. Chi parla di esilio intende dire ritorno. Si potrebbe temere, a volte, che il film nella sua costruzione abile e calorosa possa farci dimenticare le circostanze po-

litiche; a meno che non si giudichi, con Henri Cartier-Bresson, che esso sia “al di là della politica”, tanto sono degni e fieri gli esseri umani scherniti. Marie Appert, *Cinéma du Réel* 1987, “Positif”, e320, 1987.

Izkor, les esclaves de la mémoire

Francia, 1991; colore, 97'; v.o. ebraico; regia Eyal Sivan; fotografia Rony Katzenelson; suono Rémy Attal; montaggio Jacques Cometz e Sylvie Pontoizeau; produttore esecutivo Ruben Korenfeld; produzione Ima Productions, Rhea-Films, Zdf, Adam Productions.

“Izkor” significa “ricordati!” in ebraico: è proprio questo imperativo a dominare l’educazione dei bambini di Israele. Nel mese di aprile a Gerusalemme si susseguono feste e commemorazioni, e proprio durante questo periodo speciale il documentarista entra nel sistema scolastico israeliano per interrogare insegnanti e allievi sul senso della memoria.

Fra le cerimonie e le ricerche dei ragazzi, *Izkor* indaga su quanto facilmente la commemorazione collettiva della storia del proprio paese possa essere strumentalizzata: a commentare il crescendo dei preparativi è il professor Yeshayahu Leibowitz, filosofo e scienziato ebreo.

Coincidenza di viaggio e di immagini, il primo film visto al mio arrivo al Palazzo dei Festival doveva rivelarsi sintomatico: *Izkor, les esclaves de la mémoire*. Izkor in ebraico significa “ricordati!” oppure “egli si ricorderà”. È su questo imperativo rivolto ai ragazzi di Israele che s’interrogano il regista Eyal Sivan, israeliano, e, in contrappunto, il filosofo Yeshayahu Leibowitz. “In verità, a livello intellettuale, la shoah è un problema per i non ebrei, e non per noi” dichiara il vecchio saggio... “Ci si ricorda di che cosa ci hanno fatto e questo ci assolve da tutto. Possiamo uccidere tutti gli arabi nei campi dei rifugiati perché ci hanno fatto le stesse cose. Nulla è più comodo, psicologicamente, del definirci in funzione di ciò che altri ci hanno fatto subire. Non serve più domandarci chi siamo, quanto valiamo, che cosa siamo chiamati a fare.”

Difficilmente la diffusione di questo coraggioso film, prevista su FR3 Océaniques in marzo e seguita dall’uscita in sala, passerà inosservata: a maggior ragione nell’attuale contesto di conflitto. La polemica rischia di gonfiarsi a partire dalla principale questione lanciata dal film: il sionismo non ha forse in comune con il socialismo e con diverse forme di nazionalismo la spinta a considerare come nemici del popolo o traditori tutti coloro che si permettono di criticare la sua politica, quasi fosse in pericolo la sopravvivenza stessa della nazione?

“C’è una via che conduce dall’umanità alla bestialità, attraverso la nazionalità costituita come programma. Lungo questa via il popolo tedesco si addentrò fino all’estremo. Ed è questa via che abbiamo imboccato anche noi, fin dalla Guerra dei Sei giorni” commenta laconicamente il vecchio Leibowitz, colpevole forse di riflettere a tutto campo. Il film di Eyal Sivan si articola attraverso sce-

ne di scuola, conversazioni con allievi e insegnanti, realizzate in corrispondenza di periodi forti: la Pasqua ebraica (fuga dalla schiavitù d'Egitto degli ebrei), il giorno della shoah, il giorno dei soldati di Tsahal morti per la patria, il giorno dell'indipendenza. "Eravamo schiavi" cantano gli allievi abbracciandosi "adesso siamo liberi", e sollevano le braccia al cielo. Proclama paradossale, inculcato come catechismo cieco.

In parallelo, le interviste dei ragazzi sono piene di senno e di malizia, i propositi dei grandi sono grevi e guardinghi, la resistenza dei maestri alle domande è totale, le commemorazioni sono paramilitari... E da queste commemorazioni appariscenti ma non sempre ben articolate emerge l'ambivalenza di questa "memoria, cemento di cui è fatta la società israeliana" dice Eyal Sivan "che spinge gli israeliani a fare blocco come un sol uomo di fronte al mondo esterno. L'individuo non ha alcun diritto che vada oltre questo. La memoria regola i nostri comportamenti collettivi e individuali". "Ma lei non si ferma al suono della sirena commemorativa?" chiede il regista al professor Leibowitz. "Certo! Come posso smarcarmi dal popolo? Io sono come loro, appartengo a loro. Questo è un fatto. Non decido di essere come loro ma faccio parte del popolo."

Cinema diretto e pluralità di interviste, per Eyal Sivan si tratta di cogliere dal vivo e di ripensare *in situ* ciò che oggi accade (e ciò che non accade) in queste manifestazioni sensibili di uno stato di memoria, diventato ormai una memoria di Stato.

François Niney, *Archives du siècle, théâtre de la mémoire*, "Cahiers du cinéma", 441, marzo 1991.

Israland

Belgio, 1991; colore, 58'; v.o. arabo, ebraico; regia Eyal Sivan; fotografia Emmanuel Kadosh; suono Elie Taragan; montaggio Sylvie Pontoizeau; produttore Georges Benayoun, Paul Rozenberg; produzione FR3, Ima Productions.

Le bombe cadono su Tel Aviv. È in pieno svolgimento la Guerra del Golfo e, mentre la città è in allerta, a pochi chilometri si sta costruendo un parco dei divertimenti: Israland. Al cantiere lavorano insieme l'ideatore del progetto, l'ingegnere e l'architetto israeliani e i manovali, palestinesi. Una terra di possibile incontro, un utopico spazio ludico durante il conflitto, una preconfezionata idea di felicità: sono diverse le opinioni su un luogo che offre l'occasione per riflettere sul proprio avvenire.

"Facci un fiore" dice l'operaio palestinese, "tutti ne fanno uno". Ebrei e arabi costruiscono ognuno un fiore di metallo per un sogno d'asfalto. Siamo in piena Guerra del Golfo, vicino a Tel Aviv, sul cantiere del primo luna park del Medio Oriente. Operai palestinesi e israeliani lavorano fianco a fianco. Ma non si parlano. "Cerco di non dar loro le spalle" dice un macchinista israeliano. Di notte i missili iracheni cadono sulla regione... La costruzione di questo sogno all'ame-

ricana in pieno deserto, in pieno conflitto, e i rapporti tra gli operai: Eyal Sivan ha filmato questo cantiere come una metafora. Israland, autentico microcosmo della società israeliana, mostra la coabitazione tra ebrei e arabi. Ci sono gli operai palestinesi, Khamis e Abu, che parlano della routine dei controlli, dell'umiliazione: loro vogliono "vivere liberi, come gli israeliani". E poi ci sono tutti gli israeliani, macchinisti, architetto e promotore.

Ognuno sta nel proprio universo; all'ora della pausa, non ci si meschia: arabi di qui, israeliani di là. Ognuno ascolta la propria radio. Il capomastro israeliano spiega che gli arabi lavorano male, senza alcuna motivazione... Il promotore, miliardario originario della Georgia, è convinto di costruire un paradiso terrestre. Mentre ciascuno insegue il suo sogno, o semplicemente cerca di dar da mangiare alla propria famiglia, il solo che sembra cosciente degli altri è l'architetto. Gershom si chiamava Dieter ed è un tedesco convertito all'ebraismo. Per lui "finché l'intero paese continuerà a essere un gigantesco luna park all'americana invece di sforzarsi di far parte del Medio Oriente, tutto qui andrà in rovina". Israland è un miraggio. "Dopo un attentato" racconta Avi "sono il primo a gridare 'morte agli arabi!', ma non serve a niente." Abu, il palestinese, gli fa eco: "Credevo che la guerra e i missili avrebbero avuto ricadute positive per noi, ma solo la pace potrà sanare le cose".

Eyal Sivan, regista israeliano residente in Francia, era partito per filmare la guerra, la vita quotidiana durante il conflitto di tutti gli israeliani che per voglia o per forza avevano contatti con i palestinesi. Il suo documentario, scandito dalle sirene dei missili iracheni, sa andare oltre. Mostra, nelle parole di Sivan stesso, "come ebrei e arabi vivano insieme senza conoscersi, e dunque senza riconoscersi".

Una realtà che salta agli occhi in questo cantiere nel deserto, mosaico di personaggi che, antagonisti, perseguono insieme, nell'odio reciproco, il sogno della pace. Epilogo tragico: il promotore di Israland, ribattezzato Superland all'inaugurazione, si è suicidato poco dopo.

Caroline Lachowsky, *Le Mirage d'Israland*, "Libération", 13 novembre 1991.

Itgaber: le triomphe sur soi

(prima parte: *De la science et des valeurs*; seconda parte: *De l'État et de la loi*)
Belgio, 1993; colore, 2 × 85'; v.o. ebraico; regia Eyal Sivan; fotografia Rony Katzenelson; suono Amir Buverman; montaggio Eyal Sivan, Charlotte Tourres; produttore Ruben Korenfeld; produzione France 3, Amythos, Image & Cie, Les Films d'Ici.

Ritratto-intervista al professore Yeshayahu Leibowitz, filosofo e scienziato nato in Lettonia, cresciuto a Berlino e poi fuggito in Israele. In un linguaggio divulgativo, Leibowitz si apre a una riflessione critica su ciò che fa l'uomo: la sua volontà, la sua libertà, ciò che sceglie e ciò che gli si impone, e su come, "trionfando su di sé", egli superi la pesantezza di questo mondo.

Ispiratore del movimento degli israeliani che si rifiutano di svolgere il servizio militare nei campi occupati, Yeshayahu Leibowitz è un personaggio pubblico che alle conferenze non teme di sostenere il proprio pensiero davanti alle autorità. Un uomo attaccato alla legge divina, capace di sorprendere e provocare, ma soprattutto un maestro nel richiamare ciascuno alle proprie responsabilità di uomo e di cittadino.

L'India ha avuto il Mahatma Gandhi, la Gran Bretagna ha avuto lord Bertrand Russell e Israele può inorgogliersi del professor Yeshayahu Leibowitz.

Persuaso che, dopo la vittoria catastrofica del 1967, lo Stato israeliano abbia sviluppato una "mentalità giudeo-nazista", Yeshayahu Leibowitz, con un'energia insospettabile per i suoi novant'anni, incoraggia i giovani a non stabilirsi nei Territori occupati. Profondamente religioso ma del tutto a favore della separazione tra religione e Stato, questo vegliardo veemente e inclassificabile, sempre pronto ad aggiustarsi la *kippah* che gli si mette di traverso, costituisce una sfida per il documentarista. Il film restituisce una *ars oratoria* fatta di imprecazioni, rotture e silenzi e delle ripetizioni tipiche dei profeti sottili e magniloquenti che da sempre animano il popolo ebraico.

Eyal Sivan, che ha sessantuno anni meno del maestro, si fa coinvolgere in un dialogo filosofico nel solco di Confucio e di Socrate. Ma la dimensione catodica non è mai smarrita. Leibowitz, attraverso la mediazione di un registratore, viene messo faccia a faccia con registrazioni precedenti che potrebbero far traballare un sistema di pensiero, sospingendolo nelle proprie pieghe. Ma Leibowitz sa rendersi impermeabile, come mostra l'incontro con Pierre Vidal-Naquet, bruscamente interrotto. Non ingannevole ma affascinante, questo documentario irrita e rapisce.

Antoine Perraud, *Les Imprécations de Yeshayahu*, "Télérama", 4 agosto 1993.

Jeruselems, le syndrome borderline

Belgio, 1994; colore, 64'; v.o. francese; regia Eyal Sivan; fotografia Nurith Aviv; suono Rémy Attal; montaggio Silvie Pontoizeau; con Dan Dulberger, Amalia Sand, Izak Konfino, Shay Laufer; produttore Karin Sivan; produzione La Sept Arte, Découpage Productions, Amythos.

La sindrome di Gerusalemme è un disturbo psichico la cui diagnosi risale al XIX secolo: i pellegrini europei in visita nella città sacra, investiti dal suo alone misterioso, cadevano sotto choc e al risveglio si identificavano con le grandi figure della Bibbia. Una sindrome che, seppure in maniera diversa, colpisce ancora oggi. In una città sacralizzata all'estremo si affollano i credenti e i turisti, i conflitti politici e lo sfruttamento del fatto religioso, frantumando il tessuto urbano in una pluralità di sguardi.

Tra la folla si aggira un ragazzo solo. Di notte incontra una esuberante prostituta che da anni offre il suo amore in una casa di Gerusalemme. I suoi seni dorati

e la sua sfacciata indifferenza la rendono una chimera, lontana e sfuggente quanto il volto della città sacra.

Aqabat-Jaber, paix sans retour?

Belgio 1995; colore, 61'; v.o. arabo; regia Eyal Sivan; fotografia Nurith Aviv; suono Rémy Attal; montaggio Sylvie Pontoizeau; produzione Khaled Ammar; produzione Momento!, La Sept Arte, Amythos.

Non sembra poterci essere pace senza il ritorno dei palestinesi nei loro territori d'origine, oggi occupati da Israele. Così due anziani palestinesi che vivono fra le rovine del campo di Aqabat-Jaber ammoniscono il documentarista. Siamo nel 1995, Sivan torna a dieci anni di distanza nel luogo in cui girò il suo primo film: anche se l'Intifada ha cambiato radicalmente la situazione politica del paese, all'interno di questa città fantasma resta soltanto chi conserva il desiderio di tornare nel suo luogo d'origine. Gli abitanti di Aqabat-Jaber sono ancora dei rifugiati, ma soprattutto sono persone che non si arrendono e sperano in una soluzione.

Quando, nel settembre 1993, Eyal Sivan torna ad Aqabat-Jaber, dove ha girato il suo primo documentario, ritrova praticamente tutti i personaggi del suo film. I loro discorsi hanno acquisito un tono più politico: non esiste pace possibile senza ritorno nelle terre dei loro padri. Abu Farah, seduto davanti alla sua baracca, indebolito dai regolamenti di conti che hanno segnato la sua famiglia, vuole solo ricostruire la sua vita. Eiline di Safria rivendica, attraverso il suo nome, il paese dei suoi nonni. Abu Chlon ha perduto ogni speranza di tornare. Khayat sogna un miglioramento delle proprie condizioni di vita. Stadia, giovane islamista, stabilisce un parallelo tra gli israeliani, rifugiati qui dall'Europa e dalla Russia, e i palestinesi a loro volta scacciati.

La pace è ancora possibile? Ci sarà mai un ritorno simbolico? Oltre le testimonianze sobrie ed emozionanti del film di Eyal Sivan, prende forma la storia di due popoli sradicati, protagonisti del conflitto chiave del nostro secolo.

Florence Mirti, *Aqabat-Jaber, paix sans retour?*, "La Vie", 1 giugno 1995.

Burundi, Under Terror

serie "Populations en danger"

Belgio 1996; b/n, 13'; v.o. francese, inglese; regia Eyal Sivan, Alexis Cordesse; immagini Alexis Cordesse; testi Rony Brauman, Valérie Picaude; montaggio Audrey Maurion; produzione Momento!

Il 21 ottobre 1993 N'Dadaye, il nuovo presidente del Burundi democraticamente eletto, è assassinato da un gruppo militare tutsi. All'evento seguono rappresaglie e rivolte che gettano il paese in uno stato di confusione e terrore, con

morti per le strade e un'insicurezza diffusa. Gli scatti fotografici di Alexis Cordesse mostrano una popolazione prigioniera nel proprio paese, le cui grida e le cui voci testimoniano la voglia di ricominciare a vivere liberamente.

Itsembatsemba: Rwanda One Genocide Later

serie "Populations en danger"

Francia, 1997; b/n 13'; v.o. francese, keni ruandese; regia Eyal Sivan, Alexis Cordesse; immagini e suono Alexis Cordesse; testi Rony Brauman, Valérie Picaude; montaggio Michèle Courbou; montaggio suono Audrey Maurion; produzione Momento!

Nell'indifferenza delle potenze internazionali e dei media, nella primavera del 1994 in Ruanda si è consumato un genocidio: in cento giorni, settecentomila tutsi sono stati massacrati dai militari.

Le immagini del film sono fotografie scattate due anni dopo la strage, nel 1996. Rivelano le tracce che la tragedia ha lasciato lungo il paese e la voglia di sopravvivere. Contrappunto sonoro alle fotografie sono gli interventi radiofonici della Radio Télévision Libre Mille Collines (Rtlm), che dal 1991 ha giocato un ruolo attivo nel genocidio, giungendo, nei giorni della strage, a incitare esplicitamente allo sterminio.

Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno

(Un Spécialiste. Portrait d'un criminel moderne)

Israele-Francia-Belgio-Germania-Austria, 1999; b/n 128'; regia Eyal Sivan; Sceneggiatura Rony Brauman, Eyal Sivan; fotografia Leo T. Hurwitz; montaggio Audrey Maurion; musica Krishna Levy, Jean-Michel Levy, Yves Robert, Beatrice Thiriet; suono Nicolas Becker; restauro immagini e trasferimento su pellicola 35mm Dust Restauration; produzione Eyal Sivan per Momento! e Arcapix; Distribuzione italiana Istituto Luce.

Israele 1961. Nella Casa del popolo di Gerusalemme, trasformata per l'occasione in tribunale, si svolge il processo ad Adolf Eichmann, gerarca nazista a capo del dipartimento IV-B-4 della sicurezza interna del Terzo Reich. L'accusa, articolata in quindici imputazioni, è di crimini contro il popolo ebraico e contro l'umanità per avere organizzato il trasporto nei lager nazisti di ebrei, sloveni, polacchi e zingari, ed essersi così reso responsabile dello sterminio di milioni di persone. Il processo, durato otto mesi, ebbe una grande risonanza mediatica e si concluse con la condanna a morte di Eichmann mediante impiccagione.

L'evento, primo processo a essere stato ripreso integralmente in video, è ricostruito nello spirito del lavoro di Hannah Arendt, *La banalità del male*.

Uno specialista è uno dei testi fondamentali della storia del documentario. Non tanto (o non solo) per l'argomento trattato e neppure per il valore storico della

sua testimonianza, quanto per il metodo utilizzato dai suoi autori per arrivare alla forma compiuta.

Innanzitutto il processo a Eichmann è stato il primo evento collettivo nella “storia delle immagini” a essere ripreso da un’apparecchiatura video fuori da uno studio televisivo. Hurwitz infatti registrò – nel 1961 – su cassette due pollici in Ntsc, il sistema standard americano, poi naturalmente tradotto e riversato in pellicola 35mm per il film di Sivan e Brauman. Hurwitz piazzò quattro macchine da presa dietro finte pareti e da una consolle con alcuni monitor smistò in tempo reale le diverse angolazioni. Gli autori di *Uno specialista* si sono ritrovati così con sequenze senza alcun tipo di travelling ma con una varietà di punti di vista sufficiente per poter costruire un ritmo interno al flusso delle immagini. E infatti le fasi del processo montate inchiodano lo spettatore, nonostante le scene madri del dibattimento siano quasi sempre solo accennate, sfiorate, mai enfatizzate.

Un esempio lampante sta nell’impressionante articolazione delle testimonianze degli uomini e delle donne sopravvissuti ai campi di sterminio. Attraverso un procedimento ellittico (per esempio con le dissolvenze), Sivan e Brauman hanno spezzettato le varie deposizioni così da rendere le voci di ogni deportato una specie di unica, indistinta voce fuori campo. Se uniamo questa voce a quelle del pubblico (spesso richiamato all’ordine dal presidente della Corte, Moshé Landau) avremo un effetto di contrappunto all’azione davvero straordinario. In questo anfiteatro glabro che è la Casa del popolo di Gerusalemme, insieme all’imputato, al giudice, al procuratore fa sentire la propria presenza un coro che non ha bisogno di una “finzione rappresentativa” perché è lì simbolicamente. Le voci: quelle atroci degli imprigionati, quelle dolorose dei parenti, quelle furibonde del pubblico.

Se il sonoro così perfettamente curato rompe uno degli assi ontologici del documentario (che fonda il proprio valore sulla fedeltà al reale dello sguardo), va pure detto che la retorica cinematografica corre ulteriormente in aiuto dei due autori. L’uso del primo piano, per esempio: Eichmann si rivela da solo, con la sua attonita espressione, realmente sorpresa; mentre il procuratore cerca di descriverlo come aguzzino freddo e calcolatore – perché è certo più facile immaginarsi il male assoluto come mostruoso – le immagini riportano la sua figura all’insopportabile verità. Il ragioniere dello sterminio. Il boia della porta accanto. Il contabile che davanti alla Corte giustifica così la decisione di riempire all’inverosimile i vagoni: “Erano costruiti per tedeschi con i bagagli, ma gli ebrei erano senza, quindi ce ne stavano di più”. La logica di un uomo “la cui normalità è molto più terribile di tutte le sue atrocità messe insieme” (Hannah Arendt, *La banalità del male*).

In questo *Uno specialista* è davvero prima di tutto un ritratto, che dietro l’agghiacciante intensità di un volto fa intravedere un orrore insostenibile.

Mauro Gervasini, *Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno*, “Segno Cinema”, 102, 2000.

Aus Liebe zum Volk

Germania-Francia, 2004; colore, 88'; v.o. tedesca; regia Eyal Sivan, Audrey Maurion; sceneggiatura Eyal Sivan, Audrey Maurion; fotografia Peter Badel; montaggio Audrey Maurion; musica Christian Stayer, Nicolas Becker; suono Werner Philipp; produttori Gilles Marie Tiné, Thomas Kufus, Tassilo Aschauer; produzione Zero Film in associazione con Arcapix – Gilles-Marie Tiné, Rbb, Telepool.

Il crollo del Muro di Berlino: un evento epocale visto dagli occhi di chi ha creduto al socialismo e alla sua prossima realizzazione dopo un periodo di attento controllo dei cittadini. Il protagonista era un agente della Stasi, il servizio segreto che per anni ha controllato migliaia di presunti sovversivi. Ormai sconfitto, l'uomo si aggira per gli uffici e gli archivi, dove con il crollo della Rdt la folla è entrata e ha scomposto i dossier gettandoli, come atto liberatorio, nelle trombe delle scale e fuori dalle finestre. Ricordando una Berlino in cui quasi ogni cittadino era spiato dalle onnipresenti telecamere, l'ex agente rivive i suoi ultimi vent'anni: le feste in famiglia e gli arresti, gli interrogatori e le rivolte nelle strade. Eppure "era iniziato tutto così bene... Ed è finito nel caos". Con queste amare parole si spegne la speranza di un uomo vissuto per un ideale ormai svanito.

Set: Berlino oggi, anche se il film è ambientato dieci anni fa, subito dopo la caduta del Muro; *Aus Liebe zum Volk* entra nell'universo della Stasi, la polizia segreta della Rdt, attraverso le parole di uno dei suoi ufficiali, nome in codice maggiore Schultz, provando a indagare la complicata natura di un sistema fondato su un'ipotesi di controllo totale dei cittadini. Controllo messo in atto in forma *reciproca*, nel senso che ognuno, anche la persona più vicina – moglie, marito, fratello, sorella – poteva essere un informatore. E persuasiva, esercitando cioè la convinzione che fosse il solo mezzo per conquistare una diffusa felicità. "Volevamo forzare la gente a essere felice" ci dice la voce fuori campo del maggiore, che parla in prima persona e che non vedremo mai. Ne seguiamo i passi tra gli uffici ormai quasi deserti, ne accompagnamo lo sguardo nella stanzetta in cui ha passato vent'anni della sua vita. Il telefono, le cartelle colorate che catalogavano colpe e possibili inchieste su ogni cittadino: rosa, azzurre (il tono corrispondeva alla gravità dell'accusa), pile di carte negli uffici che sembrano costruiti sulle visioni di Kafka. Una macchina burocratica feroce, che lui però chiama invenzione: "avevamo molta fantasia" dice. Alla voce del protagonista – Sivan parte dal libro di Reinhardt O. Hahn, *Ausgedient. Ein Stasi-Major erzählt*, racconto autobiografico di un ufficiale della Stasi – e alle immagini presenti si alternano materiali d'archivio: l'89, i giorni delle manifestazioni che portano un'intera nazione in piazza; le fughe; il Muro abbattuto pezzo per pezzo; la violenza dei poliziotti; le voci degli informatori che non capiscono quanto sta succedendo. E risalendo nel tempo il quotidiano monitorizzato dalle telecamere di controllo, strade, piazze, bar, case, ogni gesto conteneva un potenziale

di sospetto. Le parate di studenti e operai, le canzoni, “vegliare sull’imperialismo che batte ai confini”, quel muro oltre il quale provavano in molti a saltare. I documenti durissimi, probabilmente inediti, degli interrogatori nelle stanze segrete del Gauck, la sede della Stasi, torture mentali che potevano durare mesi. Nessuno sa perché sta lì, che cosa accade. “Di cosa mi incolpate?” chiedono tutti gli accusati. “Non sta a noi rispondere, lo sai tu e ce lo devi dire” è l’immane replica.

“Fidarsi è bene, controllare è meglio” è il motto del maggiore S., impiegato zelante e scrupoloso che non esce mai dall’ufficio prima delle cinque del pomeriggio e non capisce gli altri che scappano in anticipo. Lui a quello che fa ci crede profondamente, non cerca mai giustificazioni, non esprime rimpianti se non per la fine della sua utopia e nei confronti del futuro. In *Aus Liebe zum Volk*, nell’esperienza di Schultz rimasto disoccupato, e che tutti si rifiutano di assumere appena scoprono che lavorava per la Stasi, c’è anche la parabola di una “riunificazione” che ha lasciato molte zone di memoria vuote. Amareggia Schultz avere visto gli informatori schierarsi “con il nemico” all’ultimo momento. Le fughe dei colleghi, la tristezza perché a pagare sono stati in pochi e insieme la convinzione che lui e i suoi compagni saranno sempre utili laddove un governo ha paura di essere destabilizzato. “Ogni Stato ha i suoi nemici dentro e fuori” sentenzia Schultz e la potenza del lavoro di Sivan – come era pure nel precedente *Uno specialista* – sta proprio in questa capacità di arrivare al cuore del meccanismo che i poteri producono, quel controllo totale-totalitario delle immagini e quella loro capacità di creare realtà fino a produrre una sovrimpressioni rovesciata in cui inventare nemici e strategie. Il controllo e il suo alibi, “imperialismo” per Schultz che, quattordici anni dopo il suo racconto, forse è in prima linea nella limitazione della libertà, giustificata con l’alto rischio di terrorismo, lanciata da Bush e bene accolta dal resto dell’Occidente con smanie di supremazia. Non è certo casuale che i filmati delle telecamere di controllo siano materia di sperimentazione per molti artisti, così come il sottile confine che separa il controllo e la sua attuazione, complicità, consapevolezza e silenzi. Una lezione preziosa.

Cristina Piccino, *Nei corridoi della Stasi*, “il manifesto”, 17 febbraio 2004.

Route 181

Belgio-Francia-Germania-Gran Bretagna, 2004; colore, 270'; v.o. ebraico, arabo; regia Eyal Sivan, Michel Khleifi; montaggio Eyal Sivan, Michel Khleifi; fotografia Philippe Bellaiche; suono Sari Ezouz Stephane Larrat; produzione Eyal Sivan, Michel Khleifi; produzione Momento!, Sourat Films, Sindibad Films, Wdr Production in associazione con Arte.

Route 181 è un road movie realizzato a quattro mani da Eyal Sivan e dal palestinese Michel Khleifi. Sottotitolato *Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele*, il film è stato girato durante l’estate 2002 percorrendo da sud a nord una strada

– la Route 181 – che in realtà non esiste. 181 si riferisce alla Risoluzione delle Nazioni Unite del 29 novembre 1947, che avrebbe dovuto dividere la Palestina in due Stati e che, come molte altre, rimase inattuata.

Durante il viaggio si susseguono gli incontri: israeliani e palestinesi che raccontano la loro idea di Stato rievocando il passato, facendo leva sull'ideologia, credendo nel futuro. Un coacervo di voci e di volti che testimoniano, nonostante le lacrime, le urla e gli odi, il desiderio di trovare un terreno d'incontro e la possibilità di un dialogo.

Puramente virtuale, la frontiera fissata dalla Risoluzione 181 non ha per questo meno valore agli occhi di Eyan Sivan e Michel Khleifi. Cartina alla mano, la percorrono per raccogliere immagini e testimonianze, lontano dagli sguardi più consueti, dai lanciatori di pietre e dai soldati di Tsahal, dove le telecamere non mancano mai. Una parte importante dell'immaginario palestinese e israeliano s'inscrive in queste frontiera virtuale e negli avvenimenti successivi: territori conquistati per alcuni, territori da cui fuggire per altri. Il "diritto al ritorno", uno dei problemi oggi evocati nel Patto di Ginevra, nasce da qui. C'è l'immaginario ma c'è anche la memoria di qualche testimone incontrato dai registi: la memoria ebraica dei kibbutz sotto mandato britannico, la memoria palestinese della resistenza o dell'esilio. La memoria... Oppure l'assenza di memoria, resa evidente da un gruppo di collegiali israeliani interrogati sulla storia della Palestina. Ciò che colpisce in *Route 181* è la qualità, la singolarità della parola raccolta dalle labbra di donne e uomini di condizione ed età differente, di persone senza nome filmate nella loro vita quotidiana.

Nessun commento da parte dei registi, all'infuori di qualche intervento in voce off (tutti necessari?) di Eyal Sivan che, di tanto in tanto, cerca di convincere alcuni dei suoi compatrioti dell'assurdità implicita nella tesi ufficiale, legata alla formula "un popolo senza terra su una terra senza popolo". Durante i due mesi di riprese, i due registi hanno saputo far emergere e poi radunare parole essenziali, rivelatrici nella loro banalità. Parole, immagini in cui si inscrivono o da cui sono legate, modalità associativa: tutto concorre a fare di *Route 181* un documentario di testimonianza all'altezza dei classici di questo genere. Domina il piano fisso, che nella sua staticità non fa perdere nulla delle parole... o dei silenzi, degli sguardi, dei gesti. Le carrellate dall'automobile, le pause tra le sequenze tese e i legami logici all'interno del racconto concorrono a svelare luoghi e ambienti. C'è dolcezza nell'alternanza fra le sequenze che suggeriscono sogni di pace (la raccolta delle olive, un coloratissimo matrimonio palestinese) e quelle che riportano al conflitto (carri armati, rovine, fili spinati, check-point, muri che la macchina perlustra instancabilmente nella loro massa astratta fino a scoprirvi operai – non ebrei! – al lavoro...).

Visita guidata a un museo israeliano dei pionieri, operai asiatici in un cantiere, turisti americani venuti a sostenere l'insediamento di una colonia (in modo surreale: piantando ulivi), manifestazioni di pacifisti israeliani, scontri verbali a un

check-point, ronde d'ordinanza di giovanissimi soldati di Tsahal (tra cui c'è persino un lettore di Lévinas), cerimonia d'accoglienza di ebrei etiopici in un centro di integrazione con vino d'onore e discorso in ebraico per loro incomprensibile, riunione movimentata di un consiglio municipale misto: *Route 181* lascia che gli episodi si succedano, animati da autentici personaggi, essi stessi creatori d'emozioni e a volte di risate. Il più toccante mette in scena un vecchio barbiere a Lod, città requisita dagli israeliani nel 1948 e nella quale i palestinesi furono massacrati fin dentro la moschea. Il barbiere vive in un quartiere chiamato "il ghetto". Mentre rasa un cliente, racconta la tragedia di cui fu testimone. Una replica di *Shoah*? Un "accostamento scioccante", come ne è stato scritto? Eyal Sivan si difende: "Accade che 'ghetto' è il nome che gli israeliani, occupando la città, diedero a questo quartiere di Lod. E in questo quartiere c'è un vecchio signore a cui accade di essere testimone di questa conquista e di questo momento d'orrore".

Il film fa avanti e indietro tra presente e passato, facendo riferimento alla divisione della Palestina in due Stati decisa dal Consiglio di sicurezza più di mezzo secolo prima, ai conflitti che ne sono seguiti e alle loro conseguenze: l'espulsione dei palestinesi dai territori acquisiti da Israele e la creazione dei campi di rifugiati. "Strada", "muro", "frontiere": dalla frontiera virtuale tra la striscia di Gaza e il Libano, Eyal Sivan e Michel Khleifi passano alle frontiere reali costruite nelle pianure, sulle colline, per proteggere le nuove colonie e isolare i villaggi palestinesi. Passano anche alle frontiere che si sono create nello spirito, edificate tra le aspirazioni di due popoli, tra gli inconsci collettivi. Non ci sono fili spinati solamente lungo il Muro o attorno alle *chicanes* dei check-point...

Jacques Chevallier, *Palestine: nouveaux documentaires*, "Jeune Cinéma", 286, dicembre 2003.

Faces of the Fallen – L'Armée des morts

Francia 2006; colore, 54'; v.o. inglese; un film di Jean-Paul Mari; regia Eyal Sivan; montaggio Audrey Maurion; suono Nicolas Mazet; produttore esecutivo Sophie Faudel; produzione Compagnie des Phares et Balises; coproduzione Arte France.

Più di duemila e trecento soldati americani sono morti in Iraq. Le loro salme rientrano a casa avvolte nel silenzio. Contro la rimozione operata dal governo e dai media, alcuni artisti hanno inaugurato al cimitero di Arlington a Washington un omaggio a questi volti dimenticati: un muro di ritratti la cui carica di denuncia politica è stata ben presto soffocata dal risvolto più emotivo della vicenda. Partendo da alcuni volti, il documentarista intraprende un viaggio attraverso gli Stati Uniti per comprendere come la società concepisca i suoi nuovi eroi, cosa pensi della guerra in Iraq e come l'undici settembre abbia segnato la mentalità del paese. Dalla religiosità di Jackie Dickinson delle periferie nere nel New Jersey all'elegante Katleen Roberts nella sua villa in Virginia.

Citizens K

Francia 2007; colore, 54'; v.o. polacco; un film di Georges Mink e Eyal Sivan; regia Eyal Sivan; montaggio Audrey Maurion; suono Krzysztof Rzepecki; produzione esecutiva Sophie Faudel; produzione Compagnie des Phares et Balises; coproduzione Arte France.

Ritratto dei gemelli che fino al 2007 hanno comandato in coppia la Polonia. Lech e Jaroslaw Kaczynski sono stati il presidente e il primo ministro: in carica contemporaneamente come rappresentanti del partito da loro stessi fondato, Diritto e Giustizia. Sostenuti dall'estrema destra e dai conservatori cattolici, i due gemelli hanno avuto un ruolo importante nei retroscena politici degli ultimi anni in Polonia. Una nazione che sotto la loro guida si è allontanata moltissimo dai sogni eroici di Solidarność.

La loro politica, che usa sapientemente trovate pubblicitarie e media locali, è messa in discussione da giornalisti, storici e opinionisti in un documentario che trova la sua forza in un'efficace contrapposizione ironica. Da ragazzini i due uomini politici erano stati "i due bambini che rubarono la luna" in un film che li vedeva protagonisti. Mink e Sivan usano i dispetti e le bravate che i due biondi gemelli undicenni combinavano in quella vecchia pellicola per dare un'efficace rappresentazione delle trame di chi ha traghettato la Polonia verso il consumismo.

Jaffa™. Storia di un marchio

Uscita prevista maggio 2008

La storia della Palestina, diventata Israele sessant'anni or sono, si è articolata su rappresentazioni, immagini e stereotipi. Fra tutti i simboli di parte su questo paese, contrapposti, alimentati, trasmessi e accettati, solo uno è condiviso da Palestina e Israele: l'arancia. Raccontare la storia di questo simbolo significa raccontare la storia di questa terra. L'immagine delle arance coltivate in Palestina, e da oltre cent'anni conosciute in tutto il mondo con il nome di "arance di Jaffa" (diventate il marchio Jaffa™, simbolo dell'impresa sionista), è la cornice di questo film, che racconta la distruzione della Palestina araba sessant'anni fa, l'insediamento dello Stato israeliano e la sua storia.

L'arancia di Jaffa, il frutto, gli aranceti e anzitutto il marchio Jaffa™ servono da trama per raccontare un risvolto della vita comune arabo-israeliana in Palestina; è il racconto di un'avidità coloniale, la storia di una cancellazione, di una nazionalizzazione e poi di una negazione e forse un giorno – se a volerlo saranno gli dèi e gli uomini – della genesi di una storia comune.

La storia del marchio Jaffa™ consente di capire quali siano le relazioni fra globalizzazione, politica e comunicazione visiva. Nelle società contemporanee, ciò che un tempo veniva chiamato "propaganda" è stato sostituito dal marketing che le multinazionali inventano e mettono in pratica. L'esempio di Jaffa™, una

delle prime grandi imprese del marketing globale, consente di osservare da vicino gli odierni strumenti della comunicazione commerciale internazionale, che vanno ben al di là delle culture, delle considerazioni etniche e dei generi.

Oltre a permetterci di capire la dimensione economica della globalizzazione, questo film è un modo nuovo di vedere il conflitto arabo-israeliano, un tema che in genere si riduce a una storia di lacrime e sangue e che, attraverso la storia di Jaffa™, diventa invece un progetto economico comune sognato tanto dagli arabi quanto dagli ebrei.

Perché, in quanto marchio arabo-israeliano nato negli anni trenta, Jaffa™ non è solo un tema storico, è anche una proposta per il presente e il futuro comune agli arabi e agli ebrei, palestinesi e israeliani, per condividere e godere insieme dei benefici di una risorsa comune.

Il film è basato su materiali audiovisivi di archivio pubblici e privati, su filmati di informazione e industriali, su materiale promozionale delle società di marketing e delle camere di commercio, passando per gli spot pubblicitari e le opere cinematografiche che citano il frutto e il marchio Jaffa™, in Israele o altrove.

La storia dell'arancia di Jaffa è così un modo per raccontare una storia condivisa. Condivisa nella sua genesi perché presente nell'immaginario di entrambi i movimenti nazionali, perché influenza l'immagine e la percezione del conflitto. Tentare di raccontare una storia condivisa sembra essere una delle condizioni della riconciliazione. Non si tratta qui di due narrazioni, come piace dire oggi, ma di una verità che potrebbe forse servire da termine di paragone per il futuro. Un parte di questo conflitto si fonda sulla lettura e l'interpretazione del conflitto stesso, sulle proiezioni che vengono applicate a questo territorio.

Perché la propaganda (ovvero l'informazione, la comunicazione, la pubblicità ecc.) è l'arma migliore, e questo film ridefinisce la sua storia.

Racconta come la gente di questa terra – gli autoctoni arabi ed ebrei, poi i colonizzatori britannici, i nazionalisti ebrei sionisti e poi gli israeliani e i palestinesi – abbiano sempre più commercializzato la propria immagine e il proprio discorso.

Eyal Sivan

(traduzione di Ilaria Bussoni)

Una cronologia

a cura di *Cristina Piccino*

1947-1948

Dopo l'Olocausto e la fine della guerra la necessità di uno Stato ebraico si pone con grande urgenza. Il 29 novembre 1947 l'Assemblea delle Nazioni Unite approva la Risoluzione 181, che prevede la creazione di uno Stato ebraico e di uno Stato arabo in Palestina, con la città e la zona di Gerusalemme sotto l'amministrazione diretta dell'Onu. Tra il dicembre del 1947 e la prima metà del maggio del 1948 ci sono azioni di guerra da ambo le parti. La Gran Bretagna si astiene nella votazione annunciando che il 15 maggio 1948 avrebbe terminato il proprio mandato.

Il 14 maggio del 1948 viene dichiarata unilateralmente la nascita dello Stato di Israele, un giorno prima che l'Onu, come previsto, ne sancisca la creazione.

Il 15 maggio gli eserciti di Egitto, Siria, Libano, Iraq e Transgiordania attaccano il nuovo Stato. L'offensiva viene bloccata dall'esercito israeliano, che distrugge centinaia di villaggi palestinesi, costringendo gli abitanti all'esodo. La guerra termina con la sconfitta araba nel maggio del 1949 causando 726 mila profughi palestinesi, ai quali, come ai loro discendenti, è vietato il ritorno in territorio israeliano.

In seguito all'armistizio e al ritiro delle truppe israeliane l'Egitto occupa la striscia di Gaza e la Transgiordania la Cisgiordania, assumendo il nome di Giordania. Israele si annette la Galilea e altri territori a maggioranza araba, mantenendo la legge militare per gli arabi israeliani fino al 1966.

1967: la Guerra dei Sei giorni

Tra la fine del 1966 e la primavera del 1967 l'esercito israeliano effettua una serie di raid su Cisgiordania e Siria spingendo l'Egitto a rispondere. Il 14 maggio 1967 l'esercito egiziano si dispiega sul Sinai ottenendo dall'Onu il ritiro di Israele dalla penisola e dalla striscia di Gaza. Il 22 maggio l'Egitto chiude gli stretti di Tiran, mossa che Israele considera come dichiarazione di guerra. L'1 giugno il presidente israeliano Eshkol cede alle pressioni del comando militare (l'allora generale Ariel Sharon aveva ipotizzato un colpo di Stato militare) formando un governo di unità nazionale. Il 5 giugno l'aviazione israeliana lancia a sorpresa un attacco contro le forze aeree di Egitto e Siria annientandole quasi completamente. Il giorno successivo, 6 giugno, scoppiano le ostilità, che si protraggono fino al 10 giugno; Israele ha quadruplicato la sua estensione geografica. all'indomani del conflitto viene ratificata l'annessione di Gerusalemme. Le

grandi potenze trovano un compromesso: la Risoluzione 242 delle Nazioni Unite, che stabilisce il ritiro israeliano dai Territori occupati. Israele vi aderisce, seguito da Nasser e da re Husayn di Giordania. I palestinesi la rifiutano.

1973: la Guerra del Kippur

Si combatte dal 6 ottobre (giorno dello Yom Kippur) al 24 ottobre tra Israele e Egitto e Siria. Questi due ultimi paesi lanciano un attacco congiunto a sorpresa, rispettivamente nel Sinai e sulle alture del Golan. Dopo un'iniziale avanzata degli eserciti sirio-egiziani, Israele capovolge la situazione a proprio favore respingendo i siriani fuori dal Golan e riuscendo a entrare nel Sinai.

1978: Camp David

Grazie al lavoro diplomatico del presidente degli Stati Uniti Jimmy Carter, il presidente egiziano Sadat e il premier israeliano Menachem Begin si incontrano a Camp David per siglare gli accordi di pace dopo la Guerra del Kippur. Israele si impegna a restituire la penisola del Sinai all'Egitto, mentre quest'ultimo si sarebbe dovuto discostare dalle posizioni estremistiche dell'Olp. In questo modo i due paesi mettono fine a un ostilità reciproca durata trent'anni. Due anni dopo i trattati il presidente egiziano Sadat viene assassinato, si dice, da estremisti islamici contrari alla pace.

1980: Amos Gitai, Michel Khleifi

Amos Gitai nasce l'11 ottobre del 1950 a Haifa. Studia architettura – il padre, Munio Weinraub, era architetto del Bauhaus, arrivato in Israele negli anni prima del nazismo. Nel 1980 Gitai gira *Bait*, il primo film israeliano che racconta la memoria palestinese attraverso la storia di una casa che, un tempo appartenuta a palestinesi, è oggi abitata da israeliani. La tv israeliana che lo aveva prodotto ne rifiuta la messa in onda. Un anno dopo Gitai inizia le riprese di *Wadi*, documentario in progress finito nel 1991. Qualche tempo dopo Gitai emigra a Parigi, dove resta fino al 1993, tornando in Israele quando Rabin avvia il processo di pace.

Michel Khleifi nasce il 3 novembre del 1950 a Nazareth. Negli anni settanta si trasferisce a Bruxelles, dove insegna all'Insas (la scuola del cinema e dell'audiovisivo) e lavora per la radio e la tv. Il suo film d'esordio *La mémoire fertile* (1980) è il primo film palestinese di una "nuova onda" che cerca di usare l'immaginario come Storia, coscienza critica, narrazione del conflitto senza per questo subordinarvi la ricerca e il piacere del cinema. È coautore con Sivan di *Route 181*.

1982: Sabra e Chatila

Con il pretesto di proteggere i suoi insediamenti nel Nord della Palestina Israele invade il Libano, raggiungendo Beirut. L'evacuazione dei guerriglieri palestinesi (che avevano il loro quartier generale a Beirut) avviene sotto il controllo di

una forza internazionale (francesi, inglesi e italiani), che in seguito si ritira lasciando campo libero all'esercito israeliano e ai falangisti libanesi.

Il 16 settembre il ministro della difesa israeliano Sharon ordina il massacro dei palestinesi e dei libanesi nei due campi profughi di Sabra e Chatila, attuato con l'aiuto dei falangisti libanesi. Tra i civili si contano tremila morti.

1987-2000: l'Intifada

La prima Intifada (rivolta, sollevazione) scoppia nel 1987 per concludersi nel 1993, con la firma degli accordi di Oslo e la creazione dell'Autorità nazionale palestinese. L'Intifada di al-Aqsa (seconda Intifada) esplose ufficialmente il 28 settembre del 2000, quando il primo ministro israeliano Ariel Sharon, con il suo *entourage* di mille uomini armati, entra nel complesso della moschea di al-Aqsa, sulla parte araba della Spianata Sacra di Gerusalemme. Nella situazione molto tesa dell'occupazione il gesto è percepito come un'insopportabile provocazione violenta.

1993: gli accordi di Oslo

Conclusi il 20 agosto 1993, vengono firmati ufficialmente a Washington il 13 settembre da Yasser Arafat e Shimon Peres. In quel momento il primo ministro israeliano è Yitzhak Rabin, che verrà ucciso nel 1995, il presidente degli Stati Uniti Bill Clinton. Gli accordi chiedono il ritiro delle forze israeliane da parti della striscia di Gaza e della Cisgiordania, affermando il diritto palestinese all'autogoverno in tali aree attraverso la creazione dell'Autorità palestinese. Il governo palestinese *ad interim* sarebbe durato per un periodo di cinque anni, durante i quali sarebbe stato negoziato un accordo permanente a partire al più tardi dal maggio 1996. Questioni come lo statuto di Gerusalemme, i rifugiati, gli insediamenti israeliani nell'area, la sicurezza e i confini sono deliberatamente elusi dagli accordi.

Fino allo stabilimento di un accordo sullo status finale, Cisgiordania e Gaza sarebbero state divise in tre zone:

- zona A: pieno controllo dell'Autorità palestinese.
- zona B: controllo civile palestinese e controllo israeliano per la sicurezza.
- zona C: pieno controllo israeliano, eccetto che sui civili palestinesi. Questa zona comprendeva gli insediamenti israeliani e le zone di sicurezza senza una significativa popolazione palestinese.

Assieme ai principi, le due parti firmano lettere di mutuo riconoscimento. Il governo israeliano riconosce l'Olp come legittimo rappresentante del popolo palestinese, mentre l'Olp riconosce il diritto a esistere dello Stato di Israele e rinuncia al terrorismo.

Gli accordi vengono subito criticati da molti intellettuali palestinesi e israeliani. Una grande parte di palestinesi ritiene che con gli accordi di Oslo la leadership dell'Olp si sia trasformata in uno strumento dello Stato israeliano con il risultato di sopprimere il suo stesso popolo.

2002: Jenin

Jenin è una città palestinese della Cisgiordania, a 26 chilometri da Nablus, oggi occupata dalle forze armate israeliane. Passata alla Giordania nel 1948, viene conquistata da Israele nella Guerra dei Sei giorni, per essere posta sotto al controllo dell'Autorità nazionale palestinese nel 1996. Nell'aprile 2002 è stata occupata e quasi distrutta dall'esercito israeliano, che ha motivato l'inaudita violenza dell'attacco con il pretesto che la città nascondeva covi di pericolosi terroristi, responsabili degli attentati suicidi che si erano moltiplicati in Israele. Jenin viene dichiarata off limits, gli israeliani impediscono l'entrata persino alla Croce Rossa. Si parla di uso di armi non permesse dalle convenzioni internazionali, massacri di centinaia di persone, donne e bambini. Il tutto in un silenzio complice dell'Onu, attaccata per questo anche dalle organizzazioni umanitarie. Quando finalmente l'Onu propone, il 19 aprile 2002, una task-force investigativa per controllare le possibili violazioni dei diritti umani in un primo momento Israele accetta, lamentando però l'assenza in essa di un esperto di antiterrorismo. L'Onu inserisce questa figura nel gruppo, rifiutando le altre richieste degli israeliani i quali respingono così l'investigazione. A Jenin entra clandestinamente Mohamed Bakri, palestinese nato ad al-Bina, in Galilea, regista, attore, stella del cinema anche in Israele, per girare il suo *Jenin Jenin* (2003), testimonianza visiva di quei giorni censurata anche da molte televisioni arabe. Per questo subisce un linciaggio in Israele, da parte dell'opinione pubblica e delle forze governative, finendo anche in tribunale.

Nota biografica

Eyal Sivan, cineasta, produttore e saggista, è conosciuto per la sua attività di documentarista che da sempre indaga i conflitti del popolo israeliano e la sua memoria.

Nato a Haifa (Israele) nel 1964 e cresciuto a Gerusalemme, Sivan fino al 1985 lavora come fotografo a Tel Aviv per poi trasferirsi a Parigi. Qui inizia la sua attività di documentarista, realizzando *Aqabat-Jaber, vie de passage* che vince al Cinéma du Réel del 1987. Da quel momento ha girato più di dieci documentari, presentati a festival prestigiosi come la Berlinale, il festival internazionale di San Sebastian e quello di Toronto. Fulcro della sua opera sono i rapporti tra lo Stato d'Israele e il popolo palestinese, al centro del controverso *Route 181* (2004), girato a quattro mani con il palestinese Michel Khleifi. Anche quando Sivan sceglie di allontanarsi dal suo paese, il suo cinema punta l'attenzione sulle vittime di stragi (Rwanda, Burundi) e sulla mediocrità del crimine (il funzionario della Stasi di *Aus Liebe Zum Volk*, 2004). Centrale nella sua ricerca resta il recupero delle immagini del processo a Eichmann con cui realizza *Uno specialista* (1999), lucido film di montaggio ispirato a *La banalità del male* di Hannah Arendt.

Ha fondato la casa di produzione Momento! e la distribuzione Scalpel. Frequenti i suoi interventi pubblici e sulla stampa del conflitto tra Palestina e Israele, il cinema politico, la sua rappresentazione del crimine. Ha insegnato alla Sorbonne Paris VIII. Nel 1990 ha ricevuto il Premio di Roma del ministero della Cultura ed è stato ospite per un anno a Villa Medici.

Nota bibliografica

Scritti di Eyal Sivan

Sivan Eyal, *Cinema, Trauma and Destruction*, n. 2, Sapir academic college & Pardes publishers, settembre 2007.

On the Palestinian Refugee Camp as a Permanent Temporary Solution Regime, in *Arxipèlag d'excepcions*, Centre of the Contemporary Culture Barcelona & Disseny de la Col Leccio, Barcelona 2007, pp. 145-161.

Yael Dr Munk, Sivan Eyal, *On Coscience and Cinema: Following Judd (Yehuda) Ne'eman*, Sapir academic college & Pardes publishers, giugno 2006.

Ceci n'est pas une frontière, in *Frontières, Images de vie entre les lignes*, Hervé Groscurret, Aedelsa éditions-Edition Gléne, Lyon 2006, pp. 98-99.

Un Émoi hypocrite, "Haaretz", 3 agosto 2005.

Eichmann: qui est le falsificateur? L'Histoire ou la mémoire, "Haaretz", 14 febbraio 2005.

Sivan Eyal, Brauman Rony, *Elogio della disobbedienza. A proposito di uno specialista: Adolf Eichmann*, Einaudi, Torino 2003.

La Dangereuse confusion des Juifs de France, "Le Monde", 7 dicembre 2001.

Crimes contre l'humanité: le temps de la justice, le temps de l'histoire, "Le Monde des Débats", luglio 2001.

Archive Images: Truth or Memory? In Experience with Truth, Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation, Documenta, Kassel 2001.

L'Ardeur patriotique de la télé, "Télérama", 28 ottobre 2000.

La Paix leur fait peur, "La Vie Hebdo", 12 ottobre 2000.

Never Again! Again and Again. When Memory Serves Political Violence, in Franz Kaltenbeck e Peter Weibel, *Trauma und Erinnerung/Trauma and Memory: cross-cultural perspectives*, Passagen Verlag Editions, Wien 1999, pp. 183-186.

Memoria, archivi. Gli archivi della memoria, in Francesco Monicelli e Carlo Salletti, *Il racconto della catastrofe. Il cinema di fronte ad Auschwitz*, Cierre edizioni 1998.

Visions de la Shoah: transgression ou grotesque, "Artpress", luglio 1996.

Recensioni e interviste

Alia Josette, *L'Entre deux mondes*, "TéléCinéObs", 22 novembre 2003.

Appert Marie, *Cinéma du Réel 1987*, "Positif", 320, ottobre 1987, p. 67.

Arven Laurence, *Les Esclaves de la mémoire*, "Témoignage Chrétien", 23 marzo 1991.

- Audé Françoise, *Route 181*, "Positif" 521-522, luglio-agosto 2004, p. 138.
- Aymon Jean-Paul, *Au delà de la mémoire?*, "L'Arche", marzo 1991.
- Backmann René, *Quatre jours d'avril, quatre jours chargés de mémoire et d'histoire*, "Le Nouvel Observateur", 21 marzo 1991.
- Baumperger Jeanne, *Adolf Eichmann, Criminel moderne*, "Cinéma l'autre rive", marzo/aprile 1999.
- Bégaudeau François, *Pour l'amour du peuple*, "Cahiers du Cinéma" 600, aprile 2005, pp. 54-55.
- Benabdessadok Chérifa, *Leibowitz-Sivan: entretien entre ciel et terre*, "Différence", dicembre 1993.
- Bouthors Jean-François, *Eichmann, criminel banal du nazisme*, "La Croix", 31 marzo 1999.
- Bouzet Ange-Dominique, *Affaire de refus*, "Libération", 18 marzo 2004.
- , *La Frontière invisible*, "Libération", 24 novembre 2003.
- , *La Polémique continue*, "Libération", 11 marzo 2004.
- , *Nouveau barrage sur la route 181*, "Libération", 6 marzo 2004.
- Breton Émile, *Censure. Cinéma: quand le réel s'invite*, "L'Humanité", 8 marzo 2004.
- Bullo Sylvie, *Le Chantier d'Israland*, "Télé Pro", 8 novembre 1991.
- Catherine Bédarida, *Cinq cinéaste entre fiction et documentaire*, "Le Monde", 13 maggio 2007.
- Chabaud Corine, *Le Bureaucrate de l'Holocauste*, "La Vie", 25 settembre 1997.
- Chevallier Jacques, *Palestine: Nouveaux documentaires – Route 181*, "Jeune Cinéma", 286, 2003.
- Clanché Philippe, *La Route sera longue*, "Témoignage Chrétien", 28 ottobre 2004.
- Conan Eric, *Un Technicien du génocide*, "L'Express", 1 aprile 1999.
- Dautrey Marianne, *De la route 181 à la feuille de route*, "Charlie Hebdo", 4 settembre 2004.
- Dhoquois-Cohen Régine, *Souvenez-vous!*, "Confluences", ottobre 1991.
- Di Giorgi Sergio, *Sul confine*, "il manifesto", 13 gennaio 2004.
- , *Route 181, la strada della pace*, "il manifesto", 4 gennaio 2004.
- Douin Jean-Luc, *Le Film israélo-palestinien Route 181 interdit d'un jour*, "Le Monde", 6 marzo 2004.
- Escobar Roberto, *Uno specialista*, "Il Sole 24 Ore", 12 dicembre 1999.
- Gervasini Mauro, *Uno specialista*, "Segnocinema", 102, marzo-aprile 2000, pp. 46-47.
- Harvey Dennis, *Route 181*, "Variety", vol. 395, gennaio 2004.
- Helio Armelle, Tranchant Marie-Noelle, *Ce mal trop humain*, "Le Figaro", 1 aprile 1999.
- Hitchens Gordon, *Reflections on Documentary and the Holocaust*, "International documentaire", luglio 1999.
- Hoberman Jim, *Atrocity Exhibitions*, "Village Voice", 12 aprile 2000.
- Humblot Catherine, *Notre choix: Itgaber*, "Le Monde", 27 gennaio 1998.
- , *Controverse autour du film Israélo-palestinien Route 181*, "Le Monde", 11 marzo 2004.

- Jacobson Harlan, *Road to Perdition*, "Film Comment", 1, gennaio 2005.
- Jeancolas Jean-Pierre, *De l'histoire ancienne?*, "Positif", 491, gennaio 2002.
- Julber-Vera Myriam, *De l'Amérique Latine au proche-Orient*, "Cinéma", 394, 1987.
- Kahn Michèle, *Leibowitz, l'imprécateur an vidéocassette*, "L'Arche", dicembre 1993.
- Kezich Tullio, *Uno specialista*, "Corriere della Sera", 27 novembre 1999.
- Kimmel Daniel M., *Izkor: Slaves of Memory*, "Variety", vol. 345, agosto 1991.
- La Meslée Valérie Marine, *Israéliens et Palestiniens au travail*, "France Soir", 13 novembre 1991.
- , *Izkor, les esclaves de la mémoire*, "France Soir", 25 marzo 1991.
- Lachowsky Caroline, *Le Mirage d'Israeland*, "Libération", 13 novembre 1991.
- Mace-Scaron Joseph, *Le Crime et l'assassin*, "Le Figaro", 1 aprile 1999.
- Menza Maddalena, *Uno specialista*, "Film", 2000.
- Mériageu Pascal, *Eichmann, le bureau de la mort*, "Nouvel Observateur", 25 marzo 1999.
- Mirti Florence, *Les Prisonniers de la mémoire*, "La Vie", 21 marzo 1991.
- , *Route 181*, "La Vie", 20 novembre 2003.
- Mitchell Elvis, *War criminal in a glass box: Eichmann trial 40 years later*, "New York Times", 12 aprile 2000.
- Nepoti Roberto, *Eichmann, il travet dello sterminio*, "La Repubblica", 26 novembre 1999.
- Niney François, *Archives du siècle, théâtre de la mémoire*, "Cahiers du cinéma" 441, marzo 1991.
- Ostzia Vincent, *Route 181*, "Les Inrockuptibles", 19 novembre 2003.
- Peigne-Giuly Annick, *La Volonté du professeur Leibowitz*, "Libération", 27 gennaio 1998.
- Perraud Antoine, *Les Imprécations de Yesbayabou*, "Télérama", 4 agosto 1993.
- Piccino Cristina, *Il muro di Sharon è vietato*, "il manifesto", 9 marzo 2004.
- , *Israele Palestina, lo Stato uno e bino*, "il manifesto", 13 marzo 2004.
- , *La linea di pace*, "Alias", 27 marzo 2004.
- , *La via della discordia*, "il manifesto", 12 marzo 2004.
- , *Nei corridoi della Stasi*, "il manifesto", 17 febbraio 2004.
- , *Schermo vietato a Route 181*, "il manifesto", 6 marzo 2004.
- Pisoni Roberto, *Diventare degli Eichmann*, "Cineforum", 390, dicembre 1999.
- Polvani Simona, *Il volto e le parole di un burocrate dello sterminio*, "Carte di cinema", 4, 2000.
- Puaux Françoise, *Entretien avec Maître Frédéric Hutman, le point de vue d'un avocat: Un Spécialiste de Brauman et Sivan*, "Cinémaction", 105, 2002.
- Raspiengeas Jean-Claude, *Au pied du mur*, "Télérama", 9 novembre 1991.
- Remy Vincent, *Un Spécialiste*, "Télérama", 31 marzo 1999.
- Reynaud Bérénice, *La Vie ordinaire d'un camp palestinien*, "Libération", 8 luglio 1987.
- Roger Philippe, *Le Visuel d'archives*, "Cinémaction", 97, 2000.
- Rouy Jean-Claude, *Israeland*, "Le Monde", 10 novembre 1991.
- Sabouraud Frédéric, *La Ville fantôme*, "Cahiers du cinéma", 394, aprile 1987.

- Salgas Jean-Pierre, *Un Spécialiste*, "Positif", 459, maggio 1999.
- Silvestri Roberto, *Shoah, le immagini che pensano*, "il manifesto", 26 gennaio 2003.
- Simon Philippe, *De la vraie nature du nationalisme*, "Cinergie", marzo 2004.
- Stein Hannes, *The Specialist*, "Die Welt", 8 febbraio 2005.
- Ulrich Maurice, *L'Oubli du réel*, "L'Humanité Dimanche", 24 marzo 1991.
- Vantaggiato Iaia, *La puntualità del male*, "il manifesto", 24 novembre 1999.
- Vidal Dominique, *Psycaanalyses collectives*, "Le Monde Diplomatique", luglio 2004.
- Vigo Luce, *Eyal Sivan, le documentaire avant tout!*, "Cinéma", 480, 1991.
- Waintrop Edouard, *Israel, l'école de la memoire obligatoire*, "Libération", 25 marzo 1991.
- Zeghidour Slimane, *Le Mur de la honte, version Sharon*, "La Vie", 26 settembre 2002.

Gli autori

Émile Breton

Nato nel 1929, giornalista, dal 1949 al 1970 lavora per la stampa quotidiana comunista di provincia (Montpellier e Marsiglia). Nel 1979 diventa redattore e poi vicedirettore capo della rivista mensile “La Nouvelle Critique”, e dal 1980 al 1986 è responsabile della redazione del settimanale comunista “Révolution”. Oggi è cronista di “L’Humanité”. Fra le sue pubblicazioni: gli aggiornamenti dei *Dizionari dei registi e dei film* di Georges Sadoul (Seuil, Paris 1974-1990), , *La Courneuve* (1981), *Un voyage en Seine-Saint-Denis* (1982), *Femmes d’images* (1983), *Clichy sous bois* (1984), tutti usciti per le Editions Messidor.

Marco Dotti

Nato nel 1974, si occupa prevalentemente di sociologia della letteratura. Oltre alla cura di opere di Antonin Artaud, Jean Genet, Tudor Arghezi, Jean Cayrol, Jacques Cocteau ha partecipato al volume collettivo *Georges Sorel nella crisi del liberalismo europeo* (Università degli Studi di Camerino, Ancona 2002), ha scritto *Luce nera. Strindberg, Paulhan, Artaud e l’esperienza della materia* (Medusa, Milano 2006) e *Ontogénie. “La vision extra-rétinienne et le sens panoptique”*: de Jules Romains à Henri Michaux (Thysm, Paris-New York 2007). Nel campo del cinema ha lavorato su David Wojnarowicz, Richard Kern, Pierre Klossowski e Alain Resnais. Suoi articoli sono apparsi su “Art’o”, “Filmcritica”, “Carte di cinema”, “Puck”, “Alias”. Scrive per il quotidiano “il manifesto”.

Heike Hurst

Nata in Germania, vive ora a Parigi. Laureata in lettere, lavora per il Goethe Institut e scrive di cinema dal 1975, collaborando alla rivista tedesca “Frauen und Film”, fondata da Helke Sander. Ha curato, insieme a Gassen Heiner, *Tendres ennemis (100 ans de cinéma entre la France et l’Allemagne)* (L’Harmattan – Kameradschaft-Querelle, Paris 1991). Specializzata in cinema tedesco, giovane cinema e documentario, collabora regolarmente con la rivista “Jeune Cinéma”, la trasmissione France Culture, il settimanale “Le Monde libertaire”, Radio Libertaire e i siti web programmokino.de e intercineth.com.

Anton Giulio Mancino

Nato a Bari nel 1968, insegna all’Università di Macerata e all’Università di Bari.

Collabora al quotidiano “La Gazzetta del Mezzogiorno” e alle riviste “Cineforum” e “Cinecritica”. È autore di libri su Martin Scorsese, Jonathan Demme, Francesco Rosi, John Wayne, Giancarlo Giannini e Sergio Rubini e ha partecipato a volumi collettivi su Gian Maria Volonté, Vittorio De Sica, Alfred Hitchcock, Robert Siodmak, Graham Greene, Gianni Amelio, Straub e Huillet, Giuseppe Patroni Griffi, Errol Morris, Quentin Tarantino, Andrej Koncalovskij, i fratelli Dardenne, Jerry Shatzberg, Lucien Pintilie e i registi-attori italoamericani. Ha collaborato all’*Enciclopedia del Cinema* (Treccani) e al *Dizionario Mondiale dei Registi* (Einaudi). Dal 2001 al 2004 è stato selezionatore della Settimana Internazionale della Critica della Mostra del Cinema di Venezia. È autore del documentario *Giancarlo Santi: Facevo er cinema* (2005) e del cortometraggio *All'alba* (2007).

Luca Mosso

Nato a Bormio nel 1962, critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Collabora a “La Repubblica”, a Radiotre Rai e alle riviste “Cineforum”, “Panoramiche” e “Lo straniero”. È uno dei curatori di “Brancaleone”. Ha curato monografie su D.A. Pennebaker (2007), Dardenne (2005), Errol Morris (2002) e Frederick Wiseman (2002). Tiene corsi all’Accademia di Brera e alla Scuola Civica di cinema di Milano e laboratori all’Università Statale e all’Università Cattolica di Milano. Dal 1994 collabora con il festival Filmmaker di Milano e dal 2006 con Bellaria Anteprema. È tra i fondatori dell’Agenzia per il cinema a Milano. È autore con Francesco Ballo dei video *Variazioni Keaton*.

Maria Nadotti

Giornalista, saggista, consulente editoriale, traduttrice, scrive di teatro, cinema, arte e cultura per “Il Secolo XIX”, “Il Sole 24 Ore”, “La Repubblica Donne”, “Lo Straniero”, “L’Indice”, “Artforum”. Fra i libri che ha curato: *Off Screen: Women and Film in Italy* (Routledge, 1988), *Immagini allo schermo: la spettatrice e il cinema* (Rosenberg&Sellier, Torino 1991), *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale* (Feltrinelli, Milano 1998) e *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo* (e/o, Roma, 2000). È autrice di *Silenzio = Morte. Gli USA nel tempo dell’Aids* (Anabasi, Milano 1994), *Cassandra non abita più qui. Maria Nadotti intervista Robin Morgan* (La Tartaruga edizioni, Milano 1996), *Sesso&Genere* (il Saggiatore, Milano 1996), *Scrivere al buio. Maria Nadotti intervista Bell Hooks* (La Tartaruga edizioni, 1998). Negli ultimi anni si è dedicata alla questione palestino-israeliana curando opere di Edward W. Said, Suad Amiry, Jamil Hilal e Ilan Pappé, Michel Khleifi ed Eyal Sivan.

Daniela Persico

Nata a Treviso nel 1981. Critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Collabora al quotidiano “La Repubblica” e al “Giornale del Popolo” di Lugano. Ha pubblicato saggi e interventi su “Lo Straniero”, “Cineforum”, “Il ragazzo selvaggio” e ha partecipato a volumi collettivi su Dardenne (2005), Pennebaker

(2007) e sul cinema Usa degli anni ottanta (2007). Cura rassegne cinematografiche nel Canton Ticino ed è attiva nel campo dell'educazione cinematografica nelle scuole lombarde. Collabora al festival Filmmaker di Milano.

Cristina Piccino

Critico cinematografico, giornalista per il quotidiano "il manifesto", sul quale segue con particolare attenzione da diversi anni il cinema nel Medio Oriente, con particolare attenzione alla produzione di Israele. Ha collaborato a diversi festival, programmi specializzati di cinema per Telepiù, è voce ospite negli speciali dai festival di France culture. Dal 2006 è consulente per il festival Bellaria Anteprima. Vive a Roma.

Ella Shohat

Professore al dipartimento di Art & Public Policy and Middle Eastern Studies dell'Università della New York University, si è occupata approfonditamente di questioni relative a eurocentrismo, postcolonialismo, orientalismo, rappresentazione del Medio Oriente e alla questione arabo-israeliana. Fra le sue opere: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* (University of Texas Press, Austin 1989; una nuova edizione aggiornata uscirà presso la londinese I.B. Tauris), *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age* (MIT Press & the New Museum, 2001), *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Duke University Press, 2006) e, con Robert Stam, *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (Rutgers University Press, 2003), *Unthinking Eurocentrism* (Routledge, 1994), *Flagging Patriotism: Crises of Narcissism and Anti-Americanism* (Routledge, 2006).

Dominique Vidal

Storico e giornalista a "Le Monde diplomatique", dove è responsabile delle edizioni internazionali. È autore di numerosi saggi sulla questione israelo-palestinese tra cui: *Comment Israël expulsa les Palestiniens 1947-1949* (con Sébastien Boussois, Editions de l'Atelier, Paris 2007), *Israël, une société bousculée. Vingt-cinq ans de reportages* (Editions du Cygne, Paris 2007), *Les Banlieues, le Proche-Orient et nous* (con Leila Shahid, Michel Warschawski e Isabelle Avran, Editions de l'Atelier, Paris 2006), *Les 100 clés du Proche-Orient* (con Alain Gresh, Hachette Pluriel, Paris 1986 e 1992).

Moshe Zimmermann

Nato a Gerusalemme nel 1943, è professore di Storia tedesca moderna all'Università ebraica di Gerusalemme. Dal 1986 dirige il Koebner Center for German History. Si è occupato della storia degli ebrei tedeschi e di antisemitismo. Fra i suoi libri recenti: *German Past – Israeli Memory* (Tel Aviv 2002, in ebraico), *Goliaths Falle* (Aufbau, Berlin 2004), *Deutsch-juedische Vergangenheit – Judenbass als Herausforderung* (Schöningh, Paderborn 2005).

