

Che storia siamo noi?

Le interviste e i racconti personali al cinema
e in televisione

a cura di Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin

Regione Emilia-Romagna
Assemblea Legislativa

Istituto storico Pieri
Emilia Romagna

ricerche Marsilio



ROUTE 181

Eyal Sivan intervistato da Pierre Sorlin

Pierre Sorlin: Nell'ambito del nostro lavoro sull'uso storico delle videotestimonianze, vorremmo dibattere su *Route 181, Frammenti di un viaggio in Palestina - Israele*, il film che lei ha diretto insieme al cineasta palestinese Michel Khleifi e nel quale fate intervenire molti testimoni appartenenti alle due comunità¹. Concepiamo la storia non come una collezione di dati, bensì come un tentativo per articolare tra loro vari aspetti del passato e per inserirli nell'atmosfera dell'epoca, allo scopo di dare loro un senso in rapporto al presente. Le testimonianze individuali sono spesso chiamate storie di vita, però non sono storia nel senso che ho appena detto, sono punti di vista soggettivi. Possono essere utili a patto di essere usate con altri documenti che permettano di allargare l'orizzonte e di oltrepassare l'esperienza limitata di un individuo; tuttavia si sono moltiplicate nell'ultimo decennio, rischiando di sostituire una visione sintetica del passato con una raccolta di esempi interessanti ma limitati, e di promuovere un

¹ Il documentario *Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina - Israele*, è stato girato da Eyal Sivan e Michel Khleifi nell'estate del 2002. Per due mesi i registi hanno viaggiato dal sud al nord del loro paese d'origine, seguendo idealmente la frontiera ormai inesistente stabilita dall'osv nel 1947 allo scopo di dividere la Palestina in due stati. Hanno intervistato israeliani e palestinesi, riprendendoli nei momenti della vita di tutti i giorni: cento ore di girato da cui vengono fuori quattro ore di racconti, storie ed emozioni della gente.

Il documentario esce nel 2003 con una coproduzione di Francia, Belgio, Germania; in Italia esce nel 2004 presso l'editore Bollati Boringhieri, in un cofanetto di 4 dvd ed un libretto, curato da M. Nadotti.

racconto storico postmoderno dove tutte le esperienze avrebbero lo stesso valore.

Route 181 non fu concepito come film storico, lo è diventato con il passare degli anni e ci porta al centro del nostro problema. In primo luogo, l'intervistatore influenza le persone che interroga. In una sequenza due israeliani spiegano che non assumono più operai arabi come facevano prima. Lei insiste per far loro precisare la propria opinione sugli arabi, dando l'impressione che, messi alle strette, esprimano un parere rude, forse più spregiativo di quello che pensano.

La reazione opposta si manifesta durante un altro incontro: due intervistati che costruiscono case cominciano a parlare volentieri poi, bruscamente, si chiudono su loro stessi: è la chiusura di fronte alle domande e alla cinepresa. Da qui una prima domanda: come si fa a navigare tra la tentazione di costringere i testimoni a dire quello che uno vuole sentire e, dall'altra parte, il rifiuto, la paura di esprimere opinioni che saranno registrate?

A questo aggiungo un'altra questione. Per un'intervista il cineasta può fare le domande e filmare, con il rischio di seguire male le risposte, o può affidarsi a un operatore. Molto spesso, guardando un film, lo spettatore si chiede: «perché l'operatore ha girato in questa maniera?». Abbiamo appena visto un passaggio di *Val più la pratica della grammatica*, film di Luisa Cigognetti. A un certo momento l'operatore fa una panoramica dal volto della persona intervistata al corpo, poi alle scarpe. Non era attento alle risposte o non conosceva il progetto della regista, le scarpe davano forse un'indicazione sul personaggio, ma la ripresa doveva essere fatta dopo e non durante l'intervista. Nel suo lavoro, come sviluppa la collaborazione tra operatore e regista?

E infine: *Route 181* rappresenta, a un certo momento, l'opinione di alcune persone sul rapporto tra israeliani e palestinesi. Non c'è il pericolo di far credere che vuole riassumere l'opinione generale sul problema complesso dei rapporti tra palestinesi e israeliani?

Eyal Sivan: Vorrei chiarire alcuni punti, perché non sono sicuro che usiamo le stesse parole per dire le stesse cose. Che cosa abbiamo in mente quando parliamo di testimonianze: il discorso della persona che risponde alle domande o le condizioni nelle quali si sviluppa l'intervista? Per me, la questione è fondamentale, è alla base del nostro dibattito. Nel mio lavoro, ho notato una diffe-

renza notevole nell'atteggiamento dei testimoni oggi, rispetto a quello di venti anni fa. Adesso la persona intervistata è perfettamente, totalmente conscia non solo della presenza della cinepresa, ma anche della propria presenza sullo schermo. Mi affascina osservare fino a che punto la gente che interrogo non si rivolge a me, che ho fatto la domanda, bensì allo spettatore che la vedrà sullo schermo. Tutti gli attori di un'intervista, operatore, regista, anche se non lo capiscono chiaramente, non s'interessano al testimone come persona, ma hanno in mente quello che sono tentato di chiamare un "oggetto della rappresentazione". Ha citato una sequenza presa da un documentario diretto da Luisa Cigognetti. Non so se il pubblico è stato attento alla costruzione dell'inquadratura. L'operatore e il testimone si trovano in due spazi diversi, la cinepresa è a destra, però il testimone si volta verso la destra, parla alla regista, non alla cinepresa. Davanti a una sequenza come questa, siamo tentati di pensare che la camera è un semplice osservatore, una macchina esterna alla situazione e, per questo motivo, neutrale. Evidentemente la separazione spaziale tra cinepresa e persona intervistata consente di "cancellare" la camera e di perdere di vista il fatto che la macchina è qui per registrare. Però, oggi, dato quello che ho detto a proposito della presa di coscienza dei testimoni, l'illusione non funziona più: il signore che parla ha una nozione perfettamente chiara della sua futura presenza sullo schermo. In questa breve sequenza si rende conto, due volte, che sta per essere brillante, per dire cose divertenti. E allora non si volge più verso la regista, che è fuori campo, si gira verso la cinepresa che guarda per così dire negli occhi.

Qualcuno mi obietterà che non tutti i testimoni si comportano come il signore di cui ho appena parlato e non tutti tentano di creare una relazione diretta con il pubblico, al di là dell'intervistatore. È vero. Abbiamo ugualmente visto, dopo la sequenza di cui abbiamo parlato, una signora filmata in campo ravvicinato che si rivolge direttamente alla cinepresa. Indoviniamo che in una sequenza come quest'ultima c'è, da parte del regista, una volontà d'oggettivazione, non sentiamo la domanda che è stata fatta e possiamo avere l'illusione che la signora parli direttamente a noi: inserita nell'inquadratura, seria, tesa, un poco intimidita, fa la figura di una accusata. So che non è un caso eccezionale, alcuni intervistatori non esitano a zoomare sulla persona che parla, accentuando l'impressione di chiusura e rendendo l'immagine inquietante.

Personalmente preferisco un'altra soluzione, vorrei che tutti i miei film fossero le ricostruzioni di incontri durante i quali la cinepresa non era falsamente accantonata; insomma di incontri che furono un contatto personale, con la presenza evidente di un operatore e di una camera. In un confronto come questo non c'è nessuna differenza tra l'operatore e il regista.

Questa affermazione mi serve di transizione per rispondere a una domanda che mi è stata fatta a proposito del mio rapporto con il cameraman. Chiedo all'operatore due cose precise: la prima è di ascoltare attentamente quello che dice il testimone; la seconda di guardarmi mentre gira, in modo tale che quando si produce qualcosa di notevole – un silenzio rivelatore, un gesto una sorpresa – la reazione all'evento non sia quello della cinepresa o dell'operatore, bensì la mia. Se capisco che arriviamo ad un momento importante, mi inclino avanti e l'operatore segue il movimento. All'opposto, se c'è un vuoto, se il testimone si perde in dettagli inutili, guardo le sue scarpe e l'operatore sa che può ugualmente filmare i piedi.

Ho risposto prima in una prospettiva tecnica. Desidero adesso passare ad un altro livello, quello dell'etica. Torro all'ultima domanda, quella riguardante il rapporto tra un individuo che si esprime in un certo contesto e l'insieme delle persone coinvolte nel conflitto tra israeliani e palestinesi. Mi è stato chiesto se c'è il pericolo di far credere che una voce individuale esprima una convinzione generale. La risposta, per me, è chiarissima: ogni persona che interviene in *Route 181* cessa di essere un individuo, in un istante particolare della sua vita, e diviene l'israeliano, il palestinese. È la mia convinzione, basata sulla mia concezione del testimone-attore. Non tutti la pensano così. Mi riferisco in particolare all'archivio del genocidio ebreo costituito da Steven Spielberg a partire da interviste sistematiche di sopravvissuti. Si tratta, non c'è dubbio, di una impresa importante, il cui obiettivo è di lottare contro il revisionismo storico e la politica dell'oblio programmato. Nonostante le ottime intenzioni di Spielberg, sono pronto a dichiarare che l'archivio rischia di divenire un'arma per i negazionisti. Prendete dieci testimoni e chiedete loro come era Auschwitz o, più semplicemente, quale era la distanza tra Auschwitz I e Birkenau. Le dieci persone daranno dieci risposte diverse, sarà facile concludere che Auschwitz è un "oggetto" d'immaginazione personale. L'accumulo di centinaia di testimonianze non dà nessu-

na garanzia d'oggettività. Filmati in piano ravvicinato, i sopravvissuti di Schindler sono un poco nella situazione della signora isolata sullo schermo di cui abbiamo appena parlato. Prigionieri dell'inquadratura, sono pregati di raccontare la loro storia davanti ad una macchina, per la macchina e, necessariamente, non fanno altro che parlare di loro stessi, del loro caso individuale.

Non è questa la via che Michel Khleifi e io abbiamo scelto per *Route 181*. Negli incontri che abbiamo organizzato le persone che parlano diventano attori. Perdonano tutte le caratteristiche individuali che fanno sì che abbiano un mestiere, una famiglia, che abitino un certo quartiere, i tratti personali svaniscono: nel ritratto che vediamo sullo schermo (insisto, nel ritratto, che non è la vita) sono l'israeliano, il palestinese. Dobbiamo ricordarci che il problema affrontato, la relazione tra israeliani e palestinesi, non è un argomento indifferente o secondario. Sono convinto che tutte le persone che assistono alla discussione hanno un'opinione sulla situazione in Medio Oriente. Dunque, qualunque siano le immagini proiettate, avremo un confronto tra un'idea prestabilita e un altro punto di vista. Il progetto che fu all'origine di *Route 181* non era storico, non avevamo l'intenzione di introdurre e di studiare il conflitto come lo farebbe uno storico, volevamo realizzare un film politico, situato nel cuore dello scontro tra le due comunità. Naturalmente, la storia non è assente. Ci sono, oggi, due posizioni contrastanti sul problema della storia. Alcuni, probabilmente la maggioranza degli israeliani, vorrebbero arrivare a un compromesso sulla storia. Pensano che, nella situazione presente, non si può scrivere una storia comune ai due popoli e che, di conseguenza, la soluzione è di lasciare da parte il passato, di non evocarlo. Altri preferiscono arrivare a un compromesso storico, sono convinti che la condizione essenziale per oltrepassare le divisioni è di parlare di quello che non vogliamo ricordarci ma che abbiamo assolutamente bisogno di guardare in faccia. *Route 181* è un tentativo per scrivere oralmente una storia comune, come preludio a un mondo comune.

Pierre Sorlin: Ha detto che ogni persona intervistata è l'israeliano o il palestinese. C'è, evidentemente, una divisione fondamentale tra le persone che vivono in Palestina, però ho avuto l'impressione di sentire molte posizioni totalmente diverse. Le reazioni individuali mostrano benissimo come l'esperienza modella i pareri e le opinioni

personali: palestinesi e israeliani hanno due visioni globali opposte e anche mille motivi personali per giustificare la loro posizione. Siete stati molto coraggiosi a girare insieme un film che è dispiaciuto alle due comunità ma, andando così di persona in persona, si potrebbe continuare senza mai fermarsi, accumulando ricordi e testimonianze. Un altro problema, più serio, è quello del montaggio. Quello che vediamo non è esattamente quello che fu registrato durante l'intervista, tutto è stato rielaborato. In una sequenza, un personaggio che parla sparisce dallo schermo, sentiamo la sua voce fuori campo, ma vediamo case distrutte e case in restauro che non hanno nessun rapporto con quello che viene detto. Sembra una scelta arbitraria, come se il regista, temendo che il discorso fosse noioso, l'avesse reso meno lungo grazie a una bella immagine.

Eyal Sivan: Sono convinto che l'intervista di tre milioni d'israeliani o di palestinesi non darebbe tre milioni di risposte diverse. Per capirlo bisogna tener conto della consapevolezza che ha l'intervistato di essere in presenza di una cinepresa, di essere coinvolto in una rappresentazione, come ho già detto. Un israeliano o un palestinese, quando sa che è intervistato per un film, diviene, ripeto, l'israeliano o il palestinese. Dovete ricordarvi che, secondo la procedura che avevamo adottato, il regista era presente e impegnato. La personalità e l'origine del cineasta, quando sono chiaramente dichiarate, diventano un elemento fondamentale del dialogo. Un palestinese che parlava a Michel Khleifi non era più Halas, Fatah o il Front populaire, era palestinese. Lo stesso per me. Intervistando un israeliano, che fosse democratico o fascista, parlavo di "noi". Dicevo "noi" rivolgendomi a un israeliano e "voi" a un palestinese, anche se, politicamente, sono dalla parte dei palestinesi che lottano per essere riconosciuti, per difendere la loro dignità di esseri umani. Perché? Perché essendo un israeliano coinvolto in un conflitto come questo, mi sento responsabile non solo per gli israeliani democratici, che pensano come me, ma anche per i fascisti. *Route 181* è un punto in un conflitto che ingloba tutti gli aspetti della vita. Dovete pensare che c'è una differenza immensa tra filmare la Resistenza italiana più di sessanta anni dopo la fine della guerra e filmare il conflitto israelo-palestinese che è in corso. Anche se si facesse un film sul 1948, anno di nascita dello stato israeliano, sarebbe differente: un passato vecchio di sei decenni è presente, fa parte della situazione attuale.

Torniamo ai problemi pratici. Ci sono momenti in cui, mentre una persona parla, la cinepresa si sposta, lascia l'intervistato, esplora i dintorni, fa vedere cose che non hanno un rapporto evidente con il discorso. Mi è stato chiesto se non c'è il rischio di vedere lo spettatore osservare le immagini a scapito delle parole. Devo precisare due punti. Come regista sono responsabile del discorso che tiene il testimone, mi sento in diritto di presentare le immagini, le associazioni che mi vengono in mente quando, durante il montaggio, ascolto le testimonianze. Questo fa parte di quello che, per me, è un film politico. La politica non risiede nella tematica, nelle parole, si trova nello scambio tra il regista intervistatore e la persona intervistata. Sono in permanenza nel film, mi servo delle immagini per sottolineare, nascondere, prolungare. Tutto quello che è sullo schermo fa parte di un dibattito politico con lo spettatore, così costretto a diventare un attore della proiezione. In breve, il film è il luogo di un incontro politico tra regista, testimone e spettatore.

Sebbene politico, il film è uno spettacolo – e questo è specialmente vero per *Route 181*. Vi facciamo stare seduti per quattro ore e mezzo di fronte allo schermo, prendiamo una fetta notevole della vostra vita e abbiamo il dovere di proporvi un film che sia anche divertente, spettacolare. È vero, in alcuni momenti la persona che continua a parlare non è più sullo schermo. Per me non è un errore, parliamo di una guerra che dura da quasi sessanta anni e che è per molti occidentali lo spettacolo che le televisioni offrono quotidianamente. Ripartiamo da questa constatazione: davanti a un conflitto bisogna scegliere. Non so niente di calcio e il gioco non m'interessa perché quando, casualmente, assisto a una partita, so che uno dei campi deve vincere, scelgo una parte contro l'altra. L'atteggiamento dell'Occidente, spettatore del nostro conflitto, consiste nel dire: «Entrambi hanno ragione, non possiamo prender partito per l'uno o per l'altro». Si tratta di una falsa neutralità che serve a perpetuare la guerra. Capite adesso perché il nostro film è politico: vuole costringere gli spettatori a uscire dalla loro passività.