

Il cinema israeliano contemporaneo

a cura di Maurizio G. De Bonis, Ariel Schweitzer, Giovanni Spagnoletti



saggi Marsilio

NURITH GERTZ · GEORGE KHALIFI

IL CINEMA PALESTINESE: UNA CRONACA

Nel tentativo di forgiare, documentare e consolidare la storia della Palestina e del suo popolo, il cinema palestinese si è tradizionalmente concentrato sulla terribile crisi del 1948, quando, con l'istituzione dello Stato di Israele, gran parte della popolazione locale è stata espulsa dalla propria terra. Alcuni film hanno creato una sequenza di eventi storici che conduce dal passato al presente e poi verso il futuro: altri si sono fermati a un tempo passato, utopico e idilliaco, oppure all'esperienza dell'esilio e dello stradicamento così da poter staccarsi da esso, e allo stesso tempo farlo rivivere come se fosse parte del presente. Secondo Freud, una condizione di questo tipo è caratteristica di situazioni post-traumatiche in cui la memoria del trauma subito viene continuamente riattivata nel presente.

Le circostanze storiche hanno determinato in larga misura il modo attraverso il quale la memoria è stata declinata nei film palestinesi che si tratti di un passato bloccato, come congelato, nel presente, o piuttosto della costruzione di una sequenza storica. Ai suoi inizi, negli anni '70, il cinema palestinese operava sotto la tutela di organizzazioni palestinesi e documentava gli eventi coevi, per esempio i bombardamenti dei campi profughi da parte dell'aviazione israeliana e la guerra civile tra cristiani e musulmani nel sud del Libano. I film di quel periodo, la maggior parte dei quali sono documentari girati in Libano, descrivono battaglie, attacchi aerei, la rovina e le vittime del conflitto, così come venivano narrati dai soldati, da testimoni oculari civili e da leader politici e militari. Questi lavori offrono una rappre-

IL CINEMA PALESTINESE: UNA CRONACA

sentazione cinematografica delle ferite della storia palestinese attraverso una trama che, documentando gli eventi nel momento in cui accadevano, dava vita anche alla storia del passato nella dimensione astratta del simbolico, piena di olivi, pascoli verdi e di ospitalità tradizionale. In questo modo, l'esistenza che scorreva tranquilla nei campi profughi libanesi prima dei bombardamenti dell'aviazione israeliana, è collegata, con varie tecniche, alla vita pacifica nella madrepatria abbandonata nel 1948, e la violenza degli eventi che si svolgono nel presente, vengono identificati con la catastrofe del 1948.

Oltre a costituire una struttura tipica del trauma, questo modello reso a far rivivere il passato nel presente ha svolto anche una funzione unificante dell'esperienza nazionale. In quel periodo, la società palestinese era diversificata e divisa in varie diaspore, ceti sociali, *hamayel* (clan), gruppi divisi per età e per appartenenza religiosa. La memoria di un passato comune e di un luogo condiviso, assieme al risveglio della storia passata nel presente, ha contribuito alla formazione di un'unità nazionale omogenea e ha creato simboli collettivi che sostituiscono quella che era in realtà una società palestinese assai frammentata. *Zionist Aggression* (l. Aggressione sionista, 1973, Mustafa Abu Ali), dove si affronta il tema della distruzione e della perdita di vite umane causate dai bombardamenti dell'aviazione israeliana in un campo profughi del Libano, mostra questo tipo di struttura narrativa. L'opera si apre con una lunghissima serie di scene di vita quotidiana in un villaggio palestinese, che terminano improvvisamente con la comparsa del titolo del film seguiti dai credits. E mentre un aereo da combattimento israeliano perlustra il cielo, una serie di didascalie in varie lingue afferma: «l'8 aprile 1972, aerei da combattimento sionisti hanno lanciato un attacco sui campi profughi palestinesi nel sud e nel nord del Libano, e in Siria». Il quadro idilliaco delle scene iniziali e la dolce musica araba che le accompagnavano, vengono d'improvviso interrotte e sostituite dalla vista e dai suoni degli aerei e dei bombardamenti, dagli url delle sirene della Mezzaluna Rossa e dalle inquadrature dei resti di una granata o di missili conficcati al suolo. Queste brevi scene e la veloce transizione dall'una all'altra - con il movimento della macchina da presa che mostra case distrutte e corpi di bambini senza soffermarvisi a lungo - cancellano le singole storie degli individui, i volti e i nomi, e presentano invece una storia di distruzione e rovina che pone brutalmente fine alla tranquillità rurale. Ciò equivale a una rappresentazione nazionale unitaria che ricostruisce la catastrofe del 1948.

Negli anni ottanta il cinema palestinese ha cominciato a cambiare quando l'intensificazione della lotta ha determinato le priorità nell'ambito della società palestinese. Michel Khlifi (1950) - che è stato un esponente centrale di questo periodo ed ha avuto una grande influenza sullo sviluppo del cinema palestinese negli anni successivi - ha cercato di narrare tale esperienza descrivendo la terra stessa, i luoghi reali e il tipo di vita che vi si conduceva prima del 1948, invece di risvegliare il passato nel presente. Questo cambiamento, che filitava l'accresciuta importanza della terra come simbolo di identità palestinese e di appartenenza nazionale, ha trovato espressione in film successivi di altri registi palestinesi che vivono in Israele e che hanno quindi potuto girare all'interno del paese.

Anche se nato e cresciuto a Nazareth, Khlifi è vissuto per la maggior parte della sua vita in Belgio. Tornato a Nazareth da Bruxelles a fine marzo del 1980, ha cominciato a lavorare al suo primo film, *Al Dhakira al Khasba/Fertile Memories* (t.l. Memorie Fertili, 1980), opera considerata innovativa non solo all'interno della cinematografia palestinese, ma anche nell'ambito della cinematografia documentaristica araba. Gli avvenimenti del film si svolgono in uno spazio locale dove scorrono le vite quotidiane dei protagonisti. Tuttavia, nel racconto riemerge anche un ampio spazio - il passato che ha preceduto l'occupazione - visto come un oggetto ormai perduto, ma che continua a vivere nella coscienza. Il film riesce ad ottenere questo effetto con l'aiuto della cinepresa che, come in molti altri lavori palestinesi, si concentra sui confini: i cittadini palestinesi sono ora imprigionati all'interno di confini, ora riescono ad attraversarli, ora intrattengono in discussione e li ridefiniscono. La descrizione degli attraversamenti e delle ispezioni di frontiera rende reale l'esperienza palestinese, cioè dipendere dai confini, sia che si tratti di quelli dentro che fuori da Israele. Il film spezza questi sbarramenti muovendosi attraverso spazi aperti grazie a panoramiche lunghe e lente, con movimenti della macchina da presa orizzontali e verso l'alto, e con riprese che abbracciano persone e luoghi: il tutto con fluidità, con un lavoro di ripresa poetico che passa dai dettagli più minuti - una foglia, un ramo, un passero - allo spazio intero, dalla casa palestinese al cortile, dal cortile al giardino, e dal giardino ai campi che sono collocati al di là. Si tratta di luoghi che sono separati l'uno dall'altro, ma che sono uniti in un flusso continuo grazie alla poetica della macchina da presa che in questo modo riesce anche a creare un legame tra le persone e la natura, e tra la realtà e l'immaginazione. I protagonisti, che si ritra-

tano di rimanere in quarantena nei loro spazi, irrompono in quelli che sono spazi di poesia, di natura e di utopia.

Oltre a creare un ampio spazio, il film conserva anche il passato dimenticato, un risultato che si raggiunge principalmente attraverso il personaggio di Romiya Farah, una delle due protagoniste della realtà raffigurata attorno alla casa: le terrazze, gli alberi di olivi, le case costruite in pietra, la tradizione culinaria del villaggio arabo - cucinare il pane in un forno *Taboorn* e preparare verdure tipiche - e il suo stile di vita tradizionale. Il luogo dove vive Romiya rivetera del passato idilliaco prima che andasse perduto e il film si conclude con un fotogramma fisso della donna che ripara un vello di pecora, un atto che equivale a fermare il tempo - non tanto il presente, quanto un passato pre-urbano e pre-moderno. In generale, la pellicola non si propone comunque di risvegliare il passato, ma di comporre una sequenza storica che conduce dal passato al presente, presentando la vita nel suo ambiente attuale.

Per la prima volta nel cinema palestinese, *Fertile Memories* ricostruisce il valore della diversità della cultura locale e il tempo in cui la vita stessa si svolge. Proprio il compiere le piccole cose della vita e i piccoli eventi di cui essa si compone, rendono permanente e stabile un'identità palestinese che non è ancora definita¹. Rimandando gli spettatori a un tempo e a uno spazio reale, *Fertile Memories* fa sentire qualcosa che era sfuggito all'attenzione del mondo, e che, «a maggior ragione», era sfuggito all'attenzione degli israeliani. Il film ottiene questo effetto creando il luogo concreto, specifico, dove Romiya vive assieme agli altri personaggi - uomini, donne, bambini, compresa l'altra protagonista del film, la scrittrice Sahar Khalifa. A differenza del carattere tradizionale e l'aspetto conservatore di Romiya, si tratta di un personaggio che rappresenta un'epoca nuova, moderna: una donna con un lavoro (all'università), una vocazione (scrivere) e opinioni femministe (è divorziata e ha messo in discussione la società tradizionale affermando il suo diritto di vivere con dignità anche come donna non accompagnata da un marito). Rappresentare due figure femminili così differenti allude anche alla scelta di aree geografiche diverse, una in Israele e una nei Territori Occupati (nel 1967): sono donne che hanno età differenti e provengono da ceti sociali diversi: una appartenente al mondo del proletariato anche se rurale, l'altra è un'intellettuale. È stata quindi una scelta tra chi viveva ai margini di una società patriarcale maschile e chi si trovava in una condizione di duplice marginalità: in quanto donna, vedova

e/o divorziata. Piuttosto che "ampliare" i confini nazionali e rimpiccirire il passato, il film esamina quindi la frammentazione e l'eterogeneità di ciò che vi era contenuto in precedenza.

In un altro documentario - *Ma'aloul Celebrates its Destruction* (il cui titolo celebra la sua distruzione, 1984) - Michel Khleif costruisce un continuum narrativo attraverso un'operazione di scavo che passa per gli strati della memoria. Facendo uso di varie immagini, questo film fa risorgere il passato di Ma'aloul, un villaggio che era stato abbandonato nel 1948. In questo modo, si riesce quindi a creare una distinzione tra epoche diverse, mettendosi sulle tracce di un gruppo di esuli che sono "assenti presenti" - palestinesi che, pur essendo rimasti in Israele nel 1948, hanno abbandonato il loro villaggio e ora hanno più ricevuto il permesso di tornarvi ad abitare. E mentre visitano il luogo durante un picnic, cercano ciò che vi rimane, rivelano i propri ricordi, fanno giocare i bambini tra le rovine. Questa narrazione statica del passato, che così viene fatto rivivere, diventa racconto della memoria e del ricordo, tappa del ripristino della vita del passato nel presente e della sua continuazione nel futuro. Ciò può essere definito come un atto di elaborazione del lutto.

Nel 1987 Michel Khleif ha diretto il suo primo lungometraggio *Urs al-yahil/Wedding in Galilee* (*Nozze in Galilea*, 1987) che è stato anche il primo film palestinese a ottenere un grande successo in tutto il mondo arabo. L'opera ricrea gli stessi legami tra i protagonisti palestinesi e il paesaggio che si erano visti in *Fertile Memories* e in *Ma'aloul Celebrates its Destruction*. Nel racconto viene delineata la lotta tra il controllo israeliano dello spazio, la macchina da presa e lo sguardo dei protagonisti arabi che creano una relazione differente con quello spazio stesso. All'inizio, la macchina da presa si sofferma con ampie inquadrature sul tetto dell'edificio del governatore israeliano, simbolo della forza e del potere. Nel frattempo, dentro l'edificio, si sta svolgendo un colloquio tra il sindaco arabo di un villaggio e il governatore militare del distretto. Il sindaco spera, nonostante il coprifuoco, di poter celebrare il matrimonio del figlio secondo le complesse tradizioni locali, e il governatore, che all'inizio aveva rifiutato di concedere il permesso per il matrimonio, alla fine cede, a condizione che egli stesso e i suoi sottoposti vengano invitati. E mentre il padre torna al villaggio, gli si aprono davanti spazi aperti - campi e oliveti - in un viaggio di ritorno in autobus che rappresenta al tempo stesso un attraversamento dello spazio e una risposta al dominio esercitato su quello stesso spazio da parte israeliana; questo è un esempio

di un confronto tra israeliani e palestinesi sui modi di interagire con lo spazio che ricorre in tutto il film.

In un primo momento gli israeliani confinano gli arabi dentro il villaggio e successivamente, con l'imposizione del coprifuoco, li chiudono dentro le loro case. È il film che si libera e che esce da questa prigione, facendo uso di campi lunghi, ma anche creando un continuo fluire dell'azione tra la casa, il cortile, il frutteto e i campi. Durante il matrimonio, la macchina da presa circola liberamente tra questi luoghi e, così facendo, trasforma l'ambiente affollato occupato dagli arabi nella realtà in uno spazio infinito, che collega la casa e il villaggio con l'intero paese. Tutto viene ricostruito in uno spazio armonioso - un luogo ampio che è il sito della nostalgia e del desiderio. Anche il tempo subisce lo stesso trattamento. Ad una prima impressione, gli eventi sono descritti come se accadessero nel presente, ma questo presente è in realtà una rivisitazione del passato recente, quando la popolazione palestinese residente in Israele era sottoposta a un regime di amministrazione militare, ma anche di un passato più lontano, quando i villaggi arabi erano costituiti da piccole case di pietra circondate da giardini e frutteti. L'amministrazione militare israeliana è stata abolita nel 1966 e i villaggi arabi come quello descritto nel film non esistono più in Israele (si è dovuto infatti girare queste scene in vari villaggi della West Bank). La vita nel villaggio palestinese all'interno di Israele si presenta suddivisa in tanti segmenti di tempo tra un coprifuoco e l'altro. Si tratta di sezioni temporali interrotte dal matrimonio, occasione in cui sono riproposte cerimonie antiche e tradizionali che raramente si svolgevano all'epoca in cui è ambientato il film. Come nel caso del villaggio arabo, il suo passato - precedente la fondazione dello Stato di Israele e precedente anche alla modernità - viene riproposto attraverso l'atto di rivivere queste cerimonie.

Attraverso questa conquista dello spazio e del tempo, il film costruisce un'identità nazionale che tuttavia dà anche inizio a un processo di decostruzione di quella stessa identità - per esempio attraverso le attività che le donne svolgono nel film - e arriva a presentare un'alternativa a-nazionale. L'atteggiamento della maggior parte degli abitanti del villaggio è che «non vi è festeggiamento senza dignità e non vi è dignità sotto il giogo dell'esercito», il che è particolarmente vero per i giovani del villaggio che si oppongono alla decisione del padre di invitare il governatore militare israeliano. È una dignità maschile che unisce gli abitanti del villaggio e che viene messa alla prova nel confronto con gli ufficiali israeliani. Per questo, alcuni abi-

tanti si rifiutano di prendere parte al matrimonio; durante la festa una serie di loro organizza clandestinamente un attacco contro il governatore. Il film stigmatizza questa mascolinità nazionale, rivelando la mancanza di virilità dello sposo che non riesce a consumare il matrimonio la prima notte di nozze, sembrerebbe perché il padre si è arreso al governatore israeliano.

La mascolinità e il senso di appartenenza nazionale sono, quindi, da un lato elementi trattati come identici; dall'altro, il film sinona questa equazione, mettendo la famiglia, il villaggio, il ceto sociale soprattutto, il racconto femminile in opposizione al senso di appartenenza nazionale. Un'intera discendenza femminile sovravverte l'ordine maschile e il controllo che esso esercita sulle donne e sulla loro sessualità posta al servizio degli interessi sociali del patriarcato; e in particolare lo fa la sposa che – dopo il fallimento del marito – si lascia l'imene da sola, imitando in modo ambivalente il ruolo patriarcale maschile, quasi facendone una parodia.

In generale le donne sono collocate in uno spazio differente da quello degli uomini, in uno spazio aperto, fluido, che scorre e non viene limitato dal montaggio, uno spazio dove le persone e gli oggetti fluiscono, dove palestinesi ed ebrei, donne e uomini si mescolano, senza che nessuno di loro perda le proprie identità, si accetti e il tempo stesso specifiche.

Altre opere di Khlifi sono: *Hikayatul ianubiri thalabi Tale of the Three Jewels* (t.l. Storia di tre gioielli, 1994), *Le cantique des pierres* (t.l. Il Cantico delle pietre, 1990) e *Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (*Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina Israele*, 2004, coregia di Eyal Sivan), film che hanno continuato a documentare la varietà della vita palestinese accanto alla catastrofe che si è abbattuta su di essa nel 1948. Seguendo le orme di Khlifi, altri registi palestinesi, come Rashid Masharawi (1962), Ali Nasser (1954), Elia Suleiman (1960), Nizar Hassan (1960), Hany Abu-Asad (1961) e Subhi A-Zubeidi (1961), si sono affermati negli anni novanta e nel decennio successivo. Sono tutti cittadini israeliani ad eccezione di Subhi A-Zubeidi e Rashid Masharawi, e alcuni dei loro film parlano a raccontare la storia palestinese da una prospettiva personale. Narrando le vicende di un popolo vivo nella sua esperienza quotidiana, cercano di evitare la tendenza di congelare il passato nel presente.

Come nei film di Khlifi, però, in molti casi il passato che è stato fermato nel tempo, viene resuscitato e finisce per caratterizzare la vita

quotidiana del presente. Per esempio *The Milky Way* (t.l. La via lattea, 1997) – il primo lungometraggio di Ali Nasser a essere proiettato ad un grande pubblico – combina due tipi di passato che compaiono anche nel cinema di Khlifi: da un lato la vita di tutti i giorni nei suoi piccoli dettagli e la memoria della terra abbandonata; dall'altro, la sua perdita traumatica. L'opera dipinge un villaggio arabo nel 1964, ma l'atmosfera che lo permea e i dettagli di quella realtà così come sono rappresentati nel film, si adattano a quel periodo ma anche agli anni '50. Il film ne fa rinasce la realtà, e la memoria di un'armoniosa età dell'oro, di cui, dopo il 1948, si ha ancora un sentore. Vi è quindi un'elaborazione del trauma che era stato causato dalla perdita del villaggio.

In questi anni e nei successivi, dopo le due intifade, quella del 1987 e quella del 2000, e dopo il tentativo e il fallimento di una riconciliazione con gli israeliani attraverso il processo di pace e gli Accordi di Oslo, la vita nei Territori Occupati è diventata più complessa. Da una parte, il processo di pace aveva risvegliato grandi speranze; dall'altra, la vita quotidiana veniva vissuta in maniera crescente come fonte di infelicità angosciosa, rivelandosi gradualmente statica, passiva e disperata. Questa sensazione di essere immobilizzati nel presente, rafforzava la tendenza del cinema palestinese a far rivivere e ricreare l'idillio perduto del periodo pre-1948, e in particolare il trauma che lo ha distrutto. In questi termini non vi è differenza tra il cinema dei palestinesi, cittadini di Israele, e quello dei palestinesi che invece non lo sono.

Waiting for Salah A-Dain (t.l. Aspettando il Saladino, 2001) di Tawfik Abu Wael (1976) rappresenta questa stasi con immagini di persone che aspettano per ore e ore ai posti di blocco², che si trascinano pigramente su strade contorte e sporche per evitare i checkpoint dell'esercito israeliano e che aspettano in coda per ottenere un permesso dal Ministero degli Interni. Il film di Abu Wael intreccia cinque diversi episodi di vita a Gerusalemme che si concentrano sulle piccole, ricorrenti ingiustizie della vita quotidiana. Tutto qui contribuisce a ricostruire il senso di profonda ansia esperita dalla gente, nel ripetere le stesse azioni senza senso giorno dopo giorno: la ricerca, senza fine di un impiego, la demolizione delle case una dopo l'altra, e la fatica di Sisifo nel tenere aperti i banchetti della frutta con gli uffici di polizia che sequestrano i prodotti. In questa grama esistenza in cui non vi sono grandi avvenimenti, in cui non vi è nessun luogo da raggiungere, in cui non vi sono fini, la persone cercano di trovare

una speranza e uno scopo. E li trovano in un passato lontano che viene trasposto nel presente, nella figura del Saladino, l'eroe sionista che aveva guidato l'opposizione islamica alla Terra Crociata.

Talvolta il cinema palestinese ha tentato di scuotersi di dosso la sensazione di essere intrappolato in un presente vuoto, concentrandosi sull'esplorazione della memoria soggettiva e privata. Il documentario *My Very Private Map* (t.l. La mia carta geografica molto privata, 1998, Subhi A-Zubeidi) esplora la distanza tra il presente e il passato. Il film narra due storie: quella del campo profughi di Jilzani (dove è cresciuto il regista) dalla sua costruzione fino ad oggi e una precedente, la vita in Palestina prima dell'espulsione della sua popolazione locale. Quello che qui si sottolinea è il processo del ricordo del passato piuttosto che la storia in se stessa: «Mi ricordo che venti anni fa il luogo era più piccolo e più carino. Ma ricordo anche quel momento nel tempo in cui non esisteva una cosa chiamata campo profughi». Il film contiene il passato incantato e l'evento traumatico che si è concluso, con una successione di memorie dal presente al passato, quindi connette l'esperienza collettiva a quella soggettiva, e all'esperienza viva, fluida, che scorre.

Queste due tendenze del cinema palestinese – bloccare il tempo passato e scattare in avanti verso il futuro – compaiono anche nel modo in cui viene rappresentato lo spazio. Alcuni film tentano ancora di fare ciò che Kheifi aveva provato a ottenere nei suoi lavori: costruire l'intera mappa palestinese – che comprenda la casa, il cortile attorno ad essa, il frutteto e i campi fino all'orizzonte – e allo stesso tempo frammentarla in varie aree e riquadri separati. Tuttavia, con l'escalation dell'Intifada delle Brigate dei Martiri di Al Aqsa, e via via che l'occupazione israeliana riduceva e restringeva ulteriormente il territorio, i registi palestinesi hanno trovato difficile costruire una mappa completa come pure decostruire questo spazio già minacciato. Molti di loro hanno quindi limitato la propria attività cinematografica ad aree intasate o a zone di frontiera, trasformandole nei simboli dell'unità perduta. È questo il caso dell'olivo nel film *Zaitunat* (t.l. Alberi di Olivo, 2002) di Liana Badr (1950) o della casa tradizionale che si rivela ai nostri occhi durante la visita della nipote alla nonna in *Place or Out of Eden* (t.l. Un luogo o fuori dal paradiso, 2000, Azza Al Khassan). In entrambi i casi, la scoperta di un'unità perduta si lega al recupero di un tempo perduto, sia esso immaginato quando il popolo palestinese viveva sulla propria terra, sia esso invece il tempo della catastrofe, che ha distrutto il legame con la terra. La differenza

tra i due lungometraggi di Elia Suleiman – *Sejdi ichtifa/Cronache of a Disappearance* (Cronaca di una sparizione, 1996) e *Yaldun alibeyu/Intervento divino* (Intervento divino, 2002) – illustra con chiarezza quanto succedeva dentro la società e nel cinema palestinese nel periodo compreso tra gli Accordi di Oslo e lo scoppio della Seconda Intifada, tra la "quiete prima della tempesta", come lo definisce Suleiman, e il periodo della "distruzione e disintegrazione totale".

La parte iniziale di *Cronaca di una sparizione* è incentrata su Nazareth, su un caffè del luogo, su un negozio di souvenir e sulla casa dei genitori di Suleiman, dove il padre gioca a *backgammon* e la madre chiacchiera con i vicini. Da questo luogo – da questa città e da questa casa – il film si spinge verso l'esterno, esplorando il circondario in modo non sistematico. Raggiunge le spiagge di San Giovanni d'Acri, si dirige verso nord sul Lago di Tiberiade, si spinge sulla strada per Gerico e lungo il lungomare di Tel Aviv. La seconda parte si svolge a Gerusalemme, e qui si vedono l'Hotel dell'American Colony, la casa del regista e la moschea al-Aqsa. Questi spazi, che sono sempre ripresi attraverso il finestrino di una macchina, sono congestionati e minacciati, ma è possibile vivervi, condurvi un'esistenza normale, anche se pregea di violenza.

Al contrario, in *Intervento divino* non troviamo quasi nessuno spazio aperto. Come in *Cronaca di una sparizione*, la prima parte si svolge a Nazareth, ma tutto ciò che vediamo sono brevi immagini: un boschetto dove Babbo Natale scappa da persone che provano a ucciderlo, un cortile di una casa privata in cui un vicino getta la spazzatura; un altro vicino che pulisce a varie riprese il cortile, impiando la spazzatura in un solo mucchio, e una strada con una fermata dell'autobus abbandonata, dove nessun mezzo pubblico arriverà mai. La casa del padre è ridotta principalmente alla cucina e, nella seconda parte del film il protagonista, il regista Suleiman, si sposta da Nazareth a Gerusalemme (come aveva già fatto nel primo film). Qui vediamo il posto di blocco di A-Ram (che separa Gerusalemme da Ramallah) anziché i panorami della città. In entrambe le parti, la vita quotidiana è degradata ad una routine statica, piena di odio, rabbia e contrassegnata dal rischio di un conflitto sempre in procinto di esplodere.

Così come si è accennato in precedenza, per ottenere ciò che è impossibile raggiungere nella realtà – spezzare confini soffocanti – il cinema palestinese si è rivolto al sogno e ai film, all'amore e alla fan-

na, con l'intento di ricomporre lo spazio scisso e di riunificare un'identità divisa, come si può vedere nel secondo film di Sulaiman, *Il vento divino*. Qui il regista incontra la sua amante sul confine tra Ramallah e Gerusalemme, da qui i due osservano il posto di blocco a A-Ram e tutto quello che questo luogo trasmette. Il legame tra due è fisico - si tengono silenziosamente per mano - e il film dimostra come sia possibile attraversare il posto di blocco e trasformarlo da luogo che frantuma l'identità palestinese in uno che favorisce legami di connessione e di amore. Suleiman prova a superare questo confine non solo con l'amore ma anche grazie alla cinepresa. La stacchi della macchina da presa, dominante nella prima parte del film, è ora sostituita da un dinamismo che misura la distanza, la profondità e l'altezza del luogo (con riprese fatte tramite carrellate o gru). L'amore dei due protagonisti non solo permette la riunificazione dell'identità palestinese divisa in un tutto unico che comprende l'uomo e la donna, ma conduce anche il palestinese all'azione. La donna rende materiali le fantasie e i desideri dell'uomo che rimane invece passivo mentre lei passa, attraversando il posto di blocco, paralizzando i soldati e facendo cascare al suolo la torretta di controllo al suo passaggio, oppure mentre spara una unità di tiratori israeliani, in scene ispirate al film *Ninja* e al mondo virtuale di *Matrix* (vd., 1999, Larry e Andy Wachowski).

La *Cronaca di una spartizione*, una scena assurda e divertente era stata usata al posto della violenza fisica, e si apriva a molte interpretazioni; nel film successivo, invece, la violenza fisica viene rappresentata in modo vivido ed è molto chiaramente riferita alla resistenza palestinese, anche se solo in forma di fantasia.

Si può affermare che diversi film prodotti nei primi anni del terzo millennio costituiscono una transizione del cinema palestinese verso un'attenzione alla sfera privata e alla vita familiare. Uno dei più importanti è *Ama's Children* (*I bambini di Ama*, 2004, Juliano Mer Khamis), che racconta la storia dei bambini di un teatro fondato da Ama Mer Khamis (1930-1995), la madre del regista, nel campo profughi di Jenin. Il documentario ha al suo centro Yussef e tre dei suoi amici - Ashraf, Ala e Nidal. A prima vista, esso sembra simile a molti altri lavori palestinesi che si concentrano sulle difficoltà e sui sogni dei bambini e che li usano come allegoria per la sofferenza dell'intero popolo palestinese. Mer intesse la trama di scioccanti flashback e di *shforward* che inseriscono la desolazione del futuro nel presente, e i segni di un passato pieno di speranza nel futuro, costruendo in que-

sto modo un racconto che ha le caratteristiche della disperazione personale, piuttosto che di quella nazionale. Diversamente dalla maggior parte di altri film, qui il futuro non sembra rovinare le aspirazioni e i sogni. È, piuttosto, incastonato al centro del presente con i suoi combattenti morti e con i bambini vivi; con il campo profughi ritratto nella sua fase di prosperità e nella sua distruzione dopo l'invasione del 2002, con il teatro di Ama, nel momento in cui era un luogo vivace e nel tempo in cui è stato dimenticato. Tutti questi elementi, così come i carri armati che si aggirano nella città buia, prima e dopo la distruzione di Jenin, diventano un unico quadro, che dissolve ogni sogno e speranza e che tuttavia non lascia la possibilità che di tutto ciò ci si possa dimenticare o lasciarsi andare.

Questo nuovo orientamento - concentrarsi maggiormente sulla vita privata - si ritrova anche nel primo lungometraggio di Tawfik Abu Wael (1976), *Atarb* (l. Scet, 2004) dove si racconta la storia di una famiglia palestinese di cinque persone, che vivono in un edificio abbandonato al di fuori del villaggio di cui erano originari e sono isolate da ogni contatto con la civiltà. La vita della famiglia scorre sotto la tirannia di un padre duro e crudele che si rifiuta di tornare in un luogo civilizzato e che, per permettere alla famiglia di vivere in questo posto abbandonato da Dio e dagli uomini, si allaccia illegalmente all'acquedotto israeliano. Il rifiuto del padre di lasciare questo spazio in cui vive con la famiglia, può essere letto come una resistenza al tempo e allo spazio che sta al di fuori, a quello dello Stato di Israele in cui il protagonista vive, e anche al tempo e allo spazio del villaggio arabo che ha abbandonato. Il film si pone oltre la storia e oltre la narrativa storica, in una sorta di enclave spazio-temporale in cui lo spazio è chiuso, unificato. I protagonisti a malapena si muovono al di là delle restrizioni del piccolo luogo, angusto e abbandonato che abitano. Anche i pochi oggetti che esso contiene sono ridotti al minimo e riempiono quello spazio con un'impressione visuale di una patria "ingiallita", estremamente "arida" in termini fisici e sensoriali. L'aridità è resa anche attraverso il silenzio, quello dei protagonisti, quello che prevale attorno a loro, e quello della colonna sonora del film.

In relazione a questa prigione arida e chiusa, ci sono altri spazi in questo film: il villaggio che la famiglia ha lasciato, i boschi e i campi sotto il controllo di quello Stato di Israele in cui scorre l'acqua e in cui si trovano anche gli alberi che la famiglia usa senza permesso. È lo spazio del villaggio che non compare quasi mai, mentre i campi e i boschi che costituiscono la fonte della sopravvivenza della famiglia

sono al tempo stesso anche fonte di minaccia. I "berretti verdi" sono costantemente presenti a minacciare la famiglia intrusa. In questo senso, possiamo interpretare la scelta di uno spazio congelato e arido, come una sorta di resistenza a quello in cui vi è un movimento, in cui si verificano le trasformazioni della storia.

Lo spazio ristretto trova il suo parallelo in una trama essenziale negli atti ricorrenti dei protagonisti, azioni cicliche, simili al tormento di Sisifo – scavare la terra, tagliare il legno, caricare oggetti pesanti e spostarli da un luogo all'altro. La ripetizione di queste azioni, che richiamano l'immagine di un leone che cammina senza posa in una gabbia, sottolinea i limiti dello spazio e ancora una volta dimostra come sia impossibile che il movimento introduca un cambiamento.

La scelta di rimanere al di fuori del movimento narrativo in una situazione di aridità e di paralisi richiama i modi in cui altri film congelano le storie e al tempo stesso ritornano all'evento traumatico della perdita e anche all'oggetto della perdita stessa. In questo caso si tratta di una perdita privata – la vita perduta nel villaggio prima che il padre se ne allontanasse con la famiglia. Al di fuori di quel contesto, il padre costringe i suoi familiari a far rimanere il modo di vita del villaggio lontano dalla civiltà, senza acqua, senza scuola, senza radio, in un paesaggio disabitato. In questo senso, la vita privata della famiglia riflette la vita pubblica che è stata descritta in molti altri film palestinesi negli anni '80 e '90 che hanno parimenti riportato in vita il passato prima della catastrofe e che lo hanno poi presentato come mitico e idealizzato, come uno stato di fantasia prima della caduta dell'uomo. Come altri film, *Atash*, demistifica il passato: l'aggrapparsi alla terra non fa sì che ai protagonisti si aprano degli spazi del territorio; le qua e gli alberi non creano legami con la terra; inoltre, la famiglia patriarcale tradizionale, che in tutti gli altri film è una fonte di stabilità, costituisce qui una fonte di oppressione e di violenza che genera una nuova ferita che si va quindi a aggiungere ai traumi precedenti. Si tratta questa volta non soltanto del trauma delle vittime, ma anche del trauma dell'aggressore – del padre violento che esercita sulla famiglia lo stesso terrore e la stessa oppressione che le autorità israeliane gli hanno mostrato⁴.

Tutte queste caratteristiche – che hanno definito il cinema palestinese in anni recenti – ansia, monotonia, immobilità del tempo, ostruzione dello spazio – diventano qui uno stato esistenziale, non solo il risultato di ragioni nazionali, ma anche e soprattutto di relazioni universali, umane, metafisiche. Un altro lungometraggio de-

sembra indicare un indirizzo verso nuove traiettorie del cinema palestinese è *Paradise Now* (id., 2005, Hany Abu-Assad), opera che ha ottenuto un grande successo internazionale e che è stata nominata agli Oscar come miglior film straniero, ma che ha suscitato un grande dibattito a causa del tema trattato – due attentatori suicidi che si preparano a farsi esplodere in Israele. Il vero soggetto del film tuttavia non è il "paradiso", quanto "l'adesso", poiché il film non si occupa necessariamente della vita eterna promessa agli attentatori suicidi, ma piuttosto del presente in cui essi vivono. Siamo nello stesso tempo di vita nella West Bank e nella Striscia di Gaza descritto nel miglior cinema palestinese analizzato in questo saggio: ne abbiamo parlato a proposito di *Waiting for Salab A-Dain*, *Cronaca di una spartizione* e molti altri. È il tempo in cui due persone stanno sedute all'ingresso di un caffè senza fare niente (*Cronaca di una spartizione*); in cui le macchine stanno ferme (*Halifa* [1996] di Rashid Mashrawi); in cui le persone rimangono inerti a casa durante il coprifuoco (*Carpet*, [1.1. Coprifuoco, 1994] di Rashid Mashrawi), è il tempo che passa aspettando in fila ai posti di blocco. E questo tempo lento e vuoto permea la prima parte di *Paradise Now*, dipinto con mezzi che sono familiari al cinema palestinese e che talvolta si appoggia alle stesse immagini, agli stessi simboli (una macchina ferma, in coda ai posti di blocco, fumare il *narghilé* e via dicendo). È un tempo che minaccia di scoppiare, esplodere, bruciare o straripare in tutti i film. Eppure, mentre in altri film la macchina da presa, o le immagini simboliche e persino surreali, mettono in atto lo scoppio, in *Paradise Now*, la detonazione è un effettivo attacco suicida. In questo senso, si può quindi intendere la trama come un tentativo di sostituire il tempo della disperazione con altri due tipi di tempo: da un lato l'eternità in paradiso dopo il suicidio; dall'altro, il tempo dell'agire e dell'azione hollywoodiana. La prima parte del film è quindi costruita come una lunga anticipazione e preparazione per l'atto del suicidio, mentre la seconda è costruita come una caccia in stile hollywoodiano al protagonista che non ha portato a compimento il suo ruolo, che ha esitato all'ultimo minuto e che è fuggito. A questa struttura narrativa si può con tutta probabilità attribuire il successo del film. Si possono considerare insieme *Atash*, *Amal's Children* e *Paradise Now* come una testimonianza della capacità del cinema palestinese di trascendere i confini della catastrofe storica e geografica causata da un'occupazione apparentemente senza fine e la continuazione di una storia a due protagonisti: noi e loro. Questi tre film usano un linguaggio cinematografico

fico più ampio attraverso il quale riesce a emergere una nuova storia e un nuovo tipo di cinema. La lunga occupazione, la vita in esilio e la lotta nazionale non hanno cancellato la creatività palestinese, in un'e laborazione che ha avuto inizio negli anni '70, che ha cambiato direzione negli anni '80 e che continua a fluire e a trasformarsi tra i palestinesi residenti in Israele e tra quelli che vivono all'estero.

Nonostante la mancanza di un sostegno interno e la carenza di fondi, i registi palestinesi sono riusciti a creare film che gettano luce su una società complessa e che sono stati acclamati nei festival internazionali. La strada preparata da Michel Khleifi con *Fertile Memory* serve ancora come modello per il cinema palestinese, anche se le condizioni personali e nazionali continuano a presentare molti ostacoli per coloro che lo attraversano.

(Traduzione di Marcella Simoni)

¹ Parafraizzando Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film Making*, Princeton University Press, Princeton 2001, p. 286, che si appoggia alle teorie di Butler, si può sostenere che le identità etniche, d'esilio e di diaspora si svolgono e dipendono dalla pratica della ripetizione che, col tempo, crea appunto un effetto di identità etnica, d'esilio o di diaspora.

² Per i film israeliani che trattano il tema dei posti di blocco, cfr. Anat Zaiger, *Blind Space: Roadblock Movies in the Contemporary Israeli Film* in «Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies», XXIV, nr. 1, 2005, pp. 37-48.

³ Riferimento alle "Guardie di frontiera", corpo dell'esercito israeliano, che indossa appunto un berretto verde scuro (*n.d.d.*).

⁴ Così come viene espresso nel sogno in cui il padre si identifica con il soldato israeliano. Il legame tra il padre patriarcale e l'occupante israeliano è oggetto di trattazione di molti film palestinesi, tra cui il più noto è *Nozze in Galilea* (1987, Michel Khleifi). Questa analisi di *Atash* si basa su Nurith Gertz/Gal Hermoni, *Deconstructing History: Trauma and subversion in Kedma and Atash*, in «Israel», a cura di Raz Yosef, nr. 14, (Tel Aviv University and Chaim Weizmann Institute), 2008.

Nota bibliografica

- Chaim Bresheeth, *A Symphony of Absence: Borders and Limitality in Elias Salzman's Chronicle of a Disappearance*, in «Framework» XLIII, 2, 2002.
 Id., *Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Ironic Parable of the Invisible Palestine*, in «Intellect» 1, 1, 2002.
 Xan Brooks, *When We Started Shooting, So Did They*, Interview with Elias Salzman, in «The Guardian», 13 January 2003.
 Nurith Gertz/Gal Hermoni, *Deconstructing History: Trauma and subversion in Kedma and Atash*, in «Israel», a cura di Raz Yosef, nr. 14, (Tel Aviv University and Chaim Weizmann Institute), 2008.
 Nurith Gertz/George Khleifi, *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.

- Guy Handberg/Khemais Khemais, *La Palestine et le Cinema*, in «E», nr. 100, 1977.
 Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making*, Princeton University Press, Princeton 2001.
 Yveta Shafir, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, American University in Cairo Press, Cairo 1998.
 Id., *Cinema in Palestine*, in Oliver Leaman (a cura di), *Middle Eastern and North African Film*, Routledge, New York 2001.
 Ella Shohat/Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York and London 1994.
 Rebecca Stein/Ted Swedenberg (a cura di), *Palestine, Israel and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press, Durham, NC 2005.
 Anat Zaiger, *Blind Space: Roadblock Movies in the Contemporary Israeli Film*, in «Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies», XXIV, nr. 1, 2005, pp. 37-48.