

IL VILLAGGIO: 7 - L'ORMA PIÙ FORTE

Enrico Ghezzi

Tra le schegge del gran film discordante e comico e angosciante della Muratova, L'Accordatore, in una delle scene più spintamente cacofoniche una cabina di proiezione accoglie un dialogo concitato e blandamente criminale mentre il protagonista lunare e lunatico suona una pianola verticale scordata e il proiezionista riavvolge rulli di pellicola. Ossessiva, la bionda magnifica e bravissima Litvinova, feticcio muratoviano recente, ripete cantilenando «il cinema è l'arma più forte, diceva Lenin».

Sembra ancor più così, diramatosi il cinema nell'immenso delta televisivo, e l'undicesimo duemilauno, appare la sanzione definitiva e estrema. Anche se, a ben guardare, o anche solo a dare un'occhiata, quella data segna piuttosto la verifica planetaria dell'immagine co-

me dubbio, come potentissima incertezza, esitazione: una sorta di contrario del «motore immobile», una motilità e labilità e sgretolamento e costante impermanenza che produce o meglio sostanza e fa consistere il presente assente del vivere. Davvero i massacri e le teste tagliate non bastano mai, sono scalfitture nel dipanarsi di un unico esteso effetto speciale. E se è un arma, il cinema diffuso è un'arma di tipo nuovo, radiazione postatomica di un evento esplosivo già avvenuto, del quale non possiamo ricordare nulla dato che a esso è già in gran parte affidata la nostra memoria. Se colpisce, non sappiamo in quali e quante direzioni lo faccia, solo la più cieca grettezza ideologica può pensare che i berluschini possano manipolarla e addirittura indirizzarla. Per questo è perfetta per il terrore, per la pura

amplificazione delle onde d'urto. Più sottilmente desueto, il cinema dei film, quello che infine si continua a vedere nei festival, ci mostra e anzi si mostra l'orma più forte. L'orma, più che l'ombra, di uno sguardo e di migliaia e milioni di sguardi. Per caso, è questo il soggetto preciso di un piccolo film fascino (poi alquanto convenzionale, con tutte le musiche e gli snodi drammatici al punto giusto e con un suo lieto fine liberante, senza domande sul proprio riguardare). L'oeil de l'autre di John Lvoff, dove un intero set paesaggistico è ripercorso/ri-scattato/da una giovane fotografa sulle tracce dello sguardo di un noto grande fotografo misteriosamente scomparso (anche se noi lo sappiamo vivente e vitale, visto che riconosciamo in alcuni suoi ritratti le fattezze del caro Otar Iosseliani). Un'immagine, una serie di immagini, anche quella serie di serie (non troppo) variamente ordinate che è un film, contaminano da sempre il territorio, il set mondo. Che sia la Land of Plenty di Wenders, o la

Promised Land del bellissimo film di Gitai, o il World Park di Ja ZhangKe, o lo spazio virtuale del digitale, l'immagine, che ci sembra e un'eco, lascia sul set (che è tutto il filmato, cose persone animali incluse) prima di rimbalzarci addosso un segno, una scalfittura, una ferita un'escoriazione, un impatto minimale ma esattissimo. Quel che vediamo è il calco dell'orma che l'immagine produce, ma che non è certo «sua», anzi è trovata. (Si pensa qui all'effetto gigantesco minimale di tutti i monumenti megalitici, volontari o involontari, da Stonehenge ai dolmen e menhir alla Monument Valley gordiana, dove è più tangibile, se appena si riesce a intercettarla, l'orma dello sguardo «umano» che a sua volta riusci e riesce a trovarsi sulla linea di quello sguardo, assumendone per un istante il rimbalzo). Di certo, il film più duramente e politicamente capace di sostenere come propria l'impersonalità dello sguardo, fino a assumerne diverse maschere soggettive, da quella di Cezanne a quelle di diversi quadri e pittori

ri-vis(it)ati, è Une Visite au Louvre di Huillet e Straub, certo non per caso assente nel villaggio veneziano. Di certo, lo voglia o no il «mondo del cinema», il cinema si va facendo carico di pensarsi e pensarci da solo, di confessarsi la stessa orma, che si tratti del lavoro di solitari autori inarrivabili o di bambini con telecamere, di operine concertate o di dissonanti documenti. L'ambiguità forte e di nuovo politica del film di Gitai, per esempio, pieno di volti e corpi femminili straordinari e di soggetti intensi, e preciso nella denuncia della frontiera che non separa in nulla il commercio del corpo come automatica forzatura (prostituzione), è nell'incertezza stupenda di «chi» vede, di quali esponenti dell'armata delle ombre stiano in quel momento digitalmente strisciando e filmando - come fossero d'altri - le orme che essi stessi lasciano (è questo anche il soggetto preciso del geniale film sorpresa di Kim Ki Duk, che spesso ci induce a voltarci di scatto a cercare lo sguardo di cui siamo orma).



Bambini russi a scuola di guerra

Bimbi-soldati e coetanei profughi ceceni in un toccante film che Putin voleva bloccare

DA UNO DEGLI INVIATI Vincenzo Vasile

VENEZIA C'è un film da far girare nelle scuole italiane. Subito. Non appena apriranno, tra qualche settimana. Oggi lo vedrà il pubblico della Mostra di Venezia. Parla dei bambini. Non di bambini qualunque, ma dei bambini ceceni, dei bambini russi. Di bambini in guerra. Tra loro. È un film che Putin non voleva venisse girato: tolse gli accrediti alla troupe dopo l'11 settembre. Ed è un film che il produttore americano abbandonò a metà perché pretendeva mano libera in sala montaggio, e la regista finlandese si rifiutò di collaborare. È un film che parla di bambini-soldati (o soldati-bambini?), bambini che si odiano, e un giorno forse si incontreranno. Per ammazzarsi. Come si sono incontrati, forse, un giorno di qualche anno addietro il padre di Popov, undicenne russo caduto dell'Accademia della Marina militare di Kronstadt, isola-fortezza dirimpetto a san Pietroburgo, e la

madre di Milania, ragazza di Grozny.

Si tratta solo di due delle innumerevoli storie che si intrecciano in questo dolente e bel documentario di Pirjo Honkasalo, che si chiama *I tre stati della melanconia*. Storie che, appunto, si aggrovigliano in un grumo di immensa sofferenza, perché il padre dell'uno è un eroe della Marina militare russa morto laggiù nella guerra caucasica, lasciando in eredi-

tà al figlio il privilegio di frequentare la scuola-caserna, e l'altra è una ragazza cecena ricoverata in un campo profughi al confine con l'Inguscezia, lì accanto, ha quattordici anni, a dodici fu violentata dai soldati russi per le strade di Grozny, ora prega assieme agli altri, partecipa al sacrificio rituale dell'agnello. Il sangue dell'animale è stropicciato sulla fronte dei neonati, una danza tradizionale si tramuta in marcatina guerrigliera,

mentre i cavalli vibrano al rombo dei bombardamenti.

I tre stati della malinconia sono «nostalgia», «respiro» e «ricordo», e scandiscono altrettanti capitoli, diversi per tono, soggetto, ambientazione e stile, ma accomunati da primissimi piani sugli sguardi. Questo è un film sugli occhi, sugli occhi dei bambini, un film che prova quanto sia letterario e falso il luogo comune che pretenderebbe che gli sguardi

dei bimbi in guerra siano più maturi della loro età. Si tratta, invece, di sguardi di bambini, semplicemente occhi che a volte ridono, a volte - più spesso - piangono, in parallelo, bimbi russi e bimbi ceceni, e le linee parallele si sa che non sono destinate a dialogare.

Il primo stato della malinconia è la «nostalgia» di casa (povere case lontanissime dalla scuola di guerra di Kronstadt, popolate da madri alcolizzate e dalle foto di padri spariti per via della guerra o per via dei casi della vita), che i piccoli cadetti raggiungono al telefono per i rari permessi-vacanze, anche se un depliant affisso in cabina ammonisce: «Chi si trattiene troppo al telefono fa il gioco di chi sta spiando».

C'è sempre, infatti, un nemico che ascolta, un nemico che questi ragazzi in cambio di un caldo cappotto di panno blu, induriti da esercitazioni che assomigliano a giochi di strada (con la differenza della noia della ripetizione e dei saluti delle manine accostate alla visiera, schierandosi come un commando antiguerriglia anche per tirare palle di neve) si abituano a scorgere in ogni ombra. Finanche in uno di loro, Serghei, che una voce fuori campo spiega essere discriminato e isolato, pur essendo orfano di un russo, ucciso però dal

bombardamento di Grozny, sospettando dunque come un ceceno. Ma lui dice di essersi chiuso in se stesso, perché ha visto con gli occhi che cosa sia la guerra e non ha paura di andare a uccidere i malvagi. Gli istruttori urlano: imbecilli, se non si mettono prontamente in riga nel cortile in una livida alba nevoosa, poi li esortano a camminare con fierezza, il mento all'insù, lo sguardo in avanti. A scuola di guerra il televisore manda le immagini del teatro di Mosca, dove s'è consumata la strage del commando ceceno, il blitz delle squadre speciali di Putin che precede la tragedia di Beslan, e l'audio dice un gran bene della polizia che ha subito «solo lievi danni a un robot».

Le stesse immagini in tv le vedono i profughi ceceni, dall'altro lato di questa corrente d'odio, nell'ultimo capitolo rubricato, con il titolo: «remembering». Qui il film ha il suo cuore - in bianco e nero, quasi un film dentro al film - in uno straziante viaggio a Grozny. Che è città fantasma, con brandelli di case sventrate da cannonate e incendi, bambini che giocano a fare «ta-ta-ta» con le pistole di legno aggirandosi in mezzo alle macerie assieme a cani randagi. Qui (nell'episodio «il respiro») una coraggiosa volontaria, Hadizhat Gataeva, ha messo su una famiglia di sessanta orfani raccattati casa per casa, bus-

sando alle porte di palazzi che non ci sono più. Nella devastazione, cinque minuscoli bambini si aggrappano alle vesti della madre morente, avvelenata dai miasmi dei pozzi di petrolio andati a fuoco. Sono come vestiti per la festa, stanno per lasciare quella casa che non è una casa, quella madre che sta per morire. Hadizhat li porta via, con dolcezza, e quell'addio è una delle cose più belle e straziante viste a Venezia in questa Mostra.

La regista, Pirjo Honkasalo, era stata incaricata originariamente dalla produzione americana di curare la regia di uno degli episodi di una serie sui dieci commandamenti. Aveva scelto: «Non dire falsa testimonianza». Abbandonata dai finanziatori Usa, ha ottenuto fondi finlandesi, svedesi e danesi e un budget dell'Unione europea dedicato ai media. Quando hanno capito quel che stava avvenendo sul set, l'accademia militare di Kronstadt e le autorità dell'Inguscezia, che avevano aperto le loro porte pensando a un film di propaganda, hanno ritirato le credenziali, invitando praticamente la regista finlandese a fare i bagagli. «Come si sia riusciti a girare il film deve rimanere un segreto per non mettere in pericolo la sicurezza di nessuno», dicono gli autori. E questa è l'unica «falsa testimonianza» che si concedono.



Una scena dal documentario «I tre stati della melanconia» della finlandese Pirjo Honkasalo

Nel girare «I tre stati della melanconia» la regista finlandese Pirjo Honkasalo è stata boicottata dai militari

documentari

Rifugiati in Australia? Tutti dentro a un lager

DA UNO DEGLI INVIATI Gabriella Gallozzi

VENEZIA Ali è un ragazzo afgano di 16 anni sfuggito dal suo paese sotto la minaccia talebana. Aveva scelto l'Australia per mettersi in salvo. Una volta arrivato, però, il suo destino gli ha riservato quello che la legislazione di questo continente prevede per tutti i rifugiati: il campo di detenzione. Sì perché l'Australia è l'unico paese sviluppato al mondo che prevede la detenzione obbligatoria «sine die» per tutti coloro che chiedono asilo politico, compresi i bambini. Tanto peggio, poi se arrivano

dagli stati «a rischio terrorismo». E Ali a Port Hedland, enorme lager all'estremità Nord Ovest del paese, c'è arrivato da ragazzino, infatti. Aveva 13 anni e ancora aspetta un visto, un permesso nonostante il suo caso sia arrivato davanti ad una corte di giustizia grazie all'intervento di una famiglia «adottiva» australiana che dal 2001 sta cercando di ottenere la sua liberazione. A raccontarci la sua storia è uno dei documentari più forti e coraggiosi di questa Mostra: *Letters to Ali* di Clara Law, regista hongkonghese «emigrata» in Australia, premiata proprio qui al festival nel 2000 per *La dea del '67*. Come il

film precedente anche questo suo primo documentario - completamente autoprodotta - è un road movie attraverso i deserti sterminati del continente. Dodicimila chilometri, infatti, è l'incredibile percorso che compie la famiglia Silberstein - con la regista al seguito, ovviamente - per arrivare dal loro Ali che, ormai, attraverso telefonate quotidiane e lettere è diventato un vero figlio adottivo, ben integrato, anche se «a distanza», con gli altri quattro ragazzi del nucleo familiare.

Li vediamo viaggiare in jeep per un tempo sterminato, attraverso strade sterrate, zone rocciose. A tratti Trish, la madre, telefona ad Ali per rassicurarlo del loro arrivo, mentre la più piccola delle figlie Erin, fa un disegno del lager con un ragazzo dietro il filo spinato. «Quando sono arrivata in Australia negli anni '90 - racconta la regista - credevo fosse un paese democratico. Poi a poco a poco ho capito che la democra-

zia non garantisce automaticamente la giustizia. Come nel caso del genocidio degli aborigeni - lo racconta *La generazione rubata* di Philippe Noyce, per esempio -, oppure di questi campi di detenzione». A far scoprire i lager a Clara Low, poco conosciuti anche dagli stessi australiani, è stato un articolo su un quotidiano in cui Trish parlava della sua esperienza con Ali. «Di questi luoghi - prosegue la regista - ne esistono 5 nelle zone più isolate del continente. Sono circondati dal filo spinato, hanno alti cancelli e l'accesso è difficile persino per le organizzazioni umanitarie e la Croce Rossa, obbligati a delle visite sotto scorta». Le telecamere poi sono assolutamente «out». Anche quelle della regista, infatti, sono dovute rimanere fuori. E il film si chiude proprio lì. Lasciando anche gli spettatori in attesa del giorno in cui quei cancelli si apriranno per ridare la libertà ad Ali e alle migliaia di profughi prigionieri.

In «Palindromes» di Todd Solondz la metafora del mondo condannato al suo orrore da ogni prospettiva

L'umanità, che tragedia a specchio!

Dario Zonta

VENEZIA Il palindromo è una parola specchio. La si può leggere ugualmente da destra o da sinistra. La prima parte si ripete uguale e inversa nella seconda parte. «Anna» è un perfetto palindromo. Il palindromo è armonico, ma contiene in se una condanna. Non ha vie di fuga. È quello che è. *Palindromes* è il titolo del film in Concorso in cui Todd Solondz cerca di raccontare e spiegare, attraverso questa parola immagine, la condanna dell'umanità. Egli in sostanza dice: non ci sono vie di scampo, l'uomo non può migliorare perché non esiste la possibilità di scegliere, l'umanità è orrenda e condannata al suo orrore, la felicità e l'ottimismo sono una chimera per idioti. I film di Solondz, da *Fuga dalla scuola media a Happiness* e ancora *Storytelling*, hanno tutti questa amara confessione determinista alle spalle. Con *Palindromes*, però, la radicalità si fa estrema.

Veramente non c'è più speranza e veramente non si salva più nessuno. Il suo è un nichilismo compassionevole portato attraverso una sorta di storia d'amore. Quella di una ragazzina «in bilico tra una famiglia che uccide in un modo e un'altra per la quale ogni scelta è stata già operata». Ha un personaggio principale, Aviva, interpretato «da due donne, quattro ragazze, un ragazzo di 12 anni e una bambina di 6 anni». Un enigma che cambia volto ma che racconta la stessa storia. Quella di una dodicenne che rimane incinta, viene costretta ad abortire, rimane offesa nell'operazione, scappa, vaga per la provincia americana, fa l'amore con i camionisti, viene raccolta in una comunità di ragazzi menomati salvati dall'aborto che non li avrebbe fatti nascere...

In questa carrellata di fughe e ritorni Solondz (che si ricava un cameo in cui esplicita la sua teoria nichilista sull'impossibilità nell'uomo di un cambiamento positivo) fa a pezzi tutto e tutti. La comunità cattolica, quella ebraica, la famiglia, gli abortisti, gli

antiabortisti, i fondamentalisti di qualsiasi credo e religione, l'essere umano... *Palindromes* è un film manifesto, la più dura e sconvolgente dichiarazione di fallimento del genere umano. Ma il nichilismo, che negli altri film si trasforma in cinismo, qui s'alimenta di una constatazione più amara e definitiva. Questo film piomba sul festival e su di noi come una doccia fredda e sconcertante. È un appello estremo, che gli ottimisti prendono come provocazione e i pessimisti come dichiarazione.

Di tutt'altra specie, l'ultimo film di Kim Ki duk a sorpresa in concorso, *Ferro 3*. È una parabola su verità e sogno, una favola sulla leggerezza e invisibilità condotta da un ragazzo che vive senza essere visto tra le case disabitate e i giardini pubblici e si innamora di una ragazza maltrattata e segregata che lui libera al silenzio della sua poesia. Una storia d'amore senza una parola. Un massaggio per le tempie e l'anima che arriva perfetto dopo l'elettroshock di Solondz.

Pane & Rose

Festa nazionale de l'Unità sul lavoro
Modena - Ponte Alto, Palaconad
Giovedì 9 settembre 2004, ore 21

DIALOGO SUL LAVORO

Guglielmo Epifani

Segretario generale CGIL

Cesare Damiano

Segreteria nazionale DS, responsabile lavoro

Conduce
Bruno Ugolini



www.festaunita.it

Prenotazioni alberghiere: Romanza Tours tel. 06 6794800 - fax 06 6794801 - info@romanzatours.com