

LA PRIMAVERA DEL MEDITERRANEO



**Rachid Benhadj, Il pane nudo
e il vento di democrazia nel cinema arabo**



Cenacolo di Bagutta

Associazione Artistico Culturale dal 2011

Ass. Cult. Cenacolo di Bagutta - Via Bagutta 14, Milano
www.cenacolodibagutta.blogspot.com



I giorni dell'odio e della vicinanza

● di Luigi Sardiello
● sardix@filmmakersmagazine.it

Sono stati anni di odio: quello per l'altro, per una civiltà che aveva osato attaccare, per di più in maniera spettacolare, stile hollywoodiano, l'egemonia occidentale, chiamandoci "infedeli". Adesso è il momento della simpatia, della vicinanza, della solidarietà: quella per una civiltà che si oppone ai propri regimi totalitari in forza di una parola, "democrazia", che credevamo nostro esclusivo brevetto e invece ci accorgiamo di aver colpevolmente dimenticato, trascurato, tradito. Poco importa se coloro che ci avevano attaccato e quelli che in questi ultimi mesi combattono in casa loro per la democrazia poco o nulla hanno a che spartire gli uni con gli altri. La confusione regna sovrana, e in pochi sono in grado di distinguere tra la civiltà araba, un'etnia che in molti paesi è in prevalenza musulmana, e quella di popolazioni di origine indoeuropea dell'Iran o dell'Afghanistan che sono sì musulmane, ma non più arabe della nostra.

L'ostacolo principale alla comprensione è sempre la globalizzazione, l'unificazione forzata dei parametri di lettura del mondo: l'idea che non esista una cultura alternativa a quella dello Spettacolo con la maiuscola, capace di accomunare realtà inconciliabili attraverso il linguaggio televisivo della CNN e quello di Al Jazeera. Mai come ora occorre fare

distinzioni, a partire dal cinema.

Questo numero è dedicato al cinema di queste due grandi culture, quella del Maghreb e dell'Egitto, rappresentata da autori come il grande vecchio "guastatore" Youssef Chahine, e quella delle antichissime civiltà mediorientali, rappresentata da artisti militanti come Kiarostami e Makhmalbaf. Icona di questa nuova onda tra tradizione e rinnovamento, un film, *Il pasto nudo*, che è un grido di dolore e una preghiera di democrazia contro chi questa parola ha vilipeso per ignoranza e cecità. E un autore, Rachid Benhadj, algerino adottato dall'Italia, ponte di collegamento tra due mondi che per troppo tempo si sono considerati "altri" senza capire quanto fossero vicini. Il nostro piccolo contributo per fare chiarezza, almeno nel cinema.

FILMmaker's

SÌ, SCELGO L'ABBONAMENTO A FILMMAKER'S EDITION (DVD + TRIMESTRALE MONOGRAFICO)

4 dvd + Filmaker's Edition a 39,50 euro invece di 59,96

Spazio per inserire i tuoi dati (da compilare sempre, anche se regali l'abbonamento)

Nome:

Cognome:

Indirizzo:

Città: CAP Prov.

Nazione:

Telefono: e-mail:

Servizio Abbonamenti: Bunker lab srl Via A. Bertoloni 37, int. 2, 00197 Roma

Compilare e spedire in busta chiusa a:
Bunker lab srl
Via A. Bertoloni 37, int. 2, 00197 Roma
oppure via mail a:
redazione@filmakersmagazine.it

Allego ricevuta vaglia postale intestato a:
Bunker lab srl Via A. Bertoloni 37, int. 2, 00197 Roma

Allego assegno non trasferibile intestato a:
Bunker Lab S.r.l.

Allego ricevuta versamento su c/c postale n.
72496094 intestato a **Bunker lab srl**
Via A. Bertoloni 37, int. 2, 00197 Roma

in copertina: Rachid Benhadj

Direttore Responsabile

Luigi Sardiello

Caporedattrice

Laura Giacalone

Supervisione

Corrado Parigi

Art Director e Progetto grafico

Mirko Di Francescantonio

30 Holding Srl

Piazza Cavour - 00174 - Roma

Analisti

Giorgio Gosetti, Italo Moscati, Serafino Murri

Hanno collaborato

Antonio Capocasale, Giuliano Colucci, Pasquale D'Aiello, Mattia Lento, Stefania Pala, Massimiliano Pistonesi, Daniele Toscano

Stampa

REPLIC SRL via Modigliani 9/11 20865 Usmate Velate (MB)

Redazione e Uffici commerciali

via Bertoloni 37, int. 2 - 00197 Roma

tel: 06.80660490

www.filmakersmagazine.it

e-mail: redazione@filmakersmagazine.it

Reg. Trib. n.409 del 20-8-1998

Produzione Video

Vincenzo Ianni

Segreteria e Amministrazione

Stefania Onofrillo

Illustrazione

Antonio Giacalone

sommario

03 I giorni dell'odio e della vicinanza

RACHID BENHADJ

08 Poesie contro il muro

IL PANE NUDO

15 Il pane nudo: la parola come atto di rivolta

IL VENTO DI DEMOCRAZIA NEL CINEMA ARABO

20 Rock the Casbah

24 Arabi e israeliani: il paradiso perduto

28 Youssef Chahine: elogio del pensiero libero

32 La rivoluzione degli Instant Doc

36 Asghar Farhadi: l'arte del cinema (non) politico

40 Kiarostami e Makhmalbaf, tra immaginazione e politica

42 Rachid Benhadj: biografia e filmografia



Indice & Credits

CINEVACANZE IN SALENTO

Scrivi il tuo cortometraggio sulle spiagge più belle d'Italia

Dall'idea al film: sceneggiare il proprio cortometraggio partendo da un'idea o un soggetto personale. Attraverso un'attività laboratoriale seguita da uno sceneggiatore e da uno script editor professionisti. Sette giorni più uno di scrittura, analisi, confronto, riscrittura, ma anche divertimento e relax. Alternando il mare alla scrittura, la visione di film alle testimonianze di registi e sceneggiatori professionisti. Fare cinema e farlo divertendosi, in pieno relax. Questo l'obiettivo di "Cinevacanze in Salento". Il programma è molto semplice: al mattino tutti in spiaggia, al pomeriggio lavoro individuale o in gruppo seguiti da docente e tutor, alla sera visione del film e incontro con il regista. Docente del corso sarà Luigi Sardiello (direttore di FILMAKER'S magazine, regista e sceneggiatore) coadiuvato da Massimiliano Pistonesi (script editor delle più importanti società di produzione e case editrici). Fra i testimoni, Edoardo Winspeare, Giulio Manfredonia, Davide Barletti, Nico Cirasola e il produttore Alessandro Contessa. Il periodo va da sabato 8 a sabato 15 settembre, a immediato ridosso del Festival di Venezia, quando la ressa vacanziera è terminata e le spiagge e i paesaggi salentini mostrano il loro lato migliore. L'iscrizione è a numero chiuso, per consentire un approfondito lavoro individuale.

Per informazioni:

FILMAKER'S magazine
amministrazione@filmakersmagazine.it

IN QUESTA PAGINA:

Piede di Dio

SCUOLA PER ASPIRANTI SCENEGGIATORI

Tradurre in immagini la narrazione in modo efficace. Questo l'obiettivo del corso di sceneggiatura, organizzato da Filmmaker's magazine, per formare sceneggiatori in grado di scrivere un film che abbia possibilità di sbocco sul mercato. Il corso, strutturato in 20 lezioni, si propone di fornire gli strumenti attraverso le tre tappe del viaggio di creazione di un'opera filmica: il soggetto, il trattamento e la sceneggiatura vera e propria. Alla fine del percorso, infatti, ogni partecipante avrà realizzato concretamente la propria sceneggiatura.

I docenti che accompagneranno l'allievo sono: Volfango De Biasi, regista e sceneggiatore di *Matti per il calcio* (2006), *Come tu mi vuoi* (2007), *Iago* (2009); Luigi Sardiello, regista e sceneggiatore di *Piede di Dio* (2009) e *Il pasticciere* (2012). Inoltre, i partecipanti saranno seguiti nelle loro attività dalla tutor Tiziana Martini, sceneggiatrice di *Come tu mi vuoi* (2007) e *Iago* (2009). Le lezioni sono prevalentemente pratiche e si articolano su un percorso classico che conduce dall'idea alla sceneggiatura. Il percorso formativo – della durata complessiva di 80 ore – si sviluppa attraverso l'ideazione, la realizzazione e la correzione di un soggetto e di una sceneggiatura individuali. A ogni tappa della stesura fa seguito un debriefing individuale e collettivo, al fine di sistematizzare, in nozioni e parametri di riferimento, i progressi e gli eventuali errori. Durante la fase didattica intervengono esperti e figure professionali,



che forniranno agli allievi gli strumenti necessari. Sono previste altre attività: cineforum, visione, analisi e dibattiti sui film, incontri e testimonianze di professionisti del settore (produttori, editor di rete, attori, registi). Alla fine del corso ci sarà la possibilità di mettere in pratica le competenze acquisite, attraverso stage presso strutture del settore. I corsi avranno inizio il 2 aprile 2012, sono a numero chiuso e si svolgeranno al Centro Mezzelani Via Tuscolana, 388 – 00181 Roma.

Per maggiori informazioni:

Tel: 06.80660490
Cellulare: +39.320.0340741
Email: tiziana@ideacinema.it

Poesie contro il muro

● di Antonio Capocasale
● capocasale.a@gmail.com

Un uomo in prigione scrive poesie sulla parete della sua cella e insegna a scrivere a un ragazzo di vent'anni. È una scena del film *Il pane nudo* (*El Khoubz el hafi*, 2005), nonché un brano del romanzo autobiografico di Mohamed Choukri da cui è tratto, e prima ancora una "scena" della vita dello stesso scrittore.

Nel film, l'uomo che scrive poesie nella cella è interpretato dal regista Rachid Benhadj: anche lui, in qualche modo, un poeta che scrive contro un muro. Il suo cinema è un arabo di umanità, un graffito di denuncia sociale e l'espressione di un bisogno di poesia autenticamente, profonda-

mente umano. Prima di arrivare dietro la macchina da presa, Benhadj (Algeri, 1949) coltiva una vocazione che ancora oggi lo accompagna, quella della pittura, arrivando a vincere il Gran Premio di Pittura a Parigi. Nella capitale francese studia dapprima architettura presso l'École supérieure des Arts décoratifs, e nel 1975 ottiene il diploma di regia all'École de Cinéma.

Le rose del deserto

L'opus cinematografico di Benhadj si snoda negli anni a esplorare in maniera libera, impervia, ma al contempo rigorosa (quasi un disegno architettonico) per fedeltà e onestà, tematiche in cui la denuncia sociale (mai esclusivamente astratta e generale) si coniuga con l'attenzione alle vicende dei singoli, alla sensibilità al particolare umano. Gli inizi di Benhadj dietro la macchina da presa risalgono al 1976, quando comincia a realizzare corti e documentari, alcuni dei quali per la Radio Televisione Algerina. Da *Immigration* (1976), sulle condizioni di vita e lavoro di nordafricani in una baraccopoli di Nizza, passando per *Les Agresseurs* (1979), su alcuni "ragazzi di vita" e delinquenti di Algeri, *11 t' 49* (1980), sui problemi e i sogni di una famiglia

numerosa che sogna l'assegnazione di una casa popolare, *Mille et une naissance* (1984), sul tema affine della pianificazione familiare, fino a *Couleurs nostalgiques* (1985), su Houamel, pittore algerino esule in Italia, i primi lavori di Benhadj testimoniano già quella sensibilità alle tematiche sociali che il regista svilupperà poi nei lungometraggi.

Il primo risale al 1989 ed è *Louss – Roses des Sables*. Il film è ambientato in un villaggio circondato dal deserto, retto da dure leggi arcaiche, in cui vivono Moussa, un ragazzo privo di braccia e con una gamba sola, e sua sorella Zineb. Moussa riuscirà a superare le difficoltà del suo handicap e a essere autosufficiente, imparando a usare il piede come fosse una mano. Zineb si confronta col bisogno e le incertezze di una futura vita matrimoniale, scontrandosi con le norme e i divieti della sua cultura e della sua società e manifestando una propria indipendenza nel prendere ogni giorno l'unica corriera utile per recarsi a lavoro. I due cercano, ognuno in modo diverso, di costruire un proprio spazio vitale pur nella difficoltà estrema in cui vivono, e proprio Moussa appare forte di speranza, come quando, proprio nel luogo desertico in cui vive, inaffia ogni giorno una rosa sognando Mariam,



IN QUESTA PAGINA:
Vanessa Redgrave in *Mirka*

di cui è innamorato.

Nel film si delinea una situazione ricorrente nelle opere successive del regista: i personaggi devono intraprendere una propria lotta per la ristabilire la possibilità di costruire/conservare/conquistare la propria e altrui umanità, anche quando sembrano mancare (o di fatto mancano) le condizioni perché ciò accada.

Perché se è possibile scrivere poesie sulle mura di una prigione, è possibile cercare il proprio spazio vitale anche nel deserto, si può anche far crescere una rosa lì dove non ci si aspetta che possa fiorire. Soprattutto, Moussa riesce a essere autonomo grazie alla sua forza interiore fatta di speranza. Benhadj, forte della propria sensibilità alle vicende di esseri umani particolari, dichiara di essersi ispirato alla storia vera di un uomo da lui conosciuto, affetto dallo stesso handicap del protagonista del film. Quella sensibilità umana si traduce in uno stile di ripresa contemplativo e partecipativo, che riesce a concentrare l'attenzione dello spettatore anche sul silenzio e sulla monotonia del deserto, sulla ripetitività di una vita in cui può accendersi, come per un'epifania improvvisa, la

bellezza di quelle piccole cose (come il fiorire di una rosa o il battito d'ali di una farfalla) che sono l'oggettivizzazione della speranza di Moussa.

Graffiti di denuncia

Il secondo lungometraggio è *Touchia – Cantico delle donne di Algeri* (Touchia, 1993), che ottiene, tra l'altro, la menzione speciale alla Mostra del Cinema di Venezia. Protagonista è Fella, una donna algerina che si prepara, nonostante il divieto dei suoi familiari e la paura del crescente fervore integralista, a rilasciare un'intervista televisiva in occasione dell'anniversario dell'indipendenza dalla Francia. Fella si trova a rievocare i propri ricordi e il suo entusiasmo nel periodo della guerra d'indipendenza, fino al crollo delle sue utopie sotto i colpi della violenza quando una sua amica viene stuprata e uccisa. Ancora una volta un'esistenza in lotta, col volto di Fella sullo schermo televisivo che è anch'esso un "graffito" di denuncia contro un muro, quello rappresentato dalla cecità integralista, dal suo disumano rigore, dalla violenza e dalla brutalità di un presente che manda in rovina i sogni e le speranze di una stagione del passato vissuta con passione. Dal 1995 Benhadj si trasferisce in Italia, a Roma, e nello stesso anno gira due documentari: *L'ultima cena* e *Cari*

comboniani, entrambi sulle ragioni di una scelta missionaria.

Del 1997 è invece il lungometraggio *L'albero dei destini sospesi* (*L'arbre des destins suspendus*), sulla scoperta dell'alterità e del suo valore che l'italiana Maria fa attraverso la conoscenza e l'amore di Samir, giovane marocchino.

L'opera successiva, *Mirka* (1998), narra la storia di un bambino alla ricerca della propria madre e delle sue origini dopo la tragedia della guerra nei Balcani. Nel film si registra un cambio di tono da parte del regista, meno ascetico dei lavori precedenti, più diretto nella comunicazione di un'idea, con un approccio più immediatamente empatico al soggetto.

Nel 2005 esce *Il pane nudo*, tratto dal romanzo autobiografico di Mohamed Choukri, morto durante la lavorazione del film. Tra le tematiche del regista e la storia del romanziere si riscontrano delle affinità significative. Anche la storia di Choukri è quella di una lotta per l'affermazione della propria umanità, un riscatto dall'infanzia di povertà estrema, con un padre violento e anaffettivo, un'adolescenza turbolenta tra prostitute e pederasti, fino a quando, in carcere, incontra un indipendentista marocchino (sono gli anni 50) che gli insegna i primi rudimenti della scrittura. Choukri diventerà poi a propria volta insegnante. La sintonia tra l'opera del regista e quella dello scrittore non è tuttavia solo a livello del soggetto: lo stesso stile del film cerca di rispecchiare l'asciuttezza del romanzo (piani fissi), sincero e privo di compiacimenti estetizzanti, nonché l'instabilità di una condizione esistenziale (l'uso frequente della macchina a mano). Il punto di partenza per il risveglio e il riscatto di Mohamed nel film è il graffito di una poesia in una cella (rievocato in parte già nei titoli di testa del film), e conseguentemente l'apprendimento della scrittura. Perché si è uomini se si scrivono poesie contro i muri. E si è prigionieri, spesso, anche a causa di quell'ignoranza che genera fanatismo, violenza e le demonizzazioni dell'altro: tutto ciò che il cinema di Benhadj denuncia, riuscendo a portare allo scoperto un altro mondo islamico, che sfugge all'occhio televisivo occidentale.



IN QUESTA PAGINA:
Benhadj e Depardieu

Il pane nudo: la parola come atto di rivolta

Quando si guarda *Il pane nudo* (*El Khoubz el Hafi*) di Rachid Benhadj le immagini si mescolano con la memoria, memoria viva ma anche cinematografica. Non si può non pensare infatti ai tanti film del neorealismo italiano, a quell'Italia distrutta e offesa che cerca un modo per ricominciare, ma prima deve provare a sopravvivere. È quella necessità di sopravvivenza che genera una molteplicità di piani raffigurativi, da *Ladri di biciclette* a *Sciuscià* e *Paisà*, così intensi da diventare memoria collettiva, patrimonio comune custodito negli sguardi carichi di attesa per il domani, perché è alla giornata che si vive. Non si può sfuggire al ricordo di quegli occhi, quelli dei bambini, che guardano gli adulti per una ricompensa o per la punizione. Ma a guardarlo da vicino, *Il pane nudo* proietta nella mente dello spettatore le immagini di *Germania anno zero* di Rossellini e del suo piccolo Edmund, vagabondo in una Berlino spettrale e vuota, carica di macerie e di fantasmi che non trovano pace, perseguitando chi ha avuto la fortuna di scampare alla morte. Come Edmund cammina per le strade alla scoperta di Berlino, così il piccolo Mohamed de *Il pane nudo* si aggira per le rumorose vie di Tangeri nel 1942. Così ha inizio il racconto del film di Rachid Benhadj.



IN QUESTA PAGINA:
Il pane nudo

Un altro mondo

Un racconto che inizia nel 1960 quando viene pubblicato l'omonimo romanzo di Mohamed Choukri, che è insieme cronaca, mémoire e fiaba cruda. Una storia ruvida, nata in mezzo ai morti, se è vero che Choukri la scrisse nel cimitero di Tangeri, usando come scrittoio una lapide. È qui che l'autore compone il romanzo, *Il pane nudo* appunto, che lo renderà celebre in Occidente, mentre verrà a lungo proibito nei paesi arabi perché racconta l'indicibile, mostrando come funzionano le cose da quelle parti. Choukri ha avuto la possibilità di collaborare con Benhadj alla realizzazione del film, ma non ha fatto in tempo a vederlo, dal momento che è morto nel 2003 e il film è uscito nel 2005. Il romanzo di Choukri è prima di tutto una biografia che spezza in tre età la vita dell'autore, tre età per tre volte che nel film segnano i passaggi del piccolo Mohamed dall'infanzia all'età adulta, fino al momento della scoperta della scrittura in carcere. Passaggio fondamentale perché, seppure in galera, Mohamed è per la prima volta libero: apprendere la parola scritta lo affranca dallo stato di ignoranza in cui era vissuto fino ad allora e fa crescere in lui la rabbia e la ribellione verso la sua storia. Da qui avrà inizio un nuovo viaggio.

Il piccolo Mohamed si aggira scalzo e miserabile per le strade di Tangeri alla ricerca di cibo, andando a frugare fra la spazzatura del quartiere abitato dagli occidentali, dove lo scarto di qualcuno diventa per lui fonte di sopravvivenza. Siamo nel 1942 e il piccolo Mohamed vive in una condizione di esasperazione e costrizione che gli nega ogni possibilità di tregua e di normalità. Lui non conosce il gioco. Nella sua vita è forte la presenza del padre, una figura quasi onnipotente, un uomo alcolizzato e violento, padrone della vita dei suoi familiari, che manda la moglie a lavorare per mantenere la famiglia e che non ci pensa due volte a uccidere il fratellino di Mohamed perché "piange troppo". Per Mohamed il padre sarà sempre il simbolo della rivolta, la natura cui ribellarsi perché tutto gli ha negato, inclusa la possibilità di avere una madre, che è sempre assente e niente può contro la volontà del marito. In questo mondo dove non esiste il diritto, il confine fra lecito e illecito diventa sempre più labile. La povertà nega a Mohamed la possibilità

di trovare un'identità. Messo in guardia contro le cose peccaminose, gli viene detto che «tutte le cose buone sono peccato». Mettendo in scena la dura e cruda vita del bambino nel Marocco degli anni Quaranta e Cinquanta, Benhadj descrive l'infanzia di Mohamed con un forte senso lirico, che si racchiude tutto nella sequenza in cui a una donna occidentale cade una bottiglia di latte che si infrange al suolo e il piccolo Mohamed si butta sul latte versato e comincia a leccarlo come un animale, mentre i pezzi di vetro gli tagliano la bocca. La donna lo guarda sconvolta, ma non può fare nulla perché ai suoi piedi c'è un altro mondo.

La lotta per l'autodeterminazione

La vita di Mohamed procede dentro questo quadro finché, una volta cresciuto, l'esperienza del sesso gli donerà un'effimera liberazione che si rivela nel momento della soddisfazione, mentre la sua vita si ferma nei tuguri di Tangeri, a contatto con un'umanità squallida che popola i vicoli, dove Mohamed si accompagna a delinquenti e prostitute. Anche qui Benhadj muove la macchina da presa sollevando il velo della memoria e rifacendosi al primo Fellini: pur mostrando un mondo che sembra malato, la visione non manca mai di un tono di surrealista e onirico, che non respinge i suoi personaggi, né li giudica, ma cerca di accompagnarli dolcemente verso un finale noto.

Ormai ventenne, Mohamed sperimenta il carcere, che Benhadj raffigura



IN QUESTA PAGINA:

Il pane nudo

come una grotta, un luogo primitivo e oscuro, quasi primordiale. Qui Mohamed incontra un rivoluzionario che gli insegnerà a leggere e scrivere. La prima parola che Mohamed scriverà è, emblematicamente, “papà”. Da questo momento prende il via un altro percorso, un altro racconto che sembra distaccarsi in maniera plastica dalla prima parte, quella di Mohamed bambino. A dare il volto al Mohamed adulto è adesso Saïd Taghmaoui. Se prima si tendeva a una visione favolistica, quasi protettiva nei confronti di un’infanzia negata, ora la storia volge verso una nuova tensione che non può che essere politica.

In molti hanno criticato questa scissione, che per certi versi è anche visiva e che non nasconde mai la volontà di cercare l’effetto in ogni episodio, rischiando di rendere il tutto eccessivamente didascalico, dal momento che viene proposto un sistema di valori ben chiari, che viene tenuto sempre presente. Una referenzialità che per alcuni è dannosa. Probabilmente le cose non stanno così, anzi, certamente non lo sono. Se è vero che il film di Benhadj nasce dal romanzo di Choukri, il regista algerino non rinuncia allo specifico cinematografico e lo fa nella maniera più semplice: attraverso il dispositivo fotografico, la pellicola, su cui il mondo si imprime da sé, lasciando campo libero alla lotta per l’autodeterminazione della propria identità, che la cinepresa coglie in maniera autonoma e restituisce allo spettatore con nuova potenza visiva.

La scrittura come atto politico

Questa è l’anima del film. Mohamed scopre in prigione la parola scritta e l’affrancamento dall’analfabetismo lo libera dalle briglie che lo tenevano prigioniero. Attraverso la scrittura Mohamed si scopre capace di comunicare, può verbalizzare il suo dolore, renderlo esplicito al suo vicino e al mondo, riesce a organizzare il suo pensiero e i suoi sentimenti, li esprime liberamente senza che essi siano sottomessi all’istinto. Ora può capire e interpretare il mondo che lo circonda, e non deve andare lontano perché gli basta guar-

darsi attorno. Allora *Il pane nudo* non è la registrazione piatta del mondo, un mero viaggio iniziatico, ma una presa di coscienza. Grazie alla scrittura Mohamed si libera dai fantasmi del passato e può ribellarsi al padre (non a caso la prima parola che impara a scrivere, come abbiamo detto, è “papà”). Ma la parola scritta diventa per lui anche un gesto politico, diventa un fatto culturale. Ecco perché questa seconda parte è impregnata di tensione politica: questa, per Mohamed, è una scelta cosciente, che gli permette di vivere una nuova vita densa di significato. In questo senso, Benhadj è ben attento a presentare le due figure femminili principali nel film: la madre di Mohamed, vittima, come il figlio, di suo marito, e Sallafa (Marzia Tedeschi), ambigua amante del protagonista. Le due donne sono per Mohamed non solo il simbolo di un’assenza, dell’affetto di cui non ha mai potuto godere, ma anche la voce silenziosa della denuncia. Senza fare facile retorica, *Il pane nudo* mostra infatti la condizione femminile all’interno del mondo arabo, vedendo in essa la frontiera su cui si gioca il futuro dei paesi arabi. La sofferenza delle donne non è diversa da quella di Mohamed: la povertà che li affligge è quella dell’ignoranza e della paura, e per questo la tensione politica diventa anche lo strumento che tiene insieme tutto, la miseria e la speranza.



IN QUESTA PAGINA:

Il pane nudo



IN QUESTA PAGINA.
La battaglia di Algeri

Rock the Casbah

Le cosiddette primavere arabe degli ultimi mesi hanno riportato l'attenzione dell'Occidente su aree del pianeta che per lunghi anni sono state caratterizzate da crisi e contraddizioni all'apparenza irrisolvibili. L'Africa settentrionale e il Medio Oriente rappresentano un problema cruciale per gli equilibri geopolitici mondiali. La questione palestinese, il fabbisogno petrolifero, i conflitti religiosi sono soltanto alcune delle ragioni che rendono queste zone l'epicentro di molte delle controversie internazionali. Capire il mondo arabo non è cosa semplice e i media occidentali, con le loro rappresentazioni non sempre obiettive, non appaiono i migliori strumenti per interpretare una realtà comunque interessante e ricca di fascino. Il cinema, lontano spesso da interessi contingenti, ha saputo meglio di altri mezzi raccontare i cambiamenti in atto in queste società. Grazie soprattutto ai numerosi festival e retrospettive del vecchio continente, molti europei hanno oggi un'immagine altra di queste aree del pianeta, lontana dai cliché e dalle semplificazioni dell'informazione fast food che non ha, spesso, né il tempo né la volontà di andare oltre la cortina

delle apparenze e dei facili giudizi. L'interesse per questo cinema è andato nel tempo crescendo, soprattutto in Italia, così come i corsi universitari, i seminari dedicati alle lingue e alle culture arabe. Il fenomeno migratorio degli ultimi anni ha contribuito ad avvicinare queste civiltà alla nostra. La mediazione culturale è diventata una parola d'ordine non più rimandabile. L'interesse nei confronti del mondo arabo in Italia, seppur non così accentuato come in questo momento, non è una novità. I governi democristiani e la cultura cattolica italiana hanno per lungo tempo appoggiato la causa palestinese e hanno lavorato molto, anche per questioni d'interesse economico, al fine di mantenere buoni rapporti con i governi arabi. Anche i socialisti non hanno mai nascosto le proprie simpatie arabe tanto da far rischiare all'Italia una rottura irrimediabile con l'alleato storico statunitense. Nel 1985 il governo italiano guidato da Craxi si oppose infatti alla consegna di combattenti palestinesi intercettati da caccia americani e costretti ad atterrare presso la base Nato di Sigonella. La crisi rientrò dopo alcuni giorni, anche se a fatica.

Pontecorvo e la sfida del cinéma vérité

La questione palestinese e i destini dei popoli arabi hanno trovato nel nostro paese un sostegno fondamentale soprattutto tra le fila del movimento comunista, che si è sempre schierato a favore sia della lotta palestinese contro il governo d'Israele sia delle rivendicazioni anticolonialiste dei popoli arabi in generale. Non è un caso allora che un regista come Gillo Pontecorvo, partigiano prima e militante comunista poi, abbia deciso di dedicare il suo più grande sforzo creativo proprio alla lotta di liberazione nazionale intrapresa dal popolo algerino contro l'occupazione francese. Uno scontro cruento iniziato negli anni Cinquanta e terminato soltanto il 3 luglio 1962 con l'indipendenza dello Stato africano. È il 1966 quando nelle sale italiane esce *La battaglia di Algeri*, un inno all'autodeterminazione dei popoli che diventerà ben presto un cult per il movimento studentesco nascente. Il film è una testimonianza e una rivisitazione di momenti cruciali della guerra d'Algeria appena conclusasi. Il soggetto, scritto da Franco Solinas e dal regista stesso, era stato inizialmente pensato per un

attore del calibro di Paul Newman. Fortunatamente i due si accorsero, grazie anche alla proteste di alcuni esponenti del Front de Libération Nationale chiamati a dare un parere sul progetto, che la scelta di filtrare il conflitto attraverso un solo personaggio, perlopiù occidentale, sarebbe stato un errore fatale per la riuscita del film in termini etici, ideologici ed estetici. Occorreva vincere le resistenze dei produttori e soprattutto riuscire a creare empatia tra la lotta collettiva degli algerini e gli spettatori occidentali senza l'ausilio dell'identificazione con un singolo eroe. Come ha scritto un commentatore straniero del film, Peter Matthews, occorreva fondere la lezione dell'avanguardia russa con quella del Neorealismo e del coevo *cinéma vérité* per riuscire a creare una rappresentazione corale e insieme appassionante del conflitto. Dopo aver riscritto con Solinas la sceneggiatura, Pontecorvo reclutò attori algerini presi dalla strada, tra cui i capi stessi del movimento di resistenza, e decise di girare in bianco e nero con pellicola 16mm, in maniera tale da conferire al film una parvenza da documentario. La ricerca di realismo però non scivola nel mockumentary. Pontecorvo, coadiuvato dalle note di Morricone, non rinuncia infatti alle componenti melodrammatiche e spettacolari e, soprattutto, non nasconde del tutto il carattere finzionale dell'opera agli occhi dello spettatore.

Dalla parte dei ribelli

Il regista italiano ha risolto le aporie del film facendo della casbah, il quartiere della città di Algeri dove si annidava la guerriglia, la vera protagonista del film. Il personaggio principale è proprio lei ne *La battaglia di Algeri*. Il quartiere storico di Algeri emerge in tutta la sua complessità, si configura come un alveare umano i cui ritmi sono scanditi dalle ritualità religiose e dalle strategie sovversive. Un luogo incontrollabile per i gendarmi francesi, in cui la resistenza può essere combattuta soltanto con l'arma della repressione violenta. Non è un caso forse che il film divenne oggetto di studio da parte del Pentagono americano, in funzione antisovversiva, e per ragioni contrarie, da parte dell'IRA irlandese. È lo stesso Pontecorvo, inconsapevolmente, a suggerire questo utilizzo anticonvenzionale del film in alcune

sequenze in cui il capo dell'esercito francese, il colonnello Mathieu, istruisce le proprie formazioni controrivoluzionarie con l'ausilio di filmati girati nella casbah: la realtà ha superato la fantasia. Il film è chiaramente schierato dalla parte degli algerini. I rivoluzionari, seppur violenti, sono contraddistinti da coraggio e passionalità, mentre la risposta francese appare soltanto brutale e cinica. Sono entrate nell'immaginario di molti testimoni dell'epoca le scene in cui le tre donne algerine abbigliate alla maniera occidentale fanno esplodere alcune bombe in luoghi frequentati dai coloni francesi. Oppure quelle in cui il rivoluzionario Ali La Pointe, nascosto all'interno di un palazzo, decide di non arrendersi al colonnello Mathieu che lo fa saltare in aria con la dinamite di fronte a centinaia di algerini della casbah raccolti in preghiera. In questa scena si ha l'impressione che a vincere sia comunque lo spirito rivoluzionario e con esso tutto il popolo algerino con la propria religiosità raccolta e dignitosa. Pontecorvo dedicherà altri due film importantissimi al tema dell'autodeterminazione dei popoli, *Queimada* (1969) e *Ogro* (1979), altrettanto militanti e ideologicamente lucidi ma non all'altezza del film del 1966. Poco prima di morire, nel 2005, riuscirà ancora a dire la sua con due opere collettive dedicate al G8 di Genova e al Social Forum di Firenze. Sarà l'ultimo capitolo di una vita spesa per il cinema e per la democrazia, un'ultima zampata per ribadire, come il titolo del documentario dedicato alle giornate genovesi, che un altro mondo è possibile.



IN QUESTA PAGINA:
La battaglia di Algeri

Arabi e israeliani, il paradiso perduto

IN QUESTA PAGINA:

Il giardino dei limoni

La Palestina, la patria di Dio sulla terra, è la terra degli uomini senza patria. Su questo lembo di terra si fronteggiano ebrei e arabi. Mentre i primi ne rivendicano il diritto di possesso in nome di una lontanissima presenza, gli arabi non possono prescindere dal fatto che quelle terre le hanno abitate fino al 15 maggio del 1948, data di inizio della prima guerra arabo-israeliana. L'impossibilità di portare a termine il processo di costruzione di un proprio stato nazionale ha impedito ai palestinesi di presentarsi all'appuntamento con la primavera araba con una propria proposta, ma si può ritenere che il processo di liberazione dei palestinesi sia parte integrante della lotta per la costruzione di un proprio stato. Tuttavia nel caso dei palestinesi non si tratta di un vero e proprio ritardo quanto di una specificità che li colloca in un'autonoma posizione storica, infatti in passato hanno conosciuto livelli di laicizzazione e pratica di diritti civili, quali la parità uomo-donna, ben prima di molti altri paesi arabi. Purtroppo tali conquiste sono arretrate quando l'egemonia della lotta di liberazione è passata dai movimenti di ispirazione socialista a quelli islamici.

La terra promessa

Il cinema ha raccontato questa storia con una molteplicità di sguardi. Sul versante palestinese, la cui scarsità di opere

● di Paquale D'Aiello
● blusky101@hotmail.com

è anche un segno dell'occupazione, è sicuramente da citare *Paradise Now* (2005) di Hany Abu-Assad, che porta sullo schermo le ultime ore di vita di un kamikaze palestinese, riuscendo a mettere in evidenza sia le terribili ragioni del suo gesto, sia la manipolazione che su di lui viene operata dai gruppi religiosi terroristici. Il dramma palestinese si può narrare anche utilizzando i toni surreali, come fa abitualmente Elia Suleiman in *Intervento divino* (2002) (rifiutato agli Oscar in quanto la Palestina non è riconosciuta come Stato) e in *Il tempo che ci rimane* (2009), dove con sguardo anche autobiografico interpreta il desiderio di lotta e di vendetta dei palestinesi, senza espungere la violenza dal suo orizzonte ma incarnandola in forme paradossali che indicano la sua insofferenza per essa.

Sul versante israeliano ha un posto rilevante Amos Gitai che mantiene centrale la questione della convivenza israelo-palestinese. Partendo con uno sguardo documentaristico che risentiva anche della sua precedente professione di architetto, realizza la trilogia: *House* (1980), *House in Jerusalem* (1998) e *News From Home / News From House* (2005), in cui segue le vite degli abitanti di una casa di Gerusalemme, sia gli attuali israeliani, sia i precedenti palestinesi cacciati dopo la guerra del 1948. La semplice giustapposizione delle testimonianze dei protagonisti trasuda dolore, che è di per sé la certificazione di un dramma. In questo caso lo sguardo del regista si ferma alla ricognizione e non si spinge a esaminarne le soluzioni. In *Verso oriente* (2002) Gitai rappresenta l'arrivo degli ebrei sul suolo della Palestina nel 1948 e i violenti scontri che sostennero con arabi e inglesi. L'attenzione è rivolta agli ebrei, ma due monologhi sono controcanti dal forte contenuto programmatico: un contadino palestinese lancia un monito che preannuncia una resistenza eterna; un immigrato israeliano, sconvolto dall'orrore dei combattimenti, manifesta tutta la sua sfiducia verso il sionismo. *Alla* (2003) racconta di un condominio, metafora del caos israeliano in cui la morte e la vita convivono senza rispetto, e la morte è rappresentata dalla violenza palestinese che incombe senza essere nominata. La stessa minaccia è presente in *Terra promessa* (2004) dove un attentato palestinese riesce ad avere persino un risvolto salvifico per alcune donne, usate come schiave del sesso in un locale israeliano chiamato Promised Land. Il



A SINISTRA:

Promesse

A DESTRA:

Valzer con Bashir

senso di colpa e l'aspirazione al dialogo sono il tema dominante di *Free Zone* (2005), dove si affida a una fattoria, costruita nella terra di nessuno, la metafora della pace.

Uno Stato d'angoscia

Più leggero è lo sguardo di un altro regista israeliano, Eran Riklis, che con *Il giardino dei limoni* (2008) mette in evidenza l'arroganza e la paranoia che pervade lo stato israeliano, ma il tono generale del film porta dentro un alveo di normalità l'eccezionalità della questione palestinese. Ben diverso è l'approccio di Ari Folman che realizza *Valzer con Bashir* (2008), un documentario fatto con tecniche di animazione che racconta della strage effettuata nei campi di Sabra e Shatila (1982) da truppe falangiste libanesi, in accordo con il governo israeliano. Il regista ha partecipato come soldato a quegli eventi

che diventano un'ossessione interiore che affronta anche in chiave psicoanalitica. La stessa angoscia personale, che diviene metafora di angoscia collettiva, si respira nel film di Samuel Maoz, *Lebanon* (2009), in cui la seconda guerra del Libano (1982) (svolta sul suolo libanese contro gli insediamenti palestinesi) viene raccontata con la visuale (in parte autobiografica) di quattro soldati israeliani sempre rinchiusi all'interno del proprio carro armato, simbolo evidente della sindrome di accerchiamento cui hanno condotto le politiche sioniste. Oltre che dai protagonisti, questa guerra è stata raccontata anche da osservatori stranieri. Sul fronte documentario ricordiamo *Promesse* (2001) del regista ebreo statunitense B.Z. Goldberg, che intervista alcuni bambini palestinesi ed ebrei, presi dai diversi settori culturali, e li mette a confronto, facendo emergere la sensazione che una speranza di pace è possibile. Sulla questione si è

cimentato anche Oliver Stone, realizzando il documentario *Persona non grata* (2003), in cui raccoglie le posizioni israeliane, quelle di Hamas e dell'OLP, svolgendo un'indagine forse troppo superficiale rispetto alla complessità reale, ma sforzandosi di sfuggire ai classici preconcetti statunitensi. Interessante anche il documentario della brasiliana Julia Bacha, *Budrus* (2009), che racconta del tentativo di lotta non violenta contro il muro di confine costruito da Israele. Il film utilizza illuminanti immagini dello stesso evento viste dai due opposti fronti. Da citare anche il documentario di Masao Adachi, *Armata Rossa - FPLP: Dichiarazione di guerra mondiale* (1971), in cui si racconta della partecipazione del movimento combattente giapponese nella lotta di liberazione per la Palestina, e il recente *Questa è la mia terra... Hebron* (2010) di Giulia Amati sulle tensioni causate in quella città dalla presenza dei coloni israeliani. Tra le opere di finzione, da ricordare *Munich* (2005) di Steven Spielberg, sulla strage degli atleti israeliani alle Olimpiadi di Monaco del 1972, che riesce a fornire una visione complessa degli eventi, anche attraverso le conseguenze personali delle scelte politiche, e *Private* (2004) di Saverio Costanzo, che rappresenta, attraverso la metafora dell'occupazione di una casa palestinese e del confinamento della famiglia in una sola stanza, la claustrofobia imposta ai palestinesi dalla dominazione israeliana.



IN ALTO:

Questa è la mia terra...Hebron

IN BASSO:

Paradise Now



Youssef Chahine: elogio del pensiero libero

«Il pensiero ha le ali e niente può arrestarne il volo». Quando si parla del cineasta egiziano Youssef Chahine (1926-2008), di solito si parte dall'epigrafe finale del suo film più noto in occidente: *Il destino (Al-massir)*, vincitore della Palma d'Oro a Cannes nel 1997), in cui, attraverso la vicenda del filosofo Averroè, si parla degli ostacoli che il potere politico e il fanatismo religioso impongono alla libera circolazione del pensiero. Pur essendo ambientato nell'Andalusia del XII secolo, la denuncia contro il fanatismo religioso, sia esso cristiano che islamico, che demonizza ogni linea di pensiero anche solo apparentemente eterodossa, è evidentemente attuale. Il forte *j'accuse* del film fa a meno della pedanteria e dell'oscurità elitaria di certo (cattivo) cinema politico, e al contrario usa le forme popolari del melò e del musical.

Lo Charlot egiziano

Ma chi era Chahine, così noto agli addetti ai lavori, ospitato/premiato nei festival, tanto parlato quanto poco visto nel nostro paese? Chahine (o il suo cinema, il che è lo stesso), forse somigliava un po' a quella (sua) immagine cinematografica del

filosofo andaluso: per la convinzione che il pensiero deve poter essere libero di volare al di là dei vincoli del potere, per la gioia di vivere un po' naïf ritrovata nelle cose semplici, quotidiane, popolari.

Come nella sua città natale Alessandria, eclettico crocevia di storie e saperi, nel cinema di Chahine coesistono armonicamente differenti tendenze e matrici culturali: la spettacolarità popolare, il musical, la commedia sentimentale, l'attenzione profonda verso tematiche politiche ed etiche, una lirica ma asciutta empatia nei confronti dei personaggi. In questo senso, i primi film degli anni 50 segnano la fertile e impervia ricerca di un'espressione personale che passa per i generi canonici: dal musical dell'esordio *Baba Amin (Papà Amin)*, 1950) ai drammi di *Ibn en Nil (Il figlio del Nilo)*, 1952) presentato a Cannes, *Sira' Fi al-Wadi (Lotta nella valle)*, 1954), il film che regala al protagonista Omar Sharif lo status di star, e soprattutto *Bab el Hadid (La porta di ferro)*, 1958), la cui complessa orchestrazione fonde i toni del realismo sociale (nella messa in scena del variegato microcosmo della stazione ferroviaria del Cairo) con la commedia sentimentale e il dramma. Su tutto emerge il delicato e accorato umanismo del regista verso i protagonisti – uno storpio venditore di giornali, una provocante venditrice di bibite, un facchino – di un triangolo sentimentale dall'esito tragico. Notevole anche l'interpretazione dello stesso Chahine nei panni del protagonista Qinaawi, di cui piano piano emergono ossessioni erotiche e lati oscuri dapprima nascosti sotto l'apparenza di uno "Charlot egiziano", con tanto di baffetti e berretto sdruccio. Il tutto grazie a immagini al contempo essenziali e raffinatissime: l'insorgere della follia nel (fino a quel momento) mite e semplice Qinaawi viene segnalato dal suo fissare il monotono scorrere del treno sulla rotaia mentre l'oggetto delle sue ossessioni, la venditrice di bibite Hanouma, fa l'amore col facchino Abu che poco prima l'ha picchiata.

L'umanista dissidente

Proprio la costruzione di immagini cinematografiche al contempo raffinate ed essenziali, l'attenzione empatica all'umanità varia, la costruzione di situazioni fantasiose in contesti realistici e un'apertura popolare, costituiranno

IN ALTO:
Alessandria ancora e sempre
IN BASSO:
Chaos



gli ingredienti principali del cinema successivo di Chahine, che una certa critica – forse ansiosa di classificare un’entità cinematografica così particolare – ha definito il “Fellini egiziano”. Sempre a partire da *Bab el Hadid*, comincia per Chahine l’ostracismo di quei suoi connazionali che, attaccando il suo cinema, crederanno di difendere valori etici e morali di una tradizione fondamentalista e sostanzialmente antiumanitaria. Il pubblico e la critica non sono pronti per un dramma così complesso (benché sostanzialmente “popolare” nell’intreccio), in cui però il buon *fool* si rivela pericoloso, e una donna ancheggiante e civetta non viene mai definitivamente demonizzata. Soprattutto, l’audience del 1958 non è pronta per quella *pietas* mista a lucidità che il regista mostra di avere verso i suoi personaggi, a loro volta complessi, ambigui, per i quali innocenza e bontà coesistono con malizia e violenza. Comincia così, dunque, anche la lotta personale del regista per la libera espressione del proprio pensiero, il cui volo non può essere arrestato: il successivo film *Djamila* (1959), infatti, esprime chiaramente la posizione di vicinanza e solidarietà di Chahine al movimento algerino di liberazione nazionale. *Fajr yaum jadid* (*L’alba del nuovo giorno*, 1964) racconta invece le delusioni e il disincanto che si generarono in molti di coloro (tra cui lo stesso regista) che avevano inizialmente vissuto e sostenuto con entusiasmo i primi anni del mandato presidenziale di Nasser. Il film si scontrerà con la censura di stato e costringerà Chahine all’esilio in Libano. Ma è del 1972 il film in cui Chahine si dimostra più critico nei confronti delle sfere politiche del suo paese, di cui denuncia la corruzione e le responsabilità nella Guerra dei Sei Giorni: *Al-Usfur* (*Il passero*), il cui finale mostra un tributo popolare al presidente uscente Nasser, sarà bloccato per diversi anni. Se in patria i film di Chahine vengono in vari modi osteggiati, il regista inizia a ottenere più consistenti successi all’estero: *Al-Iskandariya... lih* (*Alessandria... perché?*, 1978) ottiene il premio della giuria al Festival di Berlino. Il film, con i

successivi *Hadduta misriya* (*Una storia egiziana*, 1982), *Iskandariya kaman wa kaman* (*Alessandria ancora e sempre*, 1989) e *Iskandariyah-New York* (*Alessandria - New York*, 2004), forma una quadrilogia autobiografica sospesa tra reale e fiabesco, in cui Chahine, raccontandosi (il suo amore per i musical, l’intervento al cuore, bilanci politici e artistici), offre soprattutto una visione *altra*, intimamente soggettiva, di quasi sessant’anni di storia egiziana, forse, però, con una più decisa attitudine commerciale.

Il profeta del caos

Gli ultimi lavori del regista lo vedono ancora contrapposto alla leadership del suo paese, questa volta quella di Hosni Mubarak. In particolare, l’ultimo lavoro di Chahine (co-diretto da Khaled Youssef): *Chaos* (*Heya Fawda*, 2007). Come da titolo, il film mette in scena la confusione di un paese che sembra quasi un giocattolo nelle mani dei potenti: il poliziotto corrotto Hatum approfitta della copertura dei suoi superiori per agire impunito a propria esclusiva discrezione e vive ossessionato dal desiderio di possedere Nour, un’attraente vicina di casa più giovane. La stessa popolazione del quartiere, però, si ribella alla polizia violenta e prepotente.

Nonostante l’età avanzata e i problemi di salute, Chahine dimostra qui ancora una volta di saper raccontare e far riflettere con immutato brio, immediatezza, forza della denuncia, con un vero e proprio senso del caos del mediterraneo arabo e islamico, con una tendenza alla semplificazione nella comunicazione di un’idea e alla spettacolarizzazione della sua resa drammaturgica.

In *Chaos*, Chahine non riflette sul passato alludendo alle difficoltà del presente come aveva fatto in altri lavori, ma guarda al presente per alludere a un possibile futuro: le ribellioni ci sono state davvero, in Egitto a partire dalle manifestazioni in piazza Tahrir, e in generale nel mediterraneo arabo-islamico. Perché *Chaos*, ultimo film di un fantasioso umanista dissidente, non ha del consuntivo o del testamentario proprio di tante opere ultime, non si volge indietro, ma in avanti. Come si conviene ai profeti.



Il 17 dicembre 2010 un giovane tunisino, Mohamed Bouazizi, si dà fuoco nel suo villaggio per manifestare al mondo la sofferenza della sua gente. È un gesto disperato, estremo, difficile da comprendere per noi occidentali, eppure, in qualche modo, quasi del tutto opposto a quello dei kamikaze di Al Qaeda, che rinunciano alla vita, facendosi esplodere, con l'unico obiettivo di seminare il terrore tra quelli che considerano i loro nemici. In questo caso, invece, come in una leggenda antica o in un racconto delle *Mille e una notte*, il sangue versato da Mohamed feconda la terra, la sua terra, la terra della Tunisia e poi dell'intero Maghreb e ancora più in là, fino alle dune della Siria e alle aspre gole dell'Iran, arrivando a lambire l'autorità, ritenuta inviolabile, dei potenti sceicchi sauditi. Così sboccia la primavera araba, un fremito di libertà che scuote tutto il mondo islamico, in un risveglio che ha molte facce, ma un unico corpo, innervato, come da un immenso sistema nervoso, dai canali della rete di internet. È già successo, in passato, che un'istanza di emancipazione si diffondesse, a macchia d'olio, fra paesi confinanti. Basti pensare ai moti irredentisti della metà dell'ottocento o, in tempi più vicini, a quello che accadde dopo la caduta del muro di Berlino ai paesi dell'est europeo. Tuttavia è innegabile che la rapidità e la forza con cui i giovani di tutto il mondo islamico si sono mossi, in un unico flusso rigenerante, sia dovuta, in massima parte, all'utilizzo dei canali telematici, a quella vorticoso circolazione di idee e di immagini che ha unito i ragazzi di Tunisi a quelli del Cairo e poi di Bengasi e di Damasco e di Teheran.

Dal web alle piazze

È stata, si potrebbe dire, la rivoluzione di YouTube, di Twitter, di Facebook, dei blog. Attraverso tali piattaforme, le immagini delle proteste e delle repressioni sono uscite dalle piazze per arrivare in altre piazze dove il coraggio ha risvegliato il coraggio e il dolore ha suscitato la commozione e l'oppressione ha sollevato lo sdegno, impedendo, come era accaduto altre volte, che a vincere, alla fine, fosse ancora il silenzio. Attraverso quelle immagini, infatti, anche l'occidente ha visto quello che accadeva e non ha potuto rimanere indifferente. Ed è stato questo, probabilmente, uno dei fattori che hanno incrinato il potere di quei regimi che, fino al giorno prima, sembravamo saldissimi sui loro piedistalli. Quest'onda, dunque, si è propagata, velocissima, di piazza in piazza e di città in città, in un proliferare spontaneo di piccolissimi film, girati dagli stessi protagonisti delle sollevazioni, con mezzi di fortuna, spesso semplici telefonini, che ci hanno mostrato tutta la violenza e insieme la vitalità di questa primavera. E allora non può certo meravigliare che, insieme al risveglio della democrazia, ci sia stata una straordinaria fioritura del cinema arabo, in particolare di quello documentario, che si è espresso soprattutto nella forma degli *instant doc*, piccoli documentari, girati in tempo reale, spesso dall'interno delle stesse vicende raccontate.

Mai più paura

Il fenomeno è stato così evidente che, negli ultimi mesi, molti festival, al di qua del Mediterraneo, non hanno potuto fare a meno di dargli spazio e risalto. A partire da quello di Cannes, dove il padiglione "Cinemas du Monde" ha dedicato un'intera giornata alla "Primavera dei popoli e al rinnovamento del cinema del mondo arabo". Qui sono stati presentati alcuni importanti lavori documentari, in particolare il film collettivo egiziano *18 Days* e il tunisino *La Khaoufa Baada Al'Yaoum (No More Fear)* di Mourad Ben Cheikh. Il primo è un'opera corale di dieci giovani registi egiziani e rappresenta, probabilmente, l'emblema dell'intero movimento. Qui i 18 giorni dal 25 gennaio all'11 febbraio scorso, in cui la storia dell'Egitto ha subito una svolta radicale, sono raccontati fra realtà e immaginazione, alternando

il registro drammatico a quello ironico, al grottesco e al raccapricciante, raccontando tragedie terribili e piccole storie private, unite dal senso di urgenza e di passione che deriva dal loro essere state girate quasi in tempo reale con i moti egiziani. Il documentario di Ben Cheikh, invece, ci racconta la rivoluzione tunisina attraverso gli occhi di un avvocato, di una blogger e di un giornalista. Il titolo, *La Khaoufa Baada Al'Yaoum*, vuol dire "mai più paura". Esso è ispirato a una scritta apparsa sui muri di Tunisi nei giorni della rivoluzione e rappresenta in maniera esemplare lo spirito che ha animato l'intero movimento.

Rivolte d'autore

Anche in Italia sono numerose le kermesse che si sono interessate al fenomeno, come il Salina DocFest, che ha avuto, come filo conduttore dell'ultima edizione, la Primavera araba raccontata dai giovani, mentre l'Accademia di Francia a Roma ha presentato il 3, il 10 e il 17 novembre "La primavera araba del cinema", attraverso alcuni documentari incentrati sui moti egiziani e tunisini, in particolare *Tahrir (Piazza della Liberazione)*, instant doc dell'italiano Stefano Savona, che sottolinea il bisogno di verità che ha animato questo momento storico con un'estetica cruda, scarna, con la macchina da presa, che potrebbe anche essere un telefonino, che segue da presso Elsayed, Noha e Ahmed, tre ragazzi che, insieme a migliaia di coetanei, hanno occupato Piazza Tahrir, il luogo simbolo, la "Tienanmen", di questa primavera. Dal 19 al 27 novembre, invece, a Roma, all'Auditorium della Conciliazione e alla Casa del Cinema, si è svolta la XVII edizione del MedFilm Festival, dedicato alle cinematografie del Mediterraneo e al dialogo tra Europa, Maghreb e Medio Oriente, che ha avuto, quest'anno, come ospiti d'onore, proprio l'Egitto e la Tunisia, con la presenza, ancora una volta, di Mourad Ben Cheikh con il suo *No More Fear*, dell'egiziano Ahmed Abdallah con il pluripremiato *Microphone*, che racconta l'Egitto prerivoluzionario, e altri documentari sull'argomento, quali *Hymen National - Malaise dans l'Islam* di Jamel Mokni, *La Mosquée* di Daoud Aoulad-Syad, *Cairo Exit* di Hesham Issawi e *Traversées* di Mahmoud Ben Mahmoud. Anche lo Human Rights Nights di Bologna, che si è svolto dal 12

al 16 ottobre, si è occupato di primavera araba, con il già menzionato documentario di Stefano Savona, così come il Festival del Cinema Africano che si è svolto a Verona dall'11 al 20 novembre. Quest'ultima kermesse ha dedicato una sezione alle rivoluzioni democratiche dei paesi arabi, con il documentario collettivo *18 Days*, di cui si è già detto sopra, e con *I nostri anni migliori* di Matteo Calori e Stefano Collizzolli, che racconta la vita sotto la dittatura di Ben Ali e poi i giorni della rivoluzione, attraverso le parole di cinque immigrati tunisini arrivati in Italia proprio nei giorni successivi alla rivolta, che ci parlano dagli accampamenti di emergenza in cui sono stati sistemati, a Taranto, a Potenza e a Catania, in attesa di poter raggiungere la Francia, la Germania o il Belgio. Le storie di speranza, ma anche di grande sofferenza, che essi ci raccontano ci mostrano un mondo pieno di contraddizioni e ci fanno capire quanto ancora siano acerbi i frutti di questa primavera.



A SINISTRA:
I nostri anni migliori
A DESTRA:
Tahrir



IN QUESTA PAGINA:
About Elly

Asghar Farhadi: l'arte del cinema (non) politico

Il cinema iraniano ha festeggiato il centenario della nascita poco dopo l'Occidente. Il primo film persiano infatti documenta il viaggio che il re Mozaffaroddin Shah Qajar fece a Parigi agli inizi del Novecento, dopo essere rimasto folgorato da *le cinéma* dei fratelli Lumière durante le sue cure termali nel sud della Francia. La cultura è sempre stata profondamente radicata nel popolo iraniano, sia sotto forma di musica, letteratura o di cinema, quest'ultimo da sempre poco gradito al potere politico e per questo continuo oggetto di censura.

Il primo ad averne fatto le spese è stato Jafar Panahi, esponente di spicco del cinema iraniano, che attualmente si trova in prigione con la non

● di Stefania Pala
● stefania.pala@gmail.com

meglio precisata accusa di “minaccia alla sicurezza nazionale”. E con lui è finito in carcere anche il regista Mohamad Rasoulof, colpevole, come Panai, di una sola cosa: voler fare un film. È l'atto più clamoroso di una persecuzione che il regime di Ahmadinejad, noto per le sue posizioni anti-americane e anti-occidentali, mette in atto contro chi fa un cinema che rifiuta di essere la cartolina illustrata del regime.

Da Piazza Azadi a Piazza Tahrir

Ma se il documento di censura introdotto nel 1984 dal Ministero della Cultura e della Guida Islamica non ha scoraggiato l'attività artistica e la determinazione di registi del calibro di Farhadi, Ghobadi e Kiarostami, si può ben sperare nell'entusiasmo che anima le contestazioni febbrili dell'Onda verde, un movimento composto da ragazze e ragazzi che reclamano unanimemente diritti civili e libertà politiche. L'Onda verde iraniana è stata la miccia della Primavera araba. Sono stati i giovani iraniani e la morte di Nada Soltan, avvenuta il 20 giugno del 2009 e divenuta poi l'icona globale delle proteste di Teheran, a trasmettere il messaggio di libertà che il cambiamento politico era possibile persino nell'Iran degli ayatollah. Senza l'Onda verde a Piazza Azadi (“Piazza Libertà” in persiano) non ci sarebbe stata la rivolta di Tunisi né tanto meno quella di Piazza Tahrir al Cairo.

I tumulti e le sollevazioni mediorientali hanno portato un vento di novità e cambiamento anche nel cinema. È soprattutto grazie al coraggio dei ragazzi dell'Onda se a Londra è stato inaugurato quest'anno il festival del cinema iraniano, che ha raccolto più di 60 tra le migliori pellicole prodotte negli ultimi anni. Un'iniziativa che rende giustizia a tutti coloro che quotidianamente lottano per riscattare il paese dall'oppressione del regime. Come dice l'organizzatore del festival, Pejman Danagi, il cinema iraniano è «un lavoro di resistenza». Come dimostra il caso di Jafar Panahi che, nonostante gli arresti domiciliari, è riuscito a realizzare e a far “espatriare” il suo ultimo *Questo non è un film*.

Il cinema come antidoto all'integralismo

«Per fare i registi in questo Iran – afferma il regista Asghar Farhadi – bisogna essere abili nello slalom», saper aggirare

cioè i mille vincoli e le mille censure imposte dall'establishment. Il regista ha imparato a farlo raccontando storie di ordinaria vita familiare dentro le quali bolle la voglia di parlar d'altro: libertà femminili, pratiche autoritarie, maschilismi persistenti, tradizione e modernità. Il suo cinema non affronta apertamente questioni politiche, pur essendo eminentemente politico.

Il suo quarto lungometraggio, *About Elly* (2009), Orso d'argento al Festival di Berlino e premio Best Narrative Feature al Tribeca di De Niro, attraverso la lente di una sofisticata metafora (la casa fatiscante, con i vetri rotti, è l'Iran nella sua attuale condizione) orchestra con maestria un dramma al tempo stesso intimo e sociale, costruendo inesorabilmente una critica rigorosa all'Iran contemporaneo. E lo fa senza proclami, in modo esclusivamente narrativo. *About Elly* è un film profondamente radicato nel presente e ci mostra un Iran inedito. Attraverso la raffigurazione delle dinamiche relazionali che coinvolgono un gruppo di amici a contatto con un'"estranea", Farhadi ci parla di una società colta e progressista nella quale però serpeggiano, pronti a prendere il sopravvento, la menzogna e il sospetto.

Il cinema di Farhadi piacerebbe a Godard. Non ha nulla, stilisticamente, del regista francese, ma ha moltissimo dell'idea che Godard aveva del cinema. Il discorso del film politico e del film fatto politicamente si adatta molto bene al concetto di cinema di Farhadi: «lo amo i film politici da cui esci senza l'impressione di aver visto un'opera politica», dice il regista. «Non apprezzo i film-manifesto, ci trovo qualcosa di dittatoriale: impongono la propria visione allo spettatore».

Nel suo ultimo film, *Una separazione* (2011), ogni personaggio ha una sua verità. Con una narrazione che ricorda il nostro miglior Neorealismo, Farhadi non spiega i fatti ma fa parlare i personaggi e, quel che è più importante, non giudica né denuncia alcunché, ma lascia allo spettatore il compito di capire le situazioni e, se vuole, di giudicarle da sé. Il film racconta la separazione di una coppia, ma anche la distanza tra le generazioni e le differenze di censo, cultura e religiosità delle famiglie iraniane, il dilemma dei giovani dopo la rivoluzione verde (partire o restare e

combattere?), la divisione fra il vecchio e il nuovo. Il regista incrocia e sovrappone di volta in volta il punto di vista maschile e quello femminile, la visione laica e quella religiosa, il punto di vista dei padri e quello dei figli, in un gioco a focalizzazione mobile praticamente infinito. Il cinema, dunque, come esercizio di pluralismo prospettico, come antidoto all'integralismo, ma anche come parabola sulla difficoltà/impossibilità di giudicare.

Il complesso scenario umano e sociale rappresentato mostra una generazione impossibilitata a disfarsi del corpo muto e ingombrante dei padri, ma il vecchio che ha perso la memoria è anche un simbolo, il volto di un paese che è stato grande e che ora fa parlare di sé solo per l'ottusità della sua classe dirigente. Il film è una riflessione sull'integralismo religioso come sull'occidentalizzazione a tutti i costi, svela i soprusi di un regime mascherato da repubblica e allo stesso tempo avverte dei pericoli della modernità.

L'Orso d'oro che *Una separazione* si è aggiudicato a Berlino invita a essere fiduciosi sul futuro dell'Iran: il fatto che il riconoscimento sia giunto in concomitanza con le rivolte a Teheran ci induce a ben sperare sullo stato di salute culturale del paese persiano.

Farhadi non ha né il realismo poetico di Abbas Kiarostami né la radicalità politica di Panahi. Il regista persegue piuttosto un cinema "glocale" che, pur essendo radicato saldamente nello spazio del suo paese, riesce a essere a suo modo anche universale grazie a un approccio antropologico ed esistenziale, più che geografico e sociologico. Ma è proprio questa la grande forza del suo cinema.



A SINISTRA:
Una separazione
A DESTRA:
About Elly

IN QUESTA PAGINA:

Viaggio a Kandahar

Kiarostami e Makhmalbaf, tra immaginazione e politica

Sembra sia prerogativa del cinema che ambisce a esaurire la realtà ricercare lo sguardo privo di sovrastrutture del bambino. Invece il cinema che ha con coerenza dichiarato questo intento, ossia il cinéma-vérité, si è trovato impegolato nei suoi schemi fino a rendere la pratica di intercessione fra regista e soggetto tale di fatto, differente dal cinema nel suo farsi di Kiarostami e Makhmalbaf, che rappresentano delle vere e proprie saghe senza tuttavia dichiararlo nel titolo o altrove.

Sotto gli ulivi riprende il tema della devastazione del terremoto de *E la vita continua*, che è un film che mostra l'immaginazione al lavoro e racconta dello stesso regista sulle tracce dei due protagonisti bambini di *Dov'è la casa del mio amico?* *Close-Up* è un altro meta-film che tratta della truffa come diritto alla finzione, mentre *Il sapore della ciliegia* porta al parossismo l'idea di storia potenziale, laddove il protagonista cerca di essere dissuaso dalla convinzione a suicidarsi. *Il vento ci porterà via* mostra il diritto di prelazione sulla morte altrui, mostrando ciò che la percezione dell'altro trascura.

Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami sono stati sui fronti opposti, l'uno fautore della ribellione allo scià, l'altro uomo di legge e uomo di un sapere ufficiale. Makhmalbaf ha diretto *Pane e fiore*, dove anche gli alter-ego dei due rivali, i due attori giovani, determinano differenti scelte esistenziali, di non-violenza; ha quindi diretto *Il silenzio*, dove la tecnica artistica sembrerebbe non incidere sulla storia, ma solo per un pubblico che ne deve essere emozionato senza essere autore. Makhmalbaf ha saputo essere più incisivo con le storie di donne

A SINISTRA:

Close-Up

A DESTRA:

Sotto gli ulivi



come *Viaggio a Kandahar*, la storia di una donna che attraversa le terre occupate dai talebani alla ricerca disperata della sorella che vorrebbe togliersi la vita. La prima scappa la vita a sua volta fingendosi l'ennesima moglie di un anziano signore che perderà tutto per mano dei predoni. Più il viaggio si approssima alla fine più la vita si immiserisce e si depaupera, più la percezione stessa della donna si riduce. Makhmalbaf lancia un messaggio duro: il viaggio e la libertà si scontrano con il dolore e l'inermità, mentre fingersi la sposa a un matrimonio salva la vita della nostra. Anche Kiarostami si è cimentato col tema del femminile e ne ha ricavato un discorso più ideologico. Le sue donne in *Dieci* sembrano diventare una sola, perché ovunque nel mondo l'illibertà ancora angustia il sesso debole, altrimenti testimoni di un'idea di popolo che parta dal basso, ma che sia trasversale e utile alla statuizione di un paradigma di cinema politico.

La cultura popolare prevede la specificazione del destinatario al maschile o al femminile, a differenza di un cinema come quello in questione, dove la storiografia è parte attiva della storia. La macchina dove figurano le donne è la stessa m.d.p., il loro poter disporre solo del linguaggio, in un'ottica paradossale per la cultura stessa, rappresenterebbe la loro illibertà. Quando la storia si è condannata, rinvenendo la componente storica come onnipervasiva nella realtà stessa, al fine di scongiurare la modifica dell'oggetto da parte del sapere (avvento dei dualismi diacronici), e ha fatto delle facoltà cognitive il terreno esclusivo delle incongruenze e del fruitore implicito, la componente lesa da un'assimilazione forzata, ha mostrato che la commedia di caratteri era solo il passo immediatamente precedente al racconto fine a se stesso.

Richard Benhadj



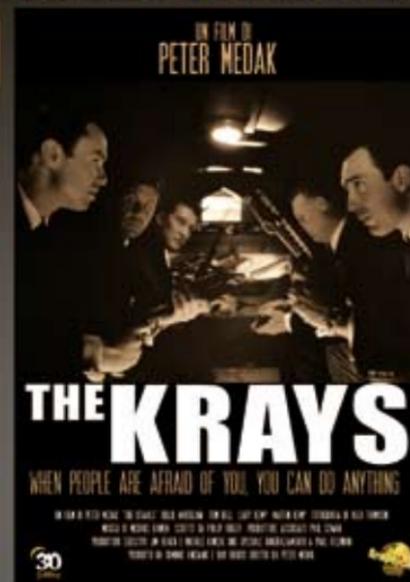
Cineasta e pittore, Rachid Benhadj è nato ad Algeri nel 1949. Studia a Parigi, dapprima architettura presso l'École nationale supérieure des arts décoratifs, dove si laurea nel 1973, e poi regia presso l'École de Cinéma. A partire dal 1979 realizza numerosi documentari e mediometraggi per le televisioni di diversi paesi, scrivendo e dirigendo anche importanti lungometraggi per il cinema, per i quali ha ricevuto numerosi riconoscimenti ai festival di Cannes, Venezia, Los Angeles, Bombay e Il Cairo. Con *Il pane nudo*, tratto dall'omonimo romanzo di Mohamed Choukri, vince numerosi premi internazionali, tra cui il Globo d'Oro 2007 come "film da non dimenticare". Dal 2006 insegna Regia e Analisi dei film presso la Scuola di Cinema di Cinecittà Act Multimedia.

FILMOGRAFIA

- Immigrazione* (1976)
- Gli aggressori* (1979)
- Numero 49* (1980)
- Camera 28* (1983)
- Mille e una nascita* (1984)
- Colori nostalgici* (1985)
- La seta* (1986)
- Louss (Rosa di sabbia)* (1989)
- Touchia – Cantico delle donne di Algeri* (1993)
- L'ultima cena* (1995)
- Cari comboniani* (1996)
- L'albero dei destini sospesi* (1997)
- Mirka* (1998)
- Il pane nudo* (2005)
- Il compito* (2006)
- L'uomo che guarda passare i treni* (2008)

UN MAGNIFICO ESEMPIO DEL CINEMA INGLESE DEGLI ANNI '90

IN DVD



UN FILM DI
PETER MEDAK

THE KRAYS

WHEN PEOPLE ARE AFRAID OF YOU, YOU CAN DO ANYTHING



“Un film raro
e intelligente
che ci invita
a essere sinceri
con noi stessi”
Ettore Scola

RICKY TOGNAZZI GIULIO SCARPATI ANTONIO CATANIA MADDALENA CRIPPA KARIN GIEGERICH SIMONA NASI
UN FILM DI STEFANO COLETTA
E CON BEPPE FIORELLO

IN DVD!

