

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 ambigualmente 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 religione? 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 assurdità 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 scià. 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'olaim 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 davo 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. Viaggiai, 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 Khizah*, 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 Comet 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 una 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 decostruirne 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 manipolate 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 nazi-smo. 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 fischiettare 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 eletti 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.