

**La nostra parte di cinema
chiamata Vietnam**





ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

La nostra parte di cinema chiamata Vietnam

di Giandomenico Curi



edizioni
Effigi



Produzione
C&P Adver Effigi > Mario Papalini

Grafica
Rossella Cascelli, Carolina Fabbrini

*L'immagine di copertina è tratta da un fotogramma del film
"Vietnam, Scene del dopoguerra", 1975, di Ugo Gregoretti*

edizioni
Effigi

Via Roma 14, 58031 Arcidosso (GR)

Tel. e Fax 0564 967139

cpadver@mac.com

www.cpadver-effigi.com

©2015

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Via Ostiense 106, 00154 Roma - Italia
Tel. (39) 06 57289551 - 06 5742872 - 06 57305447 - Fax (39) 06 5758051
info@aamod.it - www.aamod.it

Ai ragazzi e alle ragazze del Vietnam



Un ringraziamento a tutti quelli che mi hanno dato una mano nella corsa incosciente verso la realizzazione di questo libro, a quelli che ci hanno creduto, che mi hanno ispirato, consigliato, guidato, aiutato, spintonato, tradotto testi, trovato film, libri, titoli e sottotitoli. Provo a mettere in fila qualche nome, ma senza impegno: Lubna, Lorenzo, Claudio, Camille, Aurora, Paola, Milena, Nadine, Fabrizio, Paola, Carlo, Guendalina, Ugo, Eleonora, Laurent, Joshua, Elena, Chris, Greg, Quan Vinh, Alice, Glauber, Felice, Francesca, Miaomiao, Giorgio, Chris, Letizia, Jean-Luc, Santiago, Franca, Giovanna e tutti quelli che non ci sono più ma che a volte ritornano.



Indice

INTRODUZIONE UN POSTO DOVE ANDARE PER RICARICARE LE BATTERIE DELLA RIVOLUZIONE	11
--	----

CAPITOLO PRIMO LA STRUGGENTE RABBIA INTERNAZIONALISTA DI JORIS IVENS

1.1 I film di Ivens dalla parte giusta della storia	19
1.2 Un cinema in più per i sogni degli uomini	22
1.3 Il vento, l'estremo Oriente, il diavolo, il cielo e altro: Ivens presenta, a modo suo, i suoi film sul Vietnam	32
1.4 Un film manifesto (ma non solo): Il cielo, la terra.	34
1.5 Diciassettesimo parallelo: guerra di popolo	40

CAPITOLO SECONDO L'INFERNO DEL VIETNAM: LA GUERRA MESSA IN SCENA DAGLI AMERICANI

2.1 Dietro le quinte di Hollywood "vietnamita"	52
2.2 Cuori di tenebra, il film e il documentario di Eleanor Coppola	58
2.3 Dalla <i>sporca guerra</i> alla <i>nobile causa</i> (sulle spalle dei veterani del Vietnam).	66
2.4 PLATOON e i veterani (un contributo di Laurent Tessier)...	69



CAPITOLO TERZO

ÁLVAREZ: È STATA LA RIVOLUZIONE CUBANA E IL VIETNAM CHE MI HANNO FATTO DIVENTARE UN FILMAKER

- 3.1** Da Cuba quattro film di Álvarez 77
- 3.2** Santiago, una fotografia, la musica, la moviola,
una citazione... 82
- 3.3** Una ciotola per illuminare (Álvarez e...) di S. Álvarez 86
- 3.4** Hanoi Martes 13 (trasformare l'odio in energia) 93
- 3.5** LBJ (ovvero il mitra e la torta) 101
- 3.6** 79 primavera (Il fiore bianco dello zio Ho) 110
- 3.7** 79 primavera, Ho, il Vietnam, Cuba,
il socialismo e il cinema di J. Malitsky 116
- 3.8** Abril de Vietnam en el año del gato (Aprile del Vietnam
nell'Anno del Gatto) un omaggio al popolo vietnamita 121
- 3.9** Il carretto, il bue e i resti del B-52
per le strade di Hanoi di Ivan Nápoles. 125

CAPITOLO QUARTO

ASPETTANDO LA LIBERAZIONE DA HANOI: SEMPLICE, CONTADINA, GIUSTA

- 4.1** Il cinema vietnamita al tempo della guerra 131
- 4.2** I bambini vietnamiti sono sacri: La ragazzina di Hanoi,
la maestra Hanh e lo zio Ho 136
- 4.3** Il cinema, il Vietnam, la guerra e altro.
Intervista a Tham Vo Hoang 143
- 4.4** Portare il cinema nella guerriglia.
Le immagini dei vietcong 148



4.5 La strada per il fronte, cinema combattente, la retorica e il testo.	<i>151</i>
4.6 I documentari di produzione vietnamita sulla guerra e la dotazione del nostro archivio (con un elenco delle pellicole disponibili).	<i>157</i>

CAPITOLO QUINTO
IMMAGINI IN MOVIMENTO
(I FILM MILITANTI ITALIANI)

5.1 I documentari militanti italiani.	<i>171</i>
5.2 Piccolo campionario di voci tra cinema, Italia, Vietnam, militanza, sessantotto, ecc	<i>177</i>
5.3 Il cinema militante, il cinema militante applicato al Vietnam e il problema della controinformazione.	<i>181</i>
5.4 Dal Nord e dal Sud per il Vietnam. La marcia, il testo, le storie	<i>190</i>
5.5 Tra manifestazioni, sit-in e cortei, tutti i materiali cinematografici della lunga stagione del Vietnam di Paola Scarnati.	<i>198</i>

CAPITOLO SESTO
CREARE DUE, TRE, MOLTI VIETNAM...
(TUTTI I FILMMAKERS DI PARIGI)

6.1 Vietnam & cinema francese	<i>205</i>
6.2 Phim Phong Su, un film di Wilfred Burchett, il “giornalista ribelle”. Un altro modo di raccontare la guerra	<i>210</i>
6.3 Loin Du Vietnam. Un film collettivo subito prima del 68	<i>216</i>
6.4 Godard. L’occhio delle cinepresa (camera eye) ovvero: creare un Vietnam dentro di noi	<i>239</i>

6.5 Schoendoerffer –la normaità pop e disperata di una guerra in bianco e nero: La Section Anderson.....	244
--	-----

CAPITOLO SETTIMO

AMERICA: LE TANTE FACCE DELLA GUERRA

7.1 America due: le tante facce della guerra	251
7.2 Tornando a casa con Ashby e molta musica rock	256
7.3 Intervista con Gerry Condon, disertore della guerra in Vietnam e militante di Veterans For Peace.....	260
7.4 La nebbia della storia e le lezioni di McNamara	263
7.5 Vietnam on Newsreel	267
7.6 Schegge attorno a la Sixième face du Pentagone	270

CAPITOLO OTTAVO

IL DOPOGUERRA: RISALENDO IL VIETNAM DA SAIGON AD HANOI

8.1 Il Vietnam di Ugo Gregoretto	275
8.2 Scene del dopoguerra con bambini, mercati popolari, ricordi, dolore, molte incertezze e voglia di ricominciare	278
8.3 L'intervista con Gregoretto	286
8.4 I giorni della vittoria (aprile 1975) e altri giorni vent'anni dopo (rileggendo un testo di Tiziano Terzani).	292





INTRODUZIONE

Un posto dove andare per ricaricare le batterie della rivoluzione

«La sconfitta americana in Vietnam comincia nelle immagini. E comincia nel gennaio del 1958, con l'offensiva del Têt. Portando lo scontro nel cuore delle città, il nemico comunista va all'attacco nella guerra delle immagini. I reportage adesso mostrano gli assediati; esecuzioni sommarie e civili terrorizzati entrano nel salotto di casa. L'effetto è devastante. Anche lo stato maggiore se ne rende conto, ma troppo tardi»

(Dominique Blanc, *Vietnam, trahison des médias*, 2008).

Quando ero ragazzo e si parlava già del Vietnam, ricordo che associavo sempre quella guerra e tutti i discorsi che si facevano sulla pace a un film di una tristezza infinita che si proiettava spesso quand'ero in collegio (tra l'altro per colpa mia, perché io ero il responsabile del cineforum e toccava a me andare a ritirare la copia 16mm alla San Paolo). Il film si chiamava *L'arpa birmana*, del regista giapponese Kon Ichikawa, e tutta la storia avviene appunto in Birmania. Quindi non è che c'entrasse molto con il Vietnam, però sempre Oriente era, anzi *estremo Oriente*, come si diceva una volta. E poi c'era di mezzo una storia di bonzi molto straziante, che ritrovavo anche in Vietnam, nelle prime importanti manifestazioni di protesta di Saigon. E soprattutto c'era la musica di Akira Ifukube, giapponese anche lui, pochi brani ineffabili eseguiti con l'arpa, perché il protagonista andava sempre in giro con la sua piccola arpa appunto. C'era un brano, con un titolo bellissimo, *Rosse di sangue le valli e le rocce di Burma*, che accompagnava i titoli di testa e di coda. Ma il pezzo più bello, strappacuore, era il mitico *Home Sweet Home*, che però era inglese (il fatto che era inglese l'ho scoperto dopo e ci sono rimasto molto male). L'aveva scritto infatti, nel 1823, sir Henry Rowley Bishop, il

primo musicista inglese ad essere fatto nobile per quanto aveva pianto la regina ad ascoltare quel brano. Nel film faceva cantare e piangere un intero reggimento di rudi soldati inglesi, e naturalmente tutta la sala (io avevo imparato la melodia straziante sul flautino di scuola, perché aveva tutte le note vicine ed era facile da suonare).

Il secondo ricordo importante di cinema legato al Vietnam mi riporta curiosamente a una proiezione di *Il cielo, la terra* di Ivens. Ero ormai al liceo (nel 1966, credo) e avevamo organizzato, con l'AIACE (Associazione italiana Amici del Cinema d'Essai), questa proiezione in un dopolavoro del sindacato dalle parti dell'università. La cosa incredibile è che si presentò per la proiezione una quantità di persone che nessuno aveva immaginato, tanto che per accontentarle tutte abbiamo dovuto ripetere la proiezione più di una volta nella stessa serata. E incontrando qualche tempo dopo Adelio Ferrero (che stava all'AIACE di Torino), mi raccontò che era successa la stessa cosa anche a lui, prima a Reggio Emilia e poi a Genova. Alla faccia di quelli che dicono che la gente non ama il cinema documentario.

L'altra botta forte è arrivata a Cannes nel 1980, quando è sbarcato Coppola con il suo *Apocalypse Now*. E la giuria, che non sapeva bene come comportarsi, tagliò la palma d'oro in due, metà a Coppola e metà a Schlöndorff per *Il tamburo di latta*, due film sulla guerra che, si pensava, avrebbero fatto molto rumore. Per la verità a fare rumore veramente sarà soprattutto l'americano, Coppola il barbaro, il megalomane, l'apprendista stregone (Schlöndorff era più discreto, colto, europeo). Ed era esplosa la polemica da subito. «Certi moralisti – scriverà qualche tempo dopo Serge Daney – hanno stigmatizzato il fatto che un cineasta prendesse in affitto una nazione (le Filippine) per inscenarvi di nuovo una guerra (quella del Vietnam, appena terminata) al solo fine di sviluppare l'asfittica metafora del destino dell'uomo bianco, con Joseph Conrad come garante (*Cuore di tenebra*) e il cranio rasato di Marlon Brando come

trovata finale». In realtà quella di Coppola era una delle tante interpretazioni della guerra fatte dagli americani, un'interpretazione psichedelica e fantasmagorica, che travolge e contagia gli spettatori, prima a Cannes e poi nel resto del mondo.

Ora al di là della visione non proprio entusiasmante del film di Coppola, quello che mi ha impressionato (e che non era nel conto) è stata la deriva commerciale che quel film ha scatenato, nel senso del rilancio del film di guerra in grande stile, con tutta la macchina hollywoodiana che ha ricominciato a girare a mille, inventando battaglie, guerre stellari, predatori vari e soprattutto miliardi. La guerra nei primi anni Ottanta è ovunque: reale o immaginaria, fantascientifica o retrò, è ritornata. È ritornata insieme a Reagan, e perché anche in Europa ci si stava avviando verso un'epoca di rigurgiti sciovinisti che avrebbero portato al crollo dell'impero sovietico con la tragedia dell'ex Jugoslavia e tutto il resto. Ed è ritornata perché il film di guerra è da sempre il banco di prova della tecnologia mirabolante tanto amata in Oriente come in Occidente; e soprattutto perché, dopo aver perso la guerra con la televisione, l'America non voleva perdere la battaglia del cinema. L'effetto era devastante perché era come se ancora una volta il film di realtà e l'arte di distruggere questa realtà avessero fatto causa comune. Solo Godard, come al solito, aveva provato a suo tempo ad alzare la voce, con *Ici et ailleurs*, quando davanti alle immagini delle vittime dei massacri in Medio Oriente, aveva chiesto, provocatoriamente ma ad alta voce perché tutti sentissero, se quelle comparse erano state ben pagate e quanto. La lezione era chiara, ma in ritardo: da oscena la guerra si era fatta pornografica.

E gli americani ci stavano dentro fino al collo, con le loro produzioni kolossal, il grande spettacolo, gli elicotteri, le ballerine, soprattutto con le loro ossessioni. Perché, Hollywood a parte, le ossessioni quelle sì erano vere, profonde, terribili, carsiche. E gira gira sempre da lì arrivavano, dal Vietnam.

«Questa guerra, senza dubbio più delle altre, - scriveva Jacques Morice sui *Cahiers du Cinéma* - è stata inseparabile dalla

nozione di dissimulazione, rimozione, ossessione paranoica. Quello che il cinema non ha mai smesso di radiografare, è la guerra intrapresa dagli americani contro se stessi, contro la loro immagine, la loro paura, le loro illusioni e le loro disillusioni, i loro traumi e i loro piaceri... una sorta di messa in scena senza più regole del loro divenire». Che è poi quello che dice il soldato Chris Taylor, il protagonista di *Platoon*, alla fine del film: «Io ora credo, guardandomi indietro, che non abbiamo combattuto contro il nemico; abbiamo combattuto contro noi stessi e il nemico era dentro di noi». Il Vietnam che ha ucciso per sempre il sogno americano, come racconterò, anni dopo, uno strano film di Terry Gillian, allucinato quanto profondo, *Paura e delirio a Las Vegas*.

Ma, ricordi e fantasmi a parte, questo è solo uno dei tanti aspetti che spiegano il nostro ritornare dalle parti di Hanoi e di Saigon, a quarant'anni dalla fine della guerra. Ma è un aspetto importante, perché è la guerra vista dagli americani, in tutto il suo complicato declinarsi negli anni, dai newsreel e dai film del nuovo cinema americano degli anni Settanta alla deriva spettacolare degli anni Ottanta, quando, grazie a un revisionismo poco credibile c'è stata una sorta di rivalutazione morale ed esistenziale del conflitto, che è passato dall'essere pagina tragica e vergognosa della storia della nazione a episodio eroico di cui andare fieri. E subito dopo ecco il fenomeno del reducismo, in tutte le sue diverse sfaccettature, tra cinema d'autore e melò. Di tutto questo e d'altro se ne parla nel secondo e nel settimo capitolo del libro.

Poi c'è l'altra faccia, la guerra cioè vista dai vietnamiti, soprattutto i vietnamiti del Vietnam del Nord e i combattenti del FNL del Vietnam del Sud. Un aspetto fondamentale e poco indagato, che occupa gran parte del libro, e che ci permette di dare un viso e una storia a tutti quei soldati che nei film americani sono o invisibili o ridotti a silhouettes buone solo per essere mitragliate o bombardate. Noi invece siamo andati a cercare quegli uomini e quelle donne nei film di produzione

vietnamita del periodo della “grande aggressione” americana, vivendo la guerra accanto a loro, con tutti i problemi, le angosce e i dolori che comporta (il quinto capitolo del libro). In tutto questo chiedendo la collaborazione di due autori straordinari, che hanno dedicato gran parte della loro opera cinematografica proprio alla causa vietnamita: Joris Ivens (primo capitolo), difensore appassionato e militante delle ragioni di Ho Chi Minh e del suo popolo; e il cubano Santiago Álvarez (capitolo terzo), che ci ha lasciato forse le immagini più belle dell’epopea vietnamita.

Poi c’è la Francia con il film collettivo *Lontano dal Vietnam*, per troppo tempo introvabile, nonostante la sua forza e la sua attualità (al capitolo sesto); e naturalmente l’Italia (capitolo quinto e ottavo), dove il rapporto con la lotta vietnamita ha una storia lunga, importante e profonda. Da noi la *generazione del Vietnam* è anche la generazione che non solo ha influenzato fortemente il movimento degli studenti e il Sessantotto, ma ha anche dato l’avvio a una nuova stagione del cinema militante. E soprattutto quella del Vietnam è una storia che riguarda da vicino il nostro Archivio, l’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, perché qui sono conservate una grande quantità di film dedicati a quel popolo e a quella guerra (probabilmente, il più grande archivio europeo); e perché all’interno di questa struttura sono stati realizzati, negli anni, quasi tutti i film italiani che hanno tenuta alta e accesa la causa di quella lotta che per tanti anni è stata anche la lotta di una generazione e di una parte del mondo (la più povera e oppressa) che in quella lotta ha trovato una speranza e un esempio luminoso, un «posto dove andare per ricaricare le batterie della rivoluzione», secondo la bella intuizione di Fidel Castro.



*I miei film sono fatti affinché la verità e la bellezza
possano bruciare oggi, nel cuore degli uomini*
(Joris Ivens)

CAPITOLO PRIMO

LA STRUGGENTE RABBIA INTERNAZIONALISTA DI JORIS IVENS

- 1.1** I film di Ivens dalla parte giusta della storia
- 1.2** Un cinema in più per i sogni degli uomini
- 1.3** Il vento, l'estremo Oriente, il diavolo, il cielo e altro:
Ivens presenta, a modo suo, i suoi film sul vietnam
- 1.4** Un film manifesto (ma non solo): Il cielo, la terra
- 1.5** Diciassettesimo parallelo: guerra di popolo



1.1 I film di Ivens dalla parte giusta della storia

1. *Le ciel la terre/Il cielo la terra* (1965)
2. *Hanoi e Johnson piange/ep. Loin du Vietnam* (1967)
3. *Le 17.me parallele: la guerre du peuple/17.mo parallelo: guerra di popolo* (1968)

Joris Ivens non si è mai fermato, è rimasto sempre *mobilitato* su tutti i fronti dell'*attualità*. Dovunque c'è una guerra, una rivoluzione, un popolo in lotta per la libertà, uno scontro sociale, lui c'è sempre. E se non c'è, lo cercano, lo chiamano, soprattutto a mettere in immagini i primi passi delle giovani democrazie socialiste. In Cina, in Africa, in America Latina, in Vietnam. E non si limita a filmare, dovunque va moltiplica le scuole di cinema, i corsi di tecnica cinematografica, sul suono, il montaggio, formando nuovi cineasti, nuovi tecnici del cinema della realtà. Una carriera che attraversa tutta la seconda metà del '900, confondendosi spesso con la storia contemporanea, di cui ha voluto essere testimone impegnato.

Alla guerra vietnamita Ivens ha dedicato gran parte della sua vita e del suo cinema, non solo recandosi a girare in Vietnam, ma facendosi anche portavoce della causa vietnamita a livello internazionale, organizzando conferenze, manifestazioni, raccolte di fondi, e addirittura un film, intenso e originale, come *Lontano dal Vietnam*, in cui ha coinvolto gran parte dei giovani registi francesi.

Ma sono soprattutto le immagini dei suoi documentari a portare un contributo enorme alla sfida e alla vittoria antimperialista di Ho Chi Minh e del suo popolo, soprattutto quelle di *Le 17.me parallele: la guerre du peuple*. «Che la pace arrivi o non arrivi, - scriveva Michel Mardore su *Nouvel Observateur* - bisogna aver visto questa testimonianza, queste immagini sul lavoro di ogni giorno per sopravvivere all'inferno vietnamita... più potenti e impressionanti di qualsiasi intervista o articolo

della carta stampata».

1. Le ciel, la terre (Il cielo, la terra)

Francia. 1966. B.N. 40min; *regia*: Joris Ivens; *fotografia*: Robert Destanques, Duc Hoa, Thoe Van; *assistente alla regia*: Cao Thuy; *montaggio*: Catherine Dourgnon, Françoise Beloux; *musiche*: musica popolare vietnamita interpretata da l'Ensemble Artistique des Etudiants Vietnamiens in Francia; *commento scritto da*: J. C. Ulrich; *letto da*: Serge Reggiani e Joris Ivens; *produzione*: Dovidis, Parigi; edizione italiana a cura dell'Unitefilm (1966), con il testo fuori campo letto da Virgilio Gazzolo e Giotto Tempestini.

Primo film di Ivens dedicato alla guerra del Vietnam, in anticipo sui tempi, *Il cielo, la terra* è un autentico reportage di propaganda, girato con operatori locali, a favore della lotta del popolo vietnamita contro gli aggressori americani. L'impianto, simile a *Terra di Spagna*, comprende la guerra e le battaglie da un lato, l'attività quotidiana lontana dal fronte dall'altro. Il punto di vista è fortemente schierato, senza alcuna ambiguità: Ivens, nella versione originale francese, è presente nel film in prima persona, con la sua immagine e la sua voce fuori campo: «Ho conosciuto Madrid durante la guerra di Spagna e l'Avana nella febbre della rivoluzione. Ho conosciuto molte altre città dove il popolo si preparava alla lotta; nessuna era così tranquilla come Hanoi quella mattina del 14 giugno 1965». Composto con materiali eterogenei di attualità e riprese effettuate sul posto, il documentario è stato poi montato a Parigi con lo scopo preciso di farne un «film d'agitazione». Ivens ne ha seguito personalmente la distribuzione, creando molteplici proiezioni, incontri, momenti di dibattito politico, poi utilizzati per il successivo *Le 17.me parallele: la guerre du peuple*.

2. Loin du Vietnam/episodio Ivens (1967)

È il quarto segmento del film: dopo l'intro, i titoli di testa e la sequenza dei bombardieri. Praticamente le sole immagini di *Lontano dal Vietnam* (film collettivo realizzato in Francia) girate nel Vietnam del Nord, in gran parte, sembra, dalla sola

Marceline Loridan. Ma prima di Ivens, abbiamo lasciato volutamente le immagini finali del ponte della “Kitfy Hawk”, la portaerei degli Stati Uniti sontuosamente filmata da Claude Lelouch, con gli aerei che partono carichi di bombe, sgommando sulla pista di decollo come macchine da corsa. A seguire, senza nessuna mediazione, le immagini girate da Ivens: un tempo più disteso, sereno, che dice bene la quotidianità eroica di un popolo pronto a difendersi e a ricostruire ciò che è stato distrutto; e dietro la serenità dello stile, c’è la verità della partecipazione. C’è l’esattezza e la profondità del cinema di Ivens, che ha capito e sa raccontare quest’altra guerra, quella dei poveri, e sa cogliere certi aspetti marginali, ma sintomatici, come il teatro di strada – teatro didattico, teatro di guerriglia – in cui due vietnamiti di una regione bombardata danno, davanti a un pubblico interessato e divertito, lo “spettacolo” della disfatta americana. E in mezzo una sequenza terribile, in un bianco e nero ormai sfatto, di un bombardamento con il suo bagaglio di distruzione e di morte.

3. Le 17.me parallele: la guerre du peuple (17.mo parallelo: guerra di popolo)

Francia. 1968. B.N. 113min; *regia*: Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens; *con la collaborazione di*: Bui Dinh Hac, Nguyen Thi Xouan Phouong, Nguyen Quang Touan, Dao Le Binh, Pham Don, Liliane Maguy Alziari, Phuouong Ba Tho, Jean-Pierre Sergent, Dang Vou Bich Lien, Jean Neny, Antoine Bonfanty, Pierre Angles, Michel Fano, Harald Maury, Donald Sturbelle, André van der Becken, Bernard Ortion, Geroges Louseau, Studio Central de Documentaire de Hanoi, la popolazione di Vinh; *sceneggiatura*: Joris Ivens; *fotografia*: Joris Ivens; *produzione*: Capi Films, Argos Films (Parigi).

Ivens realizza qui, con le sue immagini, una storia, una cronaca profondamente vissuta (pur nella terribile quotidianità della guerra e delle bombe) e in totale sintonia con i contadini e i soldati di un piccolo villaggio vietnamita, e soprattutto in sintonia con le loro ragioni e matrici culturali. Ivens e la sua donna Marceline Loridan sposano fino in fondo la realtà del

conflitto vietnamita, lungo la linea del diciassettesimo parallelo (nella zona smilitarizzata che separa il Vietnam del Sud sotto il controllo americano dal Vietnam del Nord in lotta per l'indipendenza e la riunificazione del paese). È una specie di microcosmo, definito in base a una materia insieme ricca e banale, che si fa riflesso della verità essenziale di quel paese (il Nord Vietnam) con la sua volontà di lottare contro la morte che arriva sia dagli aerei che dai cannoni della settima flotta americana. E lo fa da popolo calmo, costretto a vivere nell'infinito labirinto delle gallerie scavate nel sottosuolo, ma rimanendo legato alla sua terra e al suo lavoro, sicuro della vittoria finale.

*Il cinema è una questione che ha riguardato prima i commercianti,
poi i vecchi stati forti
ma riguarnerà anche i nuovi stati deboli?*
(Serge Daney)

1.2 Un cinema in piú per i sogni degli uomini

Ivens ha praticamente attraversato tutto il Novecento, con la sua macchina da presa e il suo passo uguale, instancabile, da esploratore filosofo. Ed è morto nel 1989, a 90 anni d'età, un anno dopo il suo film testamento, *Io e il vento*, una storia autobiografica che chiude una vita (ripercorrendola), un ciclo, un cerchio, insieme rinascita del suo amore per il cinema e ritorno al cinema delle origini. E allo stesso tempo l'ennesimo aprirsi alla luce e al vento del cinema di tutte le sue energie. Quell'incredibile vecchio, piccolo, dai capelli bianchi e il sorriso stanco, era davvero il mago, e insieme il mendicante. E come il vento, come l'Olandese Volante, aveva immaginato sempre

grandi voli, ogni volta che aveva cercato di fermare con la sua cinepresa gli slanci e i sentimenti in movimento degli uomini del mondo. E non a caso quello dell'*Olandese Volante*, suggerito da Sadoul, resterà il grande progetto rimasto sulla carta, l'ultimo sogno non realizzato. La storia dell'Olandese Volante che ogni cent'anni ritorna sulla terra, ma solo per un giorno. A meno che non incontri una storia d'amore, una donna che lo ami di un amore vero... Allora può restare, finalmente liberato, come gli altri, insieme agli altri.

Conosceva bene gli uomini e la storia, Ivens, i punti di svolta della storia, le onde basse, le risalite, conosceva errori, dubbi, incertezze, i vuoti d'aria improvvisi... Ma non ha mai, per questo, smesso di fare cinema, non si è mai arreso, lasciandoci alla fine un'opera cinematografica molto più aperta, libera e visionaria di quanto hanno voluto farci credere. È un'opera d'arte vera, la sua, originale e potente, non una semplice espressione di un'istanza ideologica. Forse l'unico suo peccato è quello di essersi fidato dei sogni. Così anche lui ha creduto ai sogni degli uomini di quel secolo in cui ha vissuto, a cominciare dal sogno del socialismo. E a quel sogno ha appeso il suo cinema, fin dagli inizi.

Era un viaggiatore, Ivens, uno sempre pronto a mettersi in viaggio, come il suo connazionale Johan van der Keuken. Anche lui andava soprattutto verso Sud, verso il *terzo mondo*, i poveri, il sole. «Quando un documentarista viene dal Nord – scrive Serge Daney parlando di Johan van der Keuken in “Ciné Journal” – e ha un passaporto e una coscienza in regola, una macchina da presa, delle buone gambe e dei buoni occhi, dove va? Verso Sud, naturalmente. Questione di iniziazione (Brueghel, Van Gogh, Ivens)». Così anche lui è sceso a Sud, a cercare cuore e sogni, soprattutto a cercare il suo cinema. Una forma di cinema che corrispondesse al suo cuore terzomondista e al suo sogno socialista. Per van der Keuken le forme imposte saranno altre, molto anni Settanta, come spiega sempre Daney: gli effetti al Sud della politica decisa a Nord, lo scam-

bio ineguale, il disastro ecologico. L'uno e l'altro li vediamo girare dappertutto, famelici, mai stanchi, incantati dal mondo del Sud che gira loro attorno. van der Keuken lo vediamo in Spagna, in Italia, in Camerun, in Perù, negli Stati Uniti. Ivens è in Spagna anche lui, in Italia anche lui, in Africa anche lui, e poi in America Latina, Cuba e Cile, Mali, Algeria, fino al Vietnam, alla Cina, all'Indonesia. «Quell'occhio di lince ha girato il mondo, - conclude Daney - quell'orecchio attento ha "globetrottato", quel naso è andato a sbattere contro il reale». Un cinema della realtà e della testimonianza, continua, coerente, spesso difficile. È con i lavoratori olandesi all'inizio degli anni Trenta (da *Noi costruiamo a Zuiderzee*); con i minatori belgi in sciopero in *Borinage* nel '33; con gli antifascisti spagnoli nel 1937 (*Terra di Spagna*); con i cinesi contro l'imperialismo giapponese, nel 1939 (*400 milioni*); con quelli del New Deal americano nel 1940 (*L'elettricità e la terra*); con il popolo sovietico contro l'invasore nazista nel 1941 (*Il nostro fronte russo*). E ancora, dopo la tragedia della guerra, ormai cinquantenne, in Polonia e poi in Unione Sovietica a girare film sulla pace e per la pace. Nel 1954-'55, con *Il canto dei fiumi* ad affermare la sua fede in un mondo più giusto e più unito; nel 1959, in Italia, a spiegarci polemicamente che *L'Italia non è un paese povero*, trasformando un "film de comande" (Eni e Mattei) in un atto d'accusa che costringerà la Rai a mandarlo in onda letteralmente smembrato e a pezzi. E poi l'arrivo in Vietnam, a raccontare l'incredibile avventura di un piccolo paese in lotta per la sua libertà. Nel 1965 *Il cielo, la terra*, una delle sue testimonianze più accorate, più commosse (umanamente e poeticamente). Tre anni dopo, *Il 17.mo parallelo: guerra di popolo*, dove descrive la vita del villaggio di Vin-Linh, sulla linea che divide Nord e Sud Vietnam. Due ore di film, due mesi di lavoro. Cioè Joris Ivens e Marceline Lorida per due mesi sono rimasti lì, a Vin-Linh, condividendo con gli abitanti del villaggio la casa, il cibo, il pericolo delle bombe, stabilendo con loro una vera e propria complicità, solidarietà e intimità.

Ivens è insomma il cineasta senza frontiere, il cineasta che punta la sua macchina da presa verso il Sud, cioè verso il sole, il deserto, la miseria; il cineasta che ci crede, il militante che si schiera, che vuol fare un cinema essenziale, vicino alla gente, che ama la gente, la loro povertà, e il cinema che riesce a fare con loro. Così Ivens ha fatto la strada e la scelta che doveva fare; «di essere cioè con la gente che sono dentro il grande movimento della storia». Perché così andava la storia e le storie. La Spagna aveva ragione, gli altri no. – dirà un giorno – Il Vietnam aveva ragione, gli americani avevano torto. Non c'erano due *côtés*, due lati, due possibilità di scelta. Per fare bene un film devi stare bene con te stesso e con la gente per la quale fai il film e insieme alla quale lotti. E soprattutto devi inventarti un altro modo di fare cinema, di fare cinema documentario. Il documentario, lui ha dovuto inventarselo, da solo, più o meno negli anni Trenta, quando erano già passati i pionieri e si era consumato il cinema dell'incanto e della scoperta. E agli inizi, anche per lui, è stato il contrario dell'innocenza e dell'invenzione. Era un muoversi dentro regole codificate, generi, tempi di durata e di messa in scena. Ma lui, approfittando della porta lasciata aperta dai precursori del realismo cinematografico e della buona accoglienza dei suoi corti da parte delle avanguardie europee e sovietica, è arrivato a dare un'altra vita e un altro respiro, vero, al cinema documentario (anche se la definizione di *documentario* non gli è mai piaciuta, preferendo quella di *newsreel*).

Insomma quello che succede con una serie di film come *De Brug* (Il Ponte), *Regen* (Pioggia), i film olandesi sul lavoro, *Borinage*, *Spanish Earth* (Terra di Spagna), *400 Million*, *The Power and the Land*, non è il passaggio “dall'avanguardia all'intervento politico”, ma è proprio una scelta diversa, il modello di un'altra strada, di un altro modo di fare cinema documentario, eticamente ed esteticamente più ambizioso. Una scelta che alla fine porta Ivens a cambiare il documentario, sia “prendendo posizione” dalla parte giusta della storia e de-

gli uomini, sia lavorando sull'espansione formale del genere. Come scrive José Manuel Costa (in "Les rêves des hommes: Joris Ivens", *24 images*, n° 46, 1989), «la matrice dell'Olandese è uno dei pochi casi in cui il documentario non è una sorta di cinema in meno (un cinema in cui sia la fantasia che il piacere della finzione sono proibiti), ma un cinema che si definisce giustamente come *cinema in più*, un cinema cioè in cui quasi niente è proibito. Questo tipo di documentario è cinema anti-studio in tutte le sue forme, è sperimentazione, molto vicino all'avanguardia. È, se si vuole, la non-codificazione del cinema, che Ivens definisce una "terra di nessuno" tra documentario e fiction. E come tale, il documentario è davvero la libertà». Tutto questo probabilmente è cominciato nel momento in cui ha deciso di liberare la macchina da presa (staccandola dal cavalletto, come farà anche van der Keuken) e ha deciso di girare con la macchina a mano, all'altezza degli occhi e degli uomini. Quando ha cominciato a mettere insieme le immagini che passavano nel mirino della cinepresa con le idee che passavano nella sua testa, quando ha cominciato a ragionare direttamente attraverso le immagini, affidandosi a loro, alle storie e ai sentimenti che si portano dietro.

Il segno che il maestro olandese lascia sul cinema documentario degli anni Trenta e Quaranta resisterà più o meno fino agli anni Sessanta, quando c'è una nuova svolta segnata da un altro marchio preciso. Quello cioè del documentario sonoro, con colonna audio perfettamente sincronizzata già in fase di ripresa; e quindi la scoperta del piano-sequenza, della continuità temporale, e soprattutto della soggettività e del mistero del tempo. La funzione di Ivens (ormai accanto a Marceline nella vita e sul set, "un matrimonio di immagine e suono") non è più (o non solo) quella dell'invenzione, ma dell'approfondimento. Utilizzando la tecnologia del *cinéma-direct* (o del *cinéma-vérité*), Ivens e Loridan, proprio mentre si trovano in Vietnam per realizzare il loro secondo film a fianco del popolo vietnamita, raggiungono il massimo della potenzialità dei loro

mezzi. E questo grazie soprattutto a Marceline che si occupa della presa diretta del suono. «Una svolta fondamentale: - dirà - *Le dix-septième parallèle* non sarebbe stato lo stesso film, senza Marceline. Ha messo in particolare evidenza, per me, l'importanza della parola. Mi ha stilisticamente arricchito. Per un documentarista, nato nel cinema muto, il suo talento è nell'immagine: con lei c'è stata un'apertura nuova, essenziale e fondamentale» (in "Joris Ivens cinquant'anni di cinema", a cura di Giacomo Gambetti, Marsilio Editori, 1979).

In *Le dix-septième parallèle* (1967), riescono inoltre, ad andare fino in fondo nella loro capacità di catturare ogni minimo segno, azione, fatto reale, quotidiano, restituendo così, a ogni gesto, proprio quel valore unico definito dalla durata reale e dall'orrore onnipresente della guerra. E questo porta a scoprire una densità temporale che è già quasi, come ogni realismo al limite, un trascinare nell'onirico. Ivens, lavorando con Loridan, riesce a trovare, prima nel secondo film vietnamita (il primo è *Il cielo, la terra*) e poi nei film cinesi, una nuova e più raffinata dimensione in quanto autore. Una dimensione che è un concentrato perfetto della sua arte: una sorta di classicismo nel quale, come sempre, l'arte vive di un'estrema semplicità, quasi in trasparenza, come ha detto lui stesso: «Io sono lì perché io sono con la gente che filmo». E ancora: «La mia arte, sono delle ombre».

E basta mettere i due film vietnamiti vicini l'uno all'altro (quello del 1965 e quello del 1968) per capire la grande differenza che li separa. Differenza che passa soprattutto (ma non solo) nel suono, nel passaggio appena ricordato al *cinema diretto* e alla ripresa del suono sincronizzato con la scena. Passaggio che comporta un altro effetto fondamentale: la scomparsa (o comunque, laddove resiste, la sua trasformazione in una voce interna alla storia) della voce fuori campo, della *voce off*, al centro per anni di una polemica infinita, tanto da farla diventare proprio in quegli anni (a cavallo tra anni Sessanta e Settanta) il simbolo dell'ambivalenza del cinema, trappole e

vertigine insieme. La *voce off* rappresentava la voce esterna, la voce dall'alto, la voce del padrone, che guida e condiziona lo spettatore dal di sopra, dall'alto al basso, come dirà Jean-Louis Comolli in "Vedere e potere", come «dal vertice alla base, dalla luce verso le tenebre, dal sapere verso l'ignoranza». Mentre nel secondo film, dove ha ancora una sua presenza, per quanto assai ridotta, è solo una voce delle tante, una voce che può anche essere contraddetta dalle altre voci, dagli altri protagonisti che vediamo esprimersi in presa diretta. E questo vuol dire lasciare più spazio al dialogo, al dubbio, al silenzio. Che è anche un modo di portare dentro al documentario la presenza soggettiva dell'autore, il suo modo di stare dentro al film, di dirigerlo dall'interno, lasciandosi portare, quando serve, dalle situazioni, dagli accadimenti, dalle donne e dagli uomini protagonisti. «Non mi interessa un'arte passiva», diceva spesso Ivens, assegnando al documentarista il compito, per niente facile, di cercare la profondità della verità. Ma sempre, continuava, «di una determinata verità, che riguarda luoghi e momenti precisi». E questa verità è sempre stata, per Ivens, quella dei sentimenti. Perché se il documentarista deve essere lucido, se la sua visione deve andare oltre la superficie brillante delle apparenze, il suo lavoro non può essere quello di registrare meccanicamente la realtà, ha bisogno di entrarci, trovarci un senso. Ed è qui che si pone il problema della soggettività. In quanto è lui, l'autore, al centro del suo film, che si riflette in quello che vede e filma, è lui la connessione; e la sua soggettività diventa allora il principio costruttivo, la sua traccia nel film, quello che Truffaut chiamava l'*autore diffuso*, diluito nel film.

Ma come definire lo stile di Ivens? Anche se lo stile riguarda più il cinema di finzione, la potenza del suo sguardo. Nel documentario c'è una dialettica di sguardi tra l'autore e la realtà che mette in immagini. Per cui più che di uno stile si deve parlare di un'attitudine, un modo di essere, di confrontarsi con il mondo, che cambia però continuamente.

Ivens è quello che filma l'uomo e che lo filma sempre nel suo habitat, che sia quello del lavoro, del piacere o della guerra. Il suo è uno sguardo sempre ben delimitato dal punto di vista spaziale. Sa bene, Ivens, che ogni definizione/ comprensione dello spazio è legata alla presenza e al lavoro degli uomini e delle donne. E tuttavia, proprio in *Il 17.mo parallelo*, la necessità di lavorare in spazi stretti e con poca luce (fossati, gallerie, rifugi) lo porta spesso a confondere volumi e prospettive, buio e luce improvvisa (ogni uscita dal rifugio è vissuta come una restituzione alla vita ma anche al pericolo dei bombardamenti), e questo porta a una sorta di ridefinizione continua della realtà, conferendole nuovi significati. E questo proprio in quanto messa in crisi di quello che è normalmente il campo di relazioni della vita della gente normale, fatta di spazi, tempi, realtà di comportamento che qui vengono negati da ogni rumore di aereo in avvicinamento, da ogni allarme, da ogni rumore orrendo di bomba che esplode.

E allo stesso tempo è un cinema che si muove all'interno di un orizzonte politico, ma senza pretese didattiche o morali, senza mire esemplari né lezioni da dare a nessuno. Semplicemente perché l'autore si trova a condividere un mondo abitato anche da altri. E il suo cinema si muove, come abbiamo detto, tra questo spazio di connessione tra il singolo e il collettivo, ma non come problema (come si vede in tutte le fiction televisive), ma semplicemente come luogo in cui si vive insieme, che dà senso al presente e forse decide il futuro. E questo è particolarmente vero per un autore come Ivens che si è sempre mosso in funzione di accadimenti precisi, di luoghi dove la storia sembrava andare più fretta verso la rivoluzione o verso il baratro. Tutto questo in un viaggio lungo e complicato, non privo di pericoli, che più di una volta ha rischiato di inghiottirlo, se non fosse stato continuamente sorretto, tenuto a galla da un "sogno eolico", che, come scrive Jean Breschand, «da *A Valparaiso* (1963) a *Io e il vento* (1988), va controcorrente rispetto al senso della storia e spazza via tutti i cliché. ... Questi cineasti

viaggiatori, in fondo, cercano di ritrovare l'energia primaria di un'origine. Non per nostalgia, ma per respirare meglio, ritrovare un equilibrio. Sentire il polso del pianeta, riafferrare il rumore e il furore della storia, osservare come il mondo è o non è bene abitato, chiarire i legami fra gli uni e gli altri, aggiornare la natura del suolo sotto i nostri passi. Sono altrettanti aspetti di un solo e medesimo approccio. È la ragione per la quale i film passano attraverso un impegno fisico del cineasta. E se si può parlare, nei loro riguardi, di forma poetica, è perché passano attraverso l'invenzione di una forma che restituisce questa esperienza singolare al mondo» («Il documentario. L'altra faccia del cinema»).

Siamo tornati così al cinema documentario inteso come una sorta di campo d'esercizio di una continua inquietudine in movimento. Ed è un'inquietudine che riguarda non solo Ivens e il suo modo di fare cinema, ma anche il mondo stesso che lo circonda, che fa da interfaccia al suo documentario. Un'inquietudine che tuttavia alla fine ha una funzione quasi rassicurante, quella cioè di liberarlo da ogni obbligo e di limitarsi alla condizione di uno come gli altri. Uno che vive la vita che riprende e che difende la gente che filma, o, se volete, filma la gente che difende. Uno che non parla dall'alto, ma a filo dell'inquadratura, che si preoccupa anche della singola persona, del singolo destino di un povero cristo, di un combattente caduto al fronte come di un ragazzino vietnamita, orfano, che vive alla giornata, adottato dagli "zii" vietcong. Uno che si cala in uno spazio, in un tempo, e filma quel momento, quel respiro che la sua cinepresa trasforma in una vibrazione, in un fremito.

Uno che, come ho detto, si muove continuamente tra il singolo e il collettivo, tra il particolare e il generale, creando delle corrispondenze tra l'uno e l'altro, usando la macchina da presa come strumento di collegamento, di scoperta, soprattutto di ascolto dei problemi e delle sofferenze della gente.

Ma quello che soprattutto ama la sua macchina da presa sono le situazioni di cambiamento, visibili o meglio ancora nasco-

ste, il momento in cui tutta una comunità sogna di cambiare, partendo da un segno, un allarme, un richiamo misterioso, una tensione, come per esempio il vento, un suono ossessivo o altro...

È da lì che partono tutti i suoi film, attraverso una costruzione che comprende anche il montaggio. Attitudine, soggetto, ecco gli strumenti di un universo personale che è il risultato finale di una fede nell'uomo, e progetto di trasformazione sociale. Un universo che tuttavia è un'arte, un universo estetico e non una qualsiasi rappresentazione ideologica.

Invece, in Ivens, l'ideologia è sia motore che supporto, ed è necessaria, anche per continuare a far cinema. Il cinema di Ivens si fonde con l'ideologia, ma non ne è un derivato. È una passione, un motore, un'altra cosa rispetto al solito reportage televisivo. Film come *Spanish Heart*, *À Valparaiso*, *Le dix-septième parallèle* non sono solo strumenti di una presa di coscienza tutta di testa, ma vere e proprie esperienze umane, intense, globali, atti che fanno diventare più grandi e più ricchi. Ed è per questo che sono arte.

In *Le dix-septième parallèle*, sotto il rumore continuo, ossessivo e quasi interiorizzato dei bombardieri americani, un piccolo gruppo di ragazze lascia per qualche tempo il rifugio sotterraneo per occuparsi delle cose che si devono fare ogni giorno. Tra queste ragazze, ce n'è una che scioglie i suoi lunghi capelli e comincia a pettinarli. La macchina da presa la fissa, stretta, accompagnando a lungo il suo gesto, mentre continuano a passare gli aerei con il loro rumore minaccioso, e la conversazione diventa sempre più casuale, fatta di cose che si dicono ogni giorno, un po' ovunque. Ebbene gli aerei, in lontananza ma ben presenti, e l'argomento, più o meno vago, della conversazione diventano, così, la particolare storia del conflitto. Il gesto filmato viene come *spostato* fuori dalla storia, universale e senza tempo, posto al centro dell'attenzione. Ora è proprio questo sfasamento (nel senso di cambio di fase), questo spostamento, questa contraddizione tra le inquadrature che costituiscono, in

realtà, il tema di Ivens. Più che questo o quel fatto storico, in questo tempo o in un altro, noi ci troviamo effettivamente, se si vuole, a fare i conti direttamente con la Storia, con il Tempo, con l'Uomo.

O ancora, davanti al coraggio, alla paura, all'azione e all'indifferenza, il bisogno di ricordarsi e dimenticare, il bisogno di vivere. Da tutti questi momenti di cinema Ivens ci ha parlato, lui, questo Olandese del nostro tempo che ha vissuto d'altri spazi e d'altri tempi. Lui, quest'uomo dell'Occidente e dell'Oriente, che è stato il cronista del ventesimo secolo. Un secolo che tuttavia ha attraversato con l'attitudine, la prospettiva e il contegno di un uomo del Rinascimento.

*Ho sempre evitato di fare un'attualità di lusso, glorificata;
ho cercato di trovare la profondità della verità*

(Joris Ivens)

1.3 Il vento, l'estremo oriente, il diavolo, il cielo e altro: Ivens presenta, a modo suo, i suoi film sul Vietnam

«In quel periodo, nei primi anni Cinquanta, dopo che ero tornato dall'Australia, in Europa non riuscivo a trovare lavoro. C'erano, se ricordo bene, anche problemi burocratici, il passaporto e altre cose. Ed è per questo che sono andato a lavorare nei paesi dell'Est. Perché è lì che mi hanno cercato ed è lì che ho trovato lavoro. E poi era un po' il mio sogno. Io sono sempre stato socialista. E mi sono trovato molto spesso d'accordo, allineato, con il partito comunista. E improvvisamente sono apparse queste repubbliche socialiste. *Cosiddette socialiste*, si dice adesso, ma

allora io ci credevo. Anche se era quasi un'utopia. E lì ho girato *I primi anni (Les premières années)* sui cambiamenti avvenuti in tre paesi: Cecoslovacchia, Polonia e Bulgaria.

Questo mi interessava. Perché dopo la seconda guerra mondiale, questi paesi tentavano di fare qualcosa di umano. È questo aspetto di umanità e di giustizia che mi ha guidato, più che la fedeltà a un partito o qualche altro convincimento politico. La voglia di far qualcosa di buono, di utile, che resti. È importante lasciare qualcosa dietro di sé. Ognuno deve farlo, padri, madri, tutti. È la mia filosofia della vita. È una parte della vita: avere la possibilità di lasciare agli altri quello che hai fatto. Con la tua testa, l'intelletto, ma anche con il corpo, la fatica fisica. Perché, che lo si voglia o no, facciamo tutti parte dell'umanità. E non conta sei sei importante o meno; conta che tu faccia quello che puoi fare nel tempo di vita che ti è concesso. Quando poi sei morto, saranno gli altri a farsene carico, a prendersi il testimone della staffetta. Per me questa è una cosa molto chiara, e semplice da capire, come la luce del sole. Così come il fatto che la vita è legata alla morte, ma anche al passato e al futuro. E non è più tempo di dare lezioni a nessuno.

Poi a Parigi ho fatto il film sulla Senna (*La Seine a rencontré Paris*) e *Pour le Mistral*. Seguivo il vento, l'ispirazione, la vita. Là ero sempre io, solo con un'altra ispirazione di vento. Era il vento, la corrente della storia del mondo. Con *Il cielo, la terra*, il vento era nell'Est dell'Europa, il vento dell'Est. Ma un Est molto lontano, estremo, in Vietnam. Improvvisamente il cielo è cambiato. E il diavolo stava venendo dal cielo. Io sono andato là e ho sentito questo in modo molto forte. È per questo che il film si chiama *Il cielo, la terra*, e non *Il cielo e la terra*. Poi con gli operatori vietnamiti siamo andati sul 17.mo parallelo: che era il confine tra il Nord e il Sud del Vietnam. E cosa è successo dopo che avevo fatto quel film?

Io non... Non era il vento che io ho pensato, io non sono il buon Dio che può controllare il corso della storia. Altri fattori mi avevano guidato e influenzato. Io ho visto quella gente, li conoscevo, molti erano miei amici. E io sono convinto che

adesso sono troppo controllati dall'Unione Sovietica. Però io in quel momento ho ripreso e fatto vedere la verità. Era un film fatto da noi, da Ivens, Marceline e altri. E il film era come io vedevo quella guerra. E io avevo il diritto di farla vedere in quel modo. La cosa più interessante del film era che il cambiamento cominciava proprio allora, e cominciava proprio da lì. E il film stesso va al di là dell'attualità, delle cose che succedevano allora. Parlava del Vietnam, naturalmente, ma andava oltre, parlava della morte, della vita, di un popolo indomabile, della lotta per l'indipendenza contro la gigantesca macchina da guerra degli Usa. Ma è possibile vincerli, se un intero popolo entra nella mischia. E la guerra diventa guerra di popolo».

Per un vietnamita, il cielo, a nord come a sud, è il nemico
(Joris Ivens)

1.4 Un film manifesto (ma non solo): Il cielo, la terra

Primo film di Ivens dedicato, nel 1965, alla guerra del Vietnam, in anticipo sui tempi, *Il cielo, la terra* è un vero e proprio film di propaganda, girato con operatori locali, tutto schierato dalla parte del popolo vietnamita contro gli aggressori americani. Perché quello era il suo posto, e la storia gli darà ragione. L'impianto, simile a *Terra di Spagna*, comprende la guerra e le battaglie da un lato (con tutto il loro peso di distruzione e di morte), e dall'altro l'attività quotidiana, lontana dal fronte, ma sempre sotto il segno della morte che da un momento all'altro può arrivare dal cielo. Il punto di vista è fortemente schierato, senza alcuna ambiguità: Ivens è lì, testimone in prima persona,

presente nel film con la sua voce che legge il commento scritto da J.C. Ulrich, lo si vede mentre parla con Ho Chi Min, il presidente del FNL del Sud-Vietnam, ecc.

Composto con materiali eterogenei di repertorio forniti dalle troupes vietnamite di attualità e riprese effettuate sul posto, il documentario venne montato a Parigi, dove cominciò anche la sua natura di «film d'agitazione».

Il film infatti ebbe soprattutto una distribuzione militante (in Italia fu gestita direttamente dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, che ne aveva curato l'edizione italiana), anche perché il film fu censurato sia in Francia che in Italia. Tanto che Ivens, portando il suo film al festival di Venezia, fu fermato dalla polizia italiana, portato in questura e privato del passaporto. In Francia la commissione di censura fece un vero e proprio elenco di frasi da eliminare dal testo fuori campo, tra cui espressione come “tappeto di bombe”, “un'Hiroshima in scala più piccola” e così via.

Perché *Il cielo, la terra?* Perché, dice Ivens, non c'è (non ci dovrebbe essere) nessuna separazione tra il cielo e la terra, tra l'uomo e l'universo: entrambi sono interdipendenti (solidali tra loro) e trasmutabili, perché c'è un respiro, un soffio di vita unico che li unisce, che è il principio del loro reciproco destino. Un incontro, un possibile punto d'incontro anche per la terra e il cielo del Vietnam, se quel cielo non si fosse improvvisamente popolato di bombe micidiali di ogni tipo che i bombardieri americani scaricavano sul paese in quantità spaventose, portando ovunque morte e distruzione. Ivens, da qualche parte, parla di diavoli (invece degli angeli), di diavoli scatenati che scendono sulla terra per terrorizzarla. Il film, tra l'altro, fu preparato in maniera quasi clandestina. A cominciare dal primo viaggio ad Hanoi, quello del 1964, che servì a Ivens come sopralluogo su dove e come realizzare il suo film, ma soprattutto si trasformò in una sorta di breve viaggio all'interno delle quasi inesistenti strutture del cinema della Repubblica del Vietnam del Nord. Stessa copertura clandestina per il secondo

viaggio, quello del 1965, che Ivens effettuò, facendo prima una tappa a Pechino, dove incontrò il primo ministro Zhou Enlai, prima di ripartire per Hanoi. Ma ufficialmente Ivens si trovava, per lavoro, a Caracas (Venezuela), dove una sua amica, Marion Michelle, smistava la sua posta, sia in arrivo che in partenza. Ad Hanoi, anche se un anno prima aveva detto che non avrebbe sposato completamente le parti del Vietnam, si rese conto che le cose erano cambiate e che il paese di Ho Chi Minh era ormai diventato il luogo dove «l'attacco dell'imperialismo aveva toccato la sua punta più alta», ed era quindi felice di accettare la richiesta del governo vietnamita di restare lì per insegnare cinema, oltre che girare il suo film. «Questa volta – scrive in una lettera – non è il *Mistral* a guidarmi, ma il vento della storia».

Nel febbraio del 1965, tra l'altro, gli americani avevano lanciato un nuovo ciclo di bombardamenti pesanti sul Nord Vietnam; e a marzo c'era stato il primo sbarco di truppe americane da combattimento in una spiaggia a Sud del porto di Danang (Vietnam del Sud). Nel corso del 1965 il contingente militare USA era aumentato di almeno 200 mila uomini. Era il momento giusto, pensò Ivens, di informare il pubblico dell'Occidente di quello che stava accadendo. A giugno infine, quando il suo corso cinematografico era finito e gli allievi pronti a dargli una mano, cominciò le riprese di un cortometraggio che poi sarebbe diventato *Le ciel, la terre*.

La costruzione del film è tutta affidata al contrasto tra due punti di vista, diversi ed opposti, tra due concezioni del mondo. Ma non c'è nulla di scontato, di preconcepito. L'analisi di Ivens, come appare dagli appunti scritti velocemente durante le riprese del film (che poi diventeranno il testo del film), è limpida, precisa, profonda.

«La terza guerra – si legge su quegli appunti – pensa di cancellare a modo suo il fallimento delle due guerre precedenti. Adesso non si cerca più di occupare il terreno, ma ci si contenta di bombardarlo, facendo piazza pulita di ogni presenza

di vita. Ogni contatto con la popolazione è evitato, la guerra si fa a distanza, con gli aerei. Per la prima volta viene messa in pratica la logica della guerra totale. Gli USA hanno trovato il loro banco di prova...». E un altro giorno, su alcuni foglietti scritti a mano si legge: «Vivere liberi o morire: quanto tempo ci vorrà prima che gli americani capiscano questa semplice scelta popolare...»; e subito dopo, un'altra annotazione telegrafica: «Un campo di riso, da sempre, è un campo di battaglia». C'è anche un breve scritto dell'ambasciatore americano a Saigon, H. Cabot Lodge, che Ivens ha trovato chissà dove e che diventerà l'apertura del film: «Noi avremo vinto la guerra, - scrive Lodge - quando il giovane combattente vietnamita si sveglierà una mattina e dirà: "mi guardo intorno e vedo il riso e i pesci, e le anatre, e gli alberi da frutta, gli ananas, e ci sono gli americani che ci danno una mano, e la vita che finalmente sembra bella...". Solo allora il vietnamita smetterà lui stesso, spontaneamente, di combattere». E ancora piccole annotazioni generali, per esempio sui rapporti tra economia e guerra. Scrive Ivens: «La guerra ha cambiato ritmi e tempi di vita: il giorno si lavora per la difesa; la notte per la produzione. È di notte che si animano le città e i villaggi. Solo quando c'è la raccolta del riso, che è poi questo periodo qui in cui stiamo girando, non ci si può fermare, perché altrimenti si rischia di perderlo». E un'altra annotazione profonda, drammatica, che va a sondare il dolore e il destino di un intero paese: «Tra i volontari, almeno uno su dieci ha perduto il padre e ha visto torturare la madre. Loro sono nati nella guerra, cresciuti nella guerra, diventati grandi e maturi con la guerra. Il tempo di pace non appartiene alla memoria di questa generazione». Infine alcune annotazioni molto semplici, ma che fanno capire a Ivens che gli americani non ce la faranno e che saranno i vietnamiti a vincere quella guerra: «Il piano strategico della guerra americana è stato pensato e computerizzato a tavolino, ma dovrà fare i conti con la grande civiltà orientale degli indo-cinesi. E lì, in quella cultura antichissima, ci sono molte cose che il

loro computer non potranno mai decifrare». In conclusione, l'immagine della tagliola che usano i contadini per catturare la volpe, suggerita a Ivens dal presidente Ho Chi Minh: «Il Vietnam intero è come una grande trappola, con il Vietnam del Nord e quello del Sud che costituiscono le due ganasce, e che funzionano chiudendosi al centro, proprio come nella tagliola utilizzata per catturare la volpe».

Ne ha viste tante di guerre, Joris Ivens, comprese le due guerre mondiali. Ha la memoria giusta, il pensiero lucido che si muove veloce tra passato e futuro, tra storia e profezia. Ha conosciuto i paesaggi della guerra, con la loro inevitabile distruzione di uomini e cose. Ma ha anche conosciuto i paesaggi del dopoguerra, quello che si prova dopo una guerra. Con tutti i milioni di morti che riguardano tutti, nessun escluso. È come una grande foresta tagliata, dopo, con la luce del sole che arriva in un modo completamente diverso. E non ti trovi più, e ti viene da piangere.

«Con questo film volevo mostrare – ha dichiarato Ivens - il Vietnam in guerra, far vedere il Nord, il Sud, il punto di vista americano, quello dei combattenti, il mio punto di vista. Volevo dare più informazioni possibili, dire la verità su quella situazione terribile. Io ho sempre cercato di mettere i miei film al servizio dei miei ideali: creare cioè quell'unità di pensiero e di azione che ho cercato di creare e rispettare nella mia vita. Perché non può esserci differenza tra quello che penso, quello che faccio, quello che voglio e quello che esprimo». Lui ha fatto un film come lo sentiva, come lo viveva, stando lì, in mezzo ai bombardamenti, ai morti, alle distruzioni delle strade, dei ponti, delle case, dei bambini. E soprattutto ha fatto il film che andava fatto in quel momento, il film di cui aveva bisogno il Vietnam perché quel paese non fosse lasciato da solo, da solo a combattere, da solo a morire sotto le bombe americane. Un film su un popolo che, oltre a difendersi dall'aggressione americana, sta cercando allo stesso tempo di costruirsi un suo futuro socialista. Un film girato tutto da una parte, con la com-

plicità e l'amicizia delle forze rivoluzionarie di quel paese. Di quel paese sono anche molte immagini, le parole d'ordine, gli slogan, ma anche gli eroi e i morti. E lui, il nostro regista olandese, è completamente sedotto, travolto dalla grande capacità di vita che mostrano le donne e gli uomini del Vietnam: quella capacità di vita che, insieme a una buona dose di pazienza, saggezza e intelligenza, garantirà loro la vittoria, nonostante il rumore e il colore della grande macchina da guerra americana. Ma lui sapeva che quello era un film manifesto, un *documentaire/affiche*, che tuttavia corrispondeva ai bisogni di allora, ai bisogni del Vietnam. E sapeva che sarebbe stato attaccato per questo. Era quello che si diceva in giro di lui: Joris Ivens fa dei film politici, militanti, la sua vita è fatta di scioperi, di lotte, di guerre di liberazione. Però poi ogni tanto fa anche qualche film artistico. Soprattutto in Olanda, si diceva: "Ivens? Ha fatto solo un paio di film, *La pioggia nel 1929, la Senna nel 1957...* Per il resto si è venduto alla classe operaia". Ma non è così, risponde lui. Non è che c'è da una parte l'artista e dall'altra l'uomo ideologico. «Semplicemente, – spiega – in certi momenti ho bisogno di fare altre cose, più vicine al punto nevralgico della storia... Sono un internazionalista, e il mio modo d'esprimermi sono i film che faccio... E sono anche antifascista... Dal 1936 al 1944 ero in America, negli Stati Uniti, quando quel paese rappresentava, più di tanti altri, la fiamma, il centro dell'antifascismo mobilitato per la guerra civile spagnola, così come molti anni dopo l'antimperialismo si è concentrato soprattutto in Vietnam... E poi io ripeto sempre che il cinema, soprattutto quello militante, è un'arma, che va usata nel modo giusto e nel tempo giusto, e che quindi perde tutta la sua efficacia se arriva troppo tardi o nel modo sbagliato». E tuttavia, a un certo punto (un paio d'anni dopo), lui stesso ha preso coscienza dei limiti di quel film, di quel film che era diventato in qualche modo, vecchio, superato. E l'ha capito tuttavia accompagnando *Il cielo, la terra* in giro per le proiezioni tra la gente, nei dibattiti, confrontandosi con uomini e donne

di ogni età e classe sociale (senza contare che c'era stata, in mezzo, anche l'esperienza collettiva di *Lontano dal Vietnam*). Così, alla fine, Ivens ha deciso di fare un altro film su quel paese e su quella guerra, un film, ha scritto, che andasse «più lontano di *Il cielo, la terra*, ma anche più lontano di tanti film reportage di altri cineasti: un film che non doveva fermarsi alla superficie degli avvenimenti, ma che doveva condividere tutto (*tout partager*) con la gente del Vietnam, in un luogo preciso, durante un determinato tempo, in modo da penetrare meglio, attraverso le riprese, nella loro vita quotidiana». È praticamente la prima provvisoria definizione di quello che sarà *17.mo parallelo: guerra di popolo*.

L'esperienza non ha sempre ragione. Nel movimento del '68 non conta niente. In Cile, a Cuba, ho capito che devi essere prudente con le lezioni della tua vita. È necessario che il bambino cada
(Joris Ivens)

1.5 Diciassettesimo parallelo: guerra di popolo

Qui il cielo è solo furore, continuamente invaso, attraversato da un rumore ossessivo e angoscioso di aerei in arrivo, di sirene d'allarme, di bombe che esplodono e altri orrori quotidiani. Perché questa è la vita di ogni giorno dei vietnamiti in tempo di guerra, soprattutto nella zona attorno al 17.mo parallelo, ovvero la zona "smilitarizzata" (decisa dagli accordi di Ginevra del 1954) che separa il Vietnam del Nord da quello del Sud. Il film di Ivens è un classico del cinema politico, un film esem-

plare, un modello unico per la pazienza e la sapienza con cui è costruito, girato e montato. Una vera e propria messa in scena nel mostrare la resistenza di questo popolo straordinario di fronte ai bombardamenti pesanti, intensivi dell'artiglieria americana nella sua totalità, cioè dai tre fronti di terra, mare e cielo. Un tentativo criminale di eliminare ogni forma di vita su gran parte del territorio del Vietnam, a cominciare dalle zone strategiche situate subito a Nord del 17.mo parallelo: ed è lì che si trova il villaggio di Vin Linh, dove Ivens e la sua troupe vanno a girare, nel 1967, in piena *escalation* voluta dall'allora presidente americano Lyndon B. Johnson.

E il film racconta come questo popolo di contadini, che vive dall'altra parte del mondo rispetto ai suoi colonizzatori e aggressori, sia riuscito a resistere e alla fine a vincere l'esercito più potente della terra. E lo ha fatto con poche straordinarie intuizioni, che diventeranno i principi fondamentali della loro *guerra di popolo*: la guida strategica di un presidente leggendario come Ho Chi Minh; una determinazione e una solidarietà derivate dalla pratica popolare del comunismo; la creazione del non meno mitico *sentiero di Ho Chi Minh*, cioè una rete di strade, coperte dalla vegetazione, che andavano dal Vietnam del Nord al Vietnam del Sud, attraverso le nazioni confinanti di Laos e Cambogia, allo scopo di fornire supporto logistico ai *vietcong* e all'NVA (North Vietnamese Army) durante il periodo della guerra (una combinazione di strade per i camion e percorsi per pedoni e biciclette); a questo fa riscontro un labirinto di immense gallerie scavate nelle vicinanze di ogni centro abitato, che permette ai vietnamiti di "sopravvivere" notte e giorno e di resistere agli attacchi dei "banditi imperialisti", come li chiamavano loro; e ancora un'organizzazione perfetta di un'efficacia esemplare, e soprattutto una fede incrollabile nella vittoria finale. È questo insieme di cose, unite alla volontà di sempre di vivere nell'indipendenza e nella libertà, che ha permesso al Vietnam di sconfiggere e di umiliare la grande potenza americana.

Ed è questo che Ivens racconta, nella sua normalità e quotidianità, privilegiando tuttavia la vita delle persone, la popolazione civile, che naturalmente interagisce con il potere politico e militare, con i rappresentanti locali e così via. E racconta soprattutto la vita sottoterra, dove la gente ha imparato a vivere, a dormire, a studiare, a lavorare, anche a fare cinema. La vita nei rifugi, che ognuno si scava con precisi criteri di resistenza e funzionamento, e che i vietnamiti chiamano i «nostri posti di difesa e di combattimento».

Anche Joris Ivens e la sua compagna Marceline Loridan imparano a vivere e a girare nei rifugi nei due mesi che restano a Vin Linh a realizzare il loro film. E quell'esperienza alla fine cambierà anche i due registi, che imparano così a capire meglio i principi della guerra popolare e come un popolo che vuole la sua indipendenza e combatte per ottenerla può sconfiggere qualsiasi nemico.

Ed è la vita intera di quella comunità che viene raccontata e messa in immagini, non solo l'aspetto militare. Per esempio si parla molto di economia, e di come sia importante per i contadini continuare a portare avanti la coltivazione del riso, nonostante le bombe americane: anzi da due raccolti annuali sono passati a tre, proprio per compensare le perdite dei bombardamenti. Si parla dei bambini, della loro educazione, delle scuole (assistiamo tra l'altro a una lezione su *L'avaro* di Molière). Si parla molto delle donne, sempre più responsabili e in prima fila, sempre più brave e forti, nei lavori dei campi come nei turni del pattugliamento armato e della difesa anti aerea. Si parla della grande solidarietà che deve esserci tra le diverse generazioni (con i ragazzi che si occupano degli anziani quando suona l'allarme e bisogna correre ai rifugi), dell'organizzazione dell'asilo che permette alle donne di muoversi con più libertà e serenità. Geniale tutta la parte che spiega come riciclare quello che arriva indirettamente dagli americani: dai razzi che diventano lo chassis di una macchina per stampare, ai pezzi degli aerei abbattuti riciclati per la costruzione di mille altri oggetti.

Per questo è un film importante, forse il documentario più importante (insieme ai film di Álvarez) tra tutti quelli girati sulla guerra del Vietnam. Perché questo film è il popolo del Vietnam raccontato da vicino al tempo della guerra, come non era mai successo prima, e come (a parte poche e rare eccezioni) non succederà dopo.

Tra l'altro questo è il primo film di Ivens con la presa diretta, cioè con il registratore del suono collegato e sincronizzato con la macchina da presa, e gestito con grande intelligenza e professionalità da Marceline Loridan. E questo fa la differenza. Questo permette a Ivens e Loridan di dare voce a tutta la gente di Vin Linh; e, grazie a una attrezzatura leggera quanto efficace, di arrivare a filmare dappertutto, nel buio delle gallerie/rifugio come nel pieno dello scontro in battaglia, tra le bombe micidiali dei B-52 e il fuoco non meno potente dell'anti-aerea vietnamita. E questa leggerezza e mobilità ha permesso soprattutto ai tanti protagonisti del film di esprimersi con grande libertà, direttamente, senza ricorrere a inutili commenti esterni. A questo punto dobbiamo dedicare un po' di spazio alla compagna di Ivens, Marceline Loridan. Che in realtà si chiama Marceline Rozenberg, figlia di immigrati ebrei polacchi, e per questo, quando ha quindici anni, presa dai nazisti e rinchiusa nel campo di concentramento di Birkenau, che era il campo di sterminio del complesso di Auschwitz. Ne esce 18 mesi dopo, liberata dagli americani, insieme affamata di vita e ferita a morte. Si sposa, divorzia, frequenta le *caves* di Saint-Germain-des-Prés (sognando di fare la cantante), nel 1955 entra nel PC francese, l'anno dopo ne esce infuriata, porta le valigie per l'FLN algerino, s'impegna per l'aborto, continua a lottare, a rischiare... «Ebreo, rosso di capelli e mancino, – ricorda – avevo tutti gli attributi per diventare banalmente *gauchiste*».

Poi nel 1963 incontra e sposa Joris Ivens. Un colpo di fulmine reciproco, nonostante i 30 anni di differenza. Comincia una storia d'amore e di cinema. Sono la coppia del cinema francese impegnato, lui piccolo e saggio con i capelli già grigi, lei un

metro e mezzo con i tacchi e quei capelli rossi arruffati che spuntano dappertutto. Capelli che diventano alla fine un marchio di fabbrica: «Io ero il fuoco, lui il vento», racconta ancora oggi, quando ripensa al marito morto nel 1989. E la fiamma ancora brucia.

A Parigi cura la colonna sonora del film *Le ciel, la terre* (1965), ma già al prossimo film, *Le dix-septième parallèle* (1967), parte a girare con lui, in Vietnam. Poi nel Laos per *Le Peuple et ses fusils* (1968), e in Cina per *Comment Yu-Kong déplaça les montagnes* (1976), dodici documentari sulla rivoluzione culturale cinese. Dopo la morte di Ivens, nel 2003, dirige un film di fiction, *La Petite Prairie aux bouleaux*, con Anouk Aimée, che affronta la sua tragica esperienza nei campi di sterminio: una traccia incancellabile nel suo passato di donna e di essere umano, una traccia ancora viva, come il numero di matricola tatuato a fuoco sul braccio. Un tatuaggio che le tornerà utile proprio in Vietnam, come ricorda lei stessa. «In Vietnam e in Cina – dice – sono i soli due paesi dove mi è servito il fatto di essere stata deportata. In Vietnam è stato Ho Chi Minh che mi ha permesso di andare a girare con Joris sul 17.mo parallelo perché aveva visto il numero del campo nazista tatuato sull'avambraccio. Ho Chi Minh amava il cinema di Ivens e voleva che andasse a filmare quello che succedeva sul 17.mo parallelo, ma non voleva tra i piedi questa specie di parigina con i tacchi alti, eccetera... che ero io. Poi un giorno in un parco, in piena estate, mi è passato vicino e ha visto il mio numero sul braccio nudo. Mi ha detto: “Non sono riusciti a metterti in un forno crematorio, laggiù...”. E poi ha aggiunto: “Tu puoi andare dove vuoi”. Così sono partita a fare il film con Joris, perché laggiù in Vietnam quel numero sul braccio aveva ancora un senso».

Questa era dunque Marceline, una donna di grande passione, cuore, intelligenza; non una semplice *fonica*, cioè una donna addetta alla ripresa sonora, ma una collaboratrice, una co-autrice, certamente la persona più vicina al grande regista olandese.

dese. Di *Le dix-septième parallèle* aveva detto un giorno che forse avevano un po' mitizzato il popolo vietnamita, così come più tardi quello cinese, che avevano giocato un po' con la fascinazione. Per questo la gente usciva dalla visione del film dicendo: "Ma che popolo straordinario". Ma non c'è dubbio che sia lei che Ivens si erano profondamente innamorati della gente del distretto di Vin Linh. Ma torniamo al film.

Il film di Ivens funziona, ci prende e ci coinvolge perché ci permette di stare vicino ai protagonisti, ci permette di fermarci in questo piccolo paese a Nord del 17.mo parallelo massacrato dalle bombe, nelle loro case (quando sono ancora in piedi), nei rifugi, nei campi, nella vita, nel lavoro, nei gesti normali di ogni giorno. È questo universo circoscritto che conta per Ivens. Non altro. Non, come succede in tanti documentari sulla guerra vietnamita, l'attraversare il paese da Nord al Sud, mettendo in fila orrori e disgrazie, moltiplicando voci, opinioni e punti di vista in modo da avere un'immagine complessiva di quello che è stato l'orrore di questa guerra di distruzione totale (uomini e cose). Ivens no, sceglie un'altra strada. Ivens si ferma nel piccolo villaggio di Vin Linh, e noi con lui. Ci fa conoscere quella gente, uno per uno, soprattutto le donne (gran parte degli uomini sono a combattere altrove), ci fa ascoltare dalla loro viva voce quello che hanno da dire, i loro problemi, le loro speranze di pace e di libertà, le loro piccole storie, la loro infinita pazienza (ricostruire ogni giorno quello che i banditi yankee distruggono, case, campi, persone), la loro determinazione ad arrivare fino in fondo, fino alla vittoria finale. È chiaro che anche in questo caso siamo ancora *lontano dal Vietnam*, per riprendere il titolo di un altro importante film, girato a più mani da un gruppo di registi francesi (compreso lo stesso Ivens). Ma forse siamo già più vicini, sicuramente siamo più vicini a quel gruppo di vietnamiti che il regista olandese ha scelto di filmare, di raccontare, di capire nel profondo della loro vita, delle loro scelte, della loro anima. E allora scopriamo che questo popolo, con una calma e una serenità ammirevoli quanto inquietanti,

ha trovato un suo modo di convivere con la guerra, di *sopravvivere*, alzando contro il furore distruttivo dei bombardieri americani la difesa, lo sbarramento più efficace: quello mentale. Allora basta vedere *17.mo parallelo* per capire che queste donne e questi uomini non saranno mai sconfitti. A meno di non distruggere tutto, qualsiasi presenza di vita, fino alla fine, forse. Che è quello che per molti anni gli americani hanno cercato di fare.

Ma dobbiamo parlare ancora dello stile del film, del linguaggio, di un nuovo modo di fare documentario che Ivens sta portando avanti fin dagli anni Quaranta, subito dopo la realizzazione di *Terra di Spagna*. Fondamentalmente, quello che teorizza Ivens è l'abbandono dell'attualità del *reportage* per la ricerca di una verità più profonda, e quindi un cinema della realtà che ci aiuti a capire il significato dei grandi avvenimenti sociali del Novecento, dal punto di vista dell'umanità e dell'attualità. Ma lasciamo parlare lui.

«Il film – dice - è fatto per i vietnamiti, con loro e grazie a loro. Questo è stato possibile grazie al fatto che abbiamo vissuto completamente con la popolazione di Vin Linh, con i contadini e i soldati, giorno e notte. Per due mesi abbiamo diviso con loro lo stesso rifugio, lo stesso cibo, le stesse armi, lo stesso nemico, lo stesso pericolo... *17° parallelo* è una cronaca viva, vissuta, non è più una questione di fare alcune generalizzazioni sia pure importanti, come in *Le ciel, la terre*, ma di vivere la vita quotidiana del villaggio, ed è questo che ci ha permesso di capire molto di più...

Mi sono buttato nella vita, e la realtà stessa mi ha fatto capire gli argomenti, i contenuti da raccontare. Per essere una cronaca vissuta, un film non dovrebbe essere troppo costruito. Ma qui il problema non è di fare un film naturalistico. Quando ci sono problemi scottanti si rischia di cadere nel reportage puro, in una attualità che si ferma alla superficie senza penetrare nei valori e nella verità della vita. A volte c'è una falsa esaltazione dell'autenticità. L'autenticità non è la verità, ma un fattore nella verità. Che cosa ci garantisce che la verità è l'integrità

del regista, la fiducia sentita dal popolo nei riguardi della cinepresa e del regista...?

Ho tentato di fare questo film in uno stile diverso rispetto agli altri miei lavori; di fare un film meno lirico, quasi in forma anonima. E quindi anche il linguaggio è più facile. In questo film non ci sono assolvenze né dissolvenze, non c'è un *montaggio dinamico* (e io sono famoso proprio per utilizzare spesso un montaggio di questo tipo). Ho anche, consapevolmente, eliminato tutti i contenuti di tipo esotico; sono anche arrivato a sopprimere le palme, tagliando (quando c'erano) l'immagine, l'inquadratura, sulla destra o sulla sinistra... E questo per evitare tutte le associazioni esotiche che sono lì per il pubblico francese, e per fare in modo che la vostra identificazione sia più diretta, senza essere distratti dalle altre citazioni o associazioni di idee... In *17.mo parallelo* i problemi estetici, inquadrature comprese, non hanno un contenuto ideologico» (intervista di Luce Sand, in *Jeune Cinéma*, N.30, aprile 1968).

17.mo parallelo è stato sicuramente uno dei film più difficili da girare, sia dal punto di vista economico («abbiamo dovuto ipotecare l'appartamento di Parigi, - ricorda Ivens - poi per fortuna abbiamo vissuto per un anno con le fotografie che abbiamo venduto») che dal punto di vista della fatica, fisica e morale, che quel film ha comportato. Tra l'altro proprio la storia della preparazione delle riprese potrebbe diventare il soggetto per un altro film. È noto infatti che i nord-vietnamiti avevano giudicato il progetto pericoloso, sia per la difficoltà di raggiungere la zona del 17.mo parallelo, sia perché quella era una zona strategica (da lì partivano infatti gran parte delle azioni di guerriglia del FNL del Vietnam del Sud) e quindi particolarmente massacrata dai bombardamenti a tappeto. Solo dopo una cena e una lunga discussione con Ho Chi Minh, otterranno il via libera per la partenza. Poi il viaggio fino alla zona di Vin Linh, lunghissimo, su tre camion, di notte, a luci spente, con i ponti bombardati e sostituiti da traghetti di fortuna, con Marceline Loridan che cade fratturandosi un ginocchio e deve star ferma due set-

timane, assistita da uno degli assistenti della troupe, mentre il resto continua il viaggio. E una volta arrivati a destinazione, la violenza e la ferocia della guerra in cui sono coinvolti. Perché lì era ancora in atto una violenta offensiva da parte dell'esercito nordvietnamita e del FNL del Vietnam del Sud, proprio nella zona di fronte a Vin Linh. L'obiettivo era la distruzione delle basi controllate dagli americani e dall'esercito *fantoccio* sudvietnamita, basi come Con Thien, Khe Sanh, Dong Ha. E gli americani avevano risposto con la stessa determinazione, riuscendo alla fine ad avere la meglio in alcune zone a sud della zona smilitarizzata, distruggendo persone, case, campi. Ma lo scontro non era ancora deciso e andrà avanti per molti mesi ancora con la stessa violenza. Con molti caduti da parte civile, perché la guerra di popolo non prevede l'abbandono del territorio da parte della popolazione civile. E la morte un giorno arriva anche all'interno della troupe di Ivens, portandosi via Hua, una ragazza del posto che appare anche nel film e che stava vivendo una storia d'amore con Tuan, uno dei due operatori di Ivens. Lo stesso regista ha rischiato più volte la vita, girando sul campo di battaglia, costringendo gli addetti alla sua sicurezza a intervenire con la forza. Eppure nonostante tutto, l'avventura del *17.mo parallelo* resterà per lui un'esperienza unica, indimenticabile, che lo lascerà a lungo stravolto e come senz'anima il giorno che deve lasciare Vin Linh e la sua gente. E se la porterà a lungo nel cuore, negli anni successivi, nei suoi infiniti spostamenti in giro per l'Europa, ad accompagnare il film e a raccontare quello che ha visto e fatto. E quando gli diranno che il suo è un film dogmatico, che non ha raccontato la verità, risponderà che la verità è molto più complicata e sfumata di quanto la gente possa immaginare, e che è spesso soggetta ai grandi avvenimenti. «Soprattutto – continua Ivens – se riguarda la sorte di altre persone, a volte non hai il diritto di dire completamente la verità. Mi è successo in Spagna, in Vietnam... Quando io parto alla ricerca della mia verità, vado a vivere con altra gente, per molto tempo. Alla verità spesso ci

si avvicina, ma non è mai assoluta, perché è circondata, condizionata da altri fattori. Ma io non ho la pretesa di dire la verità sulla verità. Quello che voglio dire è che noi non ci abbiamo mai giocato, con la verità...».



*Prima che voi lasciate questo posto, signore,
imparerete che una delle cose più brutte del mondo
è l'americano starndard di 19 anni
(Philip Caputo)*

CAPITOLO SECONDO

L'INFERNO DEL VIETNAM: LA GUERRA MESSA IN SCENA DAGLI AMERICANI

2.1 Dietro le quinte di Hollywood “vietnamita”

2.2 Cuori di tenebra, il film e il documentario di Eleanor Coppola

2.3 Dalla sporca guerra alla nobile causa (sulle spalle dei veterani del Vietnam)

2.4 Platoon e i veterani (un contributo di Laurent Tessier)

2.1 Dietro le quinte di Hollywood “vietnamita”

1. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*
(*Hearts of darkness. Diario dall'apocalisse*)

di Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola (1991)

2. *A Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon'*
(*Platoon. Il tour dell'inferno*)

di Charles Kiselyak, Jeff McQueen (2001)

Hollywood aspetterà che la guerra sia finita (1975) prima di occuparsene. Un po' perché le *majors* hanno sempre paura di affrontare nei loro film argomenti politicamente scottanti, un po' perché gli stessi registi non sanno bene come raccontare quella guerra che ogni giorno di più sta spaccando il paese. Così gli unici film che escono nel periodo della guerra (tra il 1960 e il 1975) sono il reazionario, per non dire fascista, *Berretti verdi* (John Wayne e Ray Kellog, 1968), e due film di genere, tra b-movies e cinema d'exploitation, come *Motorpsycho* (Russ Meyer, 1965) o *The Born Losers* (Tom Laughlin, 1967). Gli altri film che escono in quel periodo sono quasi tutti legati al cinema militante oppure alla produzione underground vicina anch'essa alla controcultura e al movimento pacifista. Gli esempi più interessanti sono *The Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969) e *Hearts and Minds* (Peter Davies, 1974), realizzati con materiale d'archivio e budget bassissimo.

Qualche segnale arriva dai registi della cosiddetta Nuova Hollywood, che provano a toccare il tabù-Vietnam ma solo in maniera obliqua. Basti pensare a western come *Piccolo grande uomo* (Arthur Penn, 1970) o *Soldato blu* (Ralph Nelson, 1970), dove gli indiani massacrati rimandano immediatamente ai vietnamiti bombardati; oppure a un film come *Mash* (Robert Altman, 1969) che, anche se parla della Corea, guarda soprattutto al Vietnam.

Per avere un *Vietnam-movie* importante bisogna aspettare la fine degli Settanta, al biennio '78/'79, quando vedono la luce, tra gli altri, due grandi film, *Il cacciatore* di Michael Cimino e *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Il successo enorme di questi due film risveglia l'interesse di Hollywood per il Vietnam, determinando un

vero e proprio filone che si svilupperà per tutti gli anni Ottanta. Ma gli anni Ottanta sono anche quelli della presidenza Reagan (1981-1989), che vuol dire patriottismo e sciovinismo, con la conseguente rivalutazione reazionaria del conflitto, che da pagina tragica della storia della nazione diventa episodio grandioso ed eroico. Da qui tutto il filone dei Rambo e dei Chuck Norris, da *Fratelli nella notte* a *Rambo II-La vendetta*, da *Rambo di tuono* a *Missing in Action* e così via, con il rilancio di un'ideologia decisamente bellicista, impregnata com'è di spirito revanscista. Protagonista di questi film è soprattutto il personaggio del veterano, che finalmente trova il suo momento di riscatto e di gloria. Non solo ritorna protagonista, ma addirittura riprende a combattere, ritornando in Vietnam a finire il lavoro e, come vuole una leggenda allora molto diffusa, a liberare i militari americani ancora prigionieri dei vietcong.

Naturalmente ci sono, per fortuna, anche altri film importanti, come *Vittime di guerra* di De Palma o *Full Metal Jacket* di Kubrick, entrambi del 1989; e ancora *Good Morning, Vietnam* (1987) di Barry Levinson, *Tornando a casa* (1978) di Hal Ashby, e così via. E c'è anche un modo diverso di raccontare il fenomeno dei veterani, come succede per esempio in *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese e, soprattutto, in *Platoon* (1986) di Oliver Stone.

Per dare conto di tutta questa temperie che attraversa l'America e il cinema americano di quegli anni, siamo andati a curiosare in due documentari/backstage che riguardano due film fondamentali per capire tutte le contraddizioni nei rapporti tra cinema, guerra del Vietnam e America: *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* che riguarda il film di Coppola, e *A Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon'* che riguarda il film di Stone.

Nel primo abbiamo il racconto di una sfida impossibile, la realizzazione di un film folle, eccessivo, psichedelico, sempre più sotto il segno della follia e della morte (non è un film sul Vietnam, è il Vietnam), allegorico, personale (un Vietnam dell'anima), europeo e d'autore, ma tutto dentro lo spettacolo hollywoodiano, disneyano, con un'America che non si riconosce più e viaggia tra l'apocalisse e la catastrofe.

Il secondo, *Platoon*, di Stone, è invece tutto l'opposto, sembra quasi un ritorno allo schema del *war-movie* classico (addestramento, arrivo al fronte, battesimo del fuoco e perdita dell'innocenza, rigenerazione attraverso la violenza), col il protagonista che da giovane

recluta inesperta si trasforma, dopo una serie di dure prove, in un combattente vero. Un film che vuole essere realistico e coerente fino alle estreme conseguenze, tanto da diventare il modello per gran parte degli altri film sul Vietnam arrivati dopo. Ma soprattutto è un film che si rivolge prima di tutto ai veterani del Vietnam, dal titolo (*platoon* sta per *plotone*, una pattuglia di soldati, un modo di vivere insieme e di combattere) alla dedica finale, dalla collaborazione degli ex soldati alle riprese e all'addestramento degli attori alla presenza del colonnello Dale Dye tra i protagonisti del documentario. L'ambizione è quella di conciliare (di guarire) il paese, di ridare il giusto riconoscimento, pur tra mille contraddizioni ed errori, a tutti quelli che hanno combattuto e sono morti in Vietnam.

1. Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (Hearts of darkness. Diario dall'apocalisse)

USA. 1991. Colore. 96min; *regia*: Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola; *sceneggiatura*: Fax Bahr, George Hickenlooper; *con*: Francis Ford Coppola, Eleanor Coppola, John Milius, George Lucas, Tom Sternberg, Albert Hall, Frederic Forrest, Dean Tavoularis, Martin Sheen, Vittorio Storaro, Robert Duvall, Dennis Hopper, Marlon Brando, ecc; *suono*: Jeff Burnett, Peter Lucas; *produzione*: Doug Claybourne (American Zoetrope).

«Il mio film non parla del Vietnam, è il Vietnam. Ciò che fu veramente. Era follia. Il modo in cui l'abbiamo girato è il modo in cui gli americani sono andati in Vietnam. Eravamo nella giungla, eravamo troppi, troppi soldi, troppe attrezzature e a poco a poco siamo diventati tutti matti» (Coppola alla presentazione del film a Cannes). Qualche anno prima, durante un'intervista sul set a petto nudo aveva detto: «Ho girato il film più volgare, il più spettacolare, emozionante, granguignolesco, sensoramico, pieno d'azione, eccitante, mozzafiato... c'è tutto, sesso, violenza, umorismo... perché voglio che la gente venga a vederlo».

Il titolo deriva dal romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad che ispirò il film di Coppola, sovrapponendosi alla sceneggiatura di Lucas e Milius (quest'ultimo era stato a combattere in Vietnam). Eleanor Coppola, moglie del regista, aveva effettuato delle riprese durante la lavorazione del film; nel 1990 consegnò il materiale a due giovani autori, Fax Bahr e George Hickenlooper, che lo montarono

insieme a nuove interviste e spezzoni del film.

Apocalypse Now è la storia di un viaggio, di una missione per uccidere qualcuno. E insieme è la metafora di un viaggio all'interno di se stessi. Un viaggio nelle proprie angosce, ossessioni, paure. Paura di fallire, di impazzire, di morire. Un film doloroso e faticoso, che continua a cambiare attori, location, produttori. Girato nella giungla delle Filippine, che è come quella del Vietnam, tra guerriglieri e combattenti veri, con una truppa hollywoodiana da kolossal, con il rischio continuo quindi di essere succhiati dalla palude, fermati, uccisi. Un film da trenta milioni di dollari, che ha bisogno di un'attenzione maniacale, continua, al limite della follia.

Ed è questo impegno di tutti al di là dei loro stessi doveri (un impegno che ricorda quello di Herzog, *Fitzcarraldo*, che ha molti punti di contatto con *Apocalypse Now*) a permettere di superare un tifone (che distrugge i set – compreso il “tempio di Kurtz” a cui avevano lavorato seicento persone sotto la direzione di Dean Tavoularis), l'infarto dell'attore principale, l'impreparazione e le pretese di Brando (che arriva sul set senza aver letto il libro, e si rifiuta di recitare il copione e di venire ripreso in piena luce), i 238 giorni di riprese nella giungla delle Filippine con il caldo soffocante, l'umidità, il fango e gli insetti.

E anche a livello filmico tutto contribuisce a questa sensazione – diffusa – di lotta, di tragedia imminente. La luce sporca, le immagini tremolanti, gli sguardi allucinati degli intervistati, in particolare quello di Coppola che subisce, nel corso delle riprese, stupefacenti e inquietanti mutamenti fisici, quasi le vicissitudini affrontate si incidessero sul suo stesso corpo (messo in gioco per primo), viste le condizioni ambientali. Dunque, *Diario dall'Apocalisse* non è un semplice backstage, ma un vero e proprio documento. Una testimonianza, uno squarcio di reale che ci permette di vedere, messi a nudo, personaggi di solito offuscati dalla forza del mito. Senza infingimenti, senza sovrastrutture o dichiarazioni supervisionate da onnipotenti uffici stampa.

Hearts of Darkness è il film girato durante la preparazione e le riprese di *Apocalypse Now*. È da sempre considerato un esempio perfetto di cinema documentario. Non assomiglia per niente a un backstage o, come si dice oggi, un *making of*. Raccontando sclerotici finanziatori e bancarotte pendenti, Brando bizzoso e la giungla filippina,

Eleanor, moglie di Francis Ford Coppola, insieme a Bahr e Hickenlooper, ci mostra il percorso a fil di lama che dall'idea genera un film... e che film! Epica, pazienza e terribile bellezza del fare cinema.

2. A Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon' (Platoon. Il tor dell'inferno)

USA. 2001. Colore. 53min; *regia*: Charles Kiselyak, Jeff McQueen; *sceneggiatura*: Charles Kiselyak; *con*: Oliver Stone, Arnold Kopelson, Dale Dye, Charlie Sheen, Tom Berenger, Willem Dafoe, John C. McGinley, Forest Whitaker, Johnny Depp, ecc.; *voce narrante*: Nguyen Le Hoang; *suono*: Jeff Burnett, Peter Lucas; *produzione*: Charles Kiselyak/James Kobayashi (MGM Home Entertainment).

Uscito negli extra del DVD di *Platoon*, qualcuno ha definito il documentario di Charles Kiselyak e Jeff McQueen migliore dello stesso film di Oliver Stone. Un film che a suo tempo aveva scontentato buona parte della critica cinematografica, anche se, per la verità, si tratta di un buon esempio di film bellico, inserito tra l'altro in un filone (quello della guerra del Vietnam) che ha avuto grande fortuna commerciale, soprattutto negli Stati Uniti. Come è noto, *Platoon* è stato realizzato a partire dalle reali esperienze del regista Oliver Stone come soldato sul campo. E proprio da qui parte il documentario, allegato al DVD del film, *A Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon'*. In questa interessante "rivisitazione" vengono raccontate la genesi del film, la preparazione minuziosa e faticosa di tutta la troupe (tecnici e attori); e infine il racconto dell'Inferno delle riprese, attraverso spezzoni del film, repertorio, e una serie di interviste agli attori del cast, agli esperti militari (fondamentale il contributo di Dale Dye, il consigliere tecnico del film) e naturalmente al regista. Il film inizia con immagini d'archivio della vera guerra del Vietnam e anche dopo continua ad alternare le immagini del film, il girato del backstrage delle riprese, foto e *film de jeunesse* di Stone, repertorio di immagini della guerra, quella vera. Con questa voce off di Stone che ogni tanto entra nel film, mescolandosi alla voce off del film vero (quella del soldato Chris Taylor/Charlie Sheen), quello del 1986. Il tentativo è quello, già evidente all'uscita del film, di sottolineare ancora di più la *lotta per il riconoscimento* di eguale dignità

e rispetto dovuto a ciascun essere umano, compresi i veterani del Vietnam. Quindi presentare la guerra e i soldati che l'hanno combattuta sotto una luce diversa, più eroica e drammatica, ma anche più vera e umana, smentendo così il vecchio cliché che vedeva nel veterano della guerra del Vietnam solo un pazzo, un perdente patetico, se non addirittura un baby-killer incosciente e insensibile... «Ho deciso di raccontare la mia guerra, – dice Stone – come io l'avevo vissuta... Nessuno aveva ancora fatto un film realista sul Vietnam, e mi sembrava importante che la gente non dimenticasse quello che era successo. Volevo fare un film perché quelli che sono stati là si ricordassero, e anche per ricordare alle nuove generazioni che quella guerra c'era stata ed evitare così che si potesse ripetere». Per questo il film si occupa direttamente, senza alcuna mediazione, di tutto quello che *fa male*, tutto quello che era considerato un *tabou*: i conflitti in seno all'esercito americano, il razzismo, la droga, le stragi di civili vietnamiti... E tuttavia il film si chiude con una dedica precisa: «a tutti quelli che hanno combattuto e sono morti nella guerra del Vietnam». Perché è proprio questa durezza, questa capacità di affrontare la verità, a garantire la credibilità del film, e quindi anche la dignità e l'onore dei veterani, la legittimità della loro esperienza vietnamita. Da qui l'ambizione, evidente nel documentario, di presentare *Platoon* come un *film definitivo* sulla guerra del Vietnam, e quindi anche lo strumento più adatto per tentare di curare la nazione (*To Heal a Nation*) e avviarla alla pacificazione, al superamento di questa ferita tremenda e ancora aperta.

Questo è il bowling, non è il Vietnam.
Ci sono delle regole da rispettare
(Il grande Lebowski)

2.2 Cuori di tenebra, il film e il documentario di Eleanor Coppola

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (*Hearts of darkness. Diario dall'apocalisse*) è il making of di *Apocalypse Now*. Ma forse è più giusto dire che si tratta di un film che racconta un altro film, solo che lo fa 13 anni dopo, portandosi dietro in qualche modo quello che è successo in quei 13 anni. Ma non è esatto nemmeno questo, perché in realtà *Hearts* è un film girato in parte dal marzo 1976 al maggio 1977 da Eleanor Coppola sul set filippino di *Apocalypse Now*, e successivamente integrato da una serie di interviste girate nel 1991 da Fax Bahr, George Hicklenlooper e la stessa Coppola. I tre hanno poi vinto l'Emmy Award nel 1992 e altri premi negli anni successivi.

Nel 1976 era stato lo stesso Francis Ford Coppola a chiedere alla moglie di fare un documentario sul set del film. E da qualche parte ho letto che Eleanor era andata nelle Filippine con il marito e con i tre figli e che aveva cominciato a girare il suo piccolo documentario senza troppa convinzione, tanto per fare qualcosa e non annoiarsi. Poi man mano le cose sono cambiate. Eleanor tra l'altro aveva anche cominciato a scrivere un suo diario, e le due cose dovevano in qualche modo integrarsi a vicenda. Comunque nei 238 giorni di riprese, Eleanor Coppola gira circa 60 ore di film. E, sempre con il pretesto di accumulare materiale per il suo diario, registra anche molte cose di Francis, più o meno a sua insaputa. Sono soprattutto registrazioni audio, che userà per la colonna sonora di *Hearts of Darkness*.

Il film, come è noto, si occupa di tutto quello che è successo sul set filippino, e che lo stesso Coppola sintetizzerà perfettamente nella presentazione del film a Cannes: «Il mio film non parla del Vietnam, è il Vietnam. Ciò che fu veramente. Era follia...». Il tema è dunque la follia, è la “lunga marcia” di Coppola per arrivare in qualche modo alla fine del film. La cronaca di un *tournee* drammatico e

disastroso, che già allora, tra il 1976 e il 1977, aveva cominciato a riempire i giornali e a fare scandalo. A cominciare dai numeri e dai costi: 238 giorni di riprese, 250 ore di film, un budget iniziale di 17 milioni di dollari che diventa superiore ai 30 milioni, un tifone, due o tre ribellioni della troupe, esplosioni di febbri e malattie, quantità incredibili di alcol e, su tutto, il vento della follia. Harvey Keitel viene restituito dopo tre settimane di riprese, Martin Sheen, incontrato casualmente da Coppola all'aeroporto, lo sostituisce. Brando che arriva sul set senza aver letto né il libro né la sceneggiatura e impara le scene con il regista man mano che si gira, gli elicotteri dell'esercito filippino che vanno e vengono a seconda delle decisioni di Marcos e dei ribelli insurrezionalisti... Insomma un set maledetto, da incubo, è questo il soggetto di *Hearts*, integrato, come abbiamo detto, dalle pagine del diario, che invece era uscito molto tempo prima. In Italia lo pubblicherà minimum fax con il titolo "Diario dell'apocalisse. Dietro le quinte del capolavoro di Francis Coppola" (1979). Tutto questo però, 13 anni dopo, diventa anche un modo per rilanciare l'intera operazione *Apocalypse Now*, anche economicamente (aiutata dall'uscita più o meno contemporanea di *Apocalypse Now Redux*). Un film documentario, dunque, che ha una sua storia e una sua autonomia, che è uscito normalmente nelle sale cinematografiche; e non il solito making of che viene dato come un extra qualsiasi tanto per promuovere l'uscita del DVD. L'altra sua funzione, ed è quella che ci interessa, è di avvicinare ancora di più *Apocalypse Now* e il suo autore alla zona del mito.

Cominciano allora col leggere alcuni passaggi del diario di Eleanor Coppola per capire che aria tirava su quel set, cominciando da una breve annotazione del 4 settembre 1976. «Parlando con Jerry, lui mi ha detto che è come se tutti quelli che lavorano nel film stessero vivendo un momento di transizione personale, un "viaggio" nella loro vita. Sembra che tutte le persone che sono venute qui nelle Filippine stiano vivendo un qualcosa che le tocca in profondità, mutando la loro visione del mondo e di sé, mentre la stessa cosa accade a Willard nel film. Sicuramente qualcosa del genere sta accadendo a me e a Francis». Pochi giorni dopo, Eleanor, svegliandosi, trova il marito stravolto da una nottata passata a riscrivere il finale del film. «Verso le sei – scrive Eleanor – è tornato in camera e mi ha svegliato. Era appena riuscito a capire perché finora non ha saputo trovare

una conclusione per la sceneggiatura. Ormai è un anno che ci si tormenta sopra, e ha abbozzato diverse stesure del finale, cercando di imbroggiare quella giusta. Mi ha detto di essersi appena reso conto che una soluzione semplice non esiste. Così come non esiste una semplice risposta giusta al perché eravamo andati in Vietnam. Ogni volta che ha cercato di portare la sceneggiatura in una direzione si è scontrato con una contraddizione di fondo, perché la guerra è una contraddizione. Un essere umano è pieno di contraddizioni. Soltanto se ammettiamo la verità su noi stessi, completamente, possiamo trovare un punto di equilibrio fra le contraddizioni, fra l'amore e l'odio, la pace e la violenza che coesistono dentro di noi». E ancora, in data 9 novembre, un'altra annotazione su quello strano viaggiare di tutto il set nelle zone del sogno e dell'irrazionale. «Da quando sono nelle Filippine, - scrive Eleanor - mi sono capitate tante di quelle cose irragionevoli che non tento nemmeno più di farle rientrare tutte in un contesto lineare e logico. Vedo le cose, le noto, come accade nei sogni. Qui il mondo reale e il mondo dei sogni hanno molto in comune. Il confine tra i due è tutt'altro che netto e definito». E infine l'ultimo passaggio, quello più drammatico, il segnale evidente di un peggiorare della situazione verso la catastrofe: «Ieri sera Francis si è arrampicato sopra un'impalcatura fino alla piattaforma di illuminazione e si è sdraiato là. Piovigginava, e quando sono salita anch'io lassù, la piattaforma era fradicia e piena di pozzanghere. Non l'avevo mai visto in quello stato. Era il suo incubo peggiore. Si trovava sull'enorme set di una produzione enorme, e aveva ipotecato tutto contando sulla riuscita del film. Centinaia di uomini e donne della troupe stavano aspettando. Brando avrebbe dovuto essere sul set ed era in ritardo perché non gli piaceva la scena, e Francis non era riuscito a scriverne una che secondo Marlon andasse bene. Il migliore attore, sul miglior set della migliore produzione, con il migliore direttore della fotografia, e Francis non aveva niente di pronto da mettere in scena. Continuava a ripetere: "Fatemi andare via da qui, lasciatemi piantare tutto e tornare a casa. Non ci riesco a fare questo film. Non riesco a vederlo. E se non vedo una cosa, non riesco a farla. È come la sera della prima, si alza il sipario e lo spettacolo non c'è"». Di nuovo si ripropone, inevitabile, il parallelo tra la paranoia infernale del film vero (la storia di un viaggio, di una missione all'interno di una guerra assurda, per uccidere qualcuno, e insieme un viaggio

nelle proprie angosce, ossessioni, orrori, con la paura di fallire e di impazzire sempre dietro l'angolo) e quello che sta succedendo sul set della realizzazione di quel film. L'unica differenza è che mentre i protagonisti di *Apocalypse Now* si muovono nello spazio, all'interno di un contesto sempre più assurdo che li spinge sempre di più verso il loro lato più oscuro, lo sprofondamento di Coppola e della sua troupe (a cominciare prima di tutto dagli attori) avviene nel tempo: una lavorazione che si trascina per quasi tre anni, in una terra di nessuno lontano da casa, tra le difficoltà che abbiamo detto, ecc.... tanto che, a un certo punto, l'accumulo di questi fatti non è più gestibile e fa scattare la follia. Come succede nel film, come se tra le due storie ci fosse continuamente un'osmosi continua e perversa. Viene in mente, per esempio, una scena del generale Corman, quando discute della sorte di Kurtz e della sua non meno drammatica follia. «In questa guerra – dice - tutto diventa confuso, laggiù... il potere, gli ideali, un certo rigore morale, esigenze militari contingenti. Ma laggiù, con questi indigeni, si può essere spinti a prendersi per dio: perché c'è un conflitto in ogni cuore umano tra il razionale e l'irrazionale, e tra il bene e il male. Però non sempre il bene trionfa, a volte le cattive tentazioni hanno la meglio su quelli che Lincoln chiamava "i migliori angeli della nostra indole", i buoni istinti morali. Ogni uomo ha un suo punto di rottura, noi due lo abbiamo, Walter Kurtz ha raggiunto il suo, ed evidentemente è uscito di senno».

Un film nel film, un metafilm, un documentario incredibile che mette in scena, senza censurare niente, tutto quello che è successo in quei mesi terribili delle riprese, dove l'apocalisse del film diventa l'*apocalisse di un regista* della guerra vietnamita, a sua volta contenuta nell'inferno della giungla filippina. *Hearts of Darkness* è, insomma, la storia di un regista, che giunge al fondo del proprio cuore di tenebra e rischia di sfracellarsi, economicamente e psicologicamente. «Non è un caso che Coppola si sia opposto per anni alla circolazione di questo lavoro: - scriveva Alberto Crespi su *l'Unità* del 12 giugno 2011 - in alcuni passaggi sembra sull'orlo della follia, in altri sfodera un cinismo intollerabile senza il quale, va detto, il film sarebbe probabilmente naufragato nelle paludi delle Filippine, come l'esercito Usa in Vietnam. Il momento clou è la famosa scena in cui Martin Sheen, all'inizio del film, dà un pugno allo specchio e rischia di morire dissanguato. Quella scena non era nel copione, e

non è un trucco. Sheen era talmente strafatto di alcool e di qualunque altra cosa che, improvvisando, si fece male sul serio. Le urla e le lacrime che si vedono nel film sono vere. Nel documentario, si può sentire in colonna sonora come Coppola impedisca di soccorrerlo: “Continuate a girare, è fantastico!”. Sheen, uscendo dal copione, gli aveva regalato un momento di verità irripetibile. Pochi giorni dopo l’attore ebbe un infarto. La Coppola ha avuto il coraggio di montare il sonoro di una telefonata del marito che ingiunge ai suoi referenti a Los Angeles di non divulgare la notizia: “Qui sono in gioco milioni e milioni di dollari. Martin rischia di morire, ma sarà morto solo quando lo dirò io”. È solo uno dei tanti passaggi allucinanti di un documentario che racconta un’avventura folle. Per chiunque ami *Apocalypse Now*, è una visione indispensabile».

Una visione indispensabile anche perché è il modo più veloce, intelligente e suggestivo di entrare nel mondo di Coppola, nell’angoscia, nell’agonia e nell’estasi di *Apocalypse*, di fare i conti con tutti i fantasmi (e sono tanti) che aleggiano nel film. E il primo fantasma è sicuramente quello di Joseph Conrad, lo scrittore dal cui romanzo (“Cuore di tenebra”), è tratto (in parte) il film. Anche qui non è chiaro quello che sia veramente successo a livello di sceneggiatura, cioè quanto di *Apocalypse Now* sia di John Milius (che ha partecipato alla prima scrittura del film), quanto di Coppola e quanto di Conrad. Interrogato da Giulia d’Agnolo Vallan, Milius aveva risposto con una celebre battuta: «Quello che ti piace è mio». Però, diceva, che fin dall’inizio aveva usato il romanzo di Conrad, a cominciare dal nome del colonnello impazzito, che è sempre stato Kurtz. E da un’altra parte ho letto che già all’inizio Francis si presentò con “Cuore di tenebra” in mano, dicendo che era uno dei libri che più aveva amato. «Disse anche che tanti avevano provato a farlo, ma nessuno ci era riuscito. Disse che Orson Welles ci aveva provato e non ci era riuscito, e che altri, nessuno c’era riuscito... Certo non era un buon modo per cominciare una sceneggiatura. Comunque ci siamo messi al lavoro, e abbiamo fatto una prima versione, abbastanza buona. C’era anche Lucas, che doveva fare la regia... Era il 1969, c’era la guerra, e tutti erano in procinto di partire o di scappare... Preparammo le cose per fare tutto quanto in Vietnam; l’avremmo girato in 16 mm sul posto; la troupe sarebbe arrivata giusto in tempo per la grande offensiva. Tutti i miei amici, quelli che erano a scuola

con me, che avevano fatto di tutto per evitare la guerra, erano pronti ad andare in Vietnam, non gli importava niente; erano pronti a portare i riflettori e l'impianto sonoro sui campi minati. E c'era la Warner che alla fine si è ritirata perché ha pensato che molti di noi sarebbero morti ammazzati, perché eravamo molto stupidi...».

Francis Ford Coppola, nella prefazione ad *Apocalypse Now Redux*, ricorda il lavoro formidabile fatto dall'amico sceneggiatore («molte delle scene memorabili provengono dal copione originale di John Milius: la struttura della motovedetta e il suo equipaggio; lo straordinario attacco degli elicotteri con Wagner diffuso dagli altoparlanti; le conigliette di Playboy; il misterioso ponte di Do Lung»). Ma poi aggiunge: «Quando girai il film, invece di portarmi dietro il copione tenevo in tasca una piccola copia verde di "Cuore di tenebra", piena di appunti e di segni. Cominciai istintivamente a fare riferimento a questa più che al copione, e passo dopo passo il film divenne più surreale, evocando sempre di più il grande romanzo di Conrad. Ma mi stavo cacciando in una strada senza uscita, perché più seguivo la falsariga di Conrad, meno il finale originale del copione appariva appropriato. E così ogni notte riscrivevo le scene del giorno dopo, e il film che stavo girando diventava ogni giorno più strano».

Che è più o meno, nella parte finale, quello che abbiamo letto nel diario di Eleanor. L'instaurarsi cioè di un processo simbiotico con il testo del romanzo che spinge Coppola a stravolgere sempre più il film, soprattutto la parte scritta con Milius. Perché in fondo a Milius interessava solo lo spunto narrativo del battello che risale il fiume, senza tuttavia essere molto interessato ai risvolti psicologici conradiani, semplificando per esempio la figura di Kurtz in un semplice generale sperduto nella foresta, mentre al contrario l'unica raccomandazione che Coppola fa a Brando/Kurtz prima di girare è proprio di leggerci il libro e niente più (cosa che naturalmente Brando non farà). Insomma il rapporto con Conrad diventa talmente importante e intenso che non solo rivoltava e stravolge il film, ma scatenerà in lui una reazione fortissima, che va oltre il film, che lo costringe a confrontarsi con se stesso, sempre più profondamente e drammaticamente. Lo testimonia, nel documentario, sia la moglie che Vittorio Storaro, che a un certo punto dice: «Le cose accadevano e si susseguivano senza un ordine preciso, a seconda degli stati d'animo, e questo costringeva Francis a un'introspezione continua e logorante». Questo vuol dire

anche una sovrapposizione Willard/Coppola per quanto riguarda il senso del viaggio e della ricerca, e soprattutto una sovrapposizione Coppola/Kuntz nel giudizio su un'intera società. Il romanzo diventa così una buona mediazione non solo per leggere l'attualità della guerra quale poteva essere ai tempi del Vietnam («presentando la sporca guerra come una prosecuzione della politica coloniale»), ma soprattutto per dare una connotazione e una profondità etica e morale a tutto il film, e recuperando per intero il giudizio sull'abisso della natura umana proprio di «Cuore di tenebra».

È chiaro che il Kunst di Coppola è più problematico, più folle, ma che tuttavia è in grado di fare un esame di coscienza lucido, e che è consapevole dell'orrore che ha contribuito a creare. Il tema è proprio la critica al mondo occidentale. E il fatto che il film sia stato ambientato in Vietnam è un messaggio sull'attualità, una critica all'uomo che deve conquistare tutto, all'idea stessa del colonialismo, alla follia della guerra e della menzogna. «Credo che chiunque faccia un film di guerra, - spiega Coppola - faccia un film *contro* la guerra, ne sono la prova quasi tutti i film del genere. Il mio è piuttosto un film *contro la menzogna*, perché quello che a me fa più orrore, e che perpetua la possibilità della guerra, è che una cultura continui a mentire su ciò che accade realmente durante la guerra, sulle persone brutalizzate, torturate, mutilate e uccise, e in qualche modo riesca a dare a tutto questo una parvenza di moralità. Nella sceneggiatura originale di John Milius c'è una battuta che suggerisce questa riflessione: «Insegnano ai ragazzi a sparare sulla gente, ma non gli lasciano scrivere *fuck* sugli aeroplani». Per dirla con le parole di Joseph Conrad: «Odio il tanfo della menzogna»».

E chiaro comunque che, nel 1969, gli Studios si sono rifiutati di andare a girare in Vietnam, per ovvie ragioni (tutti conoscono il *coraggio* di rischiare degli Studios), e Coppola ha dovuto accontentarsi di fare *Il Padrino I e II*. Che gli rendono comunque una barca di soldi e un successo enorme. L'uno e l'altro li investe nella sua American Zoetrope, su cui costruirà pian piano l'epica di *Apocalypse Now*. Anche perché siamo ormai nel 1976, la guerra del Vietnam è finita da un anno, ma gli Studios hanno ancora paura, talmente profonda e violenta è stata la ferita che quella guerra ha lasciato sul corpo vivo del paese.

A conclusione di questo paragrafo (anche se le cose da dire sareb-

bero ancora tantissime), un'altra testimonianza di Storaro, questa volta però presa non dal film della signora Coppola, ma da una sua "lezione" fatta tanti anni fa al festival di Taormina, e riportata su *Repubblica* del 6 luglio 2001 da Massimo Lorello:

«Coppola mi chiamò nel '74 dopo aver visto *Il conformista*. Mi raccontò che ne era rimasto incantato. Per quel film che voleva girare sul Vietnam, iniziammo i sopralluoghi in Australia, poi nel Borneo, infine arrivammo alle Filippine. Quando iniziarono le riprese ci spostavamo ogni giorno, da Manila al set, prima in aereo e poi, nell'ultimo tratto, in elicottero. Spesso Coppola provava a pilotarlo e chi viaggiava accanto a lui, sentiva inevitabilmente un po' di preoccupazione in più. Durante il viaggio il regista mi passava dei biglietti sui quali aveva scritto le sue idee sulla scena da girare. Io aggiungevo le mie che riguardavano la luce necessaria per dare la giusta dimensione a quella sequenza da fermare sulla pellicola. Così, per esempio, i fumogeni utilizzati dall'esercito americano per far atterrare gli elicotteri nel campo di battaglia, assunsero immediatamente un significato metaforico. Quel rosso e quel giallo erano colori artificiali che si contrapponevano alla varietà cromatica, naturale, della giungla vietnamita. Era, insomma, l'imposizione violenta di una cultura nei confronti di un'altra. Questa è stata la guerra in Vietnam secondo l'idea di Coppola, che poi era anche la mia. Optare per un colore piuttosto che per un altro diventa anche una scelta politica. Ma un film vive anche nell'interscambio visivo con gli spettatori: Bernardo Bertolucci dice che l'ultimo coautore è il pubblico in sala. L'altra sera al Teatro Antico, durante la proiezione di *Apocalypse Now Redux*, guardavo gli spettatori illuminati dallo schermo, questo gioco di luce si è rivelato un elemento capace di integrarsi magnificamente con il film stesso».

*Io ora credo guardandomi dietro
che non abbiamo combattuto contro il nemico;
abbiamo combattuto contro noi stessi
e il nemico era dentro di noi
(Platoon, soldato Chris Taylor)*

2.3 Dalla “sporca guerra” alla “nobile causa” (sulle spalle dei veterani del Vietnam)

«I veterani del Vietnam non sono mai stati accolti a casa con discorsi e bande musicali, eppure non sono stati mai sconfitti in battaglia ed erano eroi come tutti quelli che hanno combattuto per una nobile causa». Con queste parole, pronunciate dal presidente americano Ronald Reagan durante la cerimonia del 28 maggio 1984 (Memorial Day) in onore del milite ignoto della guerra del Vietnam, si apriva in America una nuova fase nel modo di vivere la guerra vietnamita all'interno della società di quel paese. Era successo infatti che dopo il disorientamento e la rimozione iniziale, negli anni Ottanta c'era stata una vera e propria offensiva da parte del revisionismo storico. Si è cercato cioè di sostituire la vecchia definizione di *dirty war* (sporca guerra), lanciata dalle grandi manifestazioni pacifiste e antimperialiste negli anni Sessanta e Settanta con quella di *noble cause* (nobile causa), che abbiamo appena sentito nelle parole di Reagan. La tesi revisionista sosteneva che la guerra era stata *disastrosa* perché era stata raccontata dalla parte dei vietnamiti, e non degli americani; perché aveva umiliato l'orgoglio e il patriottismo americano, mentre l'America degli anni Ottanta aveva bisogno di un nuovo nazionalismo e di un militarismo resuscitato per riprendere i suoi disegni di grandezza e di espansione nel mondo.

La storia del revisionismo e della nobile causa non ha convinto gli americani, anche se erano ormai in molti a ritenere che era tempo di trovare una soluzione definitiva per chiudere quella ferita ancora aperta e drammatica, avviando una sorta di *guarigione nazionale*. Ed è in questo contesto che torna prepotentemente in primo piano il problema dei veterani del Vietnam chiamati solennemente in causa

dal discorso di Reagan. E non solo per questo. Da tempo c'era in giro l'idea che i veterani fossero le maggiori vittime della guerra e che il loro malessere fisico e morale (a cominciare dai tanti suicidi) fosse in gran parte una conseguenza del trattamento "ignobile" ricevuto, al loro ritorno a casa, da parte dei dimostranti contrari alla guerra. E attorno a questo tema dei reduci (che era anche un modo per liberarsi dei tanti militanti pacifisti ancora attivi) erano nate tutta una serie di opere, anche importanti, al cinema come in letteratura. «Negli anni Ottanta - scrive Stefano Rosso in "Musì gialli e berretti verdi. Narrazioni Usa sulla Guerra del Vietnam (Ed. Sestante, 2003) - prevale, in parallelo all'esaltazione patriottica, una diversa rivalutazione del reduce in quanto depositario di una memoria anti-pubblica e anti-statalista, da cui il femminile tende a essere escluso, in polemica più o meno cosciente con le conquiste del movimento femminista del ventennio precedente».

Naturalmente c'era molta verità nella convinzione del reduce considerato vittima. Perché è vero che i reduci del Vietnam erano stati pesantemente maltrattati, ma il primo responsabile era stato proprio il loro stesso governo, che, all'inizio, aveva mentito loro sulle cause e la natura della guerra (mandandoli a combattere per un regime dittatoriale come quello del Vietnam del Sud, in una terra dove erano considerati, da tutti, invasori stranieri), e poi, quando sono tornati, non ha saputo dar loro nessun tipo di aiuto, né economico né psicologico. Ed è esattamente in questa problematica anni Ottanta che si inserisce il senso e il successo del film di Stone, *Platoon* (1986), e soprattutto del documentario (*A Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon'*) uscito più tardi insieme al DVD, di cui diremo tra poco. Ma prima due parole ancora su questo problema dei reduci, che era un problema reale, che si è trascinato per anni (ancora oggi ci sono una quantità enorme di gente che si suicida; naturalmente sono reduci di varie guerre, compresi quelli del Vietnam). Ma dietro, più che gli insulti dei pacifisti, c'è un problema sociale enorme, come hanno raccontato anche film importanti, dallo straordinario *Taxi driver* di Scorsese, a *Il cacciatore* di Cimino, al bel film di Ashby, *Tornando a casa*, di cui parliamo nel capitolo sette. Dietro a quelle storie c'è un senso di disagio, di colpa e di fallimento enorme. E c'era l'America tutta intera, a cominciare, tanto per fare un esempio, dall'America delle aziende e dei datori di lavoro che non volevano aver a che fare

con il mondo dei reduci, spaventati da una serie di stereotipi dei media anni '70 sui veterani fuori di testa, storditi dalla droga e violenti. Neanche le tradizionali organizzazioni dei reduci come l'American Legion o i Veterans of Foreign Wars sono stati capaci di dare la giusta accoglienza a coloro che erano tornati a casa da una guerra profondamente contestata e impopolare, piena di soldati disillusi, quando non feriti o paralizzati.

Dall'altra parte c'era la retorica inutile e nauseante dei reazionari, secondo molti reduci, ancora più fastidiosa e insultante della parolacce e degli sputi dei pacifisti. La retorica che aveva portato, per esempio, alla costruzione del *Vietnam Veterans Memorial* di Washington. Costruito con fondi privati, il Memorial è composto di due lunghe pareti di lucido granito nero, su cui sono scritti i nomi dei 58.022 americani morti in Vietnam. Un luogo ancora oggi molto visitato, e dove, ma sempre meno, arrivano ancora veterani in tuta mimetica, con le decorazioni al petto e la bandiera americana in pugno. Un monumento molto contestato, soprattutto da intellettuali del cinema e della letteratura, perché inutile e perché, secondo loro, cinema e letteratura possono fare qualcosa d'altro che celebrare i loro morti. Fra le tante cose scritte su questo argomento, riportiamo quello che ha detto William D. Ehrhart, poeta e combattente in Vietnam, poi militante dell'*antiwar movement* (la citazione è presa da un'intervista riportata in "Musi gialli e berretti verdi...", cit.): «Fin dall'inizio avevo paura che qualsiasi monumento alla guerra del Vietnam sarebbe diventato un altro peana al dovere, all'onore e al paese, un simbolo di patriottismo e di sacrificio separato dalla realtà storica. Ed è quello che è successo... Il Muro del Memorial, come ho già detto in un mio scritto, è diventato un terribile chiché. Fotografie del Muro decorano le copertine di decine di libri sul Vietnam. La citazione di quella triste litania di nomi è diventata un sostituto dei fatti, come se il Muro dicesse tutto mentre in realtà ci dice solo quello che decidiamo di ascoltare. Preclude ogni discussione, ogni critica o riflessione, come se la sua superficie lucida fosse tutto quello che mai avremmo bisogno di sapere o sarebbe nostro dovere sapere sulla Guerra del Vietnam. Questo è molto conveniente per coloro nel cui interesse non bisogna porre domande di questo tipo: Che cosa è stato realizzato a prezzo di tanto sangue? Perché si è permesso di proseguire così a lungo? Dove sono i nomi dei tre milioni di

morti dell'Indocina? Il Muro è diventato un sostituto commovente e inarticolato della responsabilità».

*Siamo gli uomini vuoti
siamo gli uomini imbottiti
addossati l'uno all'altro
con la testa piena di paglia*
(Colonnello Kurtz)

2.4 Platoon e i veterani (un contributo di Laurent Tessier)

Il contributo che segue è di Laurent Tessier, autore di un libro fondamentale sul tema del cinema e Vietnam, da titolo "Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse" (Le Cerf, Paris, 2009). Tessier insegna Scienze Sociali e Filosofia della Conoscenza presso l'université Paris IV-Sorbonne. Il testo sui veterani e Platoon è un breve estratto di una tesi conseguita alla Columbia University, dopo una lunga ricerca tra le diverse associazioni dei veterani americani.

In articoli di stampa o antologie dedicate ai film sulla guerra in Vietnam, abbiamo spesso trovato il concetto che che l'autenticità di alcuni di questi film aveva dato un importante contributo al processo di *guarigione* («healing process») di molti veterani che quella guerra avevano combattuto. In questi testi, abbiamo anche trovato che le dichiarazioni positive dei veterani a proposito di alcuni film sono state usate come una sorta di garanzia della buona qualità dei film stessi. Tant'è vero che abbiamo spesso ritrovato nei critici cinematografici che parlavano di opere come *Il cacciatore*, *Full Metal Jacket* o *Apocalypse Now*, testimonianze importanti di veterani dal Vietnam che raccontavano quanto questo o quel film li avesse aiutati a esorcizzare i demoni della loro esperienza militare. Il marine Gerald A. Byrne, per esempio, ha mandato una lettera al quotidiano

“Variety”, dicendo che: «è stato proprio il cinema ad attivare il mio processo di guarigione. Tutto è iniziato con *Il cacciatore*, il film che più mi ha fatto capire la miseria della guerra. Mi ha fatto capire, e sperimentare, la rabbia, la paura, la frustrazione e la confusione... cioè quelli che sono stati i sentimenti e le sensazioni comuni di questo conflitto».

L'apparato mediatico che ha accompagnato l'uscita di *Platoon* illustra perfettamente queste idee e il tipo di rapporto che si stabilisce tra il film e i veterani di guerra. Durante la promozione del film, Oliver Stone, che si considera anche lui un veterano di guerra, sottolinea costantemente l'aspetto “di autenticità” del suo percorso e il potere di guarigione che può avere la verità per ogni ex combattente, ma anche per tutta la nazione America. Stone, in sostanza, promuove il film basato sulla sua esperienza di guerra, inserendo nel *book press*, accanto al comunicato stampa e alle foto del film, anche le sue foto di quando era militare in Vietnam, oppure sottolineando il ruolo di consulente tecnico svolto dal consigliere militare Dale Dye. *Platoon* è stato quindi presentato come il film che avrebbe finalmente detto la verità sull'esperienza dei soldati americani in Vietnam. “Ho fatto *Platoon* come io l'ho vissuto e sperimentato (il Vietnam). – potrebbe dire Stone - Ho ricreato il punto di vista di un ragazzo bianco arruolato in un reggimento di fanteria”. Inoltre Stone ha esplicitamente concepito questo film come un omaggio ai veterani della guerra del Vietnam. E infatti se vi andate a leggere la sinossi del film sul retro dell'edizione del DVD di *Platoon*, troverete alla fine queste parole: «Incredibilmente realistico e completamente convincente, è un omaggio duro e indimenticabile a tutti i soldati che hanno perso la loro innocenza nei luoghi più sperduti della giungla vietnamita». Ma è soprattutto l'importanza data al lavoro del consigliere militare di *Platoon* che ha permesso di consolidare questo discorso sull'autenticità e sull'omaggio ai reduci. L'ex capitano della marina Dale Dye, veterano del Vietnam e scelto da Stone come consulente, ha messo a punto per il film un metodo di preparazione degli attori che è stato poi molto utilizzato da altri. La sua idea – come racconta ampiamente anche in *A Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon'* - è di immergere gli attori, prima delle riprese, nella giungla per due settimane, in modo da dare loro il senso concreto delle condizioni di vita dei soldati americani in guerra, e garantire così una certa verità

della loro recitazione; e insieme di creare quel sentimento di cameratismo che il regista Stone considera fondamentale per il film. A questo proposito, Dye ha detto: «Li ho distrutti. Volevo farli diventare degli animali. Perché questo è quello che eravamo quando avevamo 19 anni nella giungla». D'altronde metà del *booklet* del DVD è dedicato proprio all'esercitazione che Dye ha fatto fare agli attori prima delle riprese: «Una volta che i 30 attori erano riuniti sul posto delle riprese nelle Filippine, il regista Oliver Stone li ha sottoposti a tredici giorni di preparazione intensiva a regola d'arte. Dale Dye ha supervisionato per tutta l'intera giornata questa preparazione estenuante, con il caldo, l'umidità. La preparazione comprendeva tutti gli aspetti della vita di un soldato di fanteria. Gli attori dovevano portare i loro zaini da 30 kg e mitragliatrici M16 attraverso i sentieri più impervi della giungla. Allo stesso tempo, tiri a salve di mortaio simulavano un assalto del nemico, rendendo gli attori terrorizzati e angosciati. I pasti erano quelli freddi delle razioni militari. Di notte poi dormivano sul pavimento e facevano turni di guardia ogni due ore. Alla fine del tredicesimo giorno di questo massacro, gli attori non hanno avuto nemmeno il tempo, e la forza, di fare la doccia o di riposarsi un momento. Le riprese sono infatti iniziate immediatamente. Gli uomini, esausti e frustrati, erano sul punto di crollare.» «A quel punto non dovevamo nemmeno più recitare, - spiega Tom Berenger - Eravamo diventati i nostri personaggi».

È chiaro qui che, al di là di tutta questa messa in scena, quello che conta è capire poi quali risultati è possibile ottenere da questo tipo di preparazione. E che cosa arriva nelle immagini del film. Parlando di *Platoon*, Dye spiega che quando ha incontrato Stone, ha subito capito che entrambi avevano in comune il desiderio «di fare un film definitivo sul Vietnam, un film capace di evocare qualcosa a tutti i veterani». E alla fine delle riprese di *Platoon*, Dye ricorda di aver detto a Stone: «Oliver, io vado a Las Vegas per incontrare i superstiti della mia unità in Vietnam... Sono ragazzi che hanno visto tutto, sentito tutto. È importante capire cosa ne pensano del film». In pratica hanno deciso di utilizzare questi veterani come *audience test*. E anche questo si vede nel documentario che parla del film, *A Tour of the Inferno*. «Fin dalla prima scena di *Platoon*, - ricorda Dye - avevo la pelle d'oca. Sapevo che sarebbe stato difficile da accettare. L'impatto del film su questi uomini è stato molto duro proprio a causa

del suo realismo. Ho ritrovato quasi gli odori del Vietnam, talmente era reale... È un omaggio che solo Oliver Stone può permettersi di farci, perché anche lui ha combattuto in Vietnam, nella fanteria...». Durante l'incontro col suo vecchio plotone, nell'agosto del 1987, Stone ha raggiunto anche lui il suo obiettivo: «Il film ha toccato un sacco di persone, sì, che poi mi hanno detto: "È vero, ci sono passato anch'io, ma io non avrei mai potuto raccontarlo a nessuno, nemmeno alla mia famiglia, ai miei figli o ai miei amici... e poi è arrivato questo film, *Platoon*, che mi ha fatto rivivere esattamente quello che ho passato. E che adesso proverò, forse, a raccontare anch'io...». Anche gli attori del film dicono le stesse cose degli ex combattenti, a cominciare da Martin Sheen che fa la parte del protagonista: «Sapevo che avevamo fatto un film importante, che sarebbe stato apprezzato dai veterani e dalle loro famiglie. Non ho mai dubitato che l'avrebbero amato». Uno dei produttori del film ha detto: «Le soddisfazioni che ho avuto con *Platoon* hanno cambiato la mia vita di produttore, perché prima di questo film io non avevo mai capito la forza che può avere un film... qualcosa che ha determinato un cambiamento nel modo di pensare della gente su questo argomento». Molti veterani hanno confermato il particolare successo ottenuto da *Platoon*: «Ricordo che mi vergognavo ad ammettere che anch'io ero un veterano del Vietnam. Ma ora, e questo film ha fatto molto perché questo accadesse, ora posso finalmente dire con orgoglio che sono un veterano del Vietnam». E ancora un altro: «Una delle reazioni più sorprendenti è venuta da persone che sapevano che avevo fatto il Vietnam, ma non ne avevano mai parlato con me; adesso invece sono venuti a trovarmi, mi hanno abbracciato, dicendomi: ora abbiamo capito quello che hai passato in tutti questi anni». Per quanto sorprendente possa sembrare, questo è il tipo di argomenti che utilizzano i distributori del film per convincere gli spettatori a vedere il film. "Autenticità" e "omaggio ai veterani" potrebbero essere le due plausibili ragioni per amare questo film. La stragrande maggioranza dei critici americani ha effettivamente giudicato il film proprio a partire dall'esperienza di Stone. Devine, per esempio, ricorda, nella sua recensione, il fatto che Stone sia partito per il Vietnam, nel 1967, quando aveva appena 21 anni, ed è finito nella 25.a divisione di fanteria, e che è tornato nel 1968 con gli onori militari, anche se è stato più volte punito per insubordinazione alla disciplina militare.

Insomma, secondo lui, è perché Stone ha realmente vissuto questa esperienza, che ha avuto poi la possibilità di farla rivivere in modo autentico allo spettatore. Ed è con questo spirito che il *Time* del 26 gennaio 1987 gli ha dedicato la copertina con questo titolo: "Platoon: il Vietnam com'era veramente". E ancora possiamo ricordare la critica di Vincent Canby del *New York Times*: «Probabilmente la più grande opera di qualsiasi tipo sulla guerra del Vietnam, a partire dal libro allucinante di Michael Herr, "Dispatches"; e David Edstein, *Village Voice*: «Un tentativo di riposizionare il pendolo all'ora giusta. Qui ogni immagine combatte l'idea dell'eroe solitario, d'un John Wayne o di uno Stallone, e ci permette di capire cosa sia il vero eroismo»; David Ansen di *Newsweek*: «Uno dei pochi film di Hollywood che contano, un film che cattura la follia, il caos e l'adrenalina del combattimento come nessun altro film ha saputo fatto fare prima». È insomma questa autenticità che è fondamentale per tutti: per quelli che devono vendere il film, per i critici cinematografici, e infine per tutti i veterani che intervengono sui media per parlare del film.

Ma è quando alla fine sono le stesse associazioni dei veterani a spingere la causa di *Platoon* che arriva il successo incredibile del film. Saranno infatti i VVA (Vietnam Veterans of America) a organizzare una grande serata in un cinema di Washington, assicurandosi che tutte le personalità importanti della comunità dei veterani siano presenti, a cominciare dalla segretaria nazionale dei VVA, Mary Stout, che, parlando a una platea di migliaia di persone, definisce il film «una parte della nostra storia, una parte di noi stessi... perché questo film è diverso da tutti gli altri: *Platoon* è il primo film sul Vietnam fatto da un veterano del Vietnam». Il discorso viene poi ripreso sulla rivista dell'Associazione, dove il critico cinematografico Marc Leepson definisce *Platoon* senza mezzi termini il miglior film mai realizzato sul Vietnam. Durissimo, ma vero. La sua forza è tutta nella capacità di far passare un messaggio molto chiaro senza fare grandi discorsi, e il messaggio è che «la guerra è l'inferno» (*war is hell*). Per Leepson, Stone ha saputo ricreare perfettamente il mondo dei soldati americani, e tutto funziona, anche la violenza, la droga, il turpiloquio, i civili vietnamiti ammazzati («che sono incontestabilmente esistiti»). Perché quella era la realtà, tutto è necessario nel film, niente è gratuito. Senza dimenticare gli aspetti positivi che pure

sono evidenti (l'eroismo, l'amicizia, la pietà verso i vietnamiti da parte di alcuni soldati). Per concludere, alla fine, anche con un elogio di tipo prettamente cinematografico. Ed è probabilmente questa accoppiata tra il veterano e il cinefilo a convincere il grande pubblico americano, e non solo le varie associazioni dei veterani. Anche perché è a tutta l'America che si rivolge il film, perché per tutti gli spettatori americani è ancora una volta la loro storia che si proietta sullo schermo, è della loro storia che si parla e si discute, con grande passione, come se la guerra fosse finita solo ieri.

*Il cinema documentario è un atteggiamento verso la vita,
di fronte all'ingiustizia, alla bellezza,
il modo migliore per stare dalla parte del terzo mondo*
(Santiago Álvarez)

CAPITOLO TERZO

ÁLVAREZ: È STATA LA RIVOLUZIONE CUBANA E IL VIETNAM CHE MI HANNO FATTO DIVENTARE UN FILMMAKER

3.1 Da Cuba quattro film di Álvarez

3.2 Santiago, una fotografia, la musica, la moviola, una citazione...

3.3 Una ciotola per illuminare (Álvarez e...) di S. Álvarez

3.4 Hanoi Martes 13 (trasformare l'odio in energia)

3.5 LBJ (ovvero il mitra e la torta)

3.6 79 primavera (il fiore bianco dello zio Ho)

3.7 79 primavera, Ho, il Vietnam, Cuba, il socialismo e il cinema di J. Malitsky

3.8 Abril de Vietnam en el año del gato (Aprile del Vietnam nell'anno del gatto) un omaggio al popolo vietnamita

3.9 Il carretto, il bue e i resti del B-52 per le strade di Hanoi di Ivan Nápoles



3.1 Da Cuba quattro film di Álvarez

1. *Hanoi, Martes 13* (1967)
2. *L.B.J.* (1968)
3. *79 primaveras* (1969)
4. *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975)

Cubano, Santiago Álvarez a vent'anni parte per gli Stati Uniti a imparare come si fa il cinema. Torna a Cuba, si iscrive al partito comunista e comincia a lavorare le per news e la televisione. È in prima fila durante la rivoluzione che elimina Batista e porta Fidel Castro al potere. Subito dopo, nel 1959, partecipa alla creazione dell'ICAIC, l'Istituto Cubano delle Arti e dell'Industria Cinematografiche. I suoi primi documentari sono tutti dalla parte della rivoluzione cubana (*Escombray, Cyclone*, ecc.), canti per immagini che raccontano la storia e l'epopea di un popolo e del suo lider maximo. Poi arrivano le opere con un respiro internazionale, come *Now* (violenta requisitoria contro il razzismo americano) e tutti gli altri a difesa deli popoli del *terzo mondo* in lotta contro il capitalismo/imperialismo rappresentato dal gigante americano. Ed è in questo contesto che nascono anche i 4 film dedicati alla lotta durissima del popolo vietnamita presentati in questa parte del testo dedicata al grande documentarista cubano: *Hanoi, Martes 13* (1967); *L.B.J.* (1968); *79 primaveras* (1969) e *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975).

Álvarez, al di là del suo collocarsi interamente dentro la militanza e la dialettica comunista, è un filmmaker di grande valore, dotato di straordinarie qualità creative, che consistono soprattutto nella capacità di declinare la forza delle parole con il ritmo potente delle immagini. Con in più la forza dell'utopia socialista e l'intensità visionaria della tradizione cubana. «Io sono quello che sono perché sono cubano», diceva il grande musicista Bola de Nieve. La stessa cosa di potrebbe dire per Álvarez. E se c'è un'immagine che si respira nella Cuba precastrista è quella del *contrasto*

(ricchezza e povertà, arroganza e abbandono...). Ed è da lì che parte Álvarez, mettendo alla base del suo fare cinema l'etica e l'estetica del contrasto. Una dimensione che in lui è particolarmente presente, soprattutto nella dialettica, nella tensione che riesce ogni volta a creare tra l'avvenimento "politico" esterno e il processo cinematografico di messa in scena. Contrasto che troverà proprio nei film sul Vietnam (tra il gigante imperialista e il *piccolo popolo di contadini*) la sua cifra stilistica più forte e limpida. E questo si avverte soprattutto nel montaggio (oltre che nella ripresa), nei rapporti tra immagine e suono, nel modo di utilizzare le immagini di repertorio (a collage) che popolano le sue sequenze più belle e indimenticabili.

1. Hanoi, Martes 13 (Hanoi, martedì 13)

Cuba.1967.35mm.B.N./colore. 38min; regia: Santiago Álvarez; sceneggiatura: Santiago Álvarez (testi narrativi di José Martí); fotografia: Iván Nápoles; animazione e truka: Jorge Puchaux, José (Pepín) Rodríguez, Adalberto Hernández; montaggio: Norma Torrado e Idalberto Gálvez; musica: Leo Brouwer; suono: Carlos Fernández; produzione: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Álvarez parte da Frank Capra documentarista della seconda guerra mondiale al seguito delle truppe americane, quando dice che «se un soldato conosce il suo nemico e le cause della guerra e se capisce per cosa combatte, certamente sarà un soldato migliore». Da qui un modo diverso di usare il cinema, sfruttando anche le tecniche messe a disposizione dalla propaganda americana (classico effetto boomerang), anche se è impossibile avere accesso diretto al *paesaggio viscerale dell'Impero*. Le fotografie e i film d'archivio sono un campionario di questa realtà inaccessibile all'artista; ma, come Grierson, sa bene che *il documentario è il trattamento creativo della realtà*, e soprattutto da un grande grande teorico come Richard MacCann, ha imparato che *l'importante non è l'autenticità dei materiali, ma l'autenticità dei risultati*. Così in *Hanoi, martes 13* la sublimazione del contrasto, più che un processo, diventa

un vero e proprio metodo narrativo. Il contrasto tra la vita, rappresentata dal coraggio e dalla tenacia dei vietnamiti, e la morte che arriva con le bombe dell'aggressore americano; tra l'amore e l'odio; tra la dignità dell'umiltà e l'impotenza della superbia. E il film diventa il capolavoro dove si incontrano, in una sorprendente sintesi, tutto il virtuosismo del tecnico e l'emozione del poeta. Non per nulla il film ha una struttura poetico-narrativa che si rifà a un testo di José Martí del 1889. E fa vedere come vive e ha vissuto, e come ha lottato per la sua libertà l'eroico popolo vietnamita dal primo giorno che è cominciato il bombardamento sulla città di Hanoi. Straordinario l'uso della musica, come sempre in Álvarez.

2. L.B.J. (Lyndon B. Johnson)

Cuba.1968.35mm. B.N./colore.18min; *regia*: Santiago Álvarez; *sceneggiatura*: Santiago Álvarez (testi di Martin L.King e Stokely Carmichael); *fotografia*: Ivan Nápoles; *animazione*: José (Pepin) Rodríguez, Adalberto Hernández; *trucco*: Jorge Pucheaux; *foto*: riviste straniere; *montaggio*: Norma Torrado e Idalberto Gálvez; *musica*: Leo Brouwer, Pablo Milanés, Miriam Makeba, Nina Simone, Carl Orff; *con la collaborazione di*: José Martínéz, Arturo Valdès, A.Fernandez Reboiro, Rosa Savedra, Delia Queisada; *produzione*: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Tre nomi di morti ammazzati illustri (Luther King, Bob Kennedy e John F. Kennedy) vanno a comporre una sorta di Bingo nel jackpot immaginario di Santiago Álvarez, per fissare nel titolo del suo ennesimo documentario sull'imperialismo USA e sul Vietnam, le iniziali del presidente americano di allora: Lyndon Baines Johnson. *L.B.J.* rappresenta probabilmente il lavoro di collage più compiuto nell'opera del regista cubano, e uno dei migliori pamphlets anti-imperialisti di cui si ricordi la storia del cinema.

Qui non si tratta di rendere il solo Johnson responsabile di tutte le disgrazie di una società, no: che sia Johnson, Coolidge o Popeye, il presidente degli Stati Uniti è solamente il pezzo, la rondella più visibile di un ingranaggio di violenza e di

corrosione che contamina e avvelena tutto, senza speranza. È questo il significato più profondo di un film, dove il talento di Álvarez tocca un livello eccezionale, grazie alla sua capacità di utilizzare e muovere le immagini fino a una drammatizzazione violenta che utilizza le tecniche espressive più disparate, foto, disegni, film diversissimi tra loro, e una fondamentale colonna sonora.

E tutto questo ha un carattere puramente e decisamente allegorico, che rimanda a delle qualità più che a delle situazioni. Il regista cubano evita l'aneddoto, non gli interessa: gli serve solo come antitesi, qualcosa che, per trasparenza, ci rivela la faccia nascosta, il lato rimosso delle immagini. Così la sequenza di Martin Luther King, *I Have a Dream*, immediatamente seguita dal plotone d'esecuzione, non potrebbe essere più violenta, feroce, caustica.

3. 79 primaveras (79 primavera)

Cuba. 1969.35mm. B.N. 25min; *regia*: Santiago Álvarez; *sceneggiatura*: Santiago Álvarez (su testi di Ho Chi Minh e Josè Martí); *fotografia*: Ivan Nápoles; *suono*: Raúl Pérez Ureta e Carlos Fernández; *montaggio*: Norma Torrado; *musica*: Leo Brouwer, Iron Butterfly; *repertorio*: Studi Cinematografici di Hanoi; *produzione*: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Nel 1969 Álvarez venne invitato ad Hanoi per filmare i funerali di Ho Chi Minh, il leader dell'indipendenza vietnamita e fondatore della Repubblica Democratica del Vietnam. *79 Primaveras* ricostruisce i 79 anni di vita di Ho Chi Minh, alternando, alle immagini della cerimonia funebre, materiali di repertorio che descrivono i momenti fondamentali della sua attività politica e rivoluzionaria.

Ci sono molte immagini di funerali in questo film. Quelle di Ivan Nápoles, l'operatore di gran parte dei film di Álvarez, sono speciali; e trasformano la biografia di Ho in una sorta di elegia-denuncia, che è anche il modo migliore di interpretare la storia di un popolo e del suo presidente, leader naturale in tutte le lotte anticolonialiste. Ecco allora tutti i vecchi film e

le foto d'archivio dove compare l'immagine dello zio Ho, per mettere in scena brevemente la sua carriera politica. Ma è chiaro che lo scopo vero del film è tutt'altro: è quello di riuscire a fermare, a catturare il senso della vita, trasformarlo in un invito all'ottimismo, pur in un contesto così doloroso e tragico. Ma Álvarez ci riesce grazie anche a una concezione del montaggio fondato sul contrappunto, e grazie a delle immagini sempre intensamente significative e a un lavoro di composizione delle sequenze che rimanda a certe tecniche di Vertov.

L'inizio è quasi un modello dell'antinomia. Il fiore che si apre è la linfa della vita, profondamente legata alla vocazione indipendentista di Ho Chi Minh; mentre il fungo di polvere creato dalla bomba è il veleno della morte... e non serve nemmeno spiegare da dove viene.

4. Abril de Vietnam en el año del gato (Aprile del Vietnam nell'anno del gatto)

Cuba. 1975. B.N./colore. 124min; *regia*: Santiago Álvarez; *testo*: Marta Rojas (con testi originali di Ho Chi Minh e José Martí); *fotografia*: Iván Nápoles, Rodolfo García, Julio Valdés; *disegni e animazione*: Rene Avila, Tullio Raggi, Leonardo Piñero; *animazione fotografica*: Adalberto Hernandez; *effetti ottici*: Eusebio Ortiz; *voce narrante*: Nguyen Le Hang; *collaborazione speciale*: Marta Rojas; *montaggio*: Justo Vega, Norma Torrado; *suono*: Jeronimo Labrada; *musica*: Leo Brouwer e tradizionale vietnamita; *materiali d'archivio*: Studi Filmici Nord e Sud Vietnam; *produzione*: Jesús Díaz (ICAIC).

Forse la sua opera più alta, la sintesi del suo viaggio nell'universo vietnamita. Anche qui si parla della guerra vista da un'ottica ant imperialista, ma con uno sguardo più attento, vero e umano. Comunque diverso dagli altri film vietnamiti di Álvarez. È in qualche modo la chiusura di un ciclo storico sulle terre dell'Indocina, che trova il suo momento più alto e definitivo nella sconfitta dell'impero Usa del 1975. Dietro però c'è una storia di 4 mila anni, che è anche una storia di lotte per la libertà e l'indipendenza (il tutto concentrato in due ore di film). E insieme c'è la cultura così plastica e leggendaria del popolo

vietnamita, i suoi canti, le danze, alternati a momenti di vita contemporanea, del Vietnam degli anni Sessanta e Settanta. La colonna sonora, straordinaria, è fatta di suoni, ritmi e musiche registrate direttamente in Vietnam, durante le riprese, e solo una piccola parte è composta dal solito Leo Brower, mettendo insieme i suoni e gli strumenti vietnamiti con i ritmi percussivi cubani. Il titolo del film, infine, fa riferimento alla tradizione popolare di chiamare gli anni con i nomi di differenti animali: il 1975, anno della vittoria, prende il nome dall'anno del gatto. Per quanto riguarda invece il mese d'aprile, è un mese tradizionalmente di sconfitte per le forze reazionarie internazionali: la caduta del fascismo, la Playa Girón di Cuba, in Portogallo e infine il Vietnam.

Datemi due foto, musica e una moviola e vi darò un film
(Santiago Álvarez)

3.2 Santiago, una fotografia, la musica, la moviola, una citazione

Georges Sadoul l'ha definito «uomo fondamentale del cinema, che sa esaltare la forza delle immagini»; Per Derek Malcolm è «al di là dell'immaginazione, organizza la metafora, l'imitazione, le contrapposizioni e le associazioni simboliche perché la vita non sfugga e il messaggio acquisti la giusta efficacia ideologica». Per quanto riguarda lui, Álvarez continua a ripetere che «il cinema documentario non è un genere minore, come a volte si pensa, ma un atteggiamento verso la vita, di fronte all'ingiustizia, alla bellezza, è il modo migliore per promuovere gli interessi del *terzo mondo*».

Santiago Álvarez è un maestro del cinema cubano, del documentario, soprattutto del montaggio. Se ho capito qualcosa della suggestione, della forza e della dialettica del montaggio, lo devo a lui, agli anni gloriosi del *cine cubano* e del *terzo cinema*, al lavoro fatto con Renzo Rossellini alla *Tricontinental* sia a livello teorico che di cinema militante da realizzare e distribuire. In molti hanno scoperto la sua genialità quando era ormai morto, dopo il 1998, quando era ormai troppo tardi. E hanno cominciato a ricordarlo, chi avvicinandolo alla potenza e al virtuosismo del cinema sovietico della rivoluzione chi alle folgorazioni senza tempo di Godard. E allora sono cominciate le rassegne, che ancora durano, dedicate a questo filmmaker originale, sempre lucido nelle sue analisi e nelle sue visioni, e sempre compromesso con l'impegno politico, con un cinema vicino alla gente, alle lotte, al *terzo mondo*, al socialismo, alla Cuba castrista.

Era il maestro della propaganda, all'interno dell'Istituto del Cinema Cubano. Si è occupato di musica, di televisione, di cinema, alla fine è diventato responsabile del notiziario cinematografico cubano nato sull'onda della rivoluzione di Fidel nel 1959. Ha cominciato a fare il regista a 40 anni, diventando uno dei grandi maestri del montaggio, semplicemente mettendo insieme due modi di trattare l'immagine apparentemente lontanissimi tra loro e quindi impossibili da combinare insieme: da una parte il cosiddetto *montaggio dialettico* dei grandi maestri del cinema sovietico (a cominciare dal *montaggio delle attrazioni* di Èjzenštejn), dall'altra la tecnica del collage fotografico e grafico, in gran parte rubata alla pop art americana (Wharol e gli altri).

La sua tecnica è sempre la stessa, decisa, intensa, veloce, potente: fare a pezzi il reale, tritarlo, mischiare insieme film, fotografie, lettering di testi scritti, disegni, tagli di colore, viraggi... Insomma puntare prima di tutto sulla forza delle immagini e dei loro rapporti all'interno del montaggio, senza mai ricorrere alla *brutta abitudine* della voce fuori campo, che commenta, umilia e uccide il ritmo del visivo. Dare invece

grande spazio alla musica, che Álvarez conosce bene per aver lavorato per anni come archivista musicale in televisione, prima in America (dove ha fatto i suoi studi) e poi a Cuba, prima di occuparsi di cinema. È allora la musica a fare da sceneggiatura, a organizzare il ritmo e il senso delle immagini, i tempi, più lenti, più veloci, le contrapposizioni, le esplosioni... Ed è musica classica, etnica e pop.

Soprattutto quando se la prende con gli USA (nemico numero uno di Cuba, del socialismo e dei paesi in via di sviluppo), Álvarez si rivela particolarmente satirico e feroce. E naturalmente in tutti i film sul Vietnam incombe l'ombra lunga e funesta di un'America summa del capitalismo e della reazione (soprattutto ai tempi di Johnson, Nixon e via elencando). Così, per esempio in *L.B.J.* (1968), il presidente Usa Lyndon Johnson viene presentato come una sorta di guerriero medioevale, integralista, fascista e criminale, quando Álvarez avvicina indirettamente Johnson, principale ostinato responsabile della guerra in Vietnam, a tutta una serie di omicidi politici avvenuti nell'America degli anni Sessanta (da Luther King ai due Kennedy). Ma non è niente rispetto a quello che succede in un film del 1971, *La Estampida*, che racconta l'invasione del Laos effettuata in combutta tra Usa e il governo fantoccio del Vietnam del Sud nel gennaio del 1971. In questo *filmtract* (a metà tra il pamphlet politico e il volantino visivo), scandito dalle canzoni di protesta di Country Joe e dall'inno yankee versione Hendrix, Richard Nixon è messo in scena prima con le sembianze di uno scimpanzè ottenute lavorando sul montaggio, e poi, utilizzando il disegno animato, abbiamo sia un Nixon cowboy che un Nixon pirata con tanto di svastica. Il tutto intercalato con immagini di combattimenti, titoli di giornali, cifre, slogans, brandelli di manifestazioni, schegge di sonoro e così via... Tutto pensato, organizzato e reso sullo schermo come un preciso insieme ritmico, che riprende in modo geniale e originalissimo certe esperienze cinetiche del cinema di Èjzenštejn, e naturalmente di Vertov, l'inventore del cinétract.

Straordinario senso grafico, ma anche grande intelligenza di cogliere e documentare la realtà, darle una forma, una comunicazione immediata, subito coinvolgente.

«Santiago Álvarez ha saputo realizzare, con finalità politiche e pedagogiche, una sintesi creativa di certe lezioni grafico-visive che hanno il loro teorico e prototipo in Dziga Vertov e di quelle del documento militante e terzomondista. Nella sua opera i materiali politici subiscono un acuto trattamento di reinvenzione e di messa in forma, dentro un discorso commisto di classismo militante e di servizio funzionariale. Così nei circa mille numeri del Noticiero ICAIC, da lui diretto fin dall'inizio, e nei documentari, Álvarez è stato ora un cronista a un tempo lucido e partecipe dello scontro dei paesi dipendenti con l'imperialismo, ora un violento e incisivo polemista anti-yankee, ora un cantore abile e ufficiale della dirigenza e delle sue scelte. Assai variati per temi e approccio, ne sono i principali segni di riscontro *Ciclón* (1963), che monta con grande sensibilità devastazioni e reazioni collettive di fronte alla calamità; *Now* (1965), fotomontaggio di scene di violenza razziale negli USA, ritmate dalla canzone di Lena Horne; *Cerro Pelado* (1966); *Hanoi, martes 13* (1967), lungometraggio che si fa resoconto concreto, interno all'esistenza di ogni giorno di un popolo contadino in lotta; *L.B.J.* (1968), feroce e scintillante esempio di satira a proposito del presidente L. B. Johnson.

A essi seguono nel decennio successivo gli allineati rapporti peruviani nel '70, cileni nel '72, africani nel '73, angolani nel '76, sul conflitto Vietnam-Cambogia nel '78. Più normali, fatti con più ampi mezzi, a colori e di ampia durata, essi segnano un po' una svolta che non ci pare un'evoluzione rispetto alla carica innovatrice degli anni '60, e che Álvarez teorizzò come cinema "urgente", fatto a caldo, calato negli eventi. In realtà, appaiono sempre più celebrativi, di Fidel soprattutto, dei suoi viaggi politici e del suo carisma; ed è intorno a lui che ruotano gli stessi *Mi hermano Fide* (1977), su un superstite dello sbar-

co di Martì nel 1895, e *La guerra necessaria* (1980), sulla lotta armata centro-americana».

(da Goffredo Fofi, Morando Morandini, Gianni Volpi, *Storia del Cinema*, vol. III, Garzanti, Milano, 1990)

Il montaggio, sia delle immagini che della colonna sonora, nasce dall'urgenza quotidiana del lavoro, nasce dall'istinto di afferrare la realtà per come viene capita e vissuta, non per come la si vede, nasce dalla necessità della sintesi
(Santiago Álvarez)

3.3 Una ciotola per illuminare (Álvarez e...) di S. Álvarez

I brani che seguono provengono da un sito internet che si chiama “Cubarte, portail de la culture cubaine”. Si tratta di dichiarazioni (commoventi e folgoranti) che riguardano alcuni dei temi affrontati in questo capitolo, e soprattutto riguardano il modo di fare cinema del grande documentarista cubano Santiago Álvarez. In realtà le quattro lunghe citazioni sono state prese da un articolo/intervista, “Avec Santiago Álvarez, chroniqueur du Tiers Monde” che porta la firma di Luciano Castillo e Manuel M. Hadad. Intervista precedentemente pubblicata dalla rivista *La Jiribilla* il 18 maggio 2009.

Lui e il Vietnam

«Amo molto *Hanoi martes 13* per ragioni molto semplici. Prima di tutto perché sono stato testimone e, in qualche modo, protagonista del primo bombardamento su Hanoi fatto dagli aggressori yankee; in secondo luogo, perché il popolo vietnamita, e quello che ho imparato di quel popolo, nelle 15 volte che sono stato in Vietnam - prima, durante e dopo la guerra - mi hanno riempito di un amore e di una passione per quel paese e per quello che ha rappresentato per secoli, il fatto che ha dovuto lottare contro ogni forma d'imperialismo: contro il

feudalesimo cinese, contro il colonialismo francese e infine contro l'imperialismo nordamericano. In un certo modo, poiché ho lavorato a lungo in quel paese – ho fatto più di una dozzina di documentari – è anche possibile che io sia attratto da questo paese per motivi semplicemente sentimentali, per tutto il lavoro che ho fatto lì. Senza contare le caratteristiche molto speciali del suo popolo... un popolo che con le sue mani, i suoi piedi e il suo modo di combattere contro il nemico, alla fine ha sconfitto il più grande degli imperialismi di tutti i tempi, il più sofisticato di tutti gli imperialismi. Un popolo povero, seminudo, a piedi nudi, senza gli stivali militari con cui i soldati americani si proteggevano dai serpenti velenosi, senza l'acqua che bevevano i soldati yankee, colpiti dalla malaria, dai parassiti, dalla fame... hanno combattuto senza tregua contro l'aggressore di tutti i tempi. Sento un affetto speciale per loro. Il lavoro che ho fatto in quei luoghi è penetrato in profondità nei miei sentimenti».

Lui, l'intuizione e la vita

«Rebeca Chávez, una delle mie assistenti, ogni volta che parla del mio lavoro, tira fuori *il mistero dell'intuizione*. Forse in questo c'è qualcosa di vero, non lo so. Se l'intuizione ha a che fare con la magia e il mistero, probabilmente è vero, ha ragione Rebecca. Tuttavia, credo che non sia giusto dire che il mio lavoro è legato soprattutto all'intuizione. Se non avessi avuto l'esperienza che ho avuto nella mia vita, se non fossi stato negli Stati Uniti, se non avessi lavorato come lavapiatti a New York, se non fossi stato minatore... Insomma se non avessi fatto nessuno dei lavori precedenti al momento in cui ho cominciato a fare cinema... ecco, voglio dire... se non avessi fatto l'esperienza di un giovane ribelle alle ingiustizie del suo tempo, se non avessi lavorato in una radio giovanile quando avevo 14 o 15 anni, perché avevo già una vocazione politica; e se non avessi dietro di me tutto questo background, penso che l'intuizione da sola

non mi avrebbe dato questi risultati. Può darsi, sì, che ci sia qualcosa da un punto di vista misterioso, qualcosa che è intuitivo... Ma se ciò che è intuitivo non viene poi collegato a una realtà che abbiamo vissuto, all'esperienza che abbiamo fatto all'interno di quella realtà, non sarebbe diventato alla fine qualcosa di intuitivo.

Così mi chiedo se sia giusto parlare d'intuizione in relazione al lavoro, perché... anche se hai un'intuizione, se poi non hai una base culturale, se non hai un'esperienza della realtà che hai vissuto, non credo che l'intuizione venga fuori... Ci sono persone che pensano che siamo nati già sapendo tutto; ma non è così, serve tempo per imparare, per educarci... per questo serve l'esperienza della vita, servono gli esperimenti, che poi noi dopo elaboriamo mentalmente, emotivamente, e allora ecco l'intuizione che arriva. Una volta che ci siamo messi d'accordo su quello che significa intuitivo, e se ci mettiamo dentro anche quello che ho fatto in 30 anni come regista, allora possiamo dire che sono un intuitivo».

Lui e la musica

«La storia del mio rapporto con la musica... è un altro elemento della mia vita, una parte fondamentale. Ecco perché non sono d'accordo sulla storia dell'intuizione... Se non avessi lavorato nel Dipartimento degli archivi musicali della stazione CMQ (la più antica stazione radio cubana, pre-castrista) al tempo in cui l'ho fatto, classificando la musica che veniva acquistata per i programmi radiofonici e televisivi; e se non avessi ricevuto la giusta preparazione per classificare il sentimento musicale da utilizzare poi più tardi... io non mi sarei accorto di avere la capacità di sonorizzare qualcosa attraverso una precisa connotazione musicale. Forse perché ho passato due anni lì ho sviluppato una sorta di temperamento musicale, che mi ha permesso di imparare a usare la musica per dei momenti determinati di una operazione estetica.

Il fatto di aver lavorato presso il CMQ mi ha permesso questo

tipo di formazione, questo sviluppo dell'*orecchio musicale*. Ho sempre amato la musica. Conservo tutti i dischi che, nel tempo, mi hanno regalato. Anche mia moglie ama la musica, e lei mi aiuta molto per quanto riguarda la classificazione dei momenti musicali futuri che un giorno potrei utilizzare. Ecco perché insisto che l'intuizione è una cosa molto relativa, perché senza una scuola, una pratica, con la sola intuizione (anche grande), forse non sarei mai stato in grado di sviluppare questo orecchio musicale in modo da poter usare la musica giusta per determinate sequenze di qualche mio documentario o di qualche numero del *Noticiero*».

Lui, le sceneggiature e ancora il Vietnam

«Non ho mai scritto una sceneggiatura. Questa confessione dalla mia viva voce può suonare strana ai miei compagni, ma è vero: non faccio sceneggiature convenzionali del tipo usato dai miei compagni, sceneggiature con le quali loro, a volte, sono costretti a lavorare. La sceneggiatura del mio documentario è nel mio cervello e nelle mie sensazioni. È come se fossi un computer umano e avessi uno straordinario background di esperienze di vita e così, di tanto in tanto, premo un pulsante e produco un fatto cinematografico ...

Ad esempio, *Now* è un documentario che non è il prodotto di un'intuizione o della misteriosa arte di un creatore. È nato invece proprio perché in precedenza ho fatto l'esperienza negli Stati Uniti, e ho visto con i miei occhi quello che accadeva in fatto di discriminazione razziale. Poi in un momento in cui le circostanze mi sembravano favorevoli per parlare di discriminazione, ecco che il mio passato, conservato nel mio cervello, è tornato a vivere. E così ho potuto realizzare *Now*.

Ho ascoltato la canzone, perché un leader nero di nome Robert Williams in visita a Cuba mi aveva regalato un disco con la canzone del film. Sono stato a casa sua, io ero suo amico, e un giorno mi ha fatto ascoltare questo brano e mi ha detto: "dimmi quello che pensi". Ed era la musica di *Haba Nagila*.

Gli ho chiesto se poteva darmi quel disco, e io, dopo averlo ascoltato mille volte, ho deciso di realizzare un documentario che doveva durare esattamente il tempo della canzone. Ecco, lì non serviva una sceneggiatura, perché c'era tutto un passato che era stampato nella mia retina e nelle mie cellule cerebrali... pronto a diventare un film. La sceneggiatura era nel testo della canzone: cioè, si segue la canzone e si scrive il copione. Per i film sul Vietnam, poi, che sceneggiatura potevo scrivere? Io veramente non sapevo cosa sarebbe successo. Quando siamo arrivati in Vietnam, la guerra era in pieno sviluppo, e c'erano notizie sempre più terribili a proposito dell'aggressione yankee. Ho deciso di andare in quel piccolo paese per essere solidale con il suo popolo, anche se non avevamo un'attrezzatura cinematografica all'altezza della situazione. Avevamo una cinepresa a 16mm da turisti, con bobine di pellicola vergine messe insieme in modo avventuroso, grazie alla generosità di delegazioni inglesi, americane, italiane, che erano arrivate a Cuba al tempo della rivoluzione. Con queste pellicole in bianco e nero di diverse nazionalità, con una macchina da presa a molla e bobine della durata di tre minuti, e ogni volta che ne finiva una bisognava caricarne un'altra... e poi senza nessun registratore per la ripresa del suono, senza luci. Ho usato una batteria che i sovietici mi avevano dato in prestito durante lo scalo a Mosca: una batteria che sembrava un carro armato, molto pesante. Si chiama la *ciotola* perché sembrava proprio una ciotola, una ciotola per illuminare. Questo era l'attrezzatura che avevamo per girare in Vietnam.

E quindi che sceneggiatura potevo fare? Il giorno dopo il nostro arrivo, il bombardamento su Hanoi è iniziato. Abbiamo scoperto che in qualsiasi momento i nordamericani avrebbero potuto bombardare la *città aperta* della capitale. Secondo il diritto internazionale, non si può bombardare una città aperta: una città non ha alcuna intenzione di invadere nessuno né di proteggere o conservare attrezzature militari. Ma è successo. Ora io non sapevo cosa sarebbe successo nel tempo che erava-

mo lì. Non sapevo come il mio lavoro si sarebbe sviluppato. Il primo giorno che siamo arrivati, ho iniziato a cercare i luoghi che potevano essere oggetto, bersagli, dei bombardamenti da parte americana, per esempio il ponte sul Fiume Rosso... Mi sono detto: "sarà sicuramente il ponte un bersaglio da bombardare", ma era solo una mia intuizione, non c'era scritto da nessuna parte. Tanto meno su una sceneggiatura.

C'è stato il bombardamento, e poi abbiamo cominciato a visionare tutto quello che avevamo girato indiscriminatamente... e poi abbiamo cominciato a chiedere ulteriori informazioni e materiali di repertorio in modo da completare la sequenza del bombardamento... Ma è in sala di montaggio, una volta che abbiamo visto tutto il girato, una volta che le varie sequenze sono state appese alla rastrelliera, e poi analizzate... è in sala di montaggio, dicevo, che comincia a definirsi un progetto, una "sceneggiatura", una possibile sceneggiatura di come montare il film. È allora che, a partire dal girato, è nata l'idea di un percorso di lavoro e di un titolo... Perché io ho bisogno del titolo; e a partire dal titolo provare a strutturare un documentario. Perché il titolo è per me come una cellula dove si incontrano tutti i fatti ereditari che serviranno come elementi di appoggio per dare corpo al documentario che man mano comincia a definirsi, proprio a partire dall'illuminazione del titolo...

Finalmente, una volta che hai visto tutto il materiale girato, una volta che hai il titolo e un possibile percorso di lavoro, cominci a pensare anche alla musica. Insomma, comincio a montare il film. Ma non faccio come tanti altri compagni che aspettano che tutto il film sia montato prima di scegliere la musica e montarla in colonna sonora. No, io preparo la musica e la monto insieme alle immagini. Come vedi, è tutto un altro modo di lavorare, il mio, e quindi non può esistere una sceneggiatura tradizionale dei miei film.

Inoltre, io penso che il documentario, oltre a dare le notizie, deve essere fatto da *una sola inquadratura*. Il documentario è molto simile al lavoro sull'attualità, il reportage, che pure è

fatto di una sola inquadratura. Questo ti evita di scrivere una sceneggiatura, perché, se ci pensi bene, tu la scrivi man mano che vai avanti con le riprese di quello che succede nella realtà, i fatti che poi metterai in fila, uno dopo l'altro, immagine dopo immagine, nel montaggio... Ed è esattamente questo il linguaggio tipico del cinema. E questo naturalmente significa anche che i titoli dei miei film rappresentano molto bene quelli che sono i contenuti del film. *Abril de Vietnam en el Año del Gato*: ecco la struttura dell mio documentario».

Lui e le interviste

«Nella maggior parte dei miei documentari non ci sono interviste, e nemmeno delle storie; cerco sempre di evitarle. Quando ho fatto altri film (cose diverse dal documentario), allora le ho usate: per esempio, in *La guerra necessaria*. Ma è una cosa diversa, un altro stile, quando uso una storia, lo speaker, con una diversa intenzione. Ma in genere nei film non uso una narrazione orale, un testo guida fuori campo o qualcosa del genere. È invece la musica, i testi delle canzoni che io utilizzo come elemento di narrazione del documentario. Cioè cinema allo stato puro.

Sono infine molto coinvolto in tutto quello che riguarda il montaggio del film, cioè l'aspetto politico e poi l'aspetto musicale del film. Politica e musica hanno un rapporto molto stretto, secondo me. Le violazioni di un mondo come quello in cui viviamo hanno spesso caratteristiche molto musicali. Il mondo è molto musicale. Non so se gli astronauti hanno registrato i suoni del cosmo, ma sarebbe interessante sapere come sono questi rumori, e anche come sono i rumori emessi dai satelliti, che oggi si possono raggiungere su un aereo speciale e ascoltarne il rumore... anche quello dell'aereo, il rumore dell'elica, l'elica quando decolla, quando atterra, le caratteristiche molto particolari del suono... sarebbe molto utile poter registrare questa atmosfera sonora dello spazio cosmico, in modo da realizzare un nuovo suono speciale».

Io non credo in un cinema preconconcetto. Non credo nel cinema per i posteri. La natura sociale del cinema esige la più grande responsabilità del cineasta. Questa urgenza del terzo mondo, questa impazienza creativa dell'artista, produrrà l'arte di quest'epoca, l'arte della vita dei due terzi della popolazione mondiale
(Santiago Álvarez)

3.4 Hanoi Martes 13 (trasformare l'odio in energia)

La solidarietà che Álvarez aveva mostrato in *Now* nei riguardi dei neri americani, si realizza, su altri registri, nel suo film del '67, *Hanoi martes 13*, dedicato ai vietnamiti e alla loro vita quotidiana sotto i bombardamenti americani. *Hanoi martes 13* prende il titolo dalla data e dall'ora di uno di questi attacchi, quello appunto, micidiale, di martedì 13 dicembre 1966. Ed è uno dei suoi film più poetici, sensibili, e soprattutto uno dei più interessanti dal punto di vista della struttura del film (a cominciare dal montaggio) e del linguaggio cinematografico che utilizza. *Hanoi martes 13* è un film straordinario e unico nel suo tentativo di catturare lo spirito profondo del Vietnam e la sua gente, lo spirito rivoluzionario molto vicino, se non allineato, a quello di Cuba, e quindi molto sentito e sofferto. Tutto questo è chiaramente visibile nel ritmo, nei suoi percorsi esemplari tanto da diventare praticabili a livello internazionale, a cominciare dai compagni cubani.

Il film è del 1967, e proprio il 1967, per volontà di Fidel Castro, è stato proclamato, a Cuba, l'anno del Vietnam. Ad aprile c'era stata l'uscita di Che Guevara che, nel suo "Messaggio alla Tri-continental", aveva lanciato il suo famoso slogan internazionale, cioè l'internazionalizzazione dell'esempio vietnamita: *due, tre, molti Vietnam* (in Italia diventerà una canzone di Ivan Della Mea, dal titolo simile: *Creare due tre molti Vietnam*, che

parte proprio dell'asse rivoluzionario Cuba-Vietnam). Ebbene la controparte cinematografica della lotta anticapitalista guevarista (con tutto quello che comporta di sofferenza, sacrificio e morte, ma anche di lotta eroica dalla parte dei dannati della terra) è il film di Álvarez su Hanoi.

Anche qui fin dall'inizio il tema è quello dello scontro e del contrasto. Dalle immagini a colori che rimandano alla storia e alla cultura del popolo vietnamita (ma anche alla sua millenaria lotta per difendere la sua autonomia e la sua libertà da ogni forma di colonialismo) a quelle terribili in bianco e nero della nascita del mostro Johnson, in Texas, più tardi presidente degli USA, lo stesso che un anno dopo diventerà il soggetto della satira feroce di un altro indimenticabile film di Álvarez: *LBJ*. Ormai abbiamo capito (basta guardare la sua filmografia) che quando Álvarez attacca gli Stati Uniti, sa essere particolarmente feroce, e il suo capro espiatorio è sempre lui, Johnson (magari in compagnia del suo degno compare, Nixon). E questo fatto tra l'altro scatena la sua fantasia creativa in modo incredibile, soprattutto per quanto riguarda montaggio e grafica. Cioè quella sua capacità unica di triturare il reale, metter insieme spezzoni di film impossibili, imperversare su foto, lettering, disegni, senza mai ricorrere al palliativo del testo fuori campo. Se mai, ricorrendo a una colonna sonora non meno sorprendente e sconvolgente.

Insomma anche qui abbiamo un'apertura che implica direttamente la presenza di Johnson, e della sua famiglia, in guerra con il Vietnam. Una partecipazione straordinaria, che nel suo collage satirico finisce per diventare una sorta di trailer del meraviglioso *LBJ* che arriverà l'anno dopo.

E arriva, come abbiamo detto, dopo i colori e le meraviglie che mettono in scena le opere d'arte dell'antico Vietnam, accompagnate dalle parole sagge di José Martí (poeta nazionale cubano, e primo link tra Cuba e Vietnam già a inizio film) e del suo libro dedicato all'età dell'oro. Subito dopo, il titolo, animato dal fondo verso il primo piano, come se avesse fretta di

arrivare dallo spettatore: *Hanoi, martes 13*. Ed ecco la sezione dedicata a Johnson. La prima immagine è una foto da bambino, seguita da un'altra scritta, un intertitolo che ha la stessa dinamica, e che suona così: "Un ragazzo è nato in Texas nel 1908". Scritta che viene poi giustapposta all'immagine di un parto difficile di una mucca, dove si vedono i vaccari che tirano il povero vitello/Johnson per farlo uscire dall'utero della sventurata madre/mucca. Infine l'uscita del neonato accompagnata da altre eruzioni, più o meno schifose e pericolose. Immagini fotografiche di manifestazioni giovanili che rappresentano il dissenso all'interno dell'America (il movimento giovanile contro la guerra) intensificano la modalità del contrappunto e del montaggio dialettico. E anche qui il senso e la linea di condotta di Cuba è molto chiara: il nemico non sono gli americani, ma il governo e l'esercito fascista degli Stati Uniti.

Ma il cuore del film si scopre subito dopo, ed è la dignità tranquilla e la determinazione del popolo vietnamita. È la lunga bellissima sequenza del lavoro della gente del Vietnam, soprattutto in ambito contadino: le risaie, la pesca, la cura del terreno e delle acque, nonostante i bombardamenti, e via elencando. Immagini di vita quotidiana lente e pacifiche, con Álvarez che pone particolare attenzione alle mani e ai piedi delle tante persone che le usano, per lavorare e per muoversi. Mani e piedi a contatto con pesci appena pescati, mani e piedi coperti dal fango, la gente (soprattutto donne) che attraversano a piedi le risaie per tirar via le erbacce o avviare una nuova semina; e ancora persone che trasportano paglia e arrancano attraverso campi di fieno, donne che si occupano della tessitura, che accarezzano tessuti con le mani, e c'è anche una mano che danza da sola, ritmicamente. Anche i piedi sono spesso isolati in primo piano, ma sempre con un rapporto molto stretto con l'ambiente (la terra, l'acqua, la strada) che calpestanto.

Combinando l'attenzione al rapporto tra l'ambiente fisico e il popolo vietnamita con un montaggio lento e dal ritmo uniforme, Álvarez non solo ha offerto ai cubani (e a tutti gli spet-

tatori latinoamericani) uno sguardo sulla vita quotidiana dei vietnamiti, ma ha cercato anche di articolare un'esperienza temporale e strutturale di quelle immagini, del senso di quelle immagini e di quella vita. La solidarietà del popolo cubano con quella vietnamita passa anche attraverso queste immagini, che diventano una sorta di chiamata, di coinvolgimento del popolo cubano perché facciano un confronto tra la loro vita di ogni giorno e quella dei vietnamiti.

Il film celebra la forte volontà e la determinazione dei vietnamiti, la loro unità e il senso di comunità, la loro pazienza, attenzione e concentrazione. Le scene di questa sezione del film sono costruite su immagini di gruppi di persone, dove l'impressione ottenuta è, in qualche modo, quella di una comunità che vive in solidarietà e armonia. Così, per esempio, una scena di persone che lavorano nei campi di riso è seguita da una scena simile, dove si vedono un altro gruppo di persone che trasportano il riso in città. E questo serve a segnare, in maniera fluida, il passaggio ad Hanoi (insieme ai piccoli carri, alle biciclette), alla città dove vivremo l'esperienza del bombardamento.

Ma prima di quel momento, il film funziona come una sorta di documentario didattico (e in questo mi ricorda tanti film di produzione vietnamita che forse Álvarez aveva visto in uno dei suoi tanti soggiorni ad Hanoi), e ci riesce con un'eleganza efficace, anche qui senza ricorrere alle spiegazioni spesso fastidiose della voce fuori campo. Dalle pratiche di pesca alla costruzione di giganteschi tubi di cemento che poi scopriremo essere piccoli rifugi contro le bombe americane.

In ogni momento, la vita quotidiana è interrotta dai raid aerei, da allarmi che costringono le persone ad abbandonare il lavoro per andare nei rifugi, oppure per andare a combattere, ognuno con il suo compito e la sua funzione stabilita, prima, durante e dopo il bombardamento. Ad esempio, appena finito il bombardamento dei campi, la gente si mette al lavoro per ricostruire le trincee (che proteggono dalle bombe), gli argini dei canali,

che proteggono le risaie, e le case colpite. La stessa cosa, in un contesto diverso, succederà durante il bombardamento in città. Loro, i vietnamiti, sono uniti nella loro risposta agli imperialisti; e come ogni contesto fisico richiede una diversa strategia di adattamento, ogni gruppo riconosce che l'unità e lo sforzo, dettagliato e paziente, può diventare una delle armi fondamentali per il successo. E anche questo è un altro messaggio molto preciso che Álvarez manda ai suoi compatrioti cubani, a proposito di dedizione al lavoro e di unità tra lavoratori di campagna e lavoratori di città.

NOI TRASFORMIAMO L'ODIO IN ENERGIA, dice una scritta. Energia che qui, in quello che allora si chiamava *terzo mondo*, assume una connotazione particolare: è fatta, come già ricordato, di piedi che non stanno mai fermi e di mani nude, di biciclette e di vecchi carri trainati da buoi e bufali, da pezzi di ferrovia spostati a braccia, e via faticando. Poi, dopo la riproposta del cartello, ODIO IN ENERGIA, il film si sposta ad Hanoi, in città, dove la normalità della vita è continuamente accompagnata, montata, con la normalità della guerra. Elmetti di protezione, maschere, rifugi, l'allarme delle sirene...

Qui Álvarez sceglie un montaggio più veloce per accentuare il pericolo imminente di un attacco aereo. Le persone sono viste mentre alzano e abbassano i coperchi di protezione dei loro rifugi cittadini, da cui è possibile guardare verso il cielo. E per tutto il film, questo "sguardo verso il cielo" diventerà un motivo stilistico, affidato alle riprese angolate dall'alto sui singoli vietnamiti, e poi, come in *soggettiva*, riprese dal basso su campi lunghi, estremi, di aerei americani in volo.

Gli attacchi yankee funzionano in stridente contrapposizione con la vita quotidiana dei vietnamiti. Michael Chanan definisce il principio strutturale di base che utilizza Álvarez qui, di "interruzione e ripresa". Infatti, l'uso del montaggio ha un effetto dirompente disturbante, ma, allo stesso tempo, con un effetto ancora più dinamico e ritmico.

Ed eccolo, un altro allarme, quello vero, quello che porta la tragedia delle bombe dal cielo. La paura, le corse, i rifugi, anche ai lati delle strade disseminate dei ricordati piccoli rifugi di cemento, gli sguardi delle donne e dei bambini, fermi, in attesa, il terrore negli occhi. I B-52, alti e terribili che arrivano, scaricano tonnellate di bombe sulla popolazione civile, al centro di Hanoi, se ne vanno. E noi assistiamo all'orrore del bombardamento di civili: la gente che cerca di salvare il salvabile, che spegne come può le fiamme, che sposta sassi, raccoglie morti e feriti, che si aggira senza più lacrime né occhi, occhi che non dimenticano. Che non dimenticano la paura, l'angoscia, le distruzioni, soprattutto i morti allineati a terra, tanti bambini, tante donne...

Ma Álvarez non si contenta di raccontare l'oppressione, l'aggressione. Va oltre, vuol far vedere anche la risposta a quell'aggressione. Ed ecco allora gli aerei abbattuti, e i piloti catturati e trascinati per le strade di Hanoi. E c'è una musica strana, grottesca, da operetta, che improvvisamente, a stacco, cambia completamente il ritmo, l'atmosfera e il senso del film. Con una delle sue geniali invenzioni, il regista cubano va a pescare un'altra di quelle canzoncine che funzionano perfettamente nei suoi film, perché hanno la capacità di dare nuova energia e nuova luce alle sue immagini. Il brano si chiama "They're Coming to Take Me Away, Ha-Haaa!", ed è un brano di un signore che si fa chiamare Napoleon XIV, ma il cui vero nome è Jerry Samuels. Un cantautore americano, che uscì nel 1966 con questo brano demenziale, ottenendo un successo (terzo nella hit-parade americana) che poi non avrebbe mai più ottenuto con nessun altro disco. E il titolo è appunto "They're Coming to Take Me Away, Ha-Haaa!" (con accenno di risatina isterica finale), cioè *vengono a portarci via*, come spesso succede a chi è fuori di testa. Il cantante parla a ritmo dei tamburelli di sottofondo e si sente il suono di una sirena d'ambulanza durante il ritornello. Il glissando vocale, presente nel ritornello, realizzato grazie alla manipolazione dei nastri di registrazione

vuole rappresentare, secondo Samuels, che il cantante sta precipitando nella pazzia. (*And they're coming to take me away ha-haaa/To the funny farm/Where life is beautiful all the time/ And I'll be happy to see those nice young men/In their clean white coats...*). Il brano uscì anche in Italia, in una cover di un gruppo che si chiamavano I Balordi. E uscì con lo stesso titolo (*Vengono a portarci via, Ha-Haaa!*), lo stesso arrangiamento rumoroso e demenziale, cavalcando anche loro con successo la tematica del gruppo dei matti. Mai avrei pensato di ritrovarmelo in un documentario di Santiago Álvarez.

Vengono a portarci via, ripete a marcetta il refrain. E c'è una fila di bare coperte con la bandiera americana che sfilano nella testa di Johnson. E subito dopo, ancora a contrasto, vediamo i giovani soldati vietnamiti che sfilano tra le gente, in partenza verso il fronte, verso la vittoria.

Per molti versi la scena ricorda quella di un precedente film, *Muerte al invasor*, sulla tentata invasione americana della Baia dei Porci. Ma il racconto, lo stile, il modo di fare cinema di Álvarez è completamente cambiato. Soprattutto è cambiata la visione dialettica. *Hanoi martes 13* è un'altra cosa, è Álvarez al suo momento più alto: abile e sottile, semplice ma potente. Il film, dopo il totale con i ragazzi vietnamiti che partono per andare a combattere, si chiude con le stesse bellissime immagini di antiche pitture dell'inizio: e la sensazione dello spettatore è quella di aver assistito a qualcosa che è insieme cinema della realtà, della storia, ma anche arte, grande documentario d'arte. Ma non possiamo chiudere questa sezione di *Hanoi martes 13* senza ricordare un'altra coincidenza importante. Che il 1967, oltre a essere per i cubani l'anno del Vietnam, è anche l'anno della morte di Che Guevara. Morte del Che che per Álvarez diventerà la spinta per un altro dei suoi grandi documentari, *Hasta la victoria siempre*, un film che non solo riprende l'interrelazione tra volontarismo e rivoluzione internazionale, ma cristallizza il concetto nella figura dello stesso Che. Álvarez e la sua squadra avevano solo due giorni per preparare un film

che doveva precedere il discorso di *Elogio per il Che*, che Fidel avrebbe fatto il 18 ottobre 1967. Il *lider maximo* cubano aveva scelto Álvarez perché aveva sentito la sua vicinanza proprio grazie alla visione di *Hanoi, Martes 13*. Fidel identifica i vietnamiti e il Che come modelli di comportamento rivoluzionario. In riferimento all'eroe caduto, Fidel dichiara, nel suo discorso, che «il sangue è stato versato per il bene di tutti i popoli delle Americhe e per il popolo del Vietnam, perché mentre combatteva in Bolivia, lottando contro le oligarchie e l'imperialismo, il Che sapeva di offrire al Vietnam la più alta espressione della sua solidarietà». Sia il film di Álvarez che il discorso di Fidel si concludono con un riferimento alla rivoluzione internazionale e alla solidarietà con tutti gli uomini, le donne e i popoli coinvolti in quelle lotte. E perché, come i cinegiornali del periodo e come *Hanoi martes 13, Hasta la victoria siempre* non poteva non mettere in primo piano il ruolo del sacrificio nel conseguimento della vittoria socialista.

La cosa importante non è l'autenticità dei materiali, ma l'autenticità dei risultati.

(Richard Mac Cann)

3.5 LBJ (ovvero il mitra e la torta)

Intanto perché Johnson? E perché questo film di Álvarez su Johnson, dove il Vietnam c'entra e non c'entra? La risposta potrebbe essere molto semplice: Johnson è il responsabile della famosa *escalation* dei bombardamenti sul Vietnam, che portò a una sorta di vero e proprio olocausto di quel popolo, come qualcuno ha detto e dimostrato. E comunque, anche se non direttamente, in questo film il Vietnam continua ad affacciarsi sullo schermo più o meno per tutta la durata del film. E ci sono dettagli importanti, e inquietanti, che mi hanno sempre suggestionato, e che forse qualche senso ce l'hanno in questa strana sovrapposizione tra un paese lontanissimo massacrato di bombe e la morte violenta di tre personaggi come i due Kennedy e il reverendo King. Per esempio, non è certamente casuale il fatto che Robert Kennedy abbia deciso di entrare nella campagna presidenziale la sera del 16 marzo 1968, subito dopo la rivelazione della strage di My Lai; e che sempre Robert sia stato il primo, qualche settimana dopo, a denunciare e a condannare con forza, l'assassinio di Martin L.King, durante un comizio in un sobborgo nero di Indianapolis. E tuttavia, come vedremo, non è solo questo. C'è nel personaggio di Johnson qualcosa di più profondo e di più pericoloso, come spiegherà Álvarez nel corso del suo film.

Ma cominciamo dal ruolo terribile che ha avuto nella distruzione del Vietnam e del suo popolo. Come ha raccontato qualche anno fa McNamara, allora ministro della difesa (sia con Kennedy che con Johnson), in un libro che è poi diventato un documentario di Errol Morris (*The Fog of War. La guerra se-*

condo McNamara), se Kennedy non fosse stato assassinato e non fosse arrivato LBJ, le cose molto probabilmente sarebbero andate in un altro modo. Nel marzo 1962, infatti, McNamara aveva proposto al Congresso di cambiare strategia nella guerra del Vietnam, evitando di partecipare direttamente al conflitto, e di cercare invece una rapida conclusione militare. In Vietnam, racconta il ministro della difesa, c'erano, nel 1963, 16.000 consulenti militari. McNamara propose a Kennedy di ritirarli nel giro di due anni, per ridurre l'esposizione del personale combattente degli Stati Uniti. «Kennedy – continua McNamara - annunciò che avremmo rimosso tutti i consulenti militari dal Vietnam entro la fine del 1965, ma Diem venne rovesciato e ucciso in un colpo di Stato militare... Poi ci fu l'assassinio di John F. Kennedy il 22 novembre 1963. Il suo successore, Lyndon B. Johnson, decise che aveva un impegno verso la libertà del Vietnam e paura dell'effetto domino, che avrebbe fatto cadere tutti i paesi asiatici sotto l'influsso comunista, e quindi, invece di ritirare i consulenti militari, come deciso da Kennedy, alzò ulteriormente il livello del coinvolgimento statunitense fin dal 27 luglio 1964, inviando altri 5.000 consiglieri militari nel Vietnam del Sud, il che portò il numero totale delle forze statunitensi a 21.000 consiglieri americani. Inoltre, l'effetto domino, nella storia degli anni successivi, non si verificò».

McNamara svela poi anche i retroscena dell'incidente del Golfo del Tonchino che, a partire da un siluramento mai avvenuto di due cacciatorpediniere americane, portarono Johnson a decidere da solo la definitiva *escalation* della guerra del Vietnam. Il presidente americano fu considerato l'artefice del disastro in Vietnam. Lui diceva di non cercare una guerra più estesa ma in realtà, con l'operazione *Rolling Thunder*, fece sganciare sulla popolazione del Vietnam il doppio delle bombe sganciate durante la seconda guerra mondiale in Europa occidentale. Un vero business e un vero salasso per il contribuente americano, che costerà la drastica riduzione di tutte le altre spese in bilan-

cio. Per questo LBJ sarà odiato da tutti, tanto che alla fine del primo mandato preferì tornare al suo ranch.

Ma il Johnson di *JLB* di Álvarez non è solo il *Johnson boia* gridato dai dimostranti di mezzo mondo, non è solo l'imperialista guerrafondaio che trascina l'America nel pantano senza fine della guerra vietnamita. Per Álvarez è molto di più, è la personificazione del male americano, il colonialista che vuole imporre il modello americano a tutti i disperati del *terzo mondo*, un modello fatto di violenza, di sfruttamento, di degrado morale e culturale, e via elencando. Un modello che evidentemente ha colpito e condizionato anche la sua Cuba. Ed è da lì che parte Álvarez.

Ed ecco allora che il primo impegno del regista cubano, nel realizzare questo film micidiale, è proprio quello di decolonizzare la testa e l'immaginario dei cubani, muovendosi, in questa sua lotta con la cinepresa, a tutto campo (dalla critica cinematografica a quella dei media culturali in generale) e mettendo a segno, così, quello che è forse il suo film più difficile di quegli anni, *LBJ*, girato nel 1968.

Se *Hanoi martes 13* mette in discussione con lucidità e determinazione il tema dell'internazionalismo e *Hasta la victoria siempre* insiste sulla necessità del sacrificio per arrivare a raggiungere una serie di obiettivi morali ma anche materiali e concreti, *LBJ* afferma con decisione che è necessaria una critica profonda e un impegno intellettuale, da parte dei cubani, per evitare di fare la fine dei loro vicini nord-americani.

L'assassinio di Martin Luther King e di Bob Kennedy nel 1968 (l'anno in cui è stato realizzato il film), insieme alla memoria dell'omicidio di Jack Kennedy (come veniva comunemente chiamato John) nel 1963, ha fatto in qualche modo da spinta (da detonatore indiretto quanto osceno) al film. Álvarez insinua insomma che non è una semplice coincidenza il fatto che le morti dei tre uomini politici siano avvenute in un momento di crescita di potere per Johnson...

Come in molti documentari di Álvarez, quello che avviene prima dei titoli di testa offre spesso indicazioni preziose e folgoranti sulla vera natura del film e sul suo significato più profondo. Ebbene la prima sequenza del film è realizzata attraverso il montaggio di una serie di fotografie del matrimonio della figlia di Johnson: dall'inquadratura larga dell'esterno della chiesa al primo piano del bacio tra la sposa e lo sposo. Un'immagine virata in rosso di Johnson con lo sposo chiude la sequenza. La successiva è invece costruita su immagini e cartoon presi dalla rivista *Playboy*, alternate con immagini strette del presidente che guarda in camera come se fosse una sua *soggettiva* (l'effetto è come se LBJ stesse a guardare con insistenza le donnine nude di *Playboy*) e altre immagini dei festeggiamenti matrimoniali. Álvarez di nuovo torna a virare in rosso sia le foto strette del presidente sia alcune immagini fotografiche del matrimonio. Subito dopo, in dissolvenza incrociata, abbiamo una sequenza allungata (quasi in anamorfico), sempre virata in rosso, di una famosa scena di un vecchio film del 1932 di Howard Hawks, *Scarface* (in Italia uscì con il titolo *Lo sfregiato*), in cui Paul Muni esce fuori da una enorme torta con candeline sparando a cerchio sugli invitati con una machine gun. Seguono fotogrammi velocissimi di immagini che pubblicizzano pistole e proiettili di marca Winchester. Il degrado, tra lusso e pornografia, del matrimonio in chiesa della figlia di Johnson, è associato con l'immoralità e l'ipocrisia della società americana. E Johnson è visto come il cuore osceno e violento di quella società. Gli Stati Uniti celebrano ed esportano immagini di donne nude, armi e, naturalmente, il cinema (il veicolo più utilizzato per promuovere e commercializzare donnine e armi). E lo spettatore è portato a capire la relazione tra le due sequenze non solo per effetto del montaggio di Álvarez ma anche per quell'effetto di viraggio, di cui abbiamo detto, che le tiene perfettamente insieme. L'intensità del rosso, un colore

tematico molto presente in questa parte del film, spinge verso l'emozione e insieme accende associazioni di tipo intellettuale e critico.

Nelle sequenze subito dopo il titolo (che completano la sezione introduttiva), Álvarez espande le possibili connotazioni del protagonista, e intanto prova a smontare l'immagine di Johnson eroe/cowboy. La sequenza trova il suo centro in un'adeguata immagine (insieme fotografia e cartoon) che vede Johnson in cima a un cavallo selvaggio che continua a scalciare, nonostante lui si affanni a tirargli le briglie ("Il bravo cow-boy" è il titolo che spunta da una pagina di giornale). Le due immagini (quella fotografica e quella disegnata) sono ripetute in modo da portare a casa l'esatta iconografia. Quindi Álvarez torna ad approfondire il tema della prima sezione con una sequenza violenta tratta da un western hollywoodiano. Come nella prima parte, anche qui i fotogrammi sono virati e allungati sulla verticale, mentre la velocità è, a tratti, rallentata. L'effetto è di nuovo quello di una sorta di *defamiliarizzazione* di ogni citazione riconoscibile, e insieme di una critica precisa alla sua politica.

Scopriamo ora che ognuna delle tre sezioni del film corrispondono a ognuna delle tre iniziali del titolo (L/B/J). La J ("Jack") e la B ("Bobby") stanno a indicare i fratelli Kennedy, mentre la L sta per "Luther" e riguarda il secondo nome per esteso di Martin Luther King. Nella sezione J, Álvarez mette di nuovo in scena la strategia familiare della finta fiction, raccontando l'omicidio di JFK utilizzando il famoso *effetto Kuleshov* per entrambi i finali divertenti e agghiaccianti (si chiama *effetto Kuleshov* perché il regista russo fu il primo a dimostrare, con un esperimento, che la sensazione che un'identica inquadratura comunica allo spettatore può variare a seconda delle immagini che precedono o seguono l'inquadratura stessa).

Il primo *shot* è quello di un personaggio medioevale (tipo il

personaggio di un film), che vediamo prepararsi a colpire con la sua balestra stando però nascosto dietro un albero. Vediamo la freccia che parte dall'arco e subito dopo il presidente che si accascia in macchina in quel di Dallas, colpito alle spalle dalla freccia assassina. Quindi l'immagine torna sul misterioso killer medioevale (che poi scopriremo che ha la faccia felice del presidente), mentre lo strazio della morte del primo Kennedy è tutto affidato a un cantato d'opera pure straziato e insieme parodistico. Naturalmente anche qui niente fa pensare che ci sia un rapporto di causa ed effetto tra killer e assassinato. Tanto meno quando si tratta di un futuro presidente degli USA come Johnson. Così come le reazioni degli altri politici e familiari presenti potrebbero far pensare a chissà quale altre situazioni, a quali altre disgrazie. E tuttavia l'uso insistito dell'*effetto Kuleshov* diventa alla fine generativo e infettivo, quando il senso della sequenza si allarga di nuovo ad altri argomenti come la politica americana e il degrado dei media culturali denunciato all'inizio del film.

Nella parte finale del film c'è l'ennesima ripresa della tele-novela familiare/ presidenziale, e vediamo Johnson, diventato nonno, abbracciare e coccolare, con aria felice e un po' tonta, l'amato nipotino. Álvarez ne approfitta per inserire ancora una volta le immagini e lo strazio dei tantissimi bambini vietnamiti assassinati durante i vari bombardamenti dell'eroico esercito americano. Bombe in tutte le possibili varianti, ma anche gas, napalm e quanto di più sofisticato è possibile per uccidere. L'ultima immagine è quella di un bambino tra le fiamme, una delle tante che ha fatto il giro del mondo. Ad accompagnare questa sequenza, nessun testo, ma – come spesso succede nel cinema del regista cubano – solo le note e il testo di una canzone di Pablo Milanes, *Yo vi la sangre de un niño brotar* (Ho visto sgorgare il sangue di un bambino) che qui riportiamo con relativa traduzione:

1. Yo vi la sangre de un niño brotar
Yo he visto a un niño llorando a su suerte
Y me pregunto por qué tanta muerte
Tanto dolor tanto napalm pues
Vi la sangre de un niño brotar.
2. Yo vi la sangre de un niño brotar
Yo he visto un niño bajo un cielo oscuro
Gritando al futuro: cuándo has de llegar.
Y mientras otros padres otros niños
Bajo un cielo abierto le cantan al tiempo
Que no ha de pasar.

1. Ho visto sgorgare il sangue di un bambino/Ho visto un bambino piangere sul suo destino/E mi chiedo perché tanta morte/Tanto dolore tanto napalm poiché/Ho visto sgorgare il sangue di un bambino.//2. Ho visto sgorgare il sangue di un bambino/Ho visto un bambino sotto un cielo scuro/Gridare al futuro: ma quando arriverai?/ Mentre altri genitori altri bambini/Sotto un cielo sereno cantano al tempo/Che non deve passare.

Pablo Milanes fa parte di quella nuova onda di giovani cantautori cubani (con lui c'erano, tra gli altri, Silvio Rodriguez, Noel Nicola, Felix Pia Rodriguez) che nella seconda metà degli anni Sessanta hanno dato vita a un vero e proprio movimento della "canción revolucionaria y de protesta antiimperialista". Cantautori non solo di grande talento, ma con una coscienza rivoluzionaria e internazionalista, le cui canzoni Álvarez utilizzò più volte nella colonna sonora dei suoi documentari, contribuendo così alla conoscenza e al successo della loro musica. *Yo vi la sangre de un niño brotar* è una delle prime canzoni scritte da Milanes in veste di cantautore militante, e nasce proprio come gesto di protesta e di denuncia contro gli americani in Vietnam.

Tornando, per concludere, a *LBJ*, quello che Álvarez vuole dire qui con sempre maggiore chiarezza e insistenza è che la violenza delle immagini (soprattutto quelle cinematografiche) e la violenza della politica non solo si influenzano e si rafforzano a vicenda, ma fanno parte integrante della cultura americana. Per questo è importante per i cubani uscir dal sottosviluppo culturale della colonizzazione yankee e cominciare a usare la propria testa per capire tutti i pericoli e i guasti che quella cultura comporta.

Ancora una volta esce fuori con molta chiarezza il senso di fare cinema da parte di Álvarez, il suo modo originalissimo di realizzare i suoi documentari, il suo modo di fare politica nel cuore del *terzo mondo* (come si chiamava allora) e quindi il suo essere cubano. Nel contesto agitato, contraddittorio e in continua trasformazione degli anni Sessanta (soprattutto in quella parte del mondo), l'intellettuale schierato deve farsi violenza, deve affidarsi, con lucidità ma anche con fantasia, alla sua tensione creativa. Senza filtri, senza preconcetti né pregiudizi, senza complessi di inferiorità, buttandosi nella sua impresa con tutta la fretta e l'ansia del caso. Senza scambiare l'arte con la pedagogia, il cineasta (come qualsiasi altro artista) deve comunicare e contribuire allo sviluppo culturale del suo popolo. E senza smettere un solo momento di considerare la trasformazione del cinema, e magari di sperimentare le nuove tecniche d'espressione che arrivano dai paesi altamente sviluppati... Ma, nello stesso tempo, l'artista del terzo Mondo deve mantenere la sua indipendenza intellettuale, non deve cioè adeguarsi alle strutture mentali degli artisti della società di consumo. Ecco il senso vero, profondo, di un film come *LJB*, che è poi, a guardar bene, l'atteggiamento che ha un piccolo paese, contadino e comunista, come il Vietnam nei confronti di grandi paesi più moderni, più sviluppati e più avanzati tecnicamente. Affrontarli cioè alla pari, cercare di capirli, sfruttare,

se possibile, la loro lezione tecnica, ma mantenendo per intera tutta la propria autonomia, politica ed estetica.

«Sarebbe assurdo - scriveva Álvarez proprio nel 1968 in un articolo per la rivista *El Mundo*, legata alla Tricontinental – prendere le distanze dalle tecniche espressive estranee al *terzo mondo*, dai suoi apporti preziosi e indiscutibili al linguaggio cinematografico; ma confondere l'assimilazione di tecniche espressive con i modelli mentali e cadere in un'imitazione superficiale di queste tecniche, non è auspicabile (e non solo al cinema). Bisogna partire dalle strutture che condizionano il sottosviluppo e le peculiarità di ogni paese. Un artista non può, e non deve dimenticare questo, quando si esprime. La libertà è fondamentale per ogni attività intellettuale, ma l'esercizio della libertà è in relazione diretta con lo sviluppo della società. Il sottosviluppo, sottoprodotto imperialista, soffoca la libertà dell'essere umano. Il pregiudizio, a sua volta, è un sottoprodotto del sottosviluppo; e il pregiudizio prolifera nell'ignoranza. Il pregiudizio è immorale perché attacca ingiustamente l'essere umano. Per le stesse ragioni, la passività, il conformismo e la boria intellettuale sono immorali. Arma e conflitto sono parole che spaventano, ma il problema è più nel fondersi con la realtà, al ritmo delle sue pulsioni... e di agire (come cineasta). Io non credo in un cinema preconetto. Non credo nel cinema per i posteri. La natura sociale del cinema esige la più grande responsabilità del cineasta. Questa urgenza del *terzo mondo*, questa impazienza creativa dell'artista, produrrà l'arte di quest'epoca, l'arte della vita dei due terzi della popolazione mondiale. Nel *terzo mondo* non ci sono grandi zone per le elites internazionali, né livelli intermedi che facilitino la comunicazione dell'artista intellettuale con la gente. Bisogna tener conto della realtà con la quale si lavora. La responsabilità intellettuale del *terzo mondo* è diversa da quella degli intellettuali del mondo sviluppato. Se non si capisce questo, si

resta al di fuori, si resta un intellettuale a metà. Per noi, invece, Chaplin è un obiettivo, perché la sua opera, piena di talento e di audacia, ha toccato l'analfabeta come chi ha studiato, un proletario come un contadino».

Quasi tutto si può dire con l'immagine e il suono. Si può dire pochissimo, quasi niente, con le sole parole.

(Robert Flaherty)

3.6 79 primavera (il fiore bianco dello zio Ho)

79 primavera è un film splendido e geniale. Dinamico, chiaro, determinato nelle sue intenzioni. È una concisa biografia/celebrazione di Ho Chi Minh. E l'immagine che ne esce fuori è molto diversa da quella diffusa dalla propaganda americana che parlava (e parla) di un Ho Chi Minh dittatore tirannico, capace solo di opprimere e affamare il suo popolo. Vedendo *79 primavera*, ci si rende conto che la storia è andata diversamente, anche se lo zio Ho avrà fatto i suoi errori e non è il caso di beatificarlo. Ma lo zio Ho è anche il leader, che, insieme al generale Giap, ha portato il popolo alla vittoria, contro i francesi, gli americani e i cinesi. Poi le cose in Vietnam sono andate come sono andate, ma quella è un'altra storia.

E il film come ho detto, è formidabile. Utilizza un formato sperimentale e radicale, ma usando la sperimentazione per farci capire meglio, non per confonderci le idee. Così la prima immagine che vediamo è una sequenza *time-lapse*, (time+lapse, tempo+ intervallo, cioè immagine a intervallo di tempo), realizzata cioè con una tecnica cinematografica nella quale la frequenza di registrazione di ogni fotogramma è molto inferiore

a quella di riproduzione. Una differenza che poi in proiezione (effettuata con una frequenza standard di 24 fotogrammi al secondo), risulterà come se il tempo scorresse più velocemente del normale. E l'immagine è quella classica, per questo tipo di effetto, di un fiore che sboccia completamente, con tutto quello che si porta dietro come connotazioni legate alla primavera, alla natura, all'Oriente. Si tratta di una delle sequenze più geniali di montaggio che abbia mai visto. Comincia infatti con un *match/cut*, che, nel gergo cinematografico, sta a indicare una sorta di taglio nel montaggio cinematografico, tra due oggetti diversi, due spazi diversi, o due composizioni... diciamo due oggetti diversi che graficamente si corrispondono, contribuendo così a stabilire una forte continuità di azione. Tanto per capirci, uno degli esempi di *match/cut* è il famoso osso/astronave di *2001 Odissea nello spazio*. Qui il collegamento è invece tra un fiore in apertura e un un paio di bombe che cadono sul Vietnam. Le piccole ali alla fine della bomba rimandano esattamente all'immagine del fiore, molto simile a una primula rossa, almeno a giudicare dall'angolo di ripresa montato da Álvarez... Così per qualche secondo si ha davvero l'impressione di vedere l'immagine rallentata e strobo di alcuni fiori, ma in realtà è solo uno *slow motion* di armi di distruzione contro uno sfondo sfocato. Quest'immagine dissolve alla fine in quella di una pioggia di bombe che vanno a colpire e a distruggere un pezzo di territorio vietnamita. È in questo modo che siamo avviati, introdotti, alla storia della vita di Ho Chi Minh. In questo contrasto netto, drammatico, feroce, tra la vita e la morte, la pace e la guerra, la primavera e l'inverno, l'Oriente e l'Occidente e via elencando.

Il contrasto permette ad Álvarez di sottolineare il disastro della distruzione causata dalla guerra, ma si porta dietro anche un messaggio di speranza, quando ci fa vedere come la vita rinasce a primavera, dopo il freddo e il gelo, la morte dell'inverno. E questo ci riporta, sulle ali veloci della metafora, alla morte di Ho, e alla resistenza dell'esercito vietnamita di fronte all'ar-

mata americana. E su questa idea ci torna ancora poco dopo, attraverso l'uso sublime degli intertitoli, che ancora una volta ci portano le parole (poetiche) del presidente Ho Chi Minh: «senza l'inverno glaciale, senza il gelo e la morte, come si potrebbe apprezzare la bellezza gloriosa della primavera?». Così il film diventa ciclico, come lo era *Ciclon*: finisce con l'immagine del girasole che si apre dolcemente, annunciando la vittoria dei vietnamiti, nonostante la morte del loro grande presidente.

In venticinque minuti impariamo di più su di lui che non leggendo qualsiasi pubblicazione storica fatta dagli americani o da altri occidentali. Ecco allora che vediamo Ho Chi Minh ancora giovane iscritto al Partito Comunista francese, lo vediamo poi combattere contro i giapponesi durante la seconda guerra mondiale, e infine ecco le immagini del suo funerale seguito da migliaia di persone. E dentro le immagini del funerale sono tante le storie che passano: c'è quella ufficiale e quella delle domande personali, c'è quella delle delegazioni socialiste e quella del suo popolo. Il popolo vietnamita che piange, che lo aspetta, che vuole toccarlo e amarlo ancora una volta.

È un rapporto forte quello di Álvarez con il Vietnam (un paese che per lui è una sorta di prolungamento della sua patria cubana) e con le sofferenze di quel popolo amatissimo, che anche in questo caso diventa protagonista. Da qui la sua centralità all'interno del film, e all'interno della guerra. E, come ha scritto Godard (che nella sua *Histoire (s) du cinéma* ha dedicato ampio spazio ad Álvarez, nel capitolo *Seul le cinéma*), è con questo obiettivo che Álvarez utilizza il rallenti in *79 primavera*. La sua macchina da presa si sofferma sui volti del popolo vietnamita, dando alla loro presenza un posto centrale, nel film e sullo schermo, a differenza dei film hollywoodiani (da *Full Metal Jacket* di Kubrick ai film di Peckinpah) che invece utilizzano il rallenti per mostrare la violenza in modo spettacolare. «Si vede la folla che piange, – scrive Godard a proposito di *79 primavera* – e ognuno si vede che piange, nessuno è privi-

legiato. Lo spettatore può fare la sua scelta»

Accanto alla storia di Ho Chi Minh, Álvarez ci racconta altre storie, ma che hanno sempre a che fare con la guerra del Vietnam. Vediamo studenti che protestano in USA, riprese di battaglie, scontri, bombardamenti, e un'orrenda sequenza di un vietnamita torturato e ucciso dai soldati americani.

Álvarez lascia scorrer il film dentro un ritmo ipnotico. Non c'è voce fuori campo né niente, solo qualche cartello o scritta che ci spiegano a quale momento della vita di Ho Chi Minh stiamo assistendo. Le manifestazioni degli studenti e le riprese delle battaglie non hanno bisogno naturalmente di nessuna spiegazione. Come ho detto, lo stile del film è sperimentale, in tutto, anche nell'utilizzazione delle fotografie. Così scene come le dimostrazioni studentesche sono rese all'inizio attraverso semplici scatti fotografici. Più avanti invece, quando vediamo scene di combattimenti, le immagini sono distorte non solo visivamente (l'effetto è come di rottura, bruciatura, di lampeggio intermittente e violento), ma anche dal punto di vista sonoro. Il suono diventa infatti un collage assordante di mitra, di esplosioni e di altri rumori generici, il tutto perfettamente mixato.

E anche la musica è usata in modo molto intrigante e affascinante. Durante le sequenze del funerale di Ho Chi Minh, per esempio, sentiamo una breve sequenza di un lungo e famoso brano degli Iron Butterfly, "Inna Gadda Da Vida". E questo conferisce al funerale una qualità surreale, così come quando vediamo la gente (il popolo) fermarsi e piangere vicino al corpo senza vita del loro leader mentre un organo dissonante infuria nella colonna sonora.

Álvarez non usa queste tecniche tanto per essere fantasioso o stravagante, naturalmente. Lui giustamente è convinto che i film che trattano contenuti rivoluzionari devono essere rivoluzionari, devono cioè rivoluzionare, in quanto tali, il modo in cui sono visti e vissuti dagli spettatori. Lui non vuole che noi restiamo lì passivi e rilassati, quando il film comincia, ma che diventiamo, attivamente, sempre più coinvolti nel film, vivere

all'unisono con le sensazioni e i sentimenti che il film ci trasmette. In questo modo le fotografie degli studenti americani ci fanno vedere più chiaramente i contenuti di ogni fotogramma. Possiamo concentrarci sulle facce degli studenti, vedere la loro angoscia, paura, e speranza. Possiamo anche vedere meglio come la polizia li picchia e li perseguita. Non c'è nessun movimento di macchina da presa, nessuna distrazione. Invece con le scene di guerra è più facile essere distratti. Álvarez vuole che qui noi sentiamo tutta la confusione e il caos della battaglia, e lui è molto bravo a far questo. Così come è bravo a farci sentire un bizzarro senso di confusione durante i funerali di Ho Chi Minh, come ho detto. Se noi avessimo visto le immagini del funerale insieme a un commento essenziale che spiegava i sentimenti del popolo, avremmo avuto esattamente la sensazione di confusione e di angoscia che è inevitabile quando muore un leader così amato e stimato. Invece la musica degli Iron Butterfly crea una sensazione sorprendente di disorientamento, di sorpresa vitale nonostante la morte. Tutto questo fa di *79 primavera* non solo una meravigliosa biografia di Ho Chi Minh, ma anche un importante documento storico di quella che era l'atmosfera febbrile e contraddittoria di quel periodo. Invece gli ultimi tre minuti del film rappresentano una riflessione insistita e anche drammatica su una delle frasi del testamento politico di Ho che aleggia come uno spauracchio su tutto il tempo delle esequie: «CHE LA DIVISIONE NEL CAMPO SOCIALISTA NON OSCURI, COME UN'OMBRA, IL FUTURO». Il lettering della frase viene visualizzato su uno sfondo bianco che subito dopo si rompe come un foglio di carta. E a seguire una lunga sequenza di grande impatto che mescola insieme suoni allungati ed esplosioni, battaglie e immagini confuse, fotogrammi che vengono bruciati, graffiati, perforati. Questo lavoro di degradazione del fotogramma porta alla sua distruzione totale. E questo per dire che la minaccia di divisione del campo socialista non è sentita solo come un generico fallimento, ma come la distruzione stessa del socia-

lismo, che a sua volta comporterebbe anche la distruzione del cinema, almeno il cinema come lo pensa e lo fa Álvarez. È per questo che l'immagine si distrugge e finisce per sparire, lasciando solo uno schermo bianco, per alcuni, lunghi momenti. Ma nello stesso tempo, in quelle immagini violentate, c'è tutta la sua rabbia per la terribile punizione a cui è stata sottoposta l'antica e gloriosa capitale del Vietnam del Nord. Incapaci a vincere la guerra, i padroni del mondo hanno deciso di portare fino alle estreme conseguenze il disegno criminale che molti temevano: cioè che la loro aggressione si sarebbe arrestata soltanto quando la ex colonia insorta fosse stata bombardata fino al baratro della rovina irrecuperabile. «Quando Álvarez completò *79 Primavera*, - scrive il critico e regista americano Travis Wilkerson - il suo shock per la ferocia degli americani si era trasformato completamente in rabbia. Questo è, secondo me, il vero significato della sequenza più famosa del film, dove le immagini della guerra si spostano dagli oggetti della violenza al suo soggetto letterale, cioè alla pellicola, che Álvarez brutalizza, quasi graffiandola. Una cosa che non dovrebbe essere confusa con una traslazione (una deviazione o trasposizione di significato) ironica post-moderna. Lui lo ha spiegato con chiarezza: "Il mio stile è lo stile dell'odio per l'imperialismo", e per una dozzina di stupefacenti minuti illustra con un preciso linguaggio cinematografico l'intera dimensione espressiva di questo stile. A rivederla oggi, è evidente come in questa sequenza risieda l'epicentro, il fulcro della sua opera creativa». Wilkerson, cineasta comunista, ha dedicato al cineasta cubano un vero e proprio film-tributo, *Accelerated Under-Development: In the Idiom of Santiago Álvarez* (2003), un omaggio straordinario da parte di un suo ammiratore devotissimo, un film ingolfato di citazioni e di passioni, montato nella forma del *mélange* e del collage, ovvero nello stile di Álvarez. *79 primavera* è uno degli ultimi documentari di Santiago Álvarez negli anni Sessanta. Nel decennio successivo, il crescente utilizzo del suono in presa diretta porterà man mano a tutta una serie di

cambiamenti che riguarderanno sia il *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sia la stessa struttura dei documentari. Álvarez comincia a mettere in primo piano le testimonianze dirette delle persone filmate, rendendo così le sequenze filmate e montate molto più lunghe. Inoltre si trova sempre più concentrato a esaminare gli eventi stessi che racconta, a scapito delle digressioni, spesso divertenti, caustiche e avventurose, che avevano caratterizzato film come *LBJ* o *79 primavera*. E ancora le foto-animazioni diventano sempre più rare, così come gli effetti sonori e visivi sono limitati, e, alla fine del decennio arriva anche il colore in quasi tutti i documentari realizzati. Infine – cosa che Álvarez aveva sempre evitato – assistiamo sempre più spesso alla comparsa di un narratore fuori campo. Tutti elementi che portano ad allungare i tempi della narrazione. E anche *Abril de Vietnam en el año del gato* non sfugge a questa sua nuova gestione.

Io sono quel che sono perché sono cubano
(Santiago Álvarez)

3.7 79 primavera, Ho, il Vietnam, Cuba, il socialismo e il cinema di Joshua Malitsky

Tratto da: Joshua Malitsky, “Post-Revolution Nonfiction Film: Building The Soviet and Cuban Nations”, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2013, pgg.148-150. Malitsky è un giovane professore che da anni si occupa di comunicazione e di cinema all’Indiana University, soprattutto del cinema dell’Est (con uno sguardo privilegiato sul cinema sovietico del periodo rivoluzionario) e del mondo caraibico/latinoamericano. Il breve testo che segue è sostanzialmente un’analisi ravvicinata, tra semiologia ed estetica, dello straordinario documentario di Álvarez.

La prima immagine di Ho Chi Minh in *79 primaveras* segue una giustapposizione tra un'immagine *time-lapse* di un fiore che sboccia, e che simboleggia il Vietnam e la sua gente (bellezza naturale, crescita, sviluppo, ecc.), mentre, visivamente, le bombe che esplodono sul paesaggio vietnamita simboleggiano la volontà degli americani di distruggere la regione, la terra, l'ambiente, le persone, popolazione civile compresa. Il negativo fotografico di un'immagine del giovane Ho dissolve rapidamente nel positivo della stessa immagine e della stessa inquadratura. Álvarez poi sfuma lentamente il primo piano della stessa immagine su un mezzo primo piano (mezzo busto). Il movimento (il passaggio) viene ripetuto prima di arrivare a un primissimo piano, ai dettagli degli occhi, ecc. Le immagini che seguono sono continue dissolvenze su inquadrature ravvicinate di Ho Chi Minh, seguendo un po' il passare della sua vita e della sua età. Quando appare l'ultima inquadratura di Ho (un vecchio uomo con gli occhiali), c'è di nuovo una dissolvenza su un'immagine a mezzo busto, prima di tornare ancora al negativo.

La grana delle inquadrature fortemente ravvicinate delle immagini fotografiche richiama l'attenzione sulla natura dell'immagine fotografica in sé, un problema su cui Álvarez ritornerà più avanti nel film. Le immagini negative e il processo di invecchiamento fanno da link, da tramite, tra le questioni ontologiche sulla fotografia e quello che sarà uno dei temi dominanti dei primi due terzi del film: l'importanza cioè di vivere una vita politicamente impegnata e assolutamente morale. Le immagini al negativo che incorniciano il processo di invecchiamento (la vita vissuta di Ho) segnano visivamente i contorni e le strutture del viso, occhiali, capelli e occhi, in un modo molto più intenso di come una qualsiasi immagine positiva avrebbe potuto fare. Il fatto poi di ritornare al negativo fotografico dell'immagine alla fine della sequenza crea una simmetria non

solo all'interno della sequenza stessa, ma anche all'interno della vita di Ho. Il suo volto è diventato un paesaggio sociale inciso nella carne. Un paesaggio perfettamente leggibile, con le *tracce* delle sue radici ancora vive nella maturità; mentre le immagini che seguono, sempre in dissolvenza l'una nell'altra, danno l'idea di una proiezione di continuità nella sua vita.

Nella scena successiva del funerale, Álvarez dissolve da un leader politico all'altro, sottolineando questa volta l'interconnessione della comunità socialista internazionale. Siamo poi colpiti da un taglio stonato, netto, che introduce la sequenza di una popolare artista cubana, una donna che canta il dolore e la sofferenza nel mondo, di nuovo cioè un collegamento per avvicinare le esperienze cubane e vietnamite. La canzone va a sovrapporsi alla fine sull'immagine di un gruppo di bambini vietnamiti che ballano e cantano, all'interno di una scuola dove è arrivato lo zio Ho, felice e sorridente. Ed è come se fosse lo zio a portare allegria e divertimento. Abbiamo poi un primo forte cambiamento verso il tono drammatico, una frattura che modifica completamente il senso del film. Dopo l'esplosione di una bomba, lo schermo si riempie man mano di immagini fisse, assolutamente terribili, di bambini sfigurati dal napalm. Anche la musica diventa discordante. Scatti orribili, raccapriccianti condividono lo spazio dello schermo, muovendosi dentro e fuori dell'inquadratura. I bordi delle fotografie sono spesso a vista, e i tagli della macchina fotografica ingrandiscono le inquadrature ravvicinate fino ad arrivare al *dettaglio* di occhi selvaggi, bocche spaccate, arti strappati, ecc. All'inizio la reazione è viscerale, poi lentamente subentra la riflessione. Quindi ancora un taglio netto di musica e di ritmo cinematografico: sul suono leggero di una chitarra, ecco il lettering di una poesia di Ho Chi Minh, che sicuramente ha a che fare con il titolo del film. Ho scrive:

“Senza l’inverno glaciale, senza dolore e morte,
Chi potrebbe apprezzare la tua gloria, Primavera ?
I dolori che temprano il mio spirito sono un crogiolo
E forgianno il mio cuore in acciaio puro”.

Tale determinazione e l’impegno morale e politico diventano in qualche modo l’eredità che Ho lascia al suo popolo. Lo stesso popolo che vediamo piangere la sua morte, con grande emozione, nella sequenza successiva. I diplomatici stranieri, i bambini vietnamiti, così come gli adulti e gli anziani sono visibilmente sopraffatti dalla perdita dello zio Ho. Segue la lettura del discorso funebre (non sottotitolato in spagnolo), accompagnato dalle percussioni e dalle tastiere degli Iron Butterfly (che di lì a poco torneranno per un altro momento di grande cinema); dopo di che, una serie di persone sfilano lentamente davanti all’amato zio Ho esposto in una sorta di teca di vetro. Ogni gruppo è presentato a rallentatore. In una scena, i movimenti delle persone si sovrappongono e, infine, si dissolvono nelle immagini di un nuovo gruppo che entra in scena. In un’altra, i piedi in movimento dei politici presenti gradualmente si dissolvono in un’immagine al negativo, che ricorda la sequenza in cui Ho Chi Minh è visto invecchiare. Subito dopo Álvarez e il suo coordinatore degli effetti speciali Pepin Rodriguez costruiscono una ripresa in cui sembra che la gente si muova insieme ai propri fantasmi che vediamo leggermente dietro di loro. L’effetto è ottenuto dalla sovrapposizione sfalsata di due sequenze. La prima delle due è l’immagine di studenti visibilmente sconvolti che scendono le scale a rallentatore. La seconda è costituita dalla stessa scena, montata però con qualche secondo di ritardo. Quando le due scene si sovrappongono, gli studenti sembrano camminare con i propri doppi trasparenti. È un effetto notevole che, insieme alle altre scelte estetiche nella sequenza, articola un senso di unità collettiva e di storicità. Le sovrappo-

sizioni rafforzano l'idea di un popolo unito dietro un leader. Le immagini in negativo e i doppi catturano gli effetti di una storia condivisa tra Ho e il suo popolo e condivisa tra la gente comune. In questo caso, non è solo la natura fotografica dell'immagine, ma è ciò che distingue il cinema dalla fotografia - la sua esistenza nel tempo - che è fondamentale. Gli effetti di Álvarez in questa sequenza si basano su movimenti che aiutano a costruire un senso non di storia imbalsamata, ma di storia in movimento. È movimento nel tempo e attraverso il tempo. Il punto, e questo viene ribadito alla fine del film, è che il funerale non è il culmine di una lotta. Il film non è un documento esclusivamente storico della vita di Ho. Si tratta di una dichiarazione e di un tentativo di realizzare un movimento storico. Il popolo, sia vietnamita che cubano, si trova nel bel mezzo di una battaglia che deve continuare fino a quando "una primavera eterna" - la realizzazione cioè di entrambe le visioni di Ho e del Che - sarà finalmente arrivata.

La sezione si conclude con un altro intertitolo, questa volta preso da José Martí. Egli scrive: LA MORTE NON È REALE QUANDO IL LAVORO DI UNA VITA È STATO PIENAMENTE SODDISFATTO. La citazione rafforza le connessioni di questa sezione con la prima sezione del film sulla vita di Ho, e contrasta con quelle che invece si concentrano sulla guerra. Sia il funerale che le parti che raccontano la sua vita spingono i cittadini a pensare quanto sia importante vivere una vita piena di significato (e quindi lasciare un'eredità duratura). È qualcosa che si rivolge alla semplicità del sentimento e del pensiero. Ci dice che solo mettendo il cuore in ogni azione è possibile prepararsi alla battaglia senza paura, e senza pensare alle conseguenze.

*Dal fondo del popolo si alza
una voce di giustizia sociale
sono i poveri del mondo che avanzano
come esempio hanno il Vietnam.*

(Inno del MIR cileno)

3.8 Abril de Vietnam en el Año del GATTO (Aprile del Vietnam nell'Anno del Gatto) un omaggio al popolo vietnamita

Questo nuovo film sul Vietnam segna un momento importante di un percorso che troverà il suo punto culminante con la sconfitta definitiva dell'imperialismo americano (yankee, come lo chiama Álvarez) nella terra dell'Indocina. Una sorta di vero e proprio viaggio nell'universo Vietnam, un racconto che attraversa 4.000 anni di lotte per la libertà e l'indipendenza, suggestivamente condensati in una mirabile sintesi di due ore di film. Probabilmente il documentario più bello e completo sul popolo vietnamita, girato in due successivi viaggi in Vietnam, e che alla fine diventa un attraversamento avventuroso, fantastico (quanto rigoroso) della storia eroica di quel popolo. E insieme un attraversamento, concreto e geografico, del paese, dei due Vietnam, Nord e Sud. Si parte infatti da Hanoi, direzione Sud, si segue poi la strada numero cinque, il percorso della *liberation army*, fino ad arrivare a Saigon il giorno della sua liberazione, il 30 aprile 1975.

Un film dunque diverso dai precedenti, con un respiro più ampio, che in qualche modo sembra adeguarsi (già dall'apertura musicale delle prime immagini) ai tempi più rarefatti, rallentati e rituali della storia e della cultura orientale. Un film più istituzionale, commissionato dai vietnamiti per celebrare i 30 anni della loro Repubblica Democratica, ma non per questo meno

potente e determinato nella sua resa politica ed estetica. C'è più attenzione al racconto, alla narrazione: da qui la presenza diffusa, come raramente capita nei film di Álvarez, della voce fuori campo, ma con un tono favolistico/straniante (la voce di una donna vietnamita che racconta la storia in uno spagnolo ingenuo e sensuale), che riesce a tenere lo spettatore attento e coinvolto fino alla fine.

Molto presente, insieme all'elemento politico dominante, la cultura popolare del Vietnam. La cultura plastica e leggendaria del popolo vietnamita, i suoi canti e le sue danze, le sue storie che si perdono nella mitologia, i loro modi di vita e di incontro, il loro essere comunque comunità e popolo. Una cultura millenaria che tuttavia è ancora viva, utile (anche e soprattutto in tempo di guerra), ancora presente e mischiata con la vita contemporanea, quotidiana, dei vietnamiti. Da qui anche lo splendore della colonna sonora del film, come sempre fondamentale nel cinema di Álvarez. Una colonna sonora in gran parte registrata in diretta, sia la parte ambientale che quella musicale, nei luoghi stessi delle riprese, laddove la gente vive, lavora, lotta, canta, balla, sogna. Per cui la maggior parte della musica utilizzata è genuinamente vietnamita, cioè tipica della tradizione locale; mentre il resto è musica composta da Leo Brower (musicista abituale collaboratore di Álvarez), ed è ispirata alle sonorità tipiche del Vietnam, solo più battuta e ritmica, ottenuta cioè mettendo insieme il ritmo percussivo cubano con strumenti vietnamiti a corda o a plectro.

E Santiago, racconta Brower, era così preciso e meticoloso che andò a cercare gli strumenti musicali più antichi della musica vietnamita e se li fece portare a Cuba, insieme ai musicisti, per studiarli e suonarli nella realizzazione della colonna sonora del film. E questo fatto serve, ancora una volta, a sottolineare l'importanza che il regista cubano attribuiva alla colonna sonora dei suoi film, già dai tempi di *Now!*, il suo primo drammatico

documentario di denuncia del razzismo americano, che aveva in colonna sonora la voce straordinaria di Lena Horne.

Ma il film non è solo questo (una sorta di grande arazzo della cultura vietnamita, una sequenza straordinaria di musiche, danze, pittura, canzoni). C'è anche il popolo, il meraviglioso, instancabile, eroico popolo vietnamita, che combatte e lavora, c'è lo zio Ho che guida la lotta, c'è la costruzione con un po' di retorica del socialismo e del comunismo, e c'è un grande spazio e una grande attenzione riservata alle donne, anche nello scontro militare con i *banditi* americani. Il film, va ricordato, è stato realizzato con la collaborazione di Marta Rojas, cubana del Comitato Vietnam, che è stata la prima giornalista a documentare la vita di ogni giorno nelle zone liberate del Vietnam del Sud, già nel 1960.

Il titolo del film invece (*Aprile del Vietnam nell'Anno del Gatto*) dipende dal fatto che i vietnamiti chiamano man mano gli anni con nomi di differenti animali: il 1975, anno della vittoria, porta il nome del gatto. Il gatto che, come appare in diverse rapide sequenze emblematiche, alla fine si divora gli yankee e il governo fantoccio del Vietnam del Sud. D'altronde aprile è sempre stato un mese di sconfitte per i reazionari di tutto il mondo: le sconfitte del fascismo italiano, quella di Playa Girón a Cuba, la rivoluzione dei garofani in Portogallo ed infine la liberazione del 30 aprile 1975 in Vietnam.

Ma *Abril de Vietnam en el Año del Gato* è un film importante anche per Cuba, il suo leader massimo, il suo popolo, il suo cinema. Il Vietnam è stato per gran parte degli anni Sessanta e Settanta, il centro della politica internazionale, e soprattutto è stato il cuore e la speranza di tutti i popoli oppressi e sottosviluppati del Sud del mondo, il posto, come dirà poi Fidel (e come è raccontato nel film) nel suo viaggio nella provincia liberata di Quang Tri, ancora in piena guerra di resistenza... il posto dove andare per ricaricare le batterie della rivoluzione.

Cuba, l'America Latina e molte altre parti del mondo dove furono proiettati i documentari di Santiago, avevano bisogno di questo film; videro il dolore e il coraggio eroico dei vietnamiti, la loro storia raccontata dal regista cubano con grande ispirazione artistica, e con la forza, la coerenza, la passione e la rabbia di sempre. E non è un caso che questo film coincida con la fine della guerra e con la vittoria finale del popolo vietnamita. Un segnale luminoso e prodigioso di speranza per tutti i popoli del mondo oppressi dal capitalismo e dall'imperialismo americano, come ebbe a dire Luciano Lama nel suo famoso discorso a San Giovanni, il primo maggio 1975 (cioè il giorno dopo), ricordano quel piccolo popolo di contadini che aveva costretto a una fuga scomposta e vergognosa il gigante americano.

«Un film importante – ha scritto Arlene Aisen su *The Guardian* - che insegna molte cose sul Vietnam, il suo popolo, la terra, la cultura, i problemi enormi posti dalle devastazioni della guerra e l'eccitazione della ricostruzione nel dopoguerra. Un film che chiunque sia interessato alle vicende del Vietnam e alla solidarietà internazionale dovrebbe vedere».

Un film che – altro punto importante – documenta, con orgoglio e con affetto insieme, anche quella che il primo ministro vietnamita Pham Van Dong definisce, verso la fine del film, i “fiori dell'amicizia tra Cuba e Vietnam”, con una serie di citazioni che vanno da José Martí al Che Guevara della *Tricontinental* “Creare uno due tre molti Vietnam”, fino al viaggio di Castro in Vietnam e al suo storico comizio a braccio («Siamo disposti a darvi non solo il nostro zucchero, ma anche il nostro sangue, che vale molto più dello zucchero!»). Ma non ci sono solo le citazioni e le incitazioni alla solidarietà internazionale, ci sono anche le opere esemplari realizzate dal contingente cubano Ho Chi Minh, al quale si devono tutta una serie di infrastrutture agro-industriali. E anche qui c'è l'intuizione geniale di Álvarez che, fin dall'inizio, aveva deciso di collocare *Abril*

de Vietnam en el Año del Gato all'interno di una cornice, mitica e politica, tutta cubana. Da qui la scelta di aprire il film con un testo di José Martí (eroe nazionale cubano), un breve passaggio preso da "La Edad de Oro", che è anche la cronaca di un viaggio nella terra degli Anamitas, cioè nell'antico Regno di Anam, come si chiamava una volta il Vietnam.

Trasformare la parola in immagine.
(Santiago Álvarez)

3.9 Il carretto, il bue e i resti del B-52 per le strade di Hanoi di Ivan Nápoles

Una testimonianza/ricordo di Ivan Nápoles, operatore e responsabile della fotografia di gran parte dei film di Álvarez. Il testo è stato postato in 13 luglio 2006, sul sito Cubanow.net.

«Per celebrare il trentesimo anniversario della nascita della Repubblica Popolare del Vietnam, il regista cubano Santiago Álvarez ed io, che allora ero il suo operatore, siamo andati ad Hanoi, invitati dai vietnamiti, per assistere alla prima proiezione del nostro documentario, *Vietnam April in the Year of the Cat* (in originale spagnolo, *Abril de Vietnam en el Año del Gato*). Era il primo film latinoamericano che veniva proiettato a Ho Chi Minh City, a soli pochi mesi dalla sua liberazione.

Avevamo realizzato quel film nel 1975, subito dopo la fine della guerra, quando cioè era finalmente possibile riprendere le immagini della vita culturale, sportiva e artistica di quel paese. Se avessimo girato in quegli stessi posti nei

viaggi precedenti, avremmo sicuramente rischiato di finire sotto il fuoco mortale dei bombardieri americani.

E c'è un'immagine, poi finita nel film, che attrasse subito la mia attenzione nelle strade di Hanoi. Così cominciai a girare, immediatamente: sopra un carro, trainato da un gigantesco bufalo, c'erano i resti di un B-52. Era un'immagine così assurda che chiesi subito al nostro interprete di chiedere dove fosse diretto quel carro. "Al museo", disse la persona che guidava il carro. Così decidemmo di seguirlo e di filmare tutte le operazioni di scarico e di sistemazione di un trofeo così importante; e, dopo aver ricevuto l'autorizzazione, abbiamo filmato anche all'interno del museo, che era un War Museum, un museo di guerra.

Una delle interviste più importanti del film è quella fatta a un giovane pilota (28 anni), che aveva abbattuto il primo bombardiere americano B-52, mentre seminava morte sul Vietnam. Quello che soprattutto ha attratto la mia attenzione, in questa intervista che abbiamo girato in una base militare con il pilota seduto dentro il suo MIG, è il fatto che alla fine lui ci ha salutato con grande semplicità, vestito come uno qualsiasi (senza divisa militare), e si è allontanato pedalando sulla sua bicicletta che aveva parcheggiato sotto la pancia dell'aereo.

È stato piuttosto complicato invece filmare le danze e la musica tradizionale dei vecchi gruppi, perché la nostra cinepresa e il sistema sonoro di registrazione non erano proprio eccezionali. Abbiamo infatti girato con una vecchia Arriflex, rumorosa e per niente protetta (contro il rumore). Così per cercare di sincronizzare immagine e suono, abbiamo collegato il registratore alla macchina da presa con un cavo lunghissimo, nel quale ogni volta inciampavo e mi aggrovigliavo. Gerónimo Labrada, il tecnico del suono, doveva continuamente tenermi d'occhio, quando si cominciava a filmare, perché io dovevo camminare, con la cinepresa in mano, e attraversare l'intero set per raggiungere i musicisti e i cantanti, mentre lui nel frattempo do-

veva sia registrare il suono sia seguirmi con il cavo in tutti miei spostamenti. Per fortuna tutto è andato molto bene, e il suono alla fine era nitido e pulito.

Qualche tempo dopo, il 6 settembre, il documentario è stato proiettato per la prima volta all'August Cinema, il più grande cinema di Hanoi, davanti a una folla immensa che spingeva da tutte le parti. Hanno dovuto fare altre quattro proiezioni. Due giorni dopo è stato proiettato al Tu-Do Cinema, a Ho Chi Minh City».



*Senza l'inverno glaciale senza dolore e morte
Chi potrebbe apprezzare la tua gloria
Primavera?
(Ho Chi Minh)*

CAPITOLO QUARTO

ASPETTANDO LA
LIBERAZIONE
DA HANOI:
SEMPLICE, CONTADINA,
GIUSTA

- 4.1** Il cinema Vietnamita al tempo della guerra
- 4.2** I bambini vietnamiti sono sacri: La ragazzina di Hanoi, la maestra Hanh e lo zio Ho
- 4.3** Il cinema, il Vietnam, la guerra e altro. Intervista a Tham Vo Hoang
- 4.4** Portare il cinema nella guerriglia. Le immagini dei vietcong
- 4.5** La strada per il fronte, cinema combattente, la retorica e il testo;
- 4.6** I documentari di produzione Vietnamita sulla guerra e la dotazione del nostro archivio (con elenco delle pellicole disponibili)



4.1 Il cinema Vietnamita al tempo della guerra

1. *Co Giao Hanh/La maestra Han* (1966)
2. *Du kích Củ Chi/I guerriglieri di Cu Chi* (1967)
3. *Mien nam chien dau dau xuan 68/L'offensiva del TET* (1969)
4. *The road to the front/Andando al fronte* (1969)
5. *Nhung Nguiet dan xu quang/Gli abitanti del mio paese natale* (1971)
6. *Em bé Hà Nội/La ragazzina di Hanoi* (1975)

Il nostro Archivio possiede una grande quantità di film arrivati direttamente dal Vietnam, più o meno negli anni della guerra. In pellicola bianco e nero e, tranne poche eccezioni, in lingua vietnamita. E fa una strana impressione visionare questi film (molti, tra l'altro, sono anche su *youtube*, chissà come ci sono finiti). Perché, anche se la lingua è assolutamente incomprensibile, l'impressione è di ri-vedere qualcosa che già conosciamo. Forse perché sono talmente universali le storie che raccontano che si riesce a capire tutto. È come ritornare all'infanzia del cinema, all'immediatezza delle immagini, con l'emozione che si provava da bambini in una sala cinematografica. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di film di propaganda, girati su commissione politica, con pellicola sovietica... E tuttavia si ha l'impressione di una certa importanza e solennità che circonda e trasforma quello che stiamo vedendo, come se gli attori coinvolti avessero la coscienza di essere degli *attori attivi* della storia che si realizza in contemporanea con la realizzazione del film. Qualcuno di questi film, tra l'altro, sembra che sia stato girato proprio sotto le bombe americane. Che era poi uno dei desideri del Godard maoista: girare in Vietnam nel pieno di un conflitto a fuoco.

Film di fiction, come *La ragazzina di Hanoi* e *La maestra Hanh*, che abbiamo messo insieme perché sono due storie di bambini. Bambini e bambine molto presenti nei film vietnamiti (e in generale nei film sul Vietnam). Probabilmente perché sono (erano) gli uomini e le donne della prossima generazione, la prima che avrebbe visto la pace, dopo troppi anni di guerra.

Gli altri invece sono film documentari, quasi sempre realizzati o dalla Repubblica Socialista del Nord Vietnam o dal FLN del Vietnam del Sud. E dunque film politici, di nuovo, di propaganda. Ma ancora prima film che stanno in piedi da soli, che camminano con le loro

gambe perché hanno una vita dentro e un autore (o più autori) dietro. Film che arrivano a tutti perché per questo sono stati realizzati, per essere immediatamente proiettati tra la gente, i militanti, i combattenti, in giro per i villaggi (anche i più sperduti), su una semplice tela bianca, un pezzo di storia scritta sulla celluloidoide. E, a guardar bene, sono film soprattutto istruttivi, didattici: insegnano come vivere sottoterra, come installare una trappola, come riciclare una bomba non esplosa, come organizzarsi, curare i feriti, armarsi... Ma, come insegnava il Rossellini documentarista, è proprio il lavoro umile delle mani e del pensiero applicato che manda avanti il mondo, lo trasforma, lo fa diventare migliore. Sono film mai visti Italia e che per la prima volta trovano accoglienza in una sala cinematografica, davanti a un pubblico italiano.

1. Co Giao Hanh (La maestra Hanh)

Vietnam. 1966. B.N. 32min; sceneggiatura e regia: Vu Pham Tu; fotografia: Nguyen Quan Tuan; montaggio: Nguyen Thi Ninh; musica: Nguyen Dinh Tuan; suono: Nguyen Huy Can; con: Thuy Vinh, Ba Khuyen, Thang, Mai, Ninh Thanh, ecc; lingua: originale con sottotitoli italiani; produzione: Film Studios di Hanoi.

Storia di una maestra di villaggio che lascia a casa il bambino per andare a scuola. Strada facendo è sorpresa da un allarme aereo e porta al sicuro, in un rifugio, alcuni suoi scolari. Mentre sta per tornare a casa, l'altoparlante ordina ai responsabili di recarsi all'ospedale e alla scuola, obiettivo dell'aviazione nemica. Memore di tre bambini che l'aspettano a scuola, Hanh corre a salvarli e li porta in salvo in un rifugio. Quando finalmente riesce a tornare dal figlio, trova la casa distrutta dalle bombe. Mentre si dispera vede arrivare il bambino, messo in salvo da una vicina.

2. Du kích Củ Chi (I guerriglieri di Cu Chi)

Vietnam. 1967. B.N. 25min; sceneggiatura e regia: Lý Minh Văn; fotografia: Trần Nhu, Trung Chánh; montaggio: Đoàn Quốc; musica: Huỳnh Tấn; lingua: originale con sottotitoli italiani; produzione: Film Studio Liberation/Sud Vietnam.

Cu Chi è un piccolo angolo del territorio sudvietnamita, ad appena 15 chilometri da Saigon. È una terra d'alluvioni, fertile di frutteti, con immense piantagioni di caucciù. La macchina da guerra degli Usa, nel tentativo di spezzare la resistenza del popolo vietnamita,

l'ha trasformata in un inferno: cannonate, bombardieri strategici B-52, prodotti chimici tossici, gas da combattimento, niente è stato risparmiato, nel tentativo di aprire un varco in questa parte del Triangolo di Ferro. Dopo che gli aerei hanno preparato a dovere il terreno con una serie di bombardamenti terribili, i marines sbarcano... per finire tra le tante trappole che i guerriglieri hanno loro preparato.

I guerriglieri di Cu Chi sono in realtà dei semplici contadini, come per esempio la ragazza che vediamo all'inizio del film, e che, con la sua squadra, ha messo fuori combattimento 118 soldati nemici. Sono contadini attaccati alla loro terra, ragazzi e ragazze di ogni condizione sociale. Soprattutto costituiscono una comunità compatta. Una comunità, quella di Cu Chi, che, dopo aver fatto saltare l'operazione messa in campo su larga scala dagli americani, si prepara a far fronte a nuovi attacchi, recuperando e riciclando le armi lasciate sul terreno dagli americani, e consolidando le loro posizioni.

In questo luogo, tra l'altro, si vive ormai da tempo sottoterra, perché qualsiasi tipo di vita normale all'aria aperta è ormai diventata impossibile: è sottoterra che si preparano e si consumano i pasti, che si tengono le riunioni, si fa scuola, si proiettano film e così via. Cu Chi non è mai diventata la zona morta, come hanno desiderato a lungo gli americani e i loro alleati-fantoccio sud-vietnamiti. È anzi un luogo assolutamente vivo e ben organizzato: dappertutto ci sono trincee, posti di combattimento ben infossati e coperti nel terreno, gallerie sotterranee a vari livelli e con infinite ramificazioni tali da assicurare ai combattenti vie di fuga e posizioni ideali per attaccare il nemico, attraverso una serie di imboscate e assalti micidiali. Tanto che alla fine gli ufficiali americani sono entrati in paranoia e hanno capito che non ce la faranno, perché, come vanno ripetendo, "i vietcong sono dappertutto e in nessun luogo". E cinque giorni dopo la loro pesante sconfitta a Cu Chi, hanno abbandonato quel territorio per andare a piantare una nuova base da un'altra parte. Il coraggio nel combattimento, la grande fede nella vittoria, l'organizzazione perfetta del popolo combattente hanno dimostrato una volta di più la loro efficacia: a forza di cedere terreno ogni giorno, alla fine gli americani sono costretti ad abbandonare le loro posizioni. La terra di Cu Chi dimostra così di essere un bastione inattaccabile, una difesa sicura del Triangolo di Ferro.

3. Mien nam chien dau dau xuan 68 (L'offensiva del Têt)

Italia/Vietnam. 1969. B.N. 26min; *regia*: Coll.ivo Cineasti del Fronte di Liberazione Nazionale del Vietnam del Sud; *testo*: Mario Socrate; *musica*: Luigi Nono; *voce narrante*: Gian Maria Volonè; *produzione*: FLN del Vietnam del Sud/Ufficio Cinema Pci.

Gli operatori cinematografici del Fronte di Liberazione Nazionale del Vietnam del Sud hanno seguito con la macchina da presa uno dei momenti più drammatici dello scontro armato del popolo vietnamita contro l'imperialismo nord-americano e il regime-fantoccio di Saigon, realizzando una documentazione di grande interesse storico-politico e di particolare intensità. L'edizione italiana segue in gran parte quella vietnamita, a parte alcuni cambiamenti nel testo della voce narrante (che qui è quella di Volonè) e in colonna sonora che vede la presenza di un nome importante come quello di Luigi Nono. Il film è la cronaca, scarna e sintetica, dell'offensiva del Têt, ("Têt Nguyen Dan", letteralmente: "Il giorno del capodanno"), che iniziò la notte tra il 30 e il 31 gennaio 1968 e che scosse l'apparato militare degli Stati Uniti del Vietnam del Sud, rivelando un'eccezionale capacità di lotta dei partigiani vietnamiti, i quali arrivarono perfino ad occupare, anche se solo per qualche ora, l'ambasciata Usa a Saigon (fortino ritenuto inespugnabile, almeno sino a quel momento dall'esercito statunitense) prima di ritirarsi sulle proprie posizioni, in attesa di assestare un nuovo duro colpo all'invasore.

4. The road to the front (Andando al fronte)

Vietnam. 1969. B.N. 20 min; *testo*: Việt Tân; *regia e fotografia*: Hồng Chi; *montaggio*: Hồng Chi; *musica*: Phan Minh; *suono*: Hoàng Thám; *lingua*: originale con sottotitoli italiani; *produzione*: Studio Liberation Sud Vietnam.

Il film mostra il viaggio dei vietcong sul fiume e tra le paludi per raggiungere il fronte. Si susseguono le riprese delle piane del Vietnam, della campagna, con inquadrature di uccelli in volo, nel cielo sorvolato da aerei nemici. Donne e soldati si accampano nella foresta di bambù. Sulle piroghe vengono trasportate armi e merce. Carrellate e primi piani di combattenti che si nascondono tra le canne per uscire allo scoperto sorridenti e riprendere a remare, dopo il passaggio degli aerei americani. Alla fine della navigazione palustre, il viaggio continua su terra, a bordo di carri trainati da buoi. Il gruppo raggiun-

ge infine, tra bombardamenti e conflitti a fuoco, la strada battuta da autocarri e furgoni. Nonostante la inevitabile (e necessaria) retorica del testo, le immagini mantengono un tono scarno, essenziale, documentando con grande efficacia il senso di una guerra terribile.

5. Nhung Nguiet dan xu quang (Gli abitanti del mio paese natale)

Vietnam. 1971. B.N. 35min; *regia e fotografia*: Tran Van Thuy; *produzione*: FLN della Repubblica del Sud Vietnam/Unitefilm; *lingua*: italiana.

La descrizione della vita quotidiana in un piccolo villaggio liberato nella provincia di Quang-Da, nel Vietnam del Sud. Attraverso la lotta e una paziente opera di ricostruzione nelle zone libere, il popolo vietnamita crea giorno per giorno le basi per l'affermazione della propria indipendenza. Il tessuto sociale e culturale degli abitanti del villaggio, nonostante le vicende tragiche, va comunque arricchendosi e rafforzandosi. Il paese natale è quello dell'autore del film, e questo fatto influenza in senso positivo immagini e montaggio, accentuandone l'affetto, ma anche la determinazione.

6. Em bé Hà Nội (La ragazzina di Hanoi)

Vietnam. 1975. B.N. 72min; *regia*: Hai Ninh; *sceneggiatura*: Hoang Tich Chi, Hai Ninh, Vuong Dan Hoan; *fotografia*: Tran The Dan; *montaggio*: Hong Luc; *musica*: Hoang Van; *con*: Lan Huong, Tra Giang, The Anh, Kim Xuan, Bic Van, Thanh Tu, Quynh Anh, Ha Trong, Tue Minh, ecc; *lingua*: originale con sottotitoli italiani; *produzione*: Vietnam Studios

La storia è quella, popolare e classica, di una ragazzina perduta e disperata durante i bombardamenti di Hanoi del Natale 1972. Una storia che il regista Hai Ninh gira nel 1974, trasformandola in un film d'amore e di solidarietà dedicato alle sofferenze e al dolore della gente della capitale vietnamita e al loro eroico comportamento dimostrato in quei dodici giorni di bombardamenti infernali e criminali. Una storia molto semplice, ma di grandi emozioni, destinata a diventare un classico della cinematografia vietnamita, consacrando per sempre il personaggio della piccola protagonista Ngoc Ha, che diventerà per tutti la ragazzina di Hanoi.

*Scrivete in modo tale da poter essere facilmente compresi
dai giovani e dagli anziani, dagli uomini e dalle donne,
così come dai bambini*

(Ho Chi Minh)

4.2 I bambini vietnamiti sono sacri: La ragazzina di Hanoi, la maestra Hanh e lo zio Ho

Quando in Archivio è arrivato il camion con le pellicole vietnamite da visionare, non sapevo quasi niente di *Em bé Hanoi* (*La ragazzina di Hanoi*) del regista Hai Ninh. Avevo trovato pochissime notizie su quel film, confuse e approssimative, che tuttavia mi avevano spinto a richiederlo e a passarlo in moviola. Ho pensato che un film che racconta la storia di una ragazzina sotto le bombe di Hanoi poteva andare benissimo per raccontare il cinema vietnamita in tempo di guerra. Le immagini passavano tra i rocchetti, sul visore, copia assolutamente in vietnamita, titoli, dialoghi, canzoni, senza speranza. Mi sono lasciato portare dalle immagini, senza pormi troppe domande, mettendo insieme quello che vedevo con quello che avevo letto, poco e in lingue proibitive.

Ecco la scritta iniziale che parla di quel bombardamento terribile su Hanoi, nel Natale del 1972. Tanto più terribile perché tutti sapevano che Kissinger e Le Duc Tho stavano trattando a Parigi, più o meno segretamente per arrivare a un armistizio prima e alla pace poi. Si parla dell'eroico popolo di Hanoi, dei B-52 abbattuti... Si parla di vittoria, ma ad Hanoi è successo di tutto, dolore, morte, interi quartieri distrutti, a cominciare da Kham Thien, il quartiere dove abitava la piccola protagonista del film e dove ci sono stati 278 morti, soprattutto donne, anziani, bambini. Già i bambini, di nuovo, la morte dei bambini di Kham Thien, ennesima prova di quanto sia tragica e ingiusta questa guerra... E poi quella lunga panoramica all'inizio nel

cielo di Hanoi per inquadrare, quando scende la macchina da presa, macchine in fila in un'alba livida, l'esodo della gente che cerca una salvezza fuori città, il ponte con la scritta di Ho Chi Minh che dice "Niente è più prezioso dell'indipendenza e della libertà". Ed eccola, in mezzo alla catastrofe di quest'alba di guerra, ecco apparire lei, una bambina di 12 anni che si chiama Ngoc Ha (interpretata dalla piccola Lan Huong), il violino a tracolla, arrivare in mezzo alla strada per fermare un camion militare carico di missili per la contraerea. Il soldatino che guida il camion scende, prova a parlarci. Lei gli chiede notizie di suo padre, che è partito a combattere a Sud, probabilmente al fronte. Ma lei non sa niente, non sa dove l'hanno mandato, quando ritornerà. Sa solo che è vestito come il soldatino, come lui fa parte della divisione di missili antiaerei. E che adesso ha bisogno di lui, adesso che hanno bombardato Kham Thien, dove sta la sua casa... e che, probabilmente, è diventata una delle tante orfanelle della città. Il soldatino non sa che fare, non sa come aiutarla, dove portarla... Alla fine la fa salire sul suo camion militare, anche se sa bene che è proibito. E quando il camion riparte, fra le bombe e le sirene d'allarme, lei comincia a raccontare la sua storia dolorosa, attraverso tanti flashback confusi, belli e brutti, pieni di luce, di ricordi familiari, la mamma, la sorellina, il violino, il padre che va e viene, la guerra, i bombardamenti, le paure, l'amore, la nostalgia... Tutto si confonde, presente, passato, tutto è come rivissuto e messo in crisi. «Ma perché vengono a buttare qui le bombe...? - chiede Ngoc Ha al soldatino - Tu lo sai perché? ... Perché a loro piace uccidere i bambini?». E dopo una lunga pausa di silenzio: «Perché buttano bombe sulle scuole, come all'asilo della mia sorella?». E infine: «Che cosa ha fatto di male, mia sorella a loro...???».

Ho letto da qualche parte che *La ragazzina di Hanoi*, il film, gode, in Vietnam, di una solida reputazione, tanto che è spesso citato come uno dei capolavori della cinematografia naziona-

le. Un film molto amato dal popolo, trasmesso continuamente da tutte le televisioni vietnamite, locali e nazionali. Ha anche ricevuto un premio a Mosca nel 1975, e la stessa cosa è successa alla terza edizione del festival del cinema vietnamita di Haiphong. Perché sì, è vero, anche se la guerra infuriava, il Dipartimento della Cultura del Vietnam del Nord ha creato, nell'agosto del 1970, questo festival che pur tra mille difficoltà è andato avanti per tutta la durata del conflitto. Nato storicamente ad Hanoi, è stato poi spostato, eccezionalmente, nel 1975 ad Haiphong a causa dei bombardamenti. Un festival che, comunque, è stato fondamentale per mantenere in attività il cinema e la produzione locale.

Per tornare al film di Hai Ninh, è uno dei pochi girati qualche anno dopo le azioni che si svolgono sullo schermo. Infatti, anche se realizzato tra la fine del 1974 e l'inizio del 1975, *Em bé Hanoi* utilizza come set i bombardamenti dell'operazione aerea "Linebacker II" (ovvero «Christmas Bombing Raids») avvenuta, come abbiamo ricordato, alla fine del mese di dicembre del 1972. Questa serie di bombardamenti di massa su Hanoi e la zona circostante era la risposta di Nixon al Vietnam del Nord perché i nord-vietnamiti avevano abbandonato il tavolo dei negoziati, rifiutando poi qualsiasi dialogo con gli Stati Uniti e con il governo fantoccio del Vietnam del Sud. IncurSIONI effettuate con centinaia di bombardieri e considerati tra i più micidiali di tutta la guerra. E tuttavia era ormai chiaro che quello era l'ultimo ruggito della tigre di carta americana, prima di rassegnarsi alla sconfitta. Sanno che non ce la faranno, per questo si vendicano massacrando un quartiere popolare: «Prima uccidevano perché speravano di vincere, adesso uccidono perché hanno capito che perderanno».

Così, uscito nelle sale agli inizi del 1975, quando la fuga precipitosa e il ritiro delle truppe degli Stati Uniti era ormai all'orizzonte, *La ragazzina di Hanoi* diventerà una sorta di sgambetto

finale del Vietnam del Nord a Nixon e alla sua amministrazione criminale.

Il film appartiene un po' al filone che potremmo definire dei "bambini tra le rovine", ed è stato più volte presentato come una sorta di *Germania anno zero* del Vietnam. Riferimento che è vero solo in parte, in quanto ne *La ragazzina di Hanoi* abbiamo un finale decisamente positivo. Mentre infatti nel film di Rossellini il ragazzo protagonista si lascia morire, gettandosi da un palazzo sventrato dalla guerra, nel film di Hai Ninh le due sorelline alla fine, contro tutte le apparenze, ce la fanno a salvarsi, e le ultime immagini promettono la ormai vicinissima riunificazione del Vietnam.

Naturalmente i genitori morti sono tutti eroici: il soldato padre desideroso di andare a combattere, e la madre, un'infermiera, che muore nel tentativo di salvare i bambini di un ospedale in fiamme. Come in molti altri film del periodo, e come abbiamo ricordato sopra, i bambini vietnamiti sono sacri, perché destinati a vivere in un paese finalmente libero. Anche se sappiamo bene che poi le cose non sono andate esattamente in questo modo, sembra che ancora adesso, in Vietnam, le politiche per l'infanzia siano tra le più avanzate e curate del mondo.

Il film è costruito su una successione di flashback, ricordi cioè di una vita familiare felice, vissuta dalla bambina prima della tragedia dei bombardamenti. Dopo i bombardamenti, e soprattutto dopo la perdita dei suoi genitori, Ngoc Ha la vediamo aggirarsi, angosciata e spaventata, tra le colonne dei civili in fuga, andando però nella direzione opposta rispetto alla massa di gente che cerca di uscire dalla città bombardata. Perché lei vuole tornare a Hanoi, per vedere ancora una volta le macerie della sua casa, con la speranza magari di assistere ad una sorta di resurrezione dei suoi genitori. Ed è allora che il soldato dell'esercito nordvietnamita, responsabile anche lui (come il padre) di una batteria di missili antiaereo, prende la bambina

sotto la sua protezione e se la porta in giro con lui. È sempre lui che alla fine sarà, in mancanza dei genitori, colui che la difenderà veramente da tutti i pericoli che arrivano dal cielo. Il cielo che è, come abbiamo visto, anche la prima inquadratura del film, quasi a segnare fin dall'inizio una connotazione vagamente positiva e fiduciosa della storia. E, oltre al cielo, c'è il violino della bambina, uno strumento dal quale non vorrà mai separarsi: diventerà così la sua arma di resistenza, e insieme l'ultimo e l'unico oggetto della casa sopravvissuto ai bombardamenti. Un violino che, come abbiamo visto più di una volta, ha il potere di calmare e far tacere, con la dolcezza delle sue note, i bambini che piangono, suonando ogni volta una piccola filastrocca dedicata allo zio Ho (proprio così!). E qualcuno ha anche notato che, nei suoi giri sul lungo raccordo stradale che fa da collegamento tra lei e la città, la bambina è sempre vestita di nero, come in generale vestivano le guerrigliere vietcong. Esteticamente, il film è nei canoni delle produzioni di Hanoi del tempo di guerra. Si è girato di nascosto, per la strada, con la cinepresa a spalla. Scenografia e dialoghi essenziali, ma efficaci, con il contesto e la tragedia della guerra sempre ben presenti. E a questo proposito va ricordata una sequenza piuttosto sorprendente, quella in cui la ragazza vede passare un piccolo gruppetto di aviatori americani abbattuti con i loro aerei e catturati (una sequenza che ritorna spesso nei film e nei documentari del tempo). È una scena molto intensa, con i piloti che vengono mostrati, come in realtà erano (anche loro), delle vittime della guerra. Scena obbligata di ogni produzione di allora. Molto usati i movimenti della macchina da presa, a cominciare dalle panoramiche orizzontali nel doppio senso sia di sinistra/destra che di destra/sinistra; tanto che alcuni critici hanno parlato di una specie di moto perpetuo... e c'è anche una buona quantità di carrelli e dolly, e molte inquadrature girate ad altezza dei bambini.

Infine un altro elemento da sottolineare è la presenza dell'architettura, che alla fine diventa uno dei temi ricorrenti del film. La madre della bambina, da quello che ho capito, era un architetto prima della guerra, e le piaceva molto disegnare progetti di quartieri e di case per gli abitanti della sua città. Alla fine della storia, invece, dopo che per tutta la durata del film abbiamo visto montagne di calcinacci e detriti di ogni genere invadere lo schermo, la nostra protagonista trova la sorellina nel bel mezzo di una zona residenziale nuova di zecca, praticamente incontaminata. E questo è probabilmente un sogno, la visione di un Vietnam riunificato e ricostruito, con l'intera sequenza montata in modo molto onirico, la visione di un desiderio e di un'attesa. E tra l'altro il sogno arriva dopo una battaglia feroce, in cui il soldatino che protegge la piccola Ngoc Ha riesce ad battere, grazie alla sua contraerea e al fuoco delle mitiche batterie DCA, un paio di B-52. Così adesso c'è tutto, e il film può avviarsi alla conclusione, consegnando alla leggenda il destino della ragazzina di Hanoi in quanto eroina e cuore della mobilitazione eroica di un intero popolo. Ngoc Ha ce l'ha fatta. È riuscita a sopravvivere alla dura realtà della guerra, ha guardato in faccia più di una volta la morte, ma è riuscita a mantenere viva una parte del sogno. Ed è questo che rende questo piccolo film particolarmente emozionante e raro.

Da non dimenticare l'altro film a soggetto ricordato, *Co Giao Hanh* (*La maestra Hanh*) del regista Vu Pham Tu, un cortometraggio del 1966, che è in qualche modo la versione contadina di *La ragazzina di Hanoi*. Anche qui c'è una mamma, che fa la maestra nell'asilo del villaggio, anche qui ci sono i bombardieri americani che uccidono e distruggono, anche qui c'è una mamma "patriota", come direbbero i vietnamiti, che decide, durante un bombardamento, di lasciare a casa il suo bambino per correre a scuola e mettere in salvo in un rifugio sicuro i bambini del piccolo asilo. Quando torna a casa, il suo

bambino non c'è più, e la sua casa distrutta dalle bombe. Lei lo cerca dappertutto, disperatamente. E solo quando siamo ormai tutti convinti che sia morto, lo vediamo riapparire per mano a un'amica che lo aveva portato al sicuro.

Come dicevo, c'è una grande attenzione ai bambini in tutto il cinema vietnamita, nei film a soggetto come nei documentari. C'è, per esempio, un breve straordinario corto, *Khoa Hoc Ky Thuat*, del regista Luong Duc, che è praticamente la cronaca di una giornata in un giardino d'infanzia vietnamita. Salutati i genitori i bambini giocano, da soli e in gruppo, corrono, ridono e piangono, si lavano, entrano nel giardino, prendono lezioni di danza e di disegno, cantano con un maestra, imparano a costruire oggetti di carta e giocano con le costruzioni. Un film incantevole, che è un piacere per gli occhi e per il cuore, che è possibile trovare (accompagnato da un pezzo strumentale perfetto degli Inti Illimani) in gran parte in un film di montaggio sempre dell'AAMOD, che si chiama *Sconfiggeremo il cielo* con la regia di Antonio Bertini.

E infine, per concludere, come non ricordare la piccola festa organizzata in un scuola primaria per festeggiare uno degli ultimi compleanni dello zio Ho. Con i bambini che cantano e ballano e il vecchio presidente che sembra felice e commosso fino alle lagrime. Una sequenza ripresa, con un montaggio nuovo e coinvolgente, da Santiago Álvarez nel suo film sulla morte di Ho Chi Minh che si chiama *79 primavera*.

*I compagni che filmano gli scontri a fuoco
non devono essere soltanto abili e veloci
devono anche essere dei combattenti
(i cineasti del FNL del Vietnam del sud)*

4.3 Il cinema, il Vietnam, la GUERRA e altro.

Intervista a Tham vo Hoang

Tham Vo Hoang è regista e dirigente del partito comunista del Vietnam; l'intervista è stata realizzata nell'ottobre del 1980, in Francia, durante il festival di Nantes, a cura di Anne Kieffer; pubblicata in "Jeune Cinema", marzo 1981.

D. Lei è stato per molto tempo un personaggio importante del cinema vietnamita. Ha studiato a Parigi e poi nel 1958 è tornato a lavorare in Vietnam, prima come direttore della fotografia, poi come autore, spesso anche responsabile istituzionale a livello internazionale. E quindi la persona giusta per raccontare cosa sta succedendo nel cinema del suo paese. Intanto la prima domanda sul cinema e la guerra. Perché, per molti anni, il cinema vietnamita è stato soprattutto un cinema di guerra?

R. È vero che molto cinema vietnamita è cinema di guerra. Purtroppo siamo stati costretti a vivere lunghi periodi di guerra. Per questo gran parte dei nostri film parlano di guerra: contro l'occupazione giapponese, francese, americana e cinese. Ci piacerebbe fare anche dei film sulla pace, e sulla vita di ogni giorno dei vietnamiti. Dopo il 1975 tuttavia abbiamo cominciato a fare anche altri film, anche se i mezzi tecnici ed economici erano quelli che erano, in gran parte divorati dall'economia di guerra. E questo spiega la povertà del cinema vietnamita. Tuttavia i segni del cambiamento erano evidenti, nei soggetti affrontati, nel diverso linguaggio cinematografico, e così via.

D. Avete ancora problemi di censura...? Anche dopo il 1975, quando il cinema ha cominciato a occuparsi anche di altre cose e non solo di guerra?

R. Il cinema in Vietnam è nazionalizzato, così come succede in tutti i paesi socialisti. Ogni anno dobbiamo realizzare dodici film, nel Nord e nel Sud del paese. È il governo che lo esige. Quando ricevia-

mo la sceneggiatura dal direttore del Dipartimento di Cinema, non abbiamo molto tempo per discuterla prima dell'inizio delle riprese. Anche se ci sono riunioni e discussioni per cercare di preparare al meglio il film da realizzare.

D. Ci può spiegare l'origine della cinematografia vietnamita?

R. Nel 1953, durante la guerra contro l'occupante francese, Ho Chi Minh ha avuto l'idea di mettere in piedi una scuola nazionale, un anno prima di Dien Bien Phu. All'inizio sono i fotografi dell'esercito che utilizzano le macchine da presa, che provano a filmare per esempio quello che avveniva durante un'imboscata. Erano delle cineprese francesi che caricavano bobine da 30 metri di pellicola 35mm. A cominciare invece dal 1954 abbiamo cominciato a ricevere gli stessi materiali, ma di provenienza sovietica. Una delegazione russa è venuta in Vietnam con Karmen, uno dei più importanti operatori russi. Karmen si è dato molto da fare per la cinematografia vietnamita, e ha realizzato tra l'altro anche un lungometraggio su Dien Bien Phu. Ed è stato proprio durante le riprese e il montaggio di quel film che si sono formati gran parte dei registi e dei responsabili dell'attuale Dipartimento di Cinema. Nel 1959 *Entre les bords du même fleuve* (*Chung một dòng sông*) di Ky Nam diventa il primo lungometraggio vietnamita.

D. E Joris Ivens?

R. Ivens è arrivato dopo, durante la guerra contro gli americani. Con un grande coraggio, è andato praticamente nelle zone di guerra a girare *17.mo parallelo: guerra di popolo*. Tuttavia l'insegnamento del cinema e la creazione di una scuola è opera soprattutto dei registi sovietici. Oggi noi siamo complessivamente una sessantina di registi, di cui la maggior parte sono ex giornalisti, scrittori e gente arrivata dal teatro. Ci sono anche tre donne, che sono o ex reporter o ex attrici. In realtà il cinema vietnamita, almeno fino al 1962, è ancora un cinema molto vicino al teatro, soprattutto per quanto riguarda la recitazione degli attori. Anche perché non avevamo avuto il tempo e la possibilità di vedere altri film, il cinema degli altri paesi. Anche i film di autori come Pudovkin e lo stesso Ėjzenštejn sono pochissimo conosciuti. Poi nel 1962 due film vengono premiati al festival di Karlovy Vary, *Le petit oiseau* di Thong e *Les deux soldats* di Son. Nel 1965 un altro film premiato e così via...

D. Se i primi registi sono quelli cresciuti alla scuola dei cineasti sovietici, come si sono formati i nuovi registi...?

R. Sono quelli che sono usciti proprio quest'anno dalla scuola di cinema. I loro maestri sono stati i vecchi operatori dei fronti di guerra e altri che lavorano in televisione.

D. Nella scuola di cinema di Hanoi ci sono operatori sia del Vietnam del Nord che del Sud?

R. Sì, più o meno si equivalgono. Alcuni di loro sono stati formati a Hong Kong, a Hollywood e all'IDHEC, ma alla fine hanno deciso di restare in Vietnam.

D. Qual è il ritmo della produzione cinematografica?

R. A partire dal 1958 abbiamo realizzato 122 film. Nel 1980 abbiamo girato 20 film, di cui 4 a colori. C'è un solo Dipartimento di Cinema, che si trova ad Hanoi e raggruppa la fiction, il documentario, il disegno animato e così via. E abbiamo solo due studi cinematografici, quello di Hanoi e quello di Hochiminhville. Tutti e due sono senza sonoro, per cui tutti i nostri film hanno una postsincronizzazione. Tuttavia il numero delle sale cinematografiche è passato da 84 nel 1955 a 1020 nel 1979. E il numero degli spettatori è passato, nello stesso periodo, da 25 mila a 250 mila. A questi bisogna poi aggiungere gli spettatori del cinema ambulante. Infatti nelle regioni di montagna, dove le macchine non possono arrivare, facciamo delle proiezioni a 16mm, andando di villaggio in villaggio, e proiettiamo i film per strada, nelle piazze, lavorando con i gruppi elettrogeni.

D. Ed esportate anche dei film all'estero?

R. Molto pochi, più o meno cinque ogni anno, senza contare i documentari. Soprattutto verso i paesi dell'Est e verso l'Algeria. Il cinema vietnamita, nel periodo tra il 1954 e il 1975, aveva in genere un valore educativo, soprattutto per le nuove generazioni, e quindi aveva una destinazione tutta interna. Oggi cerchiamo di affrontare altre storie, più normali, e quindi stiamo cercando di aggiornarci anche dal punto di vista del linguaggio cinematografico, della tecnica, ecc. La difficoltà maggiore tuttavia è la mancanza di materiale. Se per esempio durante una ripresa io ho bisogno di un grandangolo particolare (un fisheye), non c'è, non lo posso avere. Oppure se voglio seguire un attore che corre in una foresta che brucia, io sono obbligato a riprenderlo con una macchina da presa a spalla, a mano...

D. E a parte i film vietnamiti, quali altri film si possono vedere nelle vostre sale?

R. Solo produzioni provenienti dai paesi dell'Est. Da quando c'è stata l'aggressione, non si proiettano più nemmeno i film cinesi, che prima arrivavano. Alla televisione, *Fantomas* è stato programmato il 14 luglio 1981, e si può vedere qualche *De Funès* ma solo in televisione.

D. E quindi è assolutamente escluso che venga proiettato qualche film americano...?

R. Per ora non se ne parla. Solo per gli addetti ai lavori ogni tanto è permessa la visione di qualche film di provenienza americana, per motivi di studio... Sono film che appartenevano alle case di produzione del vecchio regime del Sud. Li abbiamo presi dopo la vittoria del 1975. Coppola ci ha fatto dono di una copia di *Apocalypse Now*, ma la gente non l'ha ancora vista.

D. La riunificazione del Sud con il Nord non ha comportato dei problemi nell'organizzazione cinematografica? Non c'è ora un'egemonia del Nord sul Sud? Il Nord non ha imposto il suo stile, il suo modo di fare cinema?

R. Non credo. I registi del Sud per esempio hanno una buona conoscenza del cinema europeo e quindi si muovono meglio a livello tecnico, ma le loro sceneggiature mancano di analisi approfondite. Pensano più alla forma esterna del film. Così molti registi del Sud hanno scelto di venire a Nord durante la guerra, per poi tornare giù, dopo il 1975. Dopo il 1980 poi è stata data la possibilità di realizzare dei film anche ad alcuni registi del vecchio regime.

D. Si può parlare di cinema regionale?

R. No, i film del Nord parlano la lingua di Hanoi, e quelli del Sud parlano la lingua di Hochiminhville. Ma è una differenza che riguarda solo la pronuncia. Il governo sta cercando di fare del suo meglio per aiutare il cinema, ma il costo di un lungometraggio – circa 4000 dollari – equivale al prezzo di una piccola fabbrica. Così si preferisce affidare la realizzazione di un film a un regista di una certa esperienza piuttosto che a un giovane. Da qui la difficoltà che incontrano i giovani registi a fare cinema.

D. Perché è un investimento?

R. No. Veramente è un problema più complicato. È un problema di linguaggio, di sceneggiatura, di attori, di mezzi, e anche un pro-

blema politico. Nel senso che non abbiamo sceneggiatori capaci di raccontare nel modo giusto l'attualità, e gli attori, come dicevo, sono ancora troppo legati alla retorica del teatro. E i mezzi sono quelli che sono. Inoltre c'è la necessità di fare un cinema diverso, che prenda anche un po' le distanze dal cinema che è stato prodotto negli anni della guerra... E soprattutto per fare un buon cinema è necessaria la conoscenza, se non l'esperienza, del cinema internazionale, aver visto i film più diversi, modi, generi... In modo da aggiornare continuamente il proprio linguaggio e quindi essere competitivi a livello internazionale.

D. I film di guerra sono tutti eroici come i film di guerra cinesi?

R. In effetti c'è una certa influenza, vengono dalla stessa scuola. Il pubblico chiede dei film più moderni, tecnicamente ben fatti. Ed è difficile perché noi non abbiamo buone macchine da presa, e nemmeno buona pellicola. Noi lavoriamo con quello che ci hanno mandato i paesi dell'Est durante il periodo della guerra. Sono sempre le stesse cineprese, le stesse lampade da proiezione che continuiamo a utilizzare. La pellicola è cara, arriva dalla Germania dell'Est.

D. C'è un servizio di cineteca, di archivio...?

R. La cineteca è nata nel 1970 e sta ad Hanoi. Durante la guerra molti materiali cinematografici sono stati nascosti nella foresta. Nel 1975 sono stati recuperati e portati in cineteca, ma poi, quando è arrivata la guerra con i cinesi, sono stati di nuovo nascosti nella foresta. C'era la paura dei bombardamenti, e quindi tutti i film sono rimasti lì, in mezzo alla giungla, spesso sottoterra. E quindi sono stati danneggiati dall'umidità, oppure dal calore, bisognava restaurarli... Per noi il discorso dell'archivio e della sua utilizzazione è ancora tutto da fare.

*Non più risaie, ma giungla, capanne di legno e bambù:
come se non esistesse il cemento,
calessi elementari, tirati da uno o due cavalli,
qualche motorino scoppiettante, biciclette rudimentali*
(Marguerite Duras)

4.4 Portare il cinema nella guerriglia.

Le immagini dei vietcong

Il documento che segue è un vero e proprio manifesto di un cinema combattente, firmato, il 5 maggio 1967, dai cineasti del Sud-Vietnam militanti del FNL. La fonte è un testo francese, riportato nel numero di aprile 1967 della rivista "Nouvelle critique".

a. organizzazione

Dovendosi adattare alle condizioni di una guerra sempre più accanita da parte degli americani, sia nella regione degli altopiani che in pianura e lungo la costa, e ancora nella zona liberata e in quella contesa dove avvengono grandi scontri armati, il Cinema di Liberazione deve essere organizzato in piccole unità di base, permanenti in ogni zona. Esistono unità cinematografiche anche a Saigon, Cholon e Gia Dinh.

Il Cinema di Liberazione è comunque troppo limitato, sia per quanto riguarda l'equipaggiamento che gli uomini effettivi. Il campo di battaglia del Sud-Vietnam è molto vasto, i collegamenti tra le varie zone non sono sempre facili, così come la distribuzione sul territorio di tecnici cinematografici. Questo comporta un certo squilibrio nelle riprese così come al momento delle proiezioni. Non ci si può infatti accontentare di fare delle riprese soltanto nelle zone più tranquille e facilmente raggiungibili. Questo comporterebbe (e spesso comporta) che certi avvenimenti storici sono trascurati dagli obiettivi delle cineprese del Cinema di Liberazione. Inoltre non dobbiamo dimenticare che i tecnici che filmano gli scontri armati non devono essere soltanto abili e veloci, ma devono fare anche il loro dovere di combattenti. Così molti di loro, prima di imbracciare la cinepresa, devono imbracciare le armi per abbattere i nemici.

b. impiego degli strumenti cinematografici

La cinepresa 16mm a carica meccanica (cioè a molla) è lo strumento essenziale, in quanto corrisponde alle esigenze del FNL. Il tipo di cinepresa generalmente utilizzata è la Paillard-Bolex o la Bell and Howell.

C'è poi il problema della grande carenza di accessori. Se si vogliono, per esempio, riprendere i nemici in azione, la mancanza di un teleobiettivo a focale fissa (150mm, 300mm o 600mm) determina gravi difficoltà, spesso insormontabili. In alcune località, poi, il nemico ha fatto terra bruciata di tutto quello che circonda le loro basi, impregnando così il terreno di un colore nero che lo differenzia facilmente dagli altri colori. Questo significa che, per poter filmare le attività degli americani o dei governativi fantoccio all'interno delle loro basi, i nostri operatori devono cospargere il proprio corpo di cenere nera in modo da non essere riconosciuti dal nemico.

c. realizzazione dei film

Oggi ogni base possiede un laboratorio di sviluppo. Sviluppo realizzato manualmente con degli accessori rudimentali in bambù o in legno. La base centrale dello Studio di Liberazione ha stampato gran parte delle copie dei film in circolazione, utilizzando semplicemente un proiettore modificato. In questo laboratorio primitivo è anche possibile fare titoli e truka. Dobbiamo dire che, fino a oggi, malgrado lo stato rudimentale di sviluppo e stampa delle copie, i film sono usciti ed escono regolarmente.

A causa dell'*escalation* della guerra, le armi, le apparecchiature e gli accessori devono essere leggeri e poco ingombranti. In modo che si possa continuare a fare il nostro cinema. E dobbiamo dire che, malgrado le difficili circostanze, i lavoratori del Cinema di Liberazione non rinunciano a portare avanti le loro iniziative, a superare le difficoltà, a impiegare ogni loro sforzo per assicurare la qualità tecnica.

d. proiezione dei film

Lo Studio di Liberazione ha compiuto molti passi in avanti nel campo della proiezione dei film per il popolo. Alcune squadre incaricate delle proiezioni sono arrivate fino nei dintorni di Saigon e nei villaggi strategici per far vedere i film alla nostra gente. E le riunioni con conseguenti proiezioni hanno aumentato il prestigio del FNL e

dello Studio di Liberazione. Per questo, ogni volta, il nemico cerca di accerchiare e catturare le nostre squadre di proiezionisti cinematografici. E in certe località, quando il nemico avverte la presenza di queste squadre, invia truppe in elicottero per catturarle. Ma esse sono protette dal popolo, che subito interviene, aiutando i proiezionisti a sotterrare e a nascondere in tempo le apparecchiature.

Al popolo infatti piace molto vedere i film dello Studio di Liberazione, soprattutto nei territori provvisoriamente occupati dal nemico. In certe località, alcuni nostri partigiani hanno compiuto decine di chilometri a piedi per assistere a una proiezione. E molti cittadini cercano sempre, malgrado il nemico l'abbia vietano, di raggiungere le zone liberate per vedere i nostri film. Spesso devono portarsi dietro anche una zappa per scavare dei rifugi individuali e proteggersi dai proiettili del nemico. Infine, dove il nemico attacca senza sosta, le proiezioni vengono effettuate nei rifugi sotterranei. A causa di questa guerra feroce, le squadre di proiezione devono lavorare con pazienza, volontà e costanza.

La riunione con proiezione avviene alla presenza di un pubblico mai inferiore alle 10/20 persone. L'ingresso naturalmente è gratuito.

Le squadre che trasportano l'apparecchiatura sono armate e, quando incontrano il nemico, si difendono per proteggere i film e l'attrezzatura. I commenti sono eseguiti con l'aiuto di un compagno che conosce l'argomento. L'accompagnamento musicale è fatto con una chitarra.

Riassumendo, la situazione esige dall'organizzazione innanzi tutto altre squadre di addetti alle riprese e alle proiezioni, in modo da poter registrare tutti i grandi avvenimenti e servire con maggiore ampiezza il popolo. Per l'equipaggiamento, abbiamo bisogno di altri apparecchi leggeri e poco ingombranti, come per esempio il proiettore a manovella o la dinamo portatile leggera, molto adatta al trasporto.

e. tipi di apparecchi per i bisogni urgenti dello studio di liberazione

Prima di tutto delle cineprese Paillard-Bolex o delle Bell and Howell 16mm. Poi delle stampatrici 16mm Debrie, degli apparecchi di sviluppo e di registrazione, e delle stampatrici portatili che abbiano bisogno il meno possibile di corrente elettrica. Degli apparecchi per registrare il suono (magnetofoni) portatili, leggeri, poco ingombranti. Infine dei proiettori, possibilmente a manovella.

*Il mio stomaco forse è in questo paese
ma il mio cuore è nel Vietnam.*

(Nicanor Parra)

4.5 La strada per il fronte, cinema combattente, la retorica e il testo

Le immagini sono quelle del cinema eroico, dei grandi combattenti, tra neorealismo e cinema rivoluzionario sovietico. Il primo riferimento è la nostra guerra partigiana. Ma non c'è realismo socialista, non ancora. C'è tuttavia un lavoro sulle immagini che spesso va al di là della semplice cronaca, del semplice "rileggere" sensazioni, vedere i volti della gente, le divise, i gesti, la gioia, la lotta, l'amore e il dolore. E ancora il sorriso, la disperazione, la guerra e la pace, l'odio e l'affetto. Il film è un po' la storia di un viaggio, un viaggio che attraversa tutta la regione di Dong Thap Muoi, situata nel cuore del delta del Mekong, con una natura bellissima e selvaggia, con foreste, estensioni di vera e propria giungla, infinite distese d'acqua coperte di fiori di loto e voli d'aironi. È in questo paradiso che vediamo arrivare e marciare il plotone incaricato dei rifornimenti per i combattenti del Fronte di Liberazione Nazionale del Sud-Vietnam. Gli eroi della liberazione e della libertà, mai stanchi, mai disposti a fermarsi, qualunque sia l'ostacolo che blocca la loro strada. Sono gli uomini e le donne della foresta, di cui nessuno riesce mai a scoprire i percorsi, tantomeno gli americani e i soldati governativi. Ci sono eroi mitici, combattenti, personaggi storici, popolari, *staffette* che ora sfilano con i compagni, combattenti camminatori, misteriosi quanto coraggiosi e temerari, capaci di muoversi con determinazione su qualsiasi territorio, di portare a termine missioni pericolosissime. Brigate e compagnie partigiane, mentre se ne vanno per strade e sentieri della giungla, carichi di munizioni e cannoni, di vestiti e di vettovaglie varie. Attraversano ponti provvisori, scivolano con le barche sul fiume, spesso cantando, sognando una casa, una famiglia, la pace e la libertà. La marcia come un'ossessione e una liberazione, la marcia che fa parte di ogni soldato vietnamita, costretto a vivere in un paese troppo lungo e troppo stretto, la marcia che distrugge il

corpo ma esalta l'anima, la marcia amata e cantata anche da Ho Chi Minh in una sua poesia: «Le scarpe a pezzi,/i piedi pieni di fango/si marcia senza sosta./Si marcia a tutti i costi». I visi, quando si avvicinano alla cinepresa, sono commossi, le espressioni segnate dalla stanchezza e dalla durezza dello scontro. In tutte le facce, comunque, c'è l'orgoglio di avere fatto la scelta giusta, di aver combattuto per la libertà, di aver battuto un nemico odioso e terribile e di aver partecipato a qualcosa che resterà nello storia del loro paese e del mondo. E c'è tutto questo nel loro andare, nei combattenti che marciano, armi in spalla, sicuri e tranquilli di stare dalla parte giusta della ragione, della libertà, della vita.

Certo qualche immagine può apparire anche scontata e oleografica, qualche soldato sembra mettersi addirittura in posa, lo sguardo fiero, diritto nell'obiettivo. Ma è così che andava il mondo in quegli anni, è così che andavano le guerre e la lotta di classe.

Lo stesso per alcuni canti che attraversano il film, certi versi poetici, possono sembrare facili e retorici. Ma quelli sono i sentimenti dei combattenti in quelle situazioni, anche se la direzione del partito comunista (infiltrata nelle parole delle voce narrante) ci mette del suo. E i versi e i canti sono quelli di un paese orientale con una sua tradizione poetica altissima. Tutta l'arte vietnamita è attraversata dalla poesia, spesso di grande bellezza. Una poesia, tra l'altro, favorita da una lingua estremamente ricca, in cui ogni sillaba può essere pronunciata in sei toni diversi. In modo che semplici frasi possono diventare versi, e pezzi di prosa possono trasformarsi d'incanto in canzoni. A tutto questo c'è da aggiungere una sorta di continua osmosi con la natura intorno, massacrata dai bombardamenti ma ancora bellissima. Una natura talmente forte, presente e suggestiva da costringere la colonna dei militanti del FLN a fermarsi e a contemplarla. E anche su questo c'è una breve poesia dello zio Ho che non possiamo non citare. Eccola: «Gli antichi si diletavano/a cantar la natura:/fiumi, montagne, nebbia./fiori, neve, vento, luna.//Bisogna armare d'acciaio/i canti del nostro tempo./Anche i poeti imparino/a combattere». Anche i poeti imparino a combattere, compresi i poeti del cinema, i registi, gli operatori, i montatori. Trovare il linguaggio giusto, semplice ma ricco di simboli, di similitudini e metafore vicine alla natura, e ancora strutture come dialoghi, inni celebrativi, canzoni-racconto,

ripetizioni, litanie, esortazioni, ecc. Perché di questo e di altro ha bisogno il cinema militante e combattente. Ecco il testo.

Grande scritta con bandiera vietnamita al vento:

“FRONTE POPOLARE DI LIBERAZIONE DEL SUD Vietnam”.

E poi gli studi di provenienza: *Film Studios Liberazione*.

Parte un canto popolare dedicato alle nove foci del delta del fiume Mekong:

«Sentite, il delta del fiume Mekong/trabocca di nove foci...

Foce alta, foce bassa/e onde d'acqua immense.

Tagliare i bambool/per costruire fortificazioni.

Le nove grandi foci del Mekong...».

Quindi uno striscione che si prende lo schermo intero:

“RIBELLATI E LOTTA CON NOI PER ELIMINARE LA REPRESSIONE DEGLI AMERICANI E DEI LORO FANTOCCI. LOTTA PER COSTITUIRE UN GOVERNO POPOLARE, LOTTA PER LA LIBERTÀ”.

Quindi i titoli di testa, interrotti da tre versi di una canzone d'amore patriottico: «*Il frutto di cocco fresco l'è per il mio partigiano.../e io lo mando a lui*».

Di seguito una sorta di peana di lode alla terra dei combattenti, attraverso la voce dello speaker fuori campo:

«Dong Thap Muoi, terra immensa, quieta, una terra di grande vitalità. Dong Thap Muoi, degna erede di una tradizione di combattenti, è pronta a lottare per costruire e difendere la patria.

Dong Thap Muoi si sta sollevando come una tempesta per cacciare via gli invasori americani e la loro cricca di mercenari. E i nemici, sconcertati, stanno tremando davanti all'immensità e alla tranquillità di questa terra. Sconcertati perché non trovano mai le nostre tracce, in questo territorio di 700 mila ettari. La nostra vita di combattenti è dedicata alla difesa e alla protezione della gente di Dong Thap Muoi. Le bombe dei nemici continuano a cadere giorno e notte, ma Dong Thap Muoi rimane terra nostra, una pianura dove il vento soffia forte, e gli aironi aprono le ali su campi immensi.

Siamo un plotone di combattenti in viaggio. Siamo una delle tante unità della logistica, e trasportiamo materiali necessari al fronte. La nostra strada è la strada che porta alla distruzione dei covi degli invasori, che porta all'indipendenza e alla libertà.

Come ogni sera, stiamo ascoltando il compagno Tam, il nostro comandante. Ci sta presentando la prossima missione. Dong Thap Muoi è una zona immensa, ovunque si può trovare un rifugio. A volte ci fermiamo in una giungla fitta di vegetazione, altre volte in una foresta di malaleuca silenziosa e ombrosa.

I nostri uomini sono al fronte e hanno bisogno del nostro sostegno. Mentre i nostri bambini sono a casa, aspettano la mamma, e sognano un vestito nuovo per la prossima primavera.

I nostri figli stanno combattendo al fronte e hanno bisogno del calore della madre. Noi portiamo i nostri sentimenti al fronte insieme alle munizioni preziose. La nostra strada è dura e pericolosa, ma noi siamo determinati e armati: nessuno potrà mai fermarci. Lei è la compagna Nguyen Thi Chanh, la comandante del nostro plotone, una donna forte ed energica, ma anche tenera e affettuosa. È lei che ci dà gli ordini da eseguire.

Al fronte, gli invasori americani sono ormai circondati nei loro covi. E i nostri compatrioti nelle città si stanno preparando all'insurrezione: per questo hanno bisogno del nostro aiuto. Al fronte dobbiamo tutti dare il massimo per distruggere i nemici e la loro crudeltà. E questo è il momento giusto per combatterli:

meglio rischiare, anche la morte, piuttosto che rassegnarci alla schiavitù dell'occupazione. Niente è più prezioso dell'indipendenza e della libertà.

Lei è Mamma Tu. La sua casa è stata distrutta dalle bombe degli americani. E questo è lo zio Sau Hanh, colpito dagli yankees che gli hanno bucato l'intestino. Loro invece sono marito e moglie, sono della famiglia Khang: anche loro portano munizioni al fronte, insieme al nostro plotone. Gli americani e la loro cricca cercano in tutti i modi di impedirci di andare avanti. Ma noi siamo decisi, e non ci fermeranno». A questo punto, la voce narrante fuori campo, che quasi sempre corrisponde a quella del partito o del responsabile di zona, si mette da parte per lasciare il posto a un testo poetico:

*«Vibra come le ali degli uccelli che volano
l'acqua del fiume che ci saluta tra gli alberi
insieme al verde allegro delle rive.*

*E noi seguiamo la bandiera con la stella
per rendere la nostra vita migliore,
per camminare sempre a testa alta».*

Quindi torna ad alzarsi di nuovo, e a lungo, il canto di combattimento:
«Fino a ieri non conoscevo la fatica/di un carico pesante sulle spalle,
non avevo attraversato torrenti e giungle/né sopportato il caldo afoso del sole/o la violenza di una pioggia a dirotto./Ma oggi sono una soldatessa./Le spalle robuste, il passo fermo,/la gente ha nel cuore la primavera/insieme alla gioia di combattere: e non ha più paura di niente./Proiettile da canone, sei come il mio bambino, ti porto sulle spalle giorno e notte./La strada per la città è ancora lunga:/ma ci arriveremo insieme a salvare la patria./Care sorelle, ogni munizione che portiamo //è il nostro contributo ai partigiani del Fronte/che lottano contro l'aggressore./E nonostante le bombe americane/e i loro tentativi di fermarci,/voi partigiani state tranquilli/che armi e munizioni arriveranno./La ragazza della città ha deciso di offrire la sua gioventù/per la lotta di liberazione./Oh sorelle, la fede nella vittoria ci spinge/ad andare avanti, dove il fronte ci aspetta./Gli uccelli cantano,/il ruscello ci chiama/e noi andiamo con il nostro carico di munizioni, nascosti dai fiori della foresta./La rugiada della notte ci bagna i cappelli/mentre attraversiamo la boscaglia/per seguire i combattenti del Fronte./La nostra strada verso il fronte /ha la complicità dei bamboo/e il profumo dei sentimenti dei fiori di loto».

L'eco del canto patriottico non si è ancora spento, che arrivano, a fare da conclusione, due versi brevi quanto luminosi:

«A Dong Thap Muoi il fiore più bello è il loto
nel Vietnam il nome più bello è Ho Chi Minh».

Tutto questo in un'alternanza stretta di suggestioni e ritmi militanti che spingono il film sempre di più dalle parti di un vero e propria poema di combattimento e d'amore. Quindi riprende la voce narrante: «La gente di Dong Thap Muoi è sempre orgogliosa di questa poesia. E ha deciso di renderla più gloriosa. Anche se i nemici sono sempre più crudeli, violenti e folli, Dong Thap Muoi continua ad essere la terra dolce e coraggiosa di sempre. La strada che porta al futuro è la strada dell'indipendenza e della libertà. E, come ogni strada che porta alla vittoria, deve fare i conti con mille difficoltà. Ma come il Fronte Nazionale di Liberazione, anche noi superiamo ogni ostacolo. La gente di Dong Thap Muoi ha una storia millenaria di coraggio e di lotta. E nonostante la guerra, tutti qui hanno mantenuto un comportamento disinvolto, dignitoso, allegro e ottimista. Perché questo

è, da sempre, il carattere del Sud-Vietnam, del popolo vietnamita. La compagna Tu, dopo uno scontro armato, si è persa nella zona immensa di Dong Thap Muoi. Ha resistito al freddo e alla fame, alle bombe e alla pioggia, fino a che le ferite e il dolore l'hanno ridotta allo stremo delle forze. Ma non ha mai perso la fede e ora sta marciando con i compagni verso il fronte. Al fronte dove le vittorie sono come fiori da attaccare al vestito nuovo e lucente della patria». E quindi di nuovo il canto a gestire le immagini e il percorso verso il fronte. Eccolo:

«Le nostre sorelle portano sulle barche/i partigiani al di là del fiume freddo./I nostri partigiani vanno/a combattere dovunque.//Scende il tramonto e tutto sembra/tranquillo e in pace.//È quello che sogniamo/da sempre./questa tranquillità, questa pace.//Invece per noi, quando arriva la sera./è il momento che dobbiamo prepararci/ per partire in missione./Ma andiamo a combattere perché/un giorno possiamo avere, per sempre, /tramonti sereni e pace in tutto il paese.//Il paese è pieno di fuoco, fumo e guerra./Per il futuro sei pronto a imbracciare/il fucile e a difendere il paese./perché i nostri canti continuino a volare?// Sulla strada che porta al fronte./il compagno Bac porta la famiglia./I due figli maschi seguono le tracce del padre.//Il figlio maggiore Hung/ha imbracciato il fucile e con i compagni/marcia verso il fronte./Le nostre sorelle portano sulle barche/i partigiani al di là del fiume freddo./E domani tutto il paese sarà illuminato per accoglierti e festeggiare la vittoria».

E di nuovo lo speaker fuori campo fino alla fine:

«Quando si parte bisogna sempre arrivare. L'unità X16 del nostro martire Nguyen Van Be continua a mantenere la tradizione di affrontare il nemico a viso aperto. Disinvolti, dignitosi, però allegri, ognuno è impaziente di partire. Sui canali di Dong Thap Muoi non mancano mai i fratelli Hai Luc e Tu Ket. Loro due conoscono la rete fluviale come le linee del palmo di una mano. I compagni Muoi Cuc e Tran Van Phuc hanno pazientemente addestrato anche i bufali in modo che anche loro diano una mano per battere gli yankees. Ovunque, troviamo il mezzo di trasporto di cui abbiamo bisogno, e, insieme, il sostegno di così tante persone che a ricordarle tutte sarebbe impossibile. Gente come Muoi Tham, Ut Binh, e ragazze come Luyen, Van, hanno trasportato tonnellate di munizioni prima delle esplosioni dell'Offensiva del Têt. Nonostante la pioggia torrenzia-

le, il vento e gli uragani, nonostante il lungo e difficile percorso e i rischi per raggiungere il territorio nemico, noi andiamo avanti, e ancora avanti per diventare noi una tempesta per gli americani».

Ed ecco le immagini gloriose dell'Offensiva del Têt (1968). Poi è di nuovo la voce fuori campo a prendere per mano il film fino alla fine: «Al fronte è invece esplosa la tempesta di fuoco, che ha incenerito gli invasori yankees e la loro cricca di mercenari. E noi siamo molto felici di aver dato il nostro contributo alla creazione di quell'uragano di fuoco e fiamme. I nostri amati mariti, figli, fratelli stanno avanzando per annientare i nemici. Bisogna combattere, combattere ancora più duramente, bisogna andare sempre avanti.

Combattere più duramente per l'indipendenza e per la libertà.

Combattere per cacciare gli americani e per far cadere il regime fantoccio».

*A Dong Thap Muoi il fiore più bello è il loto
nel Vietnam il nome più bello è Ho Chi Minh
(Canto popolare comunista)*

4.6 I documentari di produzione vietnamita sulla guerra e la dotazione del nostro archivio (con un elenco delle pellicole disponibili)

Dopo la guerra d'Indocina, l'industria cinematografica vietnamita si è violentemente spezzata in due tronconi, in due correnti. Nel sud, gli studi di Saigon che realizzano una serie di film, molto simili allo stile e alle storie delle produzioni di Hong Kong; e comunque film popolari, facili, destinati a uno sfruttamento immediato e commerciale. Nel nord, invece, abbiamo gli studi e le produzioni cinematografiche più decisamente interessate a un cinema vicino alla realtà e al sociale, e quindi vicini al cinema-verità e al documentario classico. Per cui anche i suoi film cosiddetti a soggetto, avranno sem-

pre questa connotazione documentaristica e attenta all'attualità del paese. Hanoi è stata, tra l'altro, anche la prima città del Vietnam a creare, per volontà dello stesso Ho Chi Minh, una scuola di cinema, a partire dal 1959.

Ma è dalla metà degli anni Sessanta che i primi documentari realizzati nel Vietnam del Nord, così come quelli girati dalle unità cinematografiche del FLN del Vietnam del Sud, cominciano ad arrivare in Europa, soprattutto in Francia e in Italia. E in Italia il punto di riferimento per questo tipo di cinema è naturalmente il PCI, l'Unitelefilm, e quindi il nostro Archivio. È infatti l'archivio del movimento operaio e democratico che si preoccupa di custodire questi film, di farli conoscerli, di farne, quando possibile, un'edizione italiana e curarne una distribuzione quanto più possibile vasta.

Qualcosa del genere succede anche in Francia. Tra gli autori più interessati a questi film, ci sono due nomi importanti come quelli di Marker e Godard. Nel 1966, Godard prende spunto proprio da questo tipo di cinema per realizzare *La cinese*, che inizialmente doveva essere realizzato dagli stessi protagonisti del film usando una telecamera video.

Il video, più economico della pellicola, comincia ad apparire anche nei film vietnamiti dei primi anni Settanta, compresi i film a soggetto. Uno di questi, di cui non ricordo il titolo, è una storia di grande passioni in qualche modo emblematica, perché è una storia d'amore tra un vietnamita del Nord e una vietnamita del Sud, girata all'inizio del 1975, proprio nei giorni del crollo di Saigon. Cioè quando ormai il paese era riunito sia sullo schermo cinematografico che fuori le sale, nella vita vera. Da allora comincerà tutta un'altra storia, anche per il cinema. Per esempio è proprio la fine della guerra che farà scivolare gli Studi di Hanoi sempre più verso il realismo socialista sovietico, di cui per esempio non c'è traccia nei film di guerra. Primo segnale, ahimè, di una sovietizzazione generale e ormai inevitabile.

Naturalmente la maggior parte dei film prodotti tra i primi anni Sessanta e la metà degli anni Settanta ha per soggetto la guerra del Vietnam. Per l'esattezza, tra il 1965 e il 1973, vengono realizzati 463 film di informazioni (news), 307 documentari e 141 film scientifici. Mentre solo 36 sono i film di fiction, e 27 i film d'animazione.

Tra i film di questo periodo sono da ricordare *Du kích Củ Chi* (*Cù Chi Guerillas*) del 1967 e *Lũy thép Vĩnh Linh* (*Vĩnh Linh Steel Ram-*

part) del 1970, che utilizzavano anche materiali di vere battaglie. Altri film, come *Đường ra phía trước* (La strada per il fronte) del 1969 e *Những người săn thú trên núi Dak-sao* (Cacciatori della montagna Dak-sao) del 1971 erano praticamente dei docu-film.

Tra i film di finzione di questo periodo, da segnalare *Nguyễn Văn Trỗi* (1966), *Đường về quê mẹ* (Road Back to Mother), *Truyện vợ chồng Anh Lực* (La storia di Anh Lực e della sua donna) nel 1971, e *Em bé Hà Nội* (La ragazzina di Hanoi) del 1974. E questo è l'elenco dei film vietnamiti di proprietà dell'Archivio:

Vietnam del sud (18min. b/n. sonoro): Van Thieu, il suo esercito, la repressione contro i partigiani. Manifestazioni antigovernative a Saigon, fantoccio con le fattezze di Thieu dato alle fiamme, comizi, religiosi buddisti, scontri, barricate e macchine in fiamme.

Repertorio Vietnam (18min. b/n. sonoro): Alla brutalità cinica e alla violenza disumana dei soldati americani che non risparmia i soldati, così come i civili, le donne ed i bambini, viene contrapposto il volto umano dei vietcong, il rispetto che questi nutrono per il nemico fatto sì prigioniero, ma non umiliato.

Nhung Co Gai Ngu (9min. b/n. muto): Documentario vietnamita sulla vita delle donne dei pescatori durante la guerra del Vietnam.

10 Co Gai Nui Nai di Tran Bao (11min. b/n. muto): Dopo il bombardamento, i partigiani escono dalle trincee e recuperano rottami e bombe inesplose. I contadini e i partigiani ricostruiscono le capanne del villaggio, piantano gli alberi, arano le risaie con i buoi, mentre le donne scherzano, leggono, sparano, ecc.

Ben bo Ben Hai/Le rive del fiume Ben Hai di Tran Khac An (30min. B.N. sonoro): La bellezza delle rive del fiume Ben Hai, lo sconvolgimento provocato dalla guerra; la resistenza e la combattività degli abitanti del distretto di Vinh Linh. La coltivazione del pepe e del riso. La raccolta del caucciù. La pesca.

Vietnam (21min. b.n. muto): Immagini di bombardamenti aerei e di battaglie nella giungla. Il corpo sanitario assiste i feriti e i malati negli

ospedali da campo, ma si occupa anche delle vaccinazioni dei bambini. *Doc Lap Cua Tong Ngu* (11min. b.n. muto): Il film documenta le attività dell'esercito Usa e la resistenza dei guerriglieri vietcong nel Vietnam del Sud. Truppe dell'esercito sudvietnamita pattugliano la giungla, le risaie e ispezionano villaggi. Diem decora alcuni soldati sud-vietnamiti, ecc.

Lang Nho Quang Nam (10min. b.n. muto): La resistenza alle truppe americane in un piccolo villaggio della provincia del Quang Nam, nel Vietnam centrale.

Gang va Thép/Guanti e acciaio (1962. 31min. b/n. sonoro): Documentario sul lavoro e sullo sviluppo economico e industriale del Vietnam del Nord. Immagini di fabbriche, la costruzione di un complesso industriale, di un ponte, una linea ferroviaria. Ho Chi Minh e Giap visitano un cantiere. Festa con danze popolari e partite di pallavolo, maschili e femminili.

Vietnam. Proteste dei monaci buddisti contro il regime di Diem (1963. 11min. b/n. muto): Testate di giornali e foto sulla solidarietà mondiale nei confronti dei buddisti vietnamiti, in lotta contro il regime di Diem. Ancora monaci, gente in preghiera. Il funerale di un monaco buddista suicidatosi col fuoco a Saigon. Polizia e soldati si scontrano con la folla nelle strade cittadine.

Mien Nam Anh Dung Bat Khuat (1963. 32min. b/n. sonoro): Prigionieri francesi in marcia dopo la sconfitta di Dien Bien Phu. Firma degli accordi di pace di Ginevra. Soldati sud-vietnamiti rastrellano villaggi, incendiano capanne, fanno prigionieri. Guerriglia nella giungla. Il segretario del FLN incontra Ho Chi Minh.

Mat tran dan toc giai phong/Fronte di liberazione nazionale (1963. 10min. b/n. sonoro): L'attività del Fronte Nazionale di Liberazione del Vietnam del Sud nel 1963: stampa volantini di protesta e volantinaggio. Manifestazione anti americana a Saigon e scontri con la polizia.

Mot Vai Bang Chung Ve Toi Ac Chien Tranh Moa Hoc/Alcune prove dei criminali di guerra (1964. 10min. b/n. sonoro): Nel 1963 gli ame-

ricani sganciano le prime bombe chimiche sui villaggi: gli effetti sulla vegetazione e sulla popolazione. Una delegazione del FNL visita i villaggi colpiti dalle bombe chimiche.

Ke cuop my bi trung tri (1964. 22min. b/n. sonoro): Immagini sulla guerra in Vietnam. Recupero in mare del relitto di un aereo Usa abbattuto. Conferenza di Ho Chi Minh e Giap. Messaggi e telegrammi di solidarietà con il Vietnam provenienti da tutto il mondo. Manifestazioni contro la guerra in diversi paesi.

Bi Trung Tri Dich Dang (1964. 14min. b/n. muto): Documento sui primi bombardamenti americani in Vietnam nel 1964. Caccia Usa in navigazione; la contraerea vietnamita abbatte un aereo nemico, i piloti fuggono dall'aereo colpito. Scene di combattimenti navali, ecc.

Cau Chuyen Xa Toi (1964. 9min. b/n. muto): Un villaggio del Sud Vietnam dopo un bombardamento americano. Si spengono gli incendi con secchi d'acqua. La gente raccoglie i pochi oggetti riutilizzabili. Si mangia e si scrivono lettere sotto le rovine. Gli abitanti dei villaggi vicini portano in dono sacchi di riso, bambù, fieno.

Vai Ninh Anh Cua Mien Nam Chien Dau di Le Van Tu (1964. 21min. b/n. sonoro francese): Documentario vietnamita su alcuni aspetti dell'intervento americano in Vietnam e sulla lotta del Fronte di Liberazione Nazionale.

Quyét tam danh thang giac my xam luoc/Decisi a sconfiggere l'invasione Usa di Duong Minh Dan (1965. 44min. b/n. sonoro francese): Combattimenti nella giungla. Conferenza stampa di McNamara, che illustra la penetrazione americana in Vietnam. Manifestazioni antiamericane a Saigon. Bombardamenti e mitragliamenti sulle coste. Campi disseminati di bombe e cadaveri, ecc.

Nho Phu Xuan-Cang Ghi Sau Thu Giac My di Phung, Ty (1965. 12min. b/n. muto): Documentario sulla guerra e sui bombardamenti nella provincia di Nghe-an. Vedute della chiesa di Phu Xuan, distrutta dai bombardamenti il 15 marzo 1965. Riunione di sacerdoti cattolici e firma di una risoluzione di condanna contro i bombardamenti, ecc.

Vivre sous les bombes/Vivere sotto le bombe di Roger Pic (1965. 23min. b/n. sonoro francese): Nella regione di Hanoi, la popolazione ripara instancabilmente, con ceste, pale e carriole i danni provocati dalle bombe. Due piloti americani prigionieri dichiarano di essere trattati con umanità, ecc.

Viet Nam Ngay Nay (1965. 13min. b/n. muto): Le immagini mostrano attività varie, da quelle svolte all'interno di un cantiere navale, a quelle all'interno di una scuola elementare. Sono inoltre inquadrati operaie armate, contadine e ragazze durante gli addestramenti militari, ecc.

Vào thăm đất Nghe An hùng (1965. 16min. b/n. sonoro): Documentario sulla provincia nordvietnamita di Nghe An durante la guerra di liberazione. Immagini di città e villaggi: Vinh, Nghin Dan. La vita quotidiana e le battaglie. I medici curano i feriti e i malati in un ospedale. Il film documenta anche le attività della cooperativa Ba To: lavori nelle risaie, raccolta del sale, ecc.

Tuoi Hai Muoi/Ventenni (1965. 47min. b/n. sonoro vietnamita): Documentario sul contributo dei ventenni allo sviluppo del Nord Vietnam. I ragazzi di entrambi i sessi lavorano nei campi e nelle fabbriche, prestano il servizio militare, studiano, ecc.

Toi ac chien tranh cua my o' Viet-Nam //I crimini di guerra americani in Vietnam (1966. 29min. b/n. sonoro inglese): Reportage, realizzato dalla Commissione della Repubblica Democratica del Vietnam, sui crimini di guerra americani in Vietnam dal 1963 al 1966. Il film documenta gli effetti dei bombardamenti sui villaggi agricoli, in cui sono rimasti vittime civili e bambini, ecc.

Tran Dia Ben Song Cam//Il fronte sulle rive del fiume Cam di Nguyen Kha e Tran Anh Tra (1966. b/n. sonoro): Immagini della vita e della guerra sulle rive del fiume Cam. Operazioni di carico e scarico di armi e merci. Donne trasportano pietre per la costruzione di sentieri. I contadini trasportano una capanna, ecc.

Goi ae chin tanh cua mai o bien nan (1966. 13min. b/n. sonoro):

Documentazione filmata sui crimini e sui danni provocati dall'aggressione militare americana in Vietnam. Nel solo 1966 i bombardamenti su città e villaggi hanno provocato la distruzione di 294 scuole, 74 ospedali e 110 chiese.

Malgré l'escalade/Nonostante l'escalation di Roger Pic (1965. 35min. b/n. sonoro): Reportage di Pic e di Wilfred Burchett sullo stato della guerra del Vietnam nei primi mesi del 1967, dopo l'intensificazione dei bombardamenti aerei statunitensi sulle città e sui villaggi del Nord Vietnam. Intervista al generale Giap.

Vài Hình Anh về y tế vùng giải phòng (1967. 7min. b/n. sonoro): Immagini delle attività sanitarie nelle zone liberate del Sud Vietnam. Seguendo le direttive del Fronte Nazionale di Liberazione, il corpo sanitario ha saputo applicare in modo creativo i metodi scientifici nella preparazione dei medicinali, nella profilassi e nella cura delle malattie.

Thoi Su Dac Biet (1967. 9min. b/n. sonoro): Dal 24 al 28 ottobre 1967 la popolazione di Hanoi ha combattuto strenuamente per respingere l'aggressione nemica. Le immagini mostrano alcuni momenti dei bombardamenti aerei e una cerimonia di consegna di attestati ai soldati nord vietnamiti.

Chien Thang Tay Ninh/Vittoria a Tay Ninh (1967. 40min. b/n. sonoro): Documentario sulla battaglia di Tay Ninh, nel Delta del Mekong, a 100 km da Saigon.

Mot ngay Ha Noi/Un giorno ad Hanoi (1967. 38min. b/n. sonoro): Immagini delle attività della popolazione e della vita quotidiana ad Hanoi, alternate a riprese che documentano momenti della guerra e attività dei soldati. Il film vuole evidenziare il fatto che, nonostante la guerra, la vita in città continua normalmente.

Mot chien cong/Una prodezza di Nguyen Do Ngoc (1967. 52min. b/n. sonoro): Il viaggio di due camionisti attraverso il Viet Nam in guerra per portare dei libri di scuola ai bambini della provincia di Vinh Linh.

Gong Ho Tay di Nguyen Pham (1967. 6min. b/n. sonoro): Immagini di lavoro nelle risaie: La vita quotidiana nei villaggi agricoli. La contraerea fluviale spara e abbatte un aereo americano. Il relitto viene recuperato, ecc.

Nguoi Ham Rong/La gente di Ham Rong di Le Van Bang; Vuong Duc Cu (1967. 37min. b/n. sonoro): La gente della zona di Ham Rong, dopo dieci anni di pace e di costruzione del socialismo, a fianco dell'esercito, combatte per la difesa dell'omonimo ponte di ferro. Inaugurato da Ho Chi Minh nel 1964, il ponte Ham Rong divenne un passaggio strategico per inviare forniture e rinforzi ai guerriglieri vietcong nel Vietnam del Sud, ecc.

Tay Ninh Vao Dong Xuan (1967. 8min. b/n. sonoro): Vietnam del sud 1966/1967. Le truppe del FLN in marcia sulle montagne di Baden, nella provincia di Tay Ninh. I combattimenti e la sconfitta degli americani a Chade.

Rung O Tham di Hai Ninh (1967. 6min. b/n. sonoro): Un gruppo di boscaioli aiuta un soldato che cerca di salvare il suo camion dall'attacco di un aereo americano...

Nguoi Ham Rong di Le Lam (1967. 38min. b/n. sonoro): Il lavoro, la vita quotidiana e i combattimenti nei villaggi del nord Vietnam nel 1967. Giap visita il fronte e parla con soldati e ufficiali.

Americani in Vietnam (1967. 7min. b/n. sonoro): L'attività delle truppe americane e sud vietnamite nella provincia di Quang Tri (Sud Vietnam). Combattimenti con elicotteri, mitragliatrici, il generale Westmoreland, ecc.

Hot Ngay Truc Chien di Phan Trong Quy e Nhat Mien (1968. 14min. b/n. sonoro): Documento sulla partecipazione delle donne vietnamite alla resistenza contro gli americani.

Saigon Target Zero di Le Huy Linh Vu (1968. 18min. b/n. sonoro): Documentario sui combattimenti a Saigon durante l'offensiva del Tet. Scene di vita quotidiana. La gente passeggia nelle strade. La messa, i bombardamenti, ecc.

La battaglia di Huè di Le Huy Linh Vu (1968. 15min. b/n. muto): La cronaca della battaglia di Huè, nel 1968. Cittadina imperiale costruita nel 1802, Hue fu liberata dai vietcong durante l'offensiva del Tet. La reazione degli americani fu violentissima; Huè fu sede di aspri combattimenti "palmo a palmo", che provocarono un enorme numero di vittime, ecc. Ispirò *Full Metal Jacket*.

Hat Lua Van Dai di Phong Mai (1968. 29min. b/n. muto): Nonostante i continui bombardamenti i contadini-partigiani assicurano la coltivazione e il raccolto del riso nei dintorni di Saigon, ecc.

Khoa Hoc Ky Thuat di Luong Duc (1968. 25min. b/n. muto): Cronaca di una giornata in un giardino d'infanzia vietnamita. Salutati i genitori i bambini giocano, da soli e in gruppo, corrono, ridono e piangono, si lavano, entrano nel giardino, prendono lezioni di danza e di disegno, cantano con un maestra, ecc.

Hon Me di Pham Thanh (1968. 20min. b/n. muto): La storia della resistenza degli abitanti dell'isola di Hon Me, che per tre anni hanno tenuto testa ai bombardamenti degli aerei e delle navi americane.

Phai Doan Din Tran Toi Ae Giai My (1968. 20min. b/n. muto): La visita di un gruppo di reporter occidentali nel Vietnam del 1968. Interviste a membri del FLN. I giornalisti visitano una foresta inceduta dal napalm e osservano gli effetti dei bombardamenti chimici sugli abitanti dei villaggi.

Dong Thac Bac di Hoang Yen (1968. 18min. b/n. muto): Un gruppo di guerriglieri del FLN giunge in un villaggio posto sulle rive di un fiume e ai margini di un bosco. Dopo aver ricevuto dei viveri dagli abitanti, i soldati tagliano degli alberi, costruiscono delle canoe e affrontano la difficile traversata del fiume, ecc.

Duong Qua Ha-Tinh di Thai Dung (1968. 20min. b/n. sonoro): Siamo nella provincia di Ha Tinh. Gli americani hanno bombardato massicciamente tutte le vie di comunicazione (strade, ponti). Ma grazie alla resistenza della popolazione, durata oltre 1000 giorni, le strade restano aperte. La popolazione di Ha Tinh ha estratto oltre

100 mila metri cubi di pietre dalle montagne per poter riparare le strade e ponti danneggiati, ecc.

U.S. Techniques of Genocide in Vietnam (1968. 36min. b/n. sonoro): La descrizione delle armi usate dagli americani contro le popolazioni civili in Vietnam. Le bombe a biglia. Le armi chimiche e le bombe incendiarie, ecc.

Tren chiong qua Hue giai phong/Di passaggio per Hue liberata (1968. 32min. b/n. sonoro): La guerra e la vita quotidiana a Huè, capitale della provincia di Thua Thien, situata sulle rive del fiume Huong, nel Vietnam del sud, conquistata dalla fanteria nord-vietnamita e da un battaglione Vietcong, ecc.

Ho Chi Minh (1969. 17min. b/n. sonoro): Materiale di repertorio su Ho Chi Minh. Il pensiero e la vita del presidente vietnamita, colti nei loro momenti più significativi.

Duong Ra Phia Truoc di Hong Chi (1969. 27min. b/n. sonoro): Nella Piana dei Giunchi, nella zona del Nam Bo, la resistenza sud vietnamita ha trovato il suo terreno ideale. Gli aerei rombano giorno e notte ma non riescono a scoprire nulla in questa immensa distesa di 700 mila ettari. Nei momenti di pausa i partigiani si dedicano a lavori di cucito e alle foto dei loro cari. Poi bisogna caricare le piroghe e trasportare le munizioni.

Truong Tai Hoc-Trong Thoi Chien (1969. 10min. b/n. sonoro): Lezioni teorico-pratiche al Politecnico, all'Università, alla Scuola superiore di Medicina, di Agricoltura e di Musica. Studenti nelle aule, nelle officine, nelle biblioteche, nei laboratori, nei campi, e nei momenti di relax.

Nghe Thuat Cua Tuoi Tho di Wong Chi (1969. 26min. b/n. sonoro): Nel Vietnam del Sud, nonostante la guerra, ci si prende cura dei giovani. Il film mostra una scuola di marionette creata nella boscaglia. Gli allievi, ragazzi e ragazze, devono fabbricare da soli le loro marionette utilizzando i materiali recuperati da residui bellici. Ci sono anche corsi di danza e di recitazione. Al termine, lo spettacolo.

Reportage sulla guerra del Vietnam (1970. 34min. b/n. sonoro): Serie di reportage sulla guerra del Vietnam. Immagini di bombardamenti aerei, elicotteri in volo. Attacchi contro villaggi. Profughi in fuga. Combattimenti con lanciagranate, cannoni, mitra, carri armati.

Phim pho bien khoa noc ky thuat (1970. 20min. b/n. sonoro): La cura dei bambini nella scuola materna della cooperativa agricola Tan Tien, nella provincia di Hai Hung

On US War crimes against the Democratic Republic of Vietnam (1970. 20min. b/n. sonoro francese): Bombardamenti su Hanoi, Haiphong e Dong Hoi. Un vecchio piange fra le rovine della sua casa. Scolari a lezione. Allarme aereo: i bambini escono velocemente dalla scuola e corrono nelle trincee. Un prete celebra la messa in una chiesa. Bombardamento. Le delegazioni americana e vietnamita a Parigi per i colloqui di pace.

Luy Thép Vinh Linh/Vinh Linh una fortezza d'acciaio di Ngoc Quynh (1971. 50min. b/n. sonoro): La guerra; i bombardamenti aerei, la resistenza armata, la ricostruzione dei villaggi distrutti dalle bombe; il lavoro nei campi nella regione di Vinh Linh, a nord del 17° parallelo. Scene di vita quotidiana nei rifugi sotterranei attrezzati, gli abitanti leggono, puliscono le armi, assistono alla proiezione di un film sulle manifestazioni contro la guerra del Vietnam, cantano, ecc.

Hanoi, una prova di forza durata cinque giorni di seguito (1972. 20min. b/n. sonoro): Documentario sui bombardamenti dei B 52 sul Vietnam dal 18 al 22 dicembre 1972. Macerie di edifici distrutti dai bombardamenti. La contraerea vietnamita abbatte aerei Usa e cattura piloti. Dichiarazioni alla stampa internazionale dei piloti prigionieri. Immagini di Joan Baez, ripresa mentre canta.

Toi Ac Tot Cung (1970. 19min. b/n. sonoro): Il bombardamento di Hanoi dal 18 al 29 dicembre 1972 (l'operazione "Linebaker Two") e la conferenza stampa dei piloti americani presi prigionieri dai nord vietnamiti.

Den hen lai len di Tran Vu (1970. 108min. b/n. sonoro): Film a soggetto. Una storia d'amore tra due giovani si intreccia con la storia del Vietnam, dalla guerra contro francesi e americani alla liberazione di Saigon. Il film è ricco di riferimenti al folklore vietnamita.

Da Nang Giai Phong (1975. 32min. b/n. sonoro): Il 29 marzo del 1975, le colonne corazzate dell'esercito del Vietnam del Nord e reparti del del Fronte di Liberazione Nazionale entrarono, quasi senza sparare un colpo, a Da Nang, la città simbolo della guerra in Vietnam, avviando così la corsa che poche settimane dopo li avrebbe portati a liberare Saigon.

Phong su ghi nhanh. Vai hinh anh ve giai phong Saigon (1970. 19min. b/n. sonoro): Documentario sulla liberazione di Saigon, avvenuta il 30 aprile 1975. Il film mostra l'ingresso delle forze nordvietnamite in città, le manifestazioni popolari; l'ingresso delle truppe nel palazzo di Thieu; ecc.

*Scendi giù da quella scala,
scendi giù vecchio zio Sam!*
(Ivan Della Mea)

CAPITOLO QUINTO

IMMAGINI IN
MOVIMENTO
(I FILM MILITANTI
ITALIANI)

5.1 I documentari militanti italiani

5.2 Piccolo campionario di voci tra cinema, Italia, Vietnam, militanza, sessantotto, ecc

5.3 Il cinema militante, il cinema militante applicato al Vietnam e il problema della controinformazione

5.4 Dal nord e dal sud per il Vietnam. La marcia, il testo, le storie

5.5 Tra manifestazioni, sit-in e cortei, tutti i materiali cinematografici della lunga stagione del Vietnam di Paola Scarnati



5.1 I documentari militanti italiani

1. *Vietnam chiama* di Luciano Malaspina (1965)
2. *Vietnam test* di Antonio Bertini (1965)
3. *Il Vietnam è qui* di Giuseppe Ferrara (1965)
4. *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam* di Franco Taviani (1968)
5. *Ho Chi Minh* di Francesco Maselli e Luigi Perelli (1969)
6. *Nixon a Roma* di M. Rotundi/Mov. Studentesco Romano (1969)
7. *Sconfiggeremo il cielo* di Antonio Bertini e Sergio Nuti (1972)

Il film politico, militante, nasce in quegli anni, negli anni del Vietnam. Soprattutto quello militante, perché quello politico era il cinema impegnato (di impegno civile) di Rosi e Petri, per intenderci. Il cinema militante è meno politico, se vogliamo, perché nasce da altre premesse. E più legato al '68 e al movimento. Ed è un cinema che risponde prima di tutto a una necessità, a un'urgenza sul piano della comunicazione e della rappresentazione di una società che sta cambiando, in un contesto di violente contraddizioni politiche e di lotte sociali. La contro-informazione è stata, infatti, la necessità prima e immediata, che ha inventato le basi per un uso "di parte" del mezzo cinematografico, per poi essere affiancata da un'articolazione più ampia di tentativi e riflessioni su come realizzare "cinema politico politicamente", per dirla con Godard. È infatti dalla Francia (dai mitici *ciné-tracts*, girati e proiettati immediatamente in maniera militante) come dai *newsreel* dei militanti americani che arrivano le prime suggestioni.

In Italia tuttavia il cinema della contro-informazione ha già trovato un padre nobile in Cesare Zavattini, che alla fine del 1967 aveva annunciato e avviato la realizzazione dei primi Cinegiornali liberi. E questo più o meno in contemporanea con i Cinegiornali del Movimento studentesco di Roma. È da questa doppia spinta che prenderà vita il documentario d'inchiesta, d'informazione e insieme di formazione politica, realizzato con mezzi leggeri (sedici millimetri ma anche videotape), e quindi capace di arrivare velocemente in tutte le situazioni di scontro e di lotta: le università e le fabbriche, le strade, le piazze furono, i luoghi dove si faceva politica, soprattutto dove ci si riuniva per manifestare e lottare. Anche se bisogna dire che, a differenza dei francesi e degli americani, il cinema militante italiano, si è mosso alla fine in un ambito più tradizionale, vicino al

cinema politico (neo-realistico?), capace cioè di raccontare, senza sofisticate destrutturazioni o complicate metafore, le idee del movimento (la lotta contro la guerra in Vietnam e contro tutte le dittature, l'antimperialismo, l'antiautoritarismo, ecc.), esercitando uno sguardo critico sulla società contemporanea e sulla storia.

Ed è chiaro come, in questo contesto, il Vietnam diventi un riferimento fondamentale. Proprio perché, in parallelo con l'*escalation* americana, quella guerra stava diventando sempre di più, nella coscienza popolare internazionale, il simbolo della resistenza di ogni popolo che si batte per la propria indipendenza dal colonialismo e dall'imperialismo. Come dimostrano i film su questo argomento conservati in Archivio. Film che raccontano appunto la mobilitazione popolare (operai, studenti, donne, ecc.) che per anni, dal '64 al '75, ha accompagnato la guerra, chiedendo la fine dei bombardamenti, il rispetto degli accordi di Ginevra e quindi la pace per il Vietnam. Tantissimi film, molti non finiti o non montati, ma che nel loro insieme danno questo senso forte, partecipato, dell'allargamento popolare della protesta, di una solidarietà e di una partecipazione che ricordano i momenti più alti della storia popolare e democratica del nostro paese. E ci sono tutti, tutti i ceti popolari, dal Nord al Sud, cittadini qualsiasi, dirigenti politici, intellettuali di ogni tipo. Così ogni manifestazione diventa una sorta di campionato popolare, bellissimo e commovente, di persone, di gesti, di atteggiamenti, di parole d'ordine, soprattutto di immagini (facce, corpi, uomini, donne, vecchi, bambini per mano ai genitori, scolaresche, consigli di fabbrica, gente che canta, balla, fa teatro, e via elencando). E soprattutto si vedono i giovani, gli studenti, che per l'occasione inventano nuove forme di protesta e di lotta, di resistenza civile come *sit-in* davanti all'ambasciata americana o la bandiera vietnamita innalzata da un portuale su una nave americana nel porto di Livorno.

1. Vietnam chiama

Italia. 1965. B.N. 24min; *regia*: Luciano Malaspina; *testo*: Romano Ledda; *voce narrante*: Riccardo Cucciolla; *montaggio*: Emma Menenti; *musica*: Vittorio Gelmetti (soprano Michiko Hirayama); *produzione*: Unitelefilm.

Il documentario, realizzato con materiali di repertorio cinematografico, rievoca la storia dell'Indocina dal 1945 agli anni '60: la battaglia di Dien Bien Phu, che vide la fine della dominazione coloniale

francese, sancita dalla conferenza di Ginevra nel 1954; la scelta del Vietnam del Nord, prima ex-colonia ad essersi trasformata in un paese socialista; la vita politica nel Vietnam del Sud, con il succedersi di governi reazionari e dispotici; l'aggressione militare degli Stati Uniti contro la Repubblica Popolare del Vietnam del Nord, che ha chiamato tutto il mondo democratico alla solidarietà e alla mobilitazione per sostenerla.

2. Vietnam test

Italia, 1965, B.N. 21min; regia: Antonio Bertini; testo: Gianni Toti; voce: Riccardo Cucciolla; montaggio: Giorgio Urschitz; produzione: Unitelefilm.

Il film denuncia l'intervento americano nel Vietnam. Inizia con scene della guerra nel Vietnam, mentre Tino Buazzelli legge una poesia di Brecht: «Generale, il tuo carro armato è una macchina potente/Spiana un bosco e sfracella cento uomini./Ma ha un difetto:/ha bisogno di un carrista». Riprese della veglia al teatro Adriano di Roma nel 1965. Poi spezzoni di manifestazioni in varie città d'Italia, in situazioni diverse, con gente di ogni provenienza sociale: intellettuali, operai, cantanti, donne, pensionati, gente normale. Ma questa volta sono soprattutto gli intellettuali e gli artisti a sfilare e a essere coinvolti con brevi dichiarazioni sulla *sporca guerra* del Vietnam. Ecco allora le dichiarazioni di Laura Betti, Gian Maria Volonté, Valentino Orsini, Lamberto Maggiorani, Pino Zac, Dario Fo, Eduardo De Filippo, Cesare Zavattini, Giorgio La Pira, Renato Guttuso. Al teatro Adriano cantano Giovanna Daffini e le mondine, Sergio Endrigo, il gruppo di Piadena, Ivan Della Mea e altri. Parlano Giancarlo Pajetta e Achille Occhetto. Ma ci sono anche le persone comuni, gente qualsiasi, intervistata velocemente per strada, in autobus, sul posto di lavoro. Con risposte spesso infastidite, stupide, reazionarie, gente che non sa e non gliene frega niente di sapere. E intanto le immagini che arrivano dal Vietnam parlano di oppressione e di morte, di terra avvelenata, defolianti, bonzi e bambini bruciati...

3. Il Vietnam è qui

Italia. 1965. B.N. 17min; *regia*: Giuseppe Ferrara; *fotografia*: Mario Carbone; *montaggio*: Mario Serandrei; *testo*: Gianni Toti; *voce narrante*: Nando Gazzolo; *produzione*: Unitelefilm.

Il documentario è stato realizzato in occasione di una grande manifestazione popolare a favore del Vietnam, organizzata dalla sinistra, nel 1965, con la partecipazione di Gian Maria Volontè. Il film, girato solo su fotografie, è stato realizzato in poco più di una settimana e montato da Ferrara in tre giorni e tre notti. *Il Vietnam è qui* ha avuto tuttavia un grande successo, e ha ottenuto il premio dell'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Il film inizia con una breve storia del Vietnam moderno, a partire dagli accordi di Ginevra del 1954, che conclusero definitivamente la dominazione francese in Indocina; rievoca quindi l'insediamento della dinastia dei Diem e dei governi fantoccio appoggiati dagli Stati Uniti nel Vietnam del Sud, dove l'uso della tortura più atroce, insieme all'assassinio sistematico e clandestino degli oppositori del regime, diventerà pratica quotidiana nel corso della guerra; sottolinea l'*escalation* dell'aggressione nord-americana voluta dal presidente Johnson; ed esalta infine la reazione e la resistenza straordinaria dei combattenti del Nord e del Sud Vietnam. Nella seconda parte il film racconta invece la mobilitazione dei popoli di tutto il mondo contro la "sporca guerra del Vietnam": una definizione che di diffonderà sempre di più, ad esprimere la condanna di una coscienza popolare sempre più diffusa, ovunque, a cominciare dagli stessi Stati Uniti d'America.

4. Dal Nord e dal Sud per il Vietnam

Italia. 1968. B.N. 25min; *regia*: Franco Taviani; *fotografia*: Giuliano Giustini; *testo*: Gianni Toti; *produzione*: Unitelefilm.

Nel novembre del 1967 Danilo Dolci presiede un comitato che promuove la "Marcia dal Nord e dal Sud per il Vietnam e per la pace" e chiede al governo italiano di prendere le distanze dall'intervento militare statunitense nel Vietnam per proporre una soluzione pacifica. Conclusasi a Roma, davanti a Montecitorio, la marcia mobilita molte persone e tocca decine di città italiane, portandovi una rappresentanza vietnamita e una dell'America dissidente e pacifista.

Il film è costruito soprattutto attorno a 4 protagonisti della marcia. E questo, dal punto di vista cinematografico, costituisce anche un'occasione per mostrare aspetti quotidiani della vita italiana in tutta la penisola, e per mostrare la solidarietà dei nostri concittadini nei confronti di un popolo per decenni vittima di guerre e distruzioni.

5. Ho Chi Minh

Italia. 1969. B.N. 18min; *regia*: Francesco Maselli, Luigi Perelli; *produzione*: Ufficio Cinema PCI.

“Colui che illumina”, è questo che significa il suo nome, Ho Chi Minh. E il documentario di Maselli e Perelli è un omaggio alla sua vita e al suo straordinario coraggio di grande rivoluzionario. Segue così i momenti più significativi della sua lunga e difficile esperienza politica, sottolineando le sue scelte, vittorie e conquiste, che ne hanno fatto una delle personalità più alte del movimento socialista internazionale. Ripercorre la sua storia e la sua vita, strettamente intrecciate con quella della sua terra, l'Indocina: descrive lo stato del paese ai tempi della sua nascita, sottolinea l'influenza della Rivoluzione sovietica e della lotta dei comunisti cinesi nella sua formazione politica; mostra il volto del colonialismo francese in Indocina; sintetizza gli avvenimenti degli anni intorno alla seconda guerra mondiale, fino all'ingresso dei combattenti vietnamiti ad Hanoi; ricorda la lunga guerra diretta da Ho Chi Minh contro i colonialisti francesi, fino alla battaglia di Dien Bien Phu. L'ultima parte del film si riferisce alla situazione politica mondiale alla fine degli anni sessanta e fa riferimento all'aggressione nord-americana, alla difesa della propria indipendenza da parte del Vietnam del Nord, alla battaglia dei vietnamiti del Sud contro l'oppressione straniera ed il regime fantoccio di Saigon.

6. Nixon a Roma (1969)

Italia. 1969. B.N. 8min; *regia*: Maurizio Rotundi; *produzione*: Movimento Studentesco di Roma.

Il 27 febbraio 1969 il presidente americano Richard Nixon è a Roma in visita ufficiale. Le immagini televisive di questo avvenimento sono intercalate da quelle delle manifestazioni studentesche contro Nixon e la guerra in Vietnam organizzate dal Movimento Studentesco romano e non solo.

«In seguito l'attività non si interruppe completamente. Alcuni componenti del gruppo dei cinegiornali non abbandonarono l'iniziativa e girarono altri due film: il primo documentava l'arrivo di Nixon in Italia e gli scontri che in quell'occasione si ebbero a Roma con le forze di polizia. A differenza degli altri film, qui non c'è una registrazione pura e semplice dei fatti, ma la ricerca di una maggiore efficacia espressiva ottenuta con un montaggio alternato fra le immagini del corteo presidenziale (ripresa effettuata su schermo televisivo durante la trasmissione del corteo) e quelle della violenza poliziesca nelle strade circostanti, realizzato attraverso un montaggio fotografico. I due momenti erano sottolineati e contrapposti ancora di più da musiche e rumori d'ambiente che, mentre da un lato mettevano in risalto l'aspetto grottesco e assurdamente spettacolare della parata, dall'altro evidenziavano gli aspetti più crudi e violenti degli scontri» (cfr. *Cinegiornali studenteschi*, in "1968-1972 esperienze di cinema militante" a cura di Faliero Rosati, numero monografico di Bianco & Nero, fascicolo 7/8, 1973).

7. Sconfiggeremo il cielo

Italia. 1972. B.N. 37min; regia: Antonio Bertini, Sergio Nuti; produzione: Unitelefilm.

“Sconfiggeremo il cielo” è una frase del generale Giap, il popolare dirigente vietnamita, che ha espresso così la ferma intenzione dei vietnamiti di resistere all'aggressione militare nord-americana e di vincere la guerra non dichiarata che gli Stati Uniti hanno condotto contro il Vietnam.

Il film - realizzato con materiali di repertorio e di attualità, tra cui particolarmente significativi quelli girati da operatori nord-vietnamiti - inizia con un paragone: la vita in una città come New York e l'esistenza che i vietnamiti conducono soprattutto nelle caverne e nei rifugi sotterranei, scavati per sfuggire ai bombardamenti aerei, e in cui gli abitanti hanno organizzato la propria vita e il proprio lavoro. Fuori, nelle campagne del Vietnam, continua il lavoro agricolo e l'opera continua di vigilanza e di intervento per impedire che le dighe sui fiumi e sui bacini vengano distrutte dalle bombe e allaghino i campi. Il film descrive anche la complessa organizzazione sanitaria del Vietnam del Nord; mostra infine immagini degli echi che la

guerra ha negli Stati Uniti attraverso le riprese di una manifestazione reazionaria di veterani del Vietnam e di una contro-manifestazione giovanile che chiede la pace e la fine dell'intervento statunitense in quella parte del mondo.

Le immagini presentate documentano, inoltre, l'uso delle armi chimiche da parte degli americani; e infine il racconto cinematografico dell'offensiva del Tet del gennaio 1968, quando i vietcong riuscirono quasi a vincere la guerra proprio nel momento in cui era al massimo la presenza militare statunitense sul territorio vietnamita.

*Dieci soldati alla stazione
e la stazione è già in guerra
i bombardieri che passano piano
sembrano rondini visti da terra*

(Ivano Fossati)

5.2 Piccolo campionario di voci tra cinema, Italia, Vietnam, militanza, Sessantotto, ecc.

GOFFREDO FOFI: Gli anni tra il '60 e il '68 sono l'ultimo grande periodo della storia della cultura, perché c'era ancora una grande speranza, c'era ancora l'idea della scalata al cielo. Le lotte di liberazione, il Vietnam, c'era ancora una serie di obiettivi, la scuola, i disoccupati del Sud: in tutti i campi, in tutti i paesi, c'erano ancora grandi battaglie da fare, battaglie che poi sono state placate negli anni successivi.

(G.Fofi, intervista, *Sessantotto arte e parte*, in "Il cinema del 68. Immagini in movimento", Ass.Cinematografica Pandora, Milano, 1998).

FRATELLI TAVIANI: L'unico modo per essere degli artisti politici non è quello di fare dell'arte "politica" ma di fare politicamente l'arte... poiché l'utilità di un film non esiste al di fuori di quella modificazione che esso è capace di apportare negli altri nel suo campo specifico... nel momento stesso in cui parli del Viet-Nam, non si tratta di usare il cinema per comunicare alcuni dati informativi sul Viet-Nam. Ma piuttosto... di Vietnamizzare il linguaggio del film. (Paolo e Vittorio Taviani, citati da Lino Micciché, *Gli utopisti e gli esagerati*, dal volume "Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani" a cura di Vito Zagario, edito dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Marsilio Editori, 2004).

ALBERTO GRIFI: Io sono uno di quelli che ha frequentato la casa di Zavattini. Una delle esortazioni su cui tornava con più insistenza nei "comizi" che faceva saltando sui divani di casa per l'entusiasmo, era che bisognava farla finita di mettere in scena la realtà così com'è. Il cinema, diceva, ha l'obbligo morale di lottare perché si creino le condizioni per trasformare la realtà, per agirla con coraggio, con una nuova concezione di solidarietà, con la lotta... Solo così si sarebbe realizzato un cinema nuovo, perché chi avesse filmato e chi fosse stato filmato si sarebbe scrollato dalle spalle la passività con la quale si subiscono le "grandi menzogne"... Ma i giovani registi che lo ascoltavano, e non erano pochi, non capivano questo grande sogno che era anche una necessità urgente. Troppo preoccupati a rimaneggiare gli stereotipi del cinema di cassetta, non coglievano il fatto che il mondo, quello vero, quello lontano dai set cinematografici, stava cambiando...

(A.Grifi, *Il canto degli uccelli in gabbia*, in "1967 Tuoni prima del maggio", a cura di Italo Moscati, Marsilio, 1997).

GOFFREDO FOFI: Da un punto di vista militante, il cinema del Sessantotto italiano è stato di una rozzezza inaudita rispetto a quello francese, che poteva contare all'inizio su Karmitz, Godard e Chris Marker, sui vari collettivi e anche su gruppi operai che facevano cinema. In Italia tutti organizzavano soltanto manifestazioni, assemblee e scontri.

(G.Fofi, intervista, *Il sessantotto che non c'è*, in "Close up", 1998, n.5).

GIANPAOLO BERNAGOZZI: Cinema politico diventa, in Italia, quel cinema che nasce fuori del sistema, non dilaniato dalle leggi della produzione e del mercato, non costretto a indulgere ai vincoli dello “spettacolo” e alle remore economiche della distribuzione. Un cinema però che sia capace di conservare in sé e di assumersi i termini dialettici e contrapposti delle parti, non trionfalistico, non definito, non conclusivo. Un cinema fatto di scelte, meditato dall’interno, non precostituito; un contatto con le diverse componenti della gestione socio-politica nel suo divenire; uno spazio autonomo nella definizione delle antinomie economiche. Un cinema che ricerca una sua sintassi, e che definisce (in questo) una sua area operativa. Tanto più politica quanto più capace di coinvolgere e di sensibilizzare le componenti dialettiche in un quadro conflittuale: operai e intellettuali, ieri e oggi, due società e due moduli a confronto, intellettuali militanti e milizia progressista, frangia del disimpegno e razzismo neocapitalista, ecc. Qui il “voglio fare un film”, il “ci vogliono i soldi”, il “ci vuole una storia”, il “ci vogliono un lei e un lui” non fanno testo perché ci si innesta in una ricerca autonoma ed autentica. Anche se troppo spesso questa autenticità, sommersa dal consumismo del non cinema, stenta a ritrovare se stessa e a definire un suo orizzonte.

(G. Bernagozzi, *Ipotesi per un cinema politico*, in “1968-1972 esperienze di cinema militante”, cit.).

GIANNI CANOVA: Lì, nei Sixties, rabbiosi e mai appagati, ogni film realizzato in qualunque parte del mondo, rinviava a un background collettivo che gli garantiva un surplus di senso e che lo riassorbiva in una fitta rete di assonanze, interferenze e complicità; fuori di lì, prima e dopo gli anni Sessanta, quasi tutti i film realizzati rinviavano invece quasi solo a se stessi. Come a dire: negli anni Sessanta quasi ogni film parlava al plurale e diceva *noi*, mentre prima e dopo quel periodo, anche il film animato dalle migliori intenzioni ci appare oggi (*col senno di poi*) condannato a non essere altro che un’escrescenza o una protuberanza dell’io. Colpa e merito dello *Zeltgeist*? Di un particolare e forse irripetibile *spirito del tempo*?

(G. Canova, *Scoccò per tutti l’ora dei forni*, in “1967 Tuoni prima del maggio”, cit.).

CIRIACO TISO: Fare un film di documentazione sulla lotta nel Vietnam può servire come non può servire: dipende da chi lo fa, per chi lo si fa e da come lo si fa. Può servire se è fatto da guerriglieri vietnamiti per la gente con cui lottano contro l'imperialismo americano (e potrebbe costituire una conoscenza dei fatti dall'interno anche se mostrato in Europa o in altri paesi), per spingerla a una azione concreta; non servirà a niente se deve solo salvare la coscienza, e ciò avviene sempre quando un film sul Vietnam, sull'Africa o sul Sud America è fatto da un europeo, anche il più impegnato nei riguardi della realtà di quei paesi. Bisogna sempre stare attenti che, interessandosi del *terzo mondo*, non si faccia pur sempre del colonialismo. (C.Tiso, *Cinema poetico/politico*, in "1968-1972 esperienze di cinema militante", cit.).

SILVANO AGOSTI: È per questo che sul primo cinegiornale del Movimento Studentesco ho usato i cori dell'armata rossa come commento musicale alle battaglie con la polizia: era un modo di fare una rispettosa ironia, come a dire «state attenti che non state facendo la rivoluzione d'ottobre».

(S.Agosti, *Il sessantotto che non c'è*, cit.).

FRATELLI TAVIANI: In quegli anni attorno al Sessantotto fare politica significava decidere chi amare. Tutto passava attraverso il filtro politico, perché si pensava che fosse in atto una trasformazione della società. Politica significava filosofia, sentimenti, rapporti. Queste cose, e le persone con cui le vivevamo, noi le abbiamo raccontate, non perché volevamo fare un film sul Sessantotto, ma perché volevamo raccontare un'esperienza vissuta sulla nostra carne. Nei *Sovversivi* c'è la morte di Togliatti, ma ci sono anche i rapporti con i nostri genitori, con la nostra terra, con personaggi *esoterici*, con omosessuali, addirittura uno dei protagonisti si chiama Leonardo da Vinci. Quando ci dicono che facciamo *cinema politico* ci arrabbiamo molto.

(Paolo e Vittorio Taviani, *Cinema in rivolta*, intervista di Fabrizio Tassi, in "MicroMega", n.6, 2012)

GOFFREDO FOFI: L'America Latina, dice Solanas, sarà il Vietnam degli anni Settanta. Ma Detroit, Parigi, Berlino, ecc. hanno chiarito che i Vietnam sono possibili, forse indispensabili, anche nei cuori del sistema.

(G.Fofi, *Solanas e il cinema didattico. Molti Vietnam*, in “Ombre rosse”, agosto 1968)

SERGE DANÉY (per concludere): L'altra ragione per la quale il cinema ha “mancato” il Sessantotto è meno lusinghiera (almeno per noi francesi). E se, *giustamente*, il maggio '68 non fornisce materia romanzesca interessante e non ponesse nessuna questione estetica al cinema? E se non ci fosse altro che un po' di socio-patologia del militante, con sinistre ingenuità, residui d'infanzia, discorsi sonnambolici e disillusioni ultraprevedibili? Molta psicologia e pochissima mitologia? Pochi morti, non abbastanza martiri e troppi perdenti? Niente di quello che alimenta il bisogno di immagini e il ricorso alla “grande fiction”? È una delle domande poste – senza volerlo? – da Romain Goupil nel momento in cui realizza quello strano film che è *Mourir à trente ans*.
(S.Daney, “Ciné Journal 1981-1986”, Cahiers du cinéma, 1986).

*Tío Ho, nuestra canción/es fuego de puro amor,
es palomo e palomar,olivo del olivar,
es el canto universal,/cadena que hará triunfar
el derecho de vivir en paz*

(Victor Jara)

5.3 Il cinema militante, il cinema militante applicato al Vietnam e il problema della controinformazione

Il cinema militante è stato il cinema di quelli della sinistra, spesso e soprattutto della nuova sinistra. Con loro ha condiviso incubazione, nascita, espansione, crisi; con loro ha avuto rapporti di interazione e di delega; con loro ha, spesso, inventato le forme e i modi della distribuzione, e quindi la verifica nel quotidiano, tra i soggetti sociali su cui si faceva affidamento per un'ipotesi di cambiamento.

Non esiste una definizione né tantomeno una codificazione che ci permetta di distinguere il cinema militante dall'altro cinema. Il cinema militante è in genere un cinema documentario, un cinema della realtà, ma può essere anche di finzione; è spesso una cronaca, una registrazione di una lotta o di una vertenza, ma può anche sostenere una tesi politica, appoggiare una campagna o un movimento; può essere girato o può essere semplicemente un film di montaggio, che utilizza quindi materiale di repertorio; ecc. Ma la caratteristica per cui entra nel circuito alternativo e *di classe* è l'uso che ne viene fatto, la proiezione cioè in situazioni (fabbriche, case occupate, manifestazioni, assemblee popolari, picchetti, ecc.) in cui la comunicazione, l'osmosi tra il momento della proiezione e la lotta sociale è al massimo livello. Tanto che è la nozione stessa di cinema a essere messa in discussione dal punto di vista teorico e dal punto di vista pratico: dal punto di vista teorico, mettendo in discussione la funzione del cinema, e dell'intellettuale del cinema, a favore di un uso dialettico che, per esempio, il teatro popolare potrebbe garantire nelle stesse situazioni; dal punto di vista pratico, quando l'audiovisivo prima e il videotape poi hanno fatto il loro ingresso nei cataloghi del cinema militante, diventando spesso intercambiabili con la pellicola.

Queste, in sintesi, le premesse teoriche e politiche che riassumono quella che è stata l'esperienza del cinema militante. Esperienza che ha comportato a suo tempo un dibattito teorico molto acceso, spesso allargato anche al cinema ufficiale e al cinema d'essai (basta pensare agli interventi di molte riviste francesi e di alcune italiane); ma soprattutto ha messo *in movimento* una serie di pratiche di base, diffuse e capillari, spesso sconosciute, e comunque molto più numerose di quanto oggi si possa pensare. Pratiche di base che avevano una storia e che poggiavano comunque su esperienze precedenti.

Sicuramente la rivoluzione sovietica e le conseguenze che comportò nell'industria cinematografica russa costituiscono il precedente storico più importante. Gli *agit-prop* usavano il cinema, seguendo le indicazioni di Lenin, come strumento fondamentale ("lo strumento più forte", dirà Lenin) per vincere anche sul piano culturale lo scontro contro la reazione bianca che sul piano economico e militare rischiava di avere la meglio. È soprattutto un personaggio apparentemente secondario come Medvedkin a mettere insieme il cinema e la campagna di alfabetizzazione e di controinformazione nelle cam-

pagne, cioè un agit-treno con a bordo una piccola biblioteca, strumenti musicali, uno schermo, un piccola quantità di sedie, in modo che fosse in grado, anche nei posti più sperduti, di proporre un film e di organizzare un dibattito. Il fenomeno si normalizzerà poi intorno al 1935, quando gli effetti della NEP hanno come risultato prima la burocratizzazione dell'URSS e poi la politica *socialimperialista* di Stalin. Proprio l'esperienza di Medvedkin verrà riscoperta e riproposta negli anni Settanta in Francia da Chris Marker, che ristampa una parte delle sue pellicole e gira un documentario sul suo cinema; mentre il senso del suo agit-prop è stato ripreso negli anni in tantissime altre esperienze di *cinema mobile* fatte sia in quello che una volta si chiamava il *terzo mondo* (a Cuba come in Vietnam come in tanti paesi africani) sia in alcune regioni più povere del Mediterraneo, per arrivare infine alla nostra ape rossa (gestita dall'AAMOD di Roma) tuttora operativa e circolante.

A proposito di cinema genericamente alternativo e diverso, vanno tuttavia ricordate anche tutta una serie di esperienze fatte in Europa negli anni Venti e Trenta, in gran parte legate al fenomeno delle avanguardie artistiche e cinematografiche, soprattutto nella Francia dei surrealisti e nella Germania di Weimar. Un'esperienza anche questa interessante, soprattutto dal punto di vista teorico, che viene però messa in crisi, negli anni Trenta, prima dalla politica dei Fronti popolari e poi dalla Guerra di Spagna, quando si chiede al cinema militante un impegno più vasto e alla portata di tutti. Ma, come è noto a chi si occupa di queste cose, il cinema militante non funziona quando diventa un cinema ufficiale e istituzionale.

Poi arrivano altre vicinanze, altre contaminazioni, con il cinema diretto, la candid camera, l'underground, che però alla fine hanno molto poco in comune con il cinema militante, al di là dell'insofferenza per l'apparato cinematografico e per i suoi condizionamenti di linguaggio. Da noi, in Italia, quello che ha un po' di storia in comune è probabilmente il cinema underground (penso a Bargellini, a riviste come *Ubu* e *Re Nudo*), ma poi alla fine prevale la logica del *cinema parallelo*, di un cinema cioè legato al personale, al superotto, soprattutto che non vuole comprometersi rispetto a una militanza politica e sociale.

Arriviamo così agli anni della grande onda del 68 e a tutto quello che succede prima e dopo, a cui, in parte, abbiamo accennato nella mes-

sa in fila delle *voci* in apertura. Anche se qui, nello specifico, al di là dei grandi temi sociali (la scuola, la fabbrica, la casa, ecc.) andrebbe indagato, soprattutto per quanto riguarda il Vietnam, il tema non meno importante e strategico dell'imperialismo e della solidarietà internazionale. Un tema, questo, che in Italia non ha avuto una grande fortuna, nonostante le infinite e affollate manifestazioni popolari che in quegli anni hanno invaso il paese, le strade, le piazze soprattutto, ma anche le fabbriche, i teatri, le scuole e perfino le chiese. Un tema che tutto sommato è rimasto poco raccontato, sia dal cinema militante che da quello ufficiale, e forse l'unica produzione con una sua discreta importanza è proprio quella realizzata per iniziativa, diretta o indiretta del PCI, dal suo ufficio stampa e propaganda, dall'Unitelefilm e da altre strutture che si muovevano nella sua area culturale e politica. E questo vuoto, solo in parte riempito dalle nostre produzioni, ha posto un problema grave e importante, perché di fronte alla grande macchina economica e militare degli americani, con tutto il loro apparato culturale (cinema compreso), diventava molto più difficile per il movimento e la sinistra in genere ristabilire seriamente ed efficacemente la verità di fronte a tutte le menzogne e le atrocità che le varie amministrazioni americane continuavano a mettere in opera, ma, come più tardi si è scoperto, nascondendole agli occhi del mondo (dagli imbrogli di Ginevra al falso incidente del Golfo del Tonchino organizzato dalla CIA, ai bombardamenti sui civili mai ammessi e via elencando). Sicuramente si doveva e si poteva far di più, sia producendo e distribuendo altri film (magari un po' meno ingabbiati dalle direttive del partito) sia promuovendo e aiutando, cosa non meno importante, una produzione cinematografica più solida ed efficace da parte degli stessi cineasti vietnamiti. C'era tra l'altro l'esempio cubano a portata di mano, che poteva dare indicazioni importanti sulla strada da prendere. Questo vale per il Vietnam, ma vale anche per tutta una serie di altri paesi del *terzo mondo* che sono stati massacrati e depredati dai vari imperialismi, americani, europei, ai quali si è aggiunto alla fine anche il cosiddetto social-imperialismo sovietico, che con tattiche diverse ha man mano esteso le sue ramificazioni su molti paesi di quella che veniva definita area d'influenza socialista. Ci è finito dentro, alla fine, anche il Vietnam, e sappiamo quello che è successo dopo.

Tornando alla storia del cinema militante italiano, possiamo collo-

care all'inizio di tutto un film che si chiama *Scioperi a Torino*, che è il primo film a parlare della condizione operaia in quella città proprio nei giorni della sua prima rabbiosa manifestazione pubblica, gli scontri del 1962 in piazza Statuto. Dopo è arrivato tutto il resto, anche a livello teorico: *Ombre rosse*, Pesaro, Porretta, Venezia, il coinvolgimento della nuova sinistra, l'ANAC e la sua disponibilità a questo tipo di tematiche, Zavattini e i suoi cinegiornali e così via. Il cinema militante diventa comunque il cinema della contestazione, del terzomondismo, nel senso che contesta sia il cinema politico (Rosi, Petri, Lizzani) perché consolatorio, sia il cinema di qualità (Aiace, Circoli del cinema, ecc.) perché strumento della borghesia illuminata. Privilegia invece le cosiddette organizzazioni rivoluzionarie con l'obiettivo di riportare nelle situazioni di scontro sociale i materiali raccolti o i film realizzati. Via il cinema spettacolo, e avanti il cinema inteso come strumento di discussione e di crescita. Dalla Francia arrivano esempi e modelli illuminanti, dalla conversione marxista dei *Cahiers du cinéma* alla creazione degli Stati Generali del Cinema, dove confluiscono un numero consistente di registi, attori, tecnici. Con dei risultati importanti, a cominciare da Godard e Marker di cui diremo meglio nel prossimo capitolo. Ma in Italia non succede niente del genere. La scissione dell'ANAC lascia spazio solo a Maselli, Zavattini, Ferreri e pochi altri, compreso, per qualche tempo, Pasolini. Va ricordato comunque che da quella scissione nacque il GIFIP, cioè il Gruppo di Iniziativa per il Film di Intervento Politico, il quale, nel breve tempo prima di sciogliersi, realizzò ben tre film di qualche valore: *Lotte di classe in Sardegna* realizzato da un gruppo di registi tra cui Maselli e Ferreri, il film sull'Alfa Romeo di Virginia Onorato (*All'Alfa*), e infine l'edizione italiana di un film americano sui neri di Detroit realizzato da un gruppo vicino alle Pantere Nere.

E tuttavia, in Italia, la ricchezza di situazioni e di comportamenti sociali e culturali e insieme la presenza di una sinistra *riformista* più dialettica e più sensibile alle spinte popolari hanno creato una rete di intervento e di distribuzione molto ampia, con una diffusione capillare un po' in tutto paese, creando collegamenti tra Nord e Sud, città e campagna, fabbriche e scuole, quartieri e università, due festival (Pesaro e Porretta) e così via. Si è insomma supplito con il pragmatismo della produzione e della distribuzione a una mancanza

di seri presupposti teorici, e questo con il tempo ha creato molta confusione e disastri, perché tutto è stato sacrificato alla politica del militantissimo sessantottesco, con la inevitabile penalizzazione di molti film che non entravano in quella logica spesso punitiva. Penso non solo ad alcuni film realizzati nell'ambito dell'Archivio, ma anche a film, per esempio, come *Totem* di Buonfino, *La fabbrica aperta*, il film sulla Rhodiatoce, poco amati dai militanti, anche se realizzati nell'ambito della nuova sinistra; mentre al contrario un film come *Apollon* di Gregoretti, voluto dal PCI, è diventato, credo, un caso unico di film d'autore distribuito solo nel circuito militante. Evidentemente i confini tra cinema militante e no erano ancora molto labili. Così come tutta la teorizzazione sul decentramento territoriale e l'orizzontalità del lavoro politico che aveva destato tanto entusiasmo a sinistra della sinistra, alla fine non ha funzionato più di tanto, sia perché il decentramento è stato in qualche modo assorbito dal sistema, sia perché su quegli stessi spazi la sinistra ufficiale sapeva muoversi molto meglio, grazie a una tradizione, da tempo consolidata, di una rete imponente di canali alternativi che andava dalle sezioni di partito alle case del popolo, dai sindacati alle situazioni di lotta e così via. E per esempio il progetto dei cinegiornali liberi, teorizzato e proposto da Zavattini e appoggiato dal PCI (anche se nei fatti mai concretamente realizzato) è stato un tentativo decisamente più lucido e riuscito di tanti altri progetti avviati dal circuito di classe. Era, quello di Zavattini, un tentativo nobile di ripartire dal neorealismo per rifondare un cinema, la cui peculiarità non era tanto l'uso politico del film (come voleva la sinistra rivoluzionaria), ma il fatto che il film era prodotto in maniera alternativa. Per questo poi gli è mancato il fiato per durare.

Entrando infine nel merito dei sette film italiani (militanti) sul Vietnam di cui si parla in questo capitolo (ma l'elenco non è esaustivo), dobbiamo dire subito che sono tutti prodotti di grande dignità, realizzati per far fronte a esigenze ben precise: a parte la propaganda, c'era la volontà prima di tutto di utilizzare il cinema in modo diverso, più immediato e popolare, riprendendo l'insegnamento di Zavattini. C'era cioè l'idea che la macchina da presa potesse dare un contributo alla dialettica politica, nel senso che, più e meglio delle parole, poteva allargare la conoscenza tra la gente, e quindi la democrazia. Anche se non si parlava ancora di controinformazione,

almeno agli inizi, quando viene realizzato il primo film, *Vietnam chiama*, di Luciano Malaspina. Perché non era *contro* nessuno, si voleva semplicemente fare un film che raccontasse quello che gli altri non raccontavano, fare un'informazione nuova, un'informazione politica militante. Perché il cinema, grazie al Vietnam, diventava cinema militante, diventava strumento di lotta.

Ma poi, con il passare del tempo e l'intensificarsi delle menzogne e dei bombardamenti da parte americana, è chiaro che andava avviata anche una sacrosanta opera di controinformazione. Non bisogna infatti dimenticare che «la guerra del Vietnam fu combattuta come un'altra Corea, in nome dell'anticomunismo. All'inizio l'intervento americano è defilato e di solo appoggio al Vietnam del Sud, per poi intensificarsi progressivamente. Il governo Kennedy vuole nascondere l'esistenza di una vera guerra in Vietnam... Ma la crisi ha una brusca impennata con l'incidente del Golfo di Tonchino, al quale il presidente Johnson fa seguire un *news management* da guerra fredda (i comunisti hanno attaccato le navi americane, dobbiamo difenderci). La stampa accetta la versione del Pentagono, in televisione l'ambasciatore americano in Vietnam dichiara che i vietcong tagliano le teste ai capi-villaggio e, dopo averle infilate su punte di bastoni, le mostrano per terrorizzare i contadini. Ormai la presenza americana significa guerra aperta e il generale Westmoreland (capo delle operazioni terrestri) vuole avviare una politica di larga costruzione del consenso, lasciando via libera a tutti i media...» (cfr. Mirko Nozzi, "Informazione e guerra: la televisione nella guerra del Vietnam e del Golfo Persico", sito internet).

D'altronde quelli sono proprio gli anni (sul finire degli anni Sessanta) in cui prende piede in Italia una controinformazione sempre più intelligente e agguerrita, che trova i suoi attivisti proprio tra le fila della sinistra, militanti, registi e soprattutto giornalisti. E fare controinformazione vuol dire fare un'informazione contrapposta a quella velinaria ufficiale, mettere in dubbio le informazioni subite, sfidare l'autorità, smascherare la legittimità. La controinformazione non è, tuttavia, ideologica, ma si realizza sulle spalle dell'informazione cosiddetta *normale*, succhiandole il sangue come una sanguisuga e rispuntandolo con una combinazione chimica diversa. Controinformazione non è dire al telegiornale cose diverse, ma andare dove la gente guarda il telegiornale e intervenire facendo notare come quel

telegiornale distorce l'informazione... e magari dare nuove informazioni. E in quest'opera di recupero della verità, come dicevo, sono in tanti a essere coinvolti, a cominciare dai militanti. Che appartengono alle aree più disparate della sinistra, antagonista e riformista; che lavorano spesso in sinergia (anche con i gruppi di cinema) per dare vita a delle realtà che possano diffondere una nuova comunicazione politica e sociale, magari attraverso un linguaggio diverso, che può essere anche quello delle immagini cinematografiche.

È a partire anche da questi presupposti che nascono altri due cortometraggi, *Vietnam test* del 1965 con la regia di Antonio Bertini, e *Il Vietnam è qui*, nel 1967, diretto da Giuseppe Ferrara. Il primo in particolare importa nel cinema quelle che erano le tecniche comuniste dell'inchiesta sociale, con Bertini che, armato di microfono e telecamera, va in giro per i luoghi più disparati (dalle strade e dalle piazze ai posti di lavoro) a chiedere alla gente che cosa ne pensa di quello che sta succedendo in Vietnam. Molte sono le risposte sconcertanti, ma quello che conta non è questo. Quello che conta è utilizzare il cinema per rendere le informazioni patrimonio della gente, dei lavoratori; è abbattere gli steccati e far circolare le informazioni al di fuori dei canali controllati dal potere costituito; è, in definitiva, lavorare per la creazione di una presa di coscienza diffusa a livello di massa. L'altra cosa importante (che riguarda anche il secondo film) è il tentativo di portare in Italia, a casa nostra, l'esperienza e il sentimento di quello che sta subendo il popolo del Vietnam martoriato ogni giorno dai bombardieri americani.

Ma intanto, a partire dal 1968, le cose cominciano a mettersi male per il governo americano. Le menzogne di Johnson e McNamra non hanno tenuto e la controinformazione sembra essere arrivata anche dentro la tv americana. «Con l'offensiva del Têt – scrive ancora Mirko Nozzi - la cronaca televisiva era cambiata, diventando più drammatica e critica: il *news management* governativo era entrato in collisione con la crescente contestazione nelle università, nel giornalismo, nel governo stesso e nella popolazione in generale, che ora forniva l'audience per un giornalismo più aggressivo e scettico. D'un colpo crolla lo schema semplificatorio di un Vietnam del Sud democratico contro l'invasione del Nord comunista e con l'intensificazione dell'attività giornalistica aumentano le immagini di vittime civili e di distruzioni urbane: per la prima volta la guerra appare in

televisione come un brutto affare. Lo spettatore, di fronte a immagini di combattimenti in campo aperto e di forti perdite americane si convince di una sconfitta, che per i militari è da attribuirsi senza dubbio alla televisione. Per Westmoreland “la svolta ci fu con la battaglia del Têt. Militarmente la vincemmo noi, ma, due giorni dopo il suo inizio, Walter Cronkite annunciò in tv che noi avevamo perso, e quella diventò la verità”. Un simbolo del nuovo clima politico e giornalistico è la notizia dell’eccidio di My Lai...».

Fare controinformazione vuol dire comunicare un immaginario, fare propaganda all’interno dei processi di trasformazione in atto. Fare controinformazione vuol dire denunciare la grande impalcatura che sta dietro la strage di stato, popolata di fascisti vecchi e nuovi e di corpi separati che stanno, come sempre, nel libro paga della CIA e dei soliti padrini democristiani. «La rottura dell’autocensura, - scrive Pio Baldelli (“Informazione e contro informazione”, Mazzotta, 1973) - del silenzio e dell’impiego settario dell’informazione significano organizzare un *fronte di massa della controinformazione*, chiamando a farne parte in un impegno collettivo le reali avanguardie di lotta e quelle forze che avvertono l’urgenza di rompere il segreto che avvolge l’opera dei “corpi separati” dello stato, la crisi e l’omertà dei gruppi politici istituzionali. La controinformazione deve cercare di scovare e di abbattere i muri maestri che reggono l’informazione del nemico di classe».

La controinformazione nasce dal giornalismo politico di denuncia come quello del *manifesto* diretto da Luigi Pintor (anni Settanta); la controinformazione è legata al filone delle inchieste sociali (trame nere comprese); ha il dovere di denunciare quello che succede nel mondo del lavoro, nelle carceri, nelle lotte sul territorio, dalla casa alla scuola. Ma la controinformazione non può essere solo un fenomeno movimentista, ha bisogno di professionisti, avvocati, giornalisti; ha bisogno dei militanti migliori iscritti al PCI, così come ha bisogno del suo vasto apparato informativo. Ha bisogno anche del cinema. Intanto nel 1968 esce *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam* di Franco Taviani, che respira tutta la forza, le speranze e l’entusiasmo del Sessantotto; e nel 1969, anno della morte del grande presidente vietnamita, *Ho Chi Minh* di Francesco Maselli e Luigi Perelli.

Ormai anche la parabola della guerra vietnamita si sta avviando verso la fine, dopo le dimissioni di Nixon in seguito alle rivelazioni

dello scandalo Watergate. E tuttavia in Vietnam si continua a morire con la ferocia di sempre. «Nel giugno '71 – conclude Nozzi - il “New York Times” aveva pubblicato i *Pentagon Papers* (le carte segrete del Dipartimento della Difesa, comprensive degli inganni durante l’impegno militare in Vietnam) e la consapevolezza del pericolo rappresentato dall’ingerenza militare sulla vita civile e nel condizionamento dell’opinione pubblica raggiunge il centro del sistema politico: nel marzo '72 viene istituita una Commissione d’inchiesta del Senato, presieduta da Fulbright, sulle attività di relazioni pubbliche del Pentagono». Non c’è più spazio per nessun tipo di menzogna né di manovra.

*Ci sono 30 modi per salvare il mondo
ma uno solo perché il mondo salvi me
che io voglia star con te
e tu voglia star con me*
(Lorenzo Jovanotti)

5.4 Dal nord e dal sud per il Vietnam. La marcia, il testo, le storie

Il testo che qui di seguito proponiamo è quello che poi diventerà la voce fuori campo che accompagna uno dei film più belli e originali dei sette che abbiamo messo in scaletta per questo capitolo. Un film militante che racconta una marcia, attraverso l’Italia, *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam*. Una marcia per svegliare l’Italia, due tronconi di popolo che si incontrano a Roma per marciare sul Parlamento e gridare la rabbia e l’orrore di quello che sta accadendo in Vietnam, adesso (siamo nel novembre del 1968) che l’escalation dei bombardieri e le mille immagini di massacri, a cominciare da My Lai, hanno rivelato la vera natura feroce e imperialista della guerra. Una marcia di popolo, infinita e bellissima, come raramente si era

vista prima. Immagini strette, mosse, facce, piedi, bandiere, canti, cartelli, e poi ad allargare, a scoprire città, pianure, strade, montagne, fiumi, compreso il Po (il suo attraversamento è come quello del diciassettesimo parallelo). I passi non si contano più e le gocce di sudore si mischiano alla pioggia che continua a cadere. All'arrivo di ogni città la gente li aspetta, si unisce alla marcia. Arriva il sindaco, la banda, abbracci e rifornimenti alimentari, vino, panini. Davanti c'è Danilo Dolci e altri, e c'è soprattutto la cittadina sud-vietnamita Vo Van Ai, sperduta e stanca, ma bellissima, felice, travolta dagli abbracci delle donne che incontra. Le immagini della marcia sono interrotte da poche terribili spezzoni di repertorio (all'inizio e verso la fine del film) e da quattro interviste che raccontano altrettante storie di gente qualsiasi, tre uomini e una donna che in qualche modo hanno avuto a che fare con la marcia. Sono un disegnatore di fumetti di Milano, un idraulico di Parma, una studentessa universitaria di Viareggio e un tranviere di Napoli. Quattro storie che servono a frenare e a far respirare il ritmo inarrestabile della marcia, che servono a portare il Vietnam e la buona politica nella vita delle persone. Quattro storie raccontate con poche, semplici parole (che riportiamo in coda), come gesti, mani, facce, soprattutto pause e silenzi che raggiungono a volte anche la marcia, rendendola come irreali e fuori dal tempo. C'è molto Vietnam in questo film e molta Italia. Quella del Nord e quella del Sud. Ci sono le nebbie di Milano, la pioggia di Pavia, la neve di Parma. E poi c'è Napoli, l'apertura su Napoli con la nave che porta Danilo Dolci e un gruppo di giovani siciliani. La vita e la luce di Napoli, il nostro Vietnam del Sud. Dove tutto sembra di colpo amplificato, veloce, incontenibile. Anche la marcia. Con i bambini, incredibili e scatenati, che escono da dietro ogni vicolo, da dietro ogni bandiera rossa. Ricordano altri bambini, meno felici, quelli di Hanoi, un numero impressionante di bambini assassinati dal glorioso esercito degli Stati Uniti d'America. A Roma i due tronconi della marcia si uniscono, marciano insieme verso il Parlamento. Il corteo si blocca di colpo, riparte il repertorio, silenzio e immagini di morte, di una guerra che continua, e continua a uccidere. Bisognava attraversare l'Italia per sapere che non basta attraversare l'Italia, che domani bisogna ricominciare, ognuno la sua piccola marcia quotidiana.

(il testo)

Sono partiti da Milano la mattina del 4 novembre. Erano novemila con cento bandiere e duemila cartelli. In testa alla colonna camminavano alcuni degli organizzatori: Danilo Dolci, il pittore Treccani, il professor Margaria, la cittadina sud-vietnamita Vo Van Ai. Ma non è di loro che voglio parlare. Ci interessa di più la storia di William, Nino, Maria, Vittorio... Perché sono venuti alla marcia? Per desiderio di rottura col proprio ambiente o per proseguire la lotta quotidiana? Per mettersi la coscienza a posto o per una precisa scelta politica? Forse ciascuno di loro ha un motivo diverso per farlo. Mentre marciano, sotto la pioggia, a Pavia stanno già preparandosi ad accoglierli. La marcia dal Nord e dal Sud per il Vietnam durerà 25 giorni. Ogni giorno percorreranno 30-40 chilometri, fermandosi ogni sera in una città diversa. Tutti vogliono che gli americani se ne vadano dal Vietnam e che il paese riacquisti l'indipendenza.

Ma ognuno dà la propria interpretazione al problema e prospetta differenti soluzioni. È appunto per questo che stanno marciando: per informare la gente, per tentare di unirsi alla lotta dei partigiani vietnamiti come possono e con i limitati mezzi di cui dispongono. Camminano per ore e ore senza fermarsi. Usciti dalla periferia della grande città, incontrano lungo la strada altre città e altri paesi. Alcuni si fermano a bivaccare, stanchi e affamati. Seduti qua e là, a piccoli gruppi, mangiano al sacco. La stanchezza pesa su tutti. Mangiano e fumano in silenzio. Qualcuno parla a bassa voce con i vicini, qualcuno canta. Quando poi viene dato il segnale della partenza, si rialzano a fatica, cercando di scuotersi di dosso la polvere e la stanchezza. Un'altra città li attende. Così ogni giorno per quasi un mese. La prima sera sono arrivati a Pavia, bagnati fradici dopo alcune ore di marcia sotto la pioggia. Entrare nel teatro asciutto, potersi finalmente sedere, sembra un sogno. A poco a poco faranno l'abitudine a questo nuovo tipo di vita e saranno pronti a ricominciare ogni sera le loro discussioni sui temi abituali della pace, dell'imperialismo, della guerriglia. Il pubblico cambierà ogni giorno, ma sarà sempre pronto ugualmente a intervenire nel dibattito e a portare il proprio contributo di esperienze e di idee. Man mano che la marcia prosegue, col crescere della fatica, sembra loro confusamente di sentirsi più vicini al popolo vietnamita. Intanto nel Viet si combatte da quasi trent'anni. Prima contro i giapponesi, poi contro i francesi, adesso contro

gli americani. La sera dell'arrivo a Bologna una folla di migliaia di persone è venuta incontro alla marcia; davanti a tutti il sindaco con la giunta comunale. È questa una scena che si è ripetuta molte volte. Nei paesi sindaci sconosciuti, con la fascia tricolore come per una festa solenne; nelle grandi città sindaci già inseriti nel gioco della politica nazionale; in ogni caso sempre con un'aria di ufficialità che mal si accorda con le facce stanche e mal rasate dei marciatori, con le loro scarpe infangate. Le donne abbracciano Vo Van Ai, la piccola donna vietnamita. Con i suoi caratteri fisici indocinesi, il lungo abito di seta e la lingua musicale e incomprensibile, Vo Van Ai rappresenta per molti l'unico legame concreto con questo popolo lontano, che spesso l'iconografia tradizionale presenta ancora avvolto del fascino misterioso dell'Oriente.

Si ritrovano ogni mattina nella piazza principale della città, come oggi a Bologna, per riprendere la marcia. Ancora assonnati e infreddoliti, stanno tutti in gruppo per scaldarsi. Scelgono a uno a uno i cartelli e le bandiere. Poi alla partenza percorrono le vie della città a piccoli gruppi sparpagliati e silenziosi. Studenti e operai della città si uniscono a loro e li accompagnano per un tratto di strada. Qualcuno comincia a cantare e a gridare gli slogan ritmati. A poco a poco tutti si uniscono al coro. Tornano l'allegria, la vivacità; e il corteo, ripreso il ritmo consueto, affronta una nuova giornata, tra lo sventolio di bandiere e di striscioni.

Capita spesso di incontrare paesaggi naturali o monumenti interessanti o strani, ma il ritmo dell'andatura impone di andare avanti. Al mausoleo di Marconi solo Nino, spinto dalla curiosità, si ferma. Vorrebbe vedere tutto: questo è per lui il primo viaggio vero, l'occasione che gli permette di allargare i suoi orizzonti, di uscire dal ritmo sempre uguale della vita quotidiana e del lavoro. Così si è fermato a guardare ed è rimasto indietro.

Marzabotto. Una tappa obbligata per la marcia. Volti di uomini che hanno avuto un figlio, un coniuge, un parente assassinati dai nazisti. Quando il tempo non può cancellare il dolore, una generazione non basta a colmare i vuoti che sentono tra loro. Per molti dei giovani marciatori questo è il primo contatto con la morte portata dalla guerra. Le celebrazioni solenni e retoriche si sono sprecate da vent'anni a questa parte. Oggi questi giovani vorrebbero portare non lo sterile rimpianto per il passato, ma l'impegno perché questo non si ripeta

nel futuro. “Con il Vietnam ritorna Marzabotto” diceva uno dei cartelli. Così, sia pure in forma semplice e superficiale, si esprime la coscienza che la logica dell’aggressione e dello sterminio è sempre la stessa, anche quando si celi dietro la mistificazione “democratica” dell’imperialismo americano. Non basta attraversare l’Italia a piedi per ottenere la pace. La marcia può essere un primo passo per smuovere l’attuale ristagno ideologico; è il mezzo per raggiungere quelle masse che sono di fatto escluse dal gioco della politica ufficiale. Perciò non si perdono d’animo se nelle tappe più dure, sulle montagne, sono in pochi a marciare. Sanno che al prossimo paese si rinnoveranno gli applausi, i discorsi, l’accoglienza festosa. Sperano che il loro sforzo contribuisca ad allargare la lotta, a diffondere la coscienza dei problemi.

Molta gente ricorderà la marcia solo come un fuggevole passaggio di bandiere, striscioni e cartelli, ma alcuni non la dimenticheranno facilmente. “Venite con noi” dicono alla gente che li saluta, e alcuni li seguono per un tratto di strada. Durante le soste continua la discussione e l’approfondimento dei temi e degli obiettivi della marcia. Seduti uno accanto all’altro, mentre mangiano, bevono e cantano, mettono in comune le proprie esperienze individuali, le confrontano con quelle dei compagni. Gli operai denunciano lo sfruttamento a cui vengono sottoposti, gli studenti criticano le strutture autoritarie e classiste della scuola. Sta maturando un impegno comune, profondo, una volontà di ribellione contro le strutture che permettono l’oppressione e lo sfruttamento. Cresce il senso di solidarietà con quanti nel Vietnam, in Africa e in America Latina lottano contro l’imperialismo.

Eppure sembra una gita domenicale: c’è chi scherza, chi fa fotografie, chi fuma. Terni accoglie la marcia con la banda musicale schierata al completo, come per una sagra paesana. La luce delle fiaccole rischiarava i volti della gente. Anche nel Vietnam la notte è rischiarata dalle fiamme: sono gli incendi delle città, dei villaggi, delle capanne. Napoli, l’alba. Insieme a un gruppo di giovani siciliani, Danilo Dolci arriva a Napoli, per partire con la marcia dal Sud verso Roma. Perché partire anche da Napoli? Perché aggiungere ai problemi della miseria, della fame, dell’emigrazione quello del Vietnam, che può sembrare così lontano? Forse se lo chiedono i giovani che marciano mentre passano per gli stretti vicoli della città vecchia. Ma la parte-

cipazione sempre crescente costituisce già una risposta, è la prova che la lotta per la libertà del Vietnam è anche la lotta per la nostra libertà. Davanti al deposito dell'ATAN i compagni di lavoro della Partenopea Trasporti si uniscono alla marcia per un tratto di strada. "Cessate i bombardamenti nel Vietnam" chiede uno dei loro cartelli. Ogni giorno gli americani sganciano più bombe di quelle esplose in un giorno su tutti i fronti durante la seconda guerra mondiale. "È sempre meglio bombardare alla cieca che lasciarsi scappare un obiettivo", ha dichiarato il generale americano McConnell. Gli americani hanno ucciso nel Vietnam più di 300 mila bambini. Più di un milione hanno perso i genitori o sono stati ustionati dal napalm. Tutti si sono abituati a vivere nel terrore. Per i bambini di Napoli la guerra è lontana, ma non quella della miseria. La marcia della pace è come una processione, soltanto più vivace e rumorosa. E fanno di tutto per mettersi in mostra, affascinati dalla cinepresa. Lungo i mille chilometri del suo percorso, la marcia ha attraversato 18 capoluoghi di provincia, 300 tra paesi e città. Un milione di persone hanno assistito al passaggio dei marciatori, hanno letto i loro cartelli, hanno ascoltato i discorsi degli altoparlanti. Almeno 200 mila persone hanno atteso i marciatori lungo la strada per unirsi a loro per qualche ora o per qualche giorno;

Cinquemila mani – mani di studenti, di operai, di contadini, mani di giovani e mani di adulti, mani di uomini e di donne – hanno portato 300 striscioni, mille bandiere, diecimila cartelli improvvisati e disegnati a mano, e altri stampati in serie, cartelli che verranno conservati come ricordo e cartelli destinati a durare poche ore, da un paese all'altro, dalla mattina alla sera.

Ai momenti di entusiasmo, di epicità collettiva, che si rinnovano a ogni arrivo, a ogni paese, si alternano – senza soluzione di continuità ma assai più frequenti – i momenti di marcia dura e senza soste di stanchezza. In totale, sommando i chilometri percorsi da ognuno dei marciatori - quelli del Nord e quelli del Sud, quelli fissi e quelli che hanno fatto soltanto qualche chilometro o qualche tappa – hanno camminato per più di 400 mila chilometri, dieci volte il giro del mondo, ogni volta passando per Hanoi.

A Roma i marciatori dal Sud e dal Nord si congiungono per la tappa conclusiva, la più breve e insieme la più importante. Ma arrivano anche a centinaia da tutte le città d'Italia. Chi ha fatto solo una o

due tappe torna per ritrovare gli amici, per non mancare all'appuntamento finale. Davanti al Parlamento, l'ultimo bivacco prima della conclusione. Si sta ancora tutti insieme, si scherza, si canta in coro, seguendo l'abitudine che dura ormai da un mese. Ma già si avverte che tutto sta per finire. Domani ognuno tornerà alla sua città, allo studio o al lavoro. Molti la marcia la ricorderanno solo così: come un tentativo di evasione, come un tentativo di rottura della dura realtà quotidiana che non accettano e che vorrebbero cambiare. Infine, verso sera, la marcia si conclude con una grande manifestazione per le vie del centro. Sono 50 mila, venuti a dissociarsi dall'aggressione, a testimoniare la propria solidarietà con i partigiani vietnamiti. Ma nel Vietnam ci sono 500 mila soldati americani, mandati a difendere un sistema che è altrettanto forte laggiù come qui in Italia. Così mentre in piazza dell'Esedra si susseguono gli oratori che cercano di fare un bilancio del lavoro svolto durante la marcia e delle prospettive di azione per il futuro, a poca distanza da lì centinaia di dimostranti tentano di raggiungere l'ambasciata americana protetta da un ingente schieramento di forze dell'ordine. I cordoni di carabinieri e polizia respingono duramente i dimostranti. Il Vietnam non è lontano, ma la repressione e la violenza hanno lo stesso aspetto ovunque.

(le storie)

1. *Vittorio*. Mi chiamo Vittorio Pazzaglia e abito in Guaronno a Milano. Io lavoro come grafico e non ritengo di essere legato a nessuna corrente politica. Mio moglie lavora tutto il giorno fuori di casa per cui tocca a me fare la spesa. Ogni sera, prima che Alice ritorni dal lavoro, prendo il tram e vado alla scuola serale, dove insegno cartone animato. I ragazzi sono un po' di tutte le risme, però messi insieme riescono a svolgere in modo felice un'attività di gruppo. Le cose più importanti della mia vita sono: avere più tempo per stare con mia moglie, e che la gente si voglia più bene, sia più desta, si comunichi più apertamente.

2. *Nino*. Mi chiamo Nino Gherarduzzi, e abito in via Palermo 36, Parma. Al mattino sono solito alzarmi alla sei e mi preparo per andare al lavoro con mio figlio Giorgio, che lavora con me. Lavoriamo nella mia piccola officina diverse ore al giorno, e il rimanente lavoro nelle case di privati che mi mandano a chiamare per fare quelle

riparazioni che sono necessarie nella casa. Faccio un po' il vetraio, l'elettricista, l'idraulico, riparo le lavatrici. Io poi svolgo l'attività in sede del mio partito e faccio quello che posso. Tengo pulita la sezione, preparo per le riunioni. Alla domenica ho il compito di distribuire l'Unità. Faccio le mie strade abituali, il borgo dove c'è la sezione, i borghi adiacenti, e finisco sempre verso le 11 e tre quarti/l'una della domenica. Io ho fatto la marcia della pace con mio figlio e sono stato molto contento di farla. Soprattutto per mio figlio, per farci capire a lui che nella vita bisogna lottare per la pace e disprezzare in tutti i modi la guerra.

3. *Maria*. Mi chiamo Maria Ponzi, abito a Viareggio e studio Medicina, ho vent'anni. Quando sto in casa, spesso leggo, leggo molti giornali e riviste. L'argomento spesso di questi giornali è politico. Il tipo di libri che leggo invece non è ben definibile. Comunque posso dire che non leggo né romanzi né poesie. Poi naturalmente, siccome studio Medicina, una parte del tempo è presa dallo studio. Non studio molto volentieri, anzi mi annoio abbastanza. La parte più piacevole dello studio è rappresentata dalla prima lettura, cioè quando praticamente scopro la materia. Ho pochi amici, e quei pochi che ho li ho in maggior parte a Pisa. Alcuni di questi adesso hanno aperto una libreria in cui vado spesso. Questa libreria è specializzata in testi di argomento politico. Devo dire che io non sono in grado di valutare gli aspetti politici di questa marcia. Però una cosa che mi ha colpito è stato il contatto con le persone, cioè il fatto stesso di dare loro il dépliant e di dire buongiorno è stato un fatto positivo.

5. *Vittorio*. Al mattino mi alzo verso le sei, per arrivare poi al posto di lavoro che è il deposito ATAN della Partenopea Trasporti, a Napoli. Entro nello spogliatoio, mi metto in divisa, marco il cartellino. Appena marcato il cartellino, mi reco all'ufficio movimento perché io sono autista, addetto alle sostituzioni, ai rimorchi degli autobus in linea. La mia attività di partito è sindacale e soprattutto di commissione interna; mi tiene legato ai lavoratori del mio ambiente e di tutto il settore dei lavoratori autoferrotranvieri. Ho sette figli, che vanno da dieci anni il primo a un anno e pochi mesi l'ultimo. Vivo in questa modestissima casa da lavoratore, come avrai notato, perché purtroppo...

*La guerra è già scoppiata marcondirondera
la guerra è già scoppiata chi ci aiuterà
ci aiuterà il buon Dio marcondirondera
ci aiuterà il buon Dio lui ci salverà
buon dio è già scappato dove non si sa*
(Fabrizio De Andrè)

5.5 Tra manifestazioni, sit-in e cortei, tutti i materiali cinematografici

della lunga stagione del Vietnam di Paola Scarnati

Il testo che segue è un contributo di Paola Scarnati, tratto da un suo intervento (*La documentazione dell'Archivio audiovisivo sulle lotte per la pace*) apparso sul sesto numero degli Annali, uscito nel 2003, con il titolo "Schermi di guerra. La responsabilità della comunicazione audiovisiva", a cura di Antonio Medici. Ed è un racconto, quello di Paola, ravvicinato, di quelle che sono state le manifestazioni grandi e piccole che per anni hanno attraversato l'Italia, chiedendo ad alta voce la fine di quella guerra e la restituzione del Vietnam alla libertà e al suo popolo. È attraverso quelle manifestazioni che si è affermata, lentamente ma inesorabilmente, la *generazione del Vietnam*.

C'è già in quell'epoca una lunghissima guerra in corso, quella del Vietnam; e il 1964 è l'anno in cui si verifica un salto di qualità con l'intervento nord-americano e l'inizio dei bombardamenti aerei sul Vietnam del Nord. Si riaccende così una lotta per l'indipendenza dal dominio occidentale che forse non ha analogie nella storia contemporanea quanto alla durata: dal 1945 al 1975. È anche questo elemento che concorre ad accentrare l'attenzione su un conflitto che diventerà, nella coscienza popolare mondiale, il simbolo della resistenza di ogni popolo che si batte per la propria indipendenza dal colonialismo.

I film conservati dall'Archivio sul Vietnam costituiscono un *corpus* abbastanza unico; e non credo che ci sia in Italia un altro archivio, o una struttura analoga, che abbia raccolto o che conservi una documentazione così vasta, capace cioè di coprire tutti gli avvenimenti, fino a che quella guerra non dichiarata si conclude con la sconfitta

del governo fantoccio di Saigon e l'abbandono del Vietnam del Sud da parte dell'esercito statunitense.

Ci sono film che provengono da diversi paesi del mondo, ma soprattutto dallo stesso Vietnam del Nord (e dal FNL del Vietnam del Sud), e che hanno come materia principale la guerra, i combattimenti, i bombardamenti, la resistenza, ma anche la vita in tempo di guerra. Altri film, in parte stranieri, ma soprattutto italiani, riguardano invece la mobilitazione popolare che per anni e anni, dal 1964 al 1975, in gran parte del mondo, accompagnò la guerra per appoggiare la lotta del popolo vietnamita, per manifestare a favore della fine del conflitto e per la pace. Ed è su questi materiali che mi interessa qui richiamare l'attenzione.

Fonte principale di questa documentazione filmica sono il PCI, che aveva promosso e sostenuto, fino alla fine e senza esitazioni, la lotta del popolo vietnamita per la sua indipendenza; e organismi nati specificamente per organizzare la solidarietà con i vietnamiti, come i vari comitati promossi da gruppi indipendenti.

Molto numerosi sono i film non finiti, che testimoniano sulla varietà delle forme di lotta per la pace in Vietnam, che si svilupparono in Italia in quegli anni: tanti documenti filmici, di durata diversa e in certi casi anche molto brevi, che, quando siano visti nel loro insieme, mettono in evidenza con molta intensità proprio il carattere popolare della protesta e della solidarietà, la partecipazione dal basso, e quindi il protagonismo politico di masse crescenti di cittadini; e insieme la presenza di iniziative in tante città e paesi italiani, grandi e piccoli.

Nelle immagini delle manifestazioni si riconoscono, mescolati con uomini e donne comuni, dirigenti politici delle forze di sinistra più impegnate nella lotta unitaria per la pace in Vietnam; inoltre le cineprese documentano anche la partecipazione molto attiva dei ceti intellettuali, che non si accontentano di firme sotto gli appelli, ma avvertono il significato della propria presenza nelle strade e nelle piazze insieme ai cittadini. Ma forse l'elemento che emerge con maggiore intensità è la grande presenza dei giovani che praticano forme nuove di resistenza civile (come il *sit-in*), esprimendo in questo modo la loro protesta in cartelloni e striscioni non rituali, organizzando concerti, inventando iniziative nella tradizione popolare della beffa. E tutto ciò attraverso gli anni e le stagioni, con il tempo bello e la pioggia, nei giorni lavoro

o di festa, o di notte, illuminati dai lampioni o dalle fiaccole o dai flash per consentire le riprese.

Cito allora come esempio qualche film. *Un Natale di pace nel Vietnam* (24/12/1956, 6min, 16mm, BN) è stato girato a Milano nei locali della Camera del Lavoro, perché non era stata concessa l'autorizzazione per un corteo nel centro della città. La *Manifestazione per il Vietnam a Roma* (piazza del popolo, 27/03/1966, 27min, 16mm, BN) mostra i manifestanti che arrivano e la piazza si che si riempie mentre piove a dirotto. Sotto gli ombrelli si intravedono tuttavia Lelio Basso, Renato Guttuso, Cesare Zavattini e altri. *Manifestazione per il Vietnam a Roma* (1967, 7min., 16mm, BN): malgrado la precarietà delle riprese notturne effettuate usando la luce di un flash portato a spalla, descrive la protesta giovanile contro l'aggressione al Vietnam in un *sit-in* davanti all'ambasciata nord-americana, e mette in evidenza la resistenza dei giovani alle cariche e all'uso degli idranti da parte della polizia. *Manifestazione per il Vietnam a Venezia* (25/04/1967, 11min, 16mm, BN) documenta una festa della Liberazione che diventa l'occasione per un comizio sulla pace nel Vietnam tenuto da Renato Guttuso e da Giorgio La Pira, e che si conclude poi con una fiaccolata notturna per la città. *Pace in Vietnam* (Milano, 02/06/1967, 5min, 16mm, BN) mostra come la ricorrenza simbolica della festa della Repubblica sia utilizzata per una manifestazione nazionale a Palazzo Sforzesco, dove esponenti politici come Giorgio Amendola, Corrado Corghi, Armando Cossutta, Riccardo Lombardi, Lucio Luzzatto e Ferruccio Parri, davanti a un gran numero di fotoreporter, sollecitano l'appoggio ufficiale dell'Italia alla richiesta di una cessazione immediata dei bombardamenti nel Vietnam del Nord e dell'applicazione del metodo delle trattative. In *Trieste, donazione del sangue per il Vietnam* (24/09/1967, 10min, 16mm, BN) giovani italiani e jugoslavi sono ripresi all'ospedale di Capodistria mentre donano il sangue per i combattenti vietnamiti. In *Manifestazione per la fine dei bombardamenti in Vietnam* (Milano, 17/02/1968, 10min, 16mm, BN) le riprese riguardano un corteo notturno per le vie della città, aperto dai rappresentanti della Consulta per la pace; tra le personalità si riconoscono Lelio Basso, Pietro Ingrao, Cesare Musatti, il pittore Ernesto Treccani. Tra l'altro, la vasta presenza giovanile nelle immagini di quelle manifestazioni aiuta a comprendere la crescita di un movimento contestativo che esplode,

trovando proprio nell'esempio del Vietnam il simbolo della loro lotta per cambiare il mondo.

E ancora dobbiamo ricordare *Fabbrico* (Reggio Emilia, 1969, 34min, 16mm, BN) che è una lunga cinecronaca di un'assemblea studentesca e operaia, in un cinema occupato, e dove si accende un dibattito che affronta sia il tema della guerra in Vietnam sia quello delle lotte dei lavoratori e della libertà di pensiero. *Livorno, unità contro l'imperialismo* (settembre, 1969, 12min, 16mm, BN) documenta, tra l'altro, il gesto di un giovane portuale che innalza la bandiera del Vietnam su una nave americana alla fonda nel porto. In *Concerto per il Vietnam* (Milano, 1973, 10min, 16mm, BN) il corteo pomeridiano nelle strade, aperto dalle bandiere vietnamite al vento, si conclude di notte con un concerto all'aperto di Giorgio Gaber e Lino Patruno.

Dopo aver ricordato tanti film non finiti, penso sia giusto, come conclusione, citarne uno portato invece felicemente a termine, tra gli altrettanti numerosi e molto interessanti conservati dall'Archivio (firmati da autori come Santiago Alvarez, Antonio Bertini, Wilfred Burchett, Giuseppe Ferrara, Joris Ivens, Luciano Malaspina, Francesco Maselli, Luigi Perelli, Roger Pic, Madeleine Riffaud, Franco Taviani, Tran Van Thau, ecc.). Mi riferisco a *Vietnam, scene del dopoguerra* di Ugo Gregoretti e Romano Ledda (1975, 95min, 16/35mm, Colore), reportage cinematografico nel Vietnam del Sud (e del Nord) nel luglio 1975, a due mesi appena dalla fine della guerra. Si tratta di un'indagine sulle rovine e gli orrori lasciati dal lungo conflitto, ma anche sui problemi nuovi che si pongono nel passaggio alla pace; mentre si intravedono le nuove contraddizioni che poi si manifesteranno nel Vietnam unificato e liberato.



*La follia vietnamita è forse
la saggezza politica del nostro tempo*
(Chris Marker)

CAPITOLO SESTO

CREARE DUE, TRE, MOLTI VIETNAM... (TUTTI I FILMMAKERS DI PARIGI)

6.1 Vietnam & cinema francese;

6.2 Phim Phong Su, un film di Wilfred Burchett, il
“giornalista ribelle”. Un altro modo di raccontare la guerra

6.3 Loin du Vietnam, un film collettivo subito prima
del 68

6.4 Godard. L’occhio delle cinepresa (*camera eye*) ovvero:
creare un Vietnam dentro di noi

6.5 Schoendoerffer –la normaità pop e disperata di una
guerra in bianco e nero: La Section Anderson



6.1 Vietnam & cinema francese

1. Phim Phong Su /Wilfred Burchett in Vietnam (1963)
2. Loin du Vietnam/Lontano dal Vietnam (1967)
3. La Section Anderson/Il plotone Anderson (1967)

Il primo squillo di tromba arriva da Godard, come al solito, nel 1967, con *La cinese*, o meglio con la cartella stampa del film: quello che diventerà il *manifesto*: «Cinquant'anni dopo la rivoluzione d'ottobre, il cinema americano regna sul cinema mondiale. Non c'è molto da aggiungere a questo stato di fatto. Se non che, al nostro modesto livello, anche noi dobbiamo creare due o tre Vietnam in seno all'immenso impero Hollywood – Cinecittà – Mosfilms – Pinewood – eccetera, tanto dal punto di vista economico quanto da quello estetico; cioè, lottando su due fronti, creare dei cinema nazionali, liberi, fratelli, compagni e amici».

A febbraio del 1967 esplose l'affare che investe Henri Langlois, direttore della Cinémathèque Française di Parigi e uno dei grandi maestri della Nouvelle Vague. È lo stesso ministro della cultura André Malraux a cacciarlo via, accusandolo di essere troppo arrogante e accentratore. In realtà era un attacco preciso non solo contro la sua figura indipendente, competente e carismatica, ma a tutto quello che di nuovo e “sovversivo” Langlois rappresentava. Ed ecco che, cosa mai successa prima, gran parte degli uomini e delle donne del cinema francese scendono in strada a fianco di Langlois. Una protesta subito allargata, convinta, che ottiene l'appoggio dei media e di tanti altri autori internazionali, compresi nomi di registi come Rossellini, Fellini, Ray, Lumet e via elencando. Tanto che Malraux è costretto alla fine a fare marcia indietro.

Come per la rivoluzione d'ottobre, c'è stato dunque un febbraio determinante anche per il '68 dei cineasti parigini, che in anticipo sugli Stati Generali del maggio, avevano dato una dimostrazione esemplare di unità e di radicale opposizione al sistema del cinema. Dentro ci sono tutti, vecchi e giovani (per la prima volta nella storia del cinema sono unite tutte le generazioni, da Gance a Eustache) e l'ondata di protesta diventa una rivolta vera e propria, generalizzata, violenta. Sono quelli del cinema (dagli autori alle maestranze, dagli attori agli esercenti) a scatenare i primi assalti della polizia e i primi arresti. La contestazione del cinema dei padroni diventa subito gene-

rale, investe la produzione, i budget, i contenuti, i generi, un cinema cioè totalmente sottomesso al capitalismo, a tutti i livelli, fino alla distribuzione. Tutto questo porterà agli Stati Generali del Cinema nell'estate del '68, il momento più alto della rivolta.

Da lì comincerà poi il riflusso, ma sono in tanti a resistere, a durare, a cominciare da Marker, Godard e altri. Perché anche quello del cinema era stato un movimento che era cresciuto proprio a partire dalla solidarietà con il movimento studentesco e con le lotte operaie e popolari. Uomini e donne del cinema erano presenti a tutte le manifestazioni, durante gli scontri, sulle barricate, c'erano registi che intervenivano ai dibattiti e direttori di fotografia che filmanvano i momenti della grande insurrezione sessantottina. Ognuno cercando di capire, in quel delirio di emozioni, quello che stava succedendo, di trovare un suo spazio, magari per continuare a fare cinema in un altro modo, con gli altri, dentro una nuova solidarietà, dove l'esempio del Vietnam aveva uno spazio importante, trascinante ed esemplare. Certo la rivoluzione non era la stessa per tutti, ma un cambiamento vero era in atto e presto avrebbe dato i suoi frutti, proprio sul tema dell'internazionalismo e della solidarietà con il Vietnam.

1. Phim Phong Su (Wilfred Burchett in visita nelle zone liberate del Sud-Vietnam)

Francia/Vietnam, 1963, B.N. 44min ; *regia*: Wilfred Burchett e Roger Pic (non accreditati) ; *sceneggiatura*: Wilfred Burchett; *fotografia*: Nguyem Hien Hien, Tran Nhu, Doan Bay, Tran Dong, Vu Muoi, Nguyem Thanh, Quoc Dung, Xuan Phong ; *suono*: Tran Trung, Huinh Van Han ; *montaggio*: Long Chau, Ha Quang Sang ; *musiche*: Chon Loc Trong, compositore patriottico e Orchestra Radio Liberation ; *con la collaborazione*: dei gruppi cinematografici Cac To Dien Anh, Long-An, Sai-gon Gia-Dinh, Thua-Thien, Huè; e di tutte le suddivisioni territoriali dell'esercito popolare di liberazione del Sud-Vietnam ; *produzione*: FLN del Sud-Vietnam e Studio Liberation. Prima edizione italiana (sottotitoli a cura dell'AAMOD).

Spiega il giornalista australiano Wilfred Burchett, all'inizio del film: «Questa visita nella regione liberata del Sud Vietnam è uno degli avvenimenti più importanti dei miei 25 anni di giornalismo. Dieci anni fa, ho avuto il piacere di incontrare il presidente Ho Chi Minh, subito prima della battaglia di Dien Bien Phu, che decretò la fine del colonialismo francese in Indocina. Anche questa volta, visitando

il Vietnam del Sud, non ho mai smesso di pensare a quello che era successo 10 anni fa. Tutto quello che ho visto e sentito dimostra, fino all'evidenza, che un'altra Dien Bien Phu è pronta per l'esercito degli americani. Né potrebbe essere diversamente, visto che i vietnamiti difendono le loro case e i loro familiari».

Lo chiamavano il *giornalista ribelle*, Burchett, perché aveva scelto di fare giornalismo *dall'altra parte* della storia. Lui è stato il primo a riferire al mondo dei devastanti effetti della bomba atomica sganciata su Hiroshima. E per anni ha continuato a ripetere che l'Occidente aveva sbagliato a intervenire in Corea, dove pure era stato e vissuto a lungo. Così come, durante la guerra del Vietnam, ha vissuto per molti anni tra i *vietcong*, diventando un grande amico e ammiratore del presidente Ho Chi Minh. Posizioni scomode, le sue, che gli creeranno non pochi problemi, a cominciare dal suo paese d'origine, l'Australia, che lo bollerà come un traditore della patria, negandogli per anni il passaporto e quindi condannandolo all'esilio.

Il Vietnam è stato il suo paese più amato, al quale ha dedicato ben otto libri (tra cui, "My Visit to the Liberated Zones of South Vietnam" del 1964) e tre documentari. A cominciare da questo film, il primo, in cui lo vediamo, come una specie di freak ante litteram, avviarsi a piedi (con sandali, zaino e t-shirt) a scoprire le zone del Vietnam del Sud liberate dalla presenza americana e dall'oppressione dei *fantocci governativi*. Il film ha un'aria decisamente naif, dove la natura potente e avvolgente del paese indocinese ritrova alla fine lo stesso respiro, libero e combattente, della rinata repubblica sudvietnamita, del suo popolo giovanissimo, delle prime realizzazioni del socialismo.

2. Loin du Vietnam (Lontano dal Vietnam)

Francia, 1967, Colore e BN, 116min. *titoli di testa* (secondo l'ordine di apparizione, completato da Tode/Kampe): S.L.O.N. présent *Loin du Vietnam con* Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard [registi]; Michèle Ray, Roger Pic, Marceline Loridan [reportages]; Jaqueline Meppiel, Ragnar, Jean Ravel [montaggio], Michel Fano [musica], Andrea Haran [amministrazione]; Christian Quinson [truka]; Philippe Capdenat [musica]; Georges Aperguis [musica]; Valérie Mayoux [montaggio e sottotitoli]; Maurice Garrel [attore]; Bernard Fresson, Karen Blanguernon [interpreti, episodio Resnais]; Anne Bellec, K. S. Karol, Jacques Sternberg [sceneggiatori episodio Resnais], Jean Lacouture, François Maspero [autori testi];

Pierre Grunstein, Alain Franchet, Didier Beaudet, Jacques Bidou [assistenti]; Colette Leloup [montaggio, episodio Resnais]; Eric Pluet [montaggio]; Sylvette Baudrot [segretaria edizione, episodio Resnais], Marie-Louise Guinet [assistente]; Willy Kurant, Ghislain Cloquet, Jean Boffety, Denis Clairval [fotografia, episodio Resnais]; Bruno Muel, Paul Bourron, Théo Robiché, Bernard Zitzermann [fotografia]; Alain Levent, Charles Bitsch, Emmanuel Mechuel, Kieu Tham [fotografia]; Antoine Bonfanti, Harald Maury, Harrik Maury, René Levert [presa diretta], Roger de Monestrol, Anne Roux, Florence Malraux [assistenti]; Chirs Marker [coordinamento, montaggio]; Jean Larivière [animazione]; Hanns Eisler [musica titoli]; Albert Jurgenson [collaborazione al montaggio]; Denis Goldschmidt, Ethel Blum, Michèle Boudier [fotografi]; e molti altri tecnici, assistenti e amici hanno partecipato alla realizzazione di questo film nel 1967, per affermare, attraverso l'esercizio della loro professione, la loro solidarietà con il popolo vietnamita in lotta contro l'aggressione.

Film politico, in diversi episodi, più un'introduzione e un epilogo. Dichiaratamente schierato dalla parete del popolo vietnamita contro l'intervento americano in Vietnam. Tra i tanti contributi dei diversi autori, ricordiamo: i bombardieri che partono dalle portaerei nel Golfo del Tonchino per bombardare ogni giorno il Nord e il Sud Vietnam; le manifestazioni di varie parti del mondo, a favore o contro la guerra; la vita ad Hanoi raccontata da Ivens e Loridan e le immagini del micidiale bombardamento del dicembre 1966 nel cuore popolare della città girate dai documentaristi nord-vietnamiti; il teatro di strada in un villaggio vietnamita dove si vede Johnson che piange i suoi aerei da guerra abbattuti dai fucili dei vietcong; Godard che parla agli spettatori, accanto a una gigantesca Mitchell, spiegando che ognuno deve trovare il suo Vietnam a casa sua; Fidel Castro che spiega il meccanismo imbattibile della guerriglia; il suicidio di Norman Morrison che si dà fuoco davanti al Pentagono, e la storia di Michèle Ray, una giornalista passata dalla parte dei vietcong; Resnais che mette in scena i patetici tormenti di un intellettuale di sinistra; William Klein e il repertorio delle manifestazioni americane; e soprattutto Chris Marker, l'autore vero e il coordinatore di tutto il film, colui che mette insieme la squadra, che coordina i contributi, che cura il montaggio, i testi, i sottotitoli, dando senso (narrativo e politico) a un documentario straordinario, che diventa una sorta di prova per gli Sati Generali del Cinema del 68 francese.

3. La section Anderson (Il plotone Anderson)

Francia. 1967. B.N. 65min; sceneggiatura e regia: Pierre Schoendoerffer; fotografia: Dominique Merlin; suono: Raymond Adam; montaggio: Nguyen Long, Guy Deschamps; musiche: musica tradizionale vietnamita, "These Boots Are Made For Walking" (Nancy Sinatra), "Saint James Infirmary" (Roy Meetover), "Daddy's Home" (Roy Meetover), "When A man Loves A Woman" (Percy Sledge); produzione: French Broadcasting System. Prima edizione italiana (sottotitoli a cura dell'AAMOD)

Molto più di un reportage, il film punta soprattutto al pubblico americano, perché prenda finalmente coscienza della tragedia del Vietnam. Oscar come miglior documentario nel 1968, il film di produzione francese di Schoendoerffer tenta di costruire e di proporre una nuova immagine della guerra e dei suoi protagonisti. Un'immagine che, secondo qualche critico, influenzerà anche grandi film hollywoodiani come *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket* e soprattutto *Platoon* di Oliver Stone. È una storia vista tutta dalla parte americana (con una regia che strizza l'occhio al cinema americano), ambientata tra una ventina di soldati, nelle condizioni estreme che offre la giungla, trasformata nella stagione delle piogge in campo di battaglia. Il regista resterà con loro per sei settimane, girando tutto dal vero, immagini prese dalla vita, abitate da personaggi come tanti, semplici e generosi. Tra attese di guardia e scontri sul campo (più una piccola vacanza sentimentale), un pezzo di storia giovanile, spostata nell'Inferno del Vietnam, con alcuni momenti musicali a commentare, ad accompagnare un quotidiano per alcuni senza futuro.

*In guerra, è impossibile filmare il nemico.
Perché se tu lo vedi vuol dire che ti vede anche lui, e sei morto*
(Pierre Schoendoerffer)

6.2 Phim Phong Su, un film di Wilfred Burchett, il “giornalista ribelle”. Un altro modo di raccontare la guerra

C'è un film del 2005, *Enemy Imagine*, scritto e diretto da Mark Daniels, che spiega il meccanismo delle immagini televisive americane che raccontano la guerra: chi le produce, come, chi le controlla, a cosa servono, e soprattutto come sono cambiate dalla guerra vietnamita in poi. Ma non ci racconta solo questo, il documentario di Daniels. Ci dice anche, fin dalle prime immagini, che quando le grandi nazioni entrano in guerra, è un grosso affare per i *masters of war*, come li chiamava Bob Dylan, per i padroni della guerra, e «quando l'America entra in guerra, anche la tv americana entra in guerra».

La guerra in Iraq, per esempio, è durata ufficialmente soltanto 800 ore, ma ha prodotto 20.000 ore di video, cioè 3 anni e mezzo di video per raccontare una guerra durata un mese. Mai prima di allora un numero così imponente di immagini di guerra aveva invaso i nostri televisori: «L'umanità non ha mai visto una guerra come oggi abbiamo potuto guardare questa». C'erano telecamere ovunque, ricordate? Sui tetti, sui carri armati, sugli elmetti. E c'erano giornalisti, tra le truppe, che ci raccontavano in tempo reale la situazione: «L'esercito USA sta entrando nel centro di Baghdad... È con queste immagini che si presenta un cambio di regime...!» e così via. Ma che senso aveva quel modo di raccontare la guerra? Cosa è rimasto nella nostra memoria? E, soprattutto, quale *senso storico* potevano avere quei frammenti di guerra tecnologica?

Mentre Baghdad veniva bombardata, ricordate?, i notiziari ci mostrano questi lampi che attraversavano la notte. Ma quelle immagini

raccontavano quello che stava succedendo nelle strade e nelle case? Gli eventi reali? Gli stati d'animo delle persone? «La tv ha il potere di portarci ovunque, - ci dice Daniels - e mostrarci qualsiasi cosa. Potrebbe farci vivere l'esperienza della guerra con un realismo che non possono permettersi altri media, e invece non vediamo altro che immagini artificiali ed irreali. Le ragioni di tutto questo vanno ricercate indietro nel tempo. Perché una volta, quando la televisione era poco più che neonata, ci fu un'altra guerra...»

Good morning Vietnam! Ed eccole le immagini dell'altra guerra, quella del Vietnam, quella che interessa a noi. Una guerra che, come abbiamo già accennato e come diremo meglio più avanti, colpì profondamente la coscienza americana. Non soltanto perché fu la prima guerra persa dagli Stati Uniti, ma anche perché per la prima volta un governo è stato costretto a porre fine a una guerra per le proteste dell'opinione pubblica interna. E quella del Vietnam fu la prima guerra in tv. Mai prima di allora la guerra era entrata tra le mura di casa, in soggiorno. Nel 1960 l'85% dei cittadini statunitensi possedeva un apparecchio televisivo, ma le notizie erano ancora esclusiva di giornali ed emittenti radiofoniche. È nel 1963, in coincidenza con i primi eventi legati al Vietnam, che i primi telegiornali presero forma...

Ecco, allora, la storia, anche se raccontata a rovescio. Cioè dalla montagna di immagini televisive prodotte dalla guerra in Iraq. 20.000 ore di video! Peccato che quelle immagini fossero state strettamente verificate ed epurate, per cui alla fine l'unica cosa chiara che ne usciva fuori era una visione monolitica del combattimento, sterilizzata e controllata dal Pentagono. *Enemy Image* ripercorre il modo, i modi, con i quali la televisione statunitense ha rappresentato la guerra, a partire dal Vietnam negli anni Sessanta, e ci fa vedere come l'esercito abbia messo a punto tutta una serie di *strumenti* sempre più raffinati per assicurarsi che il pubblico americano non fosse più costretto a dover fare i conti con il vero volto della guerra, direttamente all'interno dei loro salotti, cioè in tv. Ed è così che, al contrario di quello che ci si potrebbe aspettare, le guerre trasmesse dalle tv americane, sono fatte di immagini sempre più disincarnate, senza spargimento di sangue, irreali. E il film cerca di farci capire il motivo per cui noi vediamo ciò che vediamo quando guardiamo la guerra in televisione. Racconta la storia di «come la percezione della guerra è diventata importante quanto la guerra stessa». E si

chiede come può funzionare la democrazia, quando ai cittadini viene negata una reale, vera comprensione delle conseguenze quotidiane delle guerre che i loro paesi combattono. Ma cosa è cambiato, veramente, dal Vietnam all'Iraq? Molto semplicemente, secondo Daniels, il Pentagono e la Casa Bianca hanno deciso che quello che era accaduto con la guerra del Vietnam (la "living room war", la guerra in salotto) non doveva più ripetersi, o per lo meno non con quelle modalità e con quel tipo di immagini. Bisognava insomma raffinare le strategie per controllare da vicino l'immagine della guerra. E la tv si è adattata a tutto questo. Ed *Enemy Image* mette in fila le immagini delle guerre americane degli ultimi 30 anni per esplorare l'evoluzione del ruolo del corrispondente di guerra e la strana scomparsa del corpo dall'immagine della guerra.

Ed ecco, in questa carrellata retrospettiva, fare la loro apparizione le immagini del nostro film, franco-vietnamita, *Phim Phong Su/Wilfred Burchett in visita nelle zone liberate del Sud-Vietnam*, che è appunto un film del 1963, l'anno cioè in cui le immagini di quella guerra hanno cominciato a entrare nelle televisioni di tutto il mondo, ma soprattutto, com'è logico, in quella americana. Dice infatti Mark Daniels: «*Enemy Image* è nato dalla scoperta di un importante reportage sulla guerra del Vietnam realizzato da Wilfred Burchett e Roger Pic. Loro due hanno testimoniato e raccontato quella guerra come nessun altro occidentale avrebbe potuto fare, e l'insieme dei loro reportage costituisce un tesoro storico, unico. I loro film mettono a confronto (in opposizione) le immagini americane del potere tecnico e materiale con le immagini della solidarietà rivoluzionaria, l'improvvisazione e il sacrificio. Insomma un altro modo di raccontare la guerra. E allora, forse, proprio mettendo insieme le loro immagini con quelle dei servizi televisivi americani, possiamo ottenere una più completa documentazione storica della guerra. Una documentazione che racconti, certo, i suoi grandi eventi, ma insieme anche le tragedie, le crudeltà e gli eroismi che sono le conseguenze quotidiane di ogni conflitto. Insomma i loro reportage di guerra in Vietnam ci hanno portato in casa, loro sì, l'esperienza della guerra, direttamente».

Un modo di fare cinema sul Vietnam che era proprio quello che non piaceva al Pentagono e alla Casa Bianca. Perché molti nel governo e nell'esercito avevano capito che la televisione ha avuto un

impatto demoralizzante che ha spinto l'opinione pubblica contro la guerra. La televisione è stata la causa della sconfitta degli Stati Uniti in Vietnam. Tanto che nelle guerre che seguirono (Grenada, Panama, Guerra del Golfo, Afghanistan) i giornalisti sono stati esclusi dalle riprese dei combattimenti. Con la guerra in Iraq gli americani hanno avuto la possibilità di vedere le loro truppe al fronte per la prima volta in una generazione. E con loro una grande quantità di giornalisti e telecamere, più o meno "embedded". Ma dov'era la tragedia? Dov'era la crudeltà? Dov'era l'eroismo? Forse che si era talmente evoluta la tecnologia della guerra da eliminare le sofferenze del corpo? E naturalmente sono spariti sia i soldati che i civili delle zone di guerra. Semplicemente perché le autorità militari hanno proibito questo tipo di contatti, così come hanno proibito qualsiasi coinvolgimento problematico, morale o politico. Perché una televisione in guerra non deve avvilito il suo pubblico (pure in guerra) con questo tipo di argomenti. Insomma, è l'amara conclusione del film di Daniels, la televisione, che una volta veniva utilizzata per raccontare la verità, ormai è sempre più utilizzata per nasconderla.

Tutto questo per spiegare la diversità del nostro film, *Phim Phong Su*, realizzato da Burchett e Pic (anche se nessuno dei due è accreditato come regista nei titoli di testa, ma è risaputo che i due, il giornalista australiano e il regista francese, hanno realizzato insieme gran parte dei loro reportage in terra vietnamita). Diversità e libertà, che, pur nella formula del cinema di propaganda per la causa vietnamita, appare evidente fin dalle prime immagini del film. Tra l'altro proprio all'inizio c'è un modo abbastanza curioso di utilizzare lo speaker, la voce narrante in francese che accompagna l'intero film. Una voce che all'inizio, oltre a declamare i titoli di testa, è anche la voce di Wilfred Burchett, il giornalista che è in qualche modo il protagonista del film, e che qui si presenta per spiegare il senso della sua presenza in Vietnam e del viaggio che si prepara a fare nelle zone liberate del Vietnam del Sud. Subito dopo la stessa voce, lo stesso speaker, diventa invece la guida vietnamita (in realtà è un vietnamita che parla un curioso francese) che dialogherà con il bravo giornalista, accompagnandolo lungo tutta la durata del film, spiegandogli i luoghi e le città che attraversa, le cose che accadono, e presentandolo man mano ai vari personaggi che incontrano.

Un testo che, senza dimenticare nessuna delle cose importanti da

dire, sa anche trovare il modo e il tempo di parlare di cose più immediate e decisamente più effimere (ma meno di quanto sembri). Come quando, per esempio, parla del tempo («Mio caro Burchett, non trova che la vita sia difficile su questa terra che brucia...?»); o del territorio bellissimo che attraversano, dei frutti, dei fiori, della generosità della gente («Qui tutto è a vostra disposizione: la natura come il nostro cuore, la possibilità di mangiare una manioca, gustare un frutto selvatico...»). Fino ad arrivare a una forma di bonaria presa in giro quando lo vede arrampicarsi sudato per un sentiero dell'altopiano («Il sentiero è faticoso, ma i fiori sono profumati») o quando lo sorprende distrutto a dondolare sull'amaca («Che fa, se la prende comoda? Va beh, non fa niente... Lei ha tutta la nostra comprensione»); o quando parla, già più perfido, dei pericoli della giungla («Può stare tranquillo, qui gli unici animali feroci sono gli imperialisti americani»). E c'è questo attraversamento straordinario della natura, bellissima e incantata, che contrasta violentemente con la morte, la distruzione, le bombe e il veleno che gli americani continuano a rovesciarci sopra. E c'è questo camminare con grande libertà, con tutti i mezzi possibili, a piedi, in bicicletta, a cavallo; anche in barca, quando, nella seconda parte, Burchett si dirige verso la zona di Saigon. Il documentario diventa così una sorta di road movie, primitivo e contadino, che segna con il suo ritmo l'intera costruzione del film così come la strana primaverile allegria che respira.

Questo non vuol dire che non ci siano anche i momenti più seri e drammatici, le tragedie di una guerra che abbiamo imparato a conoscere molto bene. Il problema dei bombardamenti, dei morti, dei rifugi, della vita di un popolo da anni costretto a combattere con i vari colonizzatori, aggressori, fascisti, imperialisti e via elencando. Il problema dei defolianti e dei prodotti tossici che distruggono la campagna, le foreste, i campi di riso, il sistema di approvvigionamento e di irrigazione. Ma anche qui non viene mai meno il sorriso e la battuta che sdrammatizza. Come quando Burchett si ferma a pescare lungo un fiume bellissimo e la voce narrante osserva: «Che cosa strana... che un giornalista straniero possa pescare tranquillamente con la canna nel luogo dove è stata combattuta una battaglia con tanti morti...?». O come quando si ferma a guardare un campo di verdure, perfettamente coltivato e irrigato: «La terra è martoriata dalle granate, - dice la voce fuori campo, come leggendo il pensiero

di Burchett - ma i lavori di irrigazione continuano. Belle verdure che fanno riposare lo sguardo...».

Quello che convince meno, almeno oggi, è tutto l'apparato di citazioni e di formule, che sono obbligatorie in ogni film, in ogni opuscolo, in ogni discorso e cerimonia ufficiale... Per cui gli americani sono sempre imperialisti e la loro guerra un'aggressione, mentre la guerra di popolo è sempre giusta e vittoriosa, il partito non sbaglia mai, e l'unificazione del Vietnam del Sud con il Vietnam del Nord inevitabile. Tutte cose sacrosante, ma che spesso non aiutano il ritmo e la comunicazione del film. Sono come tronchi o macigni lanciati sul percorso del povero Burchett e del film, che non riescono mai ad arrivare fino alla fine perché c'è sempre ancora qualcosa da dire, che non può essere dimenticata o messa da parte. E quindi bisogna far vedere le immagini dei prigionieri americani trattati bene, dare i dati della produzione in ripresa, fare i conti con l'internazionalismo socialista, le lotte degli altri popoli, la solidarietà dei paesi amici, fino all'appello finale che in questo caso ci è risparmiato. Tutte cose che sicuramente allora (nel 1964) avevano un senso e una funzione precisa, anche perché i film si realizzavano all'interno di un ministero che non a caso si chiamava "stampa e propaganda" o qualcosa del genere. Anche se in questo caso è talmente dichiarata la necessità imposta dalla parte politica e partitica da diventare curiosamente imbarazzante (anche per la semplicità e l'immediatezza con cui è resa visivamente, con grande uso di fotografie, cartelli, parole d'ordine e cose simili). Ma va detto che, nonostante tutto, il film ha mantenuto una sua bellezza fotografica, un ritmo e una freschezza di racconto che ne fanno un caso unico e da ricordare.

*Avevo un fratello a Khe Sahn combatteva contro i viet con
loro sono ancora là lui se n'è andato per sempre
aveva una donna di cui era innamorato a Saigon
mi è rimasta una foto di lui tra le sue braccia*
(Bruce Springsteen)

6.3 Loin du Vietnam

Un film collettivo subito prima del 68 (G. D. Curi)

Scaletta di contenuti:

sezione1. Golfo del Tonchino: navi e bombe (senza titolo)

sezione2. Titoli di testa

sezione3. Bombe a frammentazione (senza titolo)/di nuovo la portae-
rei con B-52 carichi di missili in partenza per il Vietnam.

sezione4. Immagini dal Vietnam (Hanoi) girate da Ivens.

sezione5. Esplosioni di bombe su nero, poi cartello: "Cinegiornali
vietnamiti: Bombardamento di Hanoi, 13 e 14 dicembre 1966". Se-
guono gli effetti del bombardamento, della distruzione, dell'orrore.

sezione6. Cartello: "A parade is a parade" (una parata è una parata).
Manifestazioni contro la guerra, scontri e contromanifestazione del-
la destra americana. Sezione girata da William Klein.

sezione7. cartello: "Johnson piange". Teatro di strada in un paesino vie-
tnamita poverissimo, in cui si vede Johnson che piange, insieme a Mc-
Namara, sopra i suoi invincibili aerei abbattuti (girato da Loridan e Ivens)

sezione8. cartello: "Claude Ridder. Herman Kahn. Sull'escalation:
metafore e scenari" (episodio di Alain Resnais).

sezione9. cartello "Flash back". I precedenti che portano alla guerra
degli americani. Sezione curata da Chris Marker.

sezione10. cartello: "Camera Eye"/l'occhio della macchina da presa.
Sezione girata da Godard, con Godard.

sezioni11. cartello: "Victor Charlie". Canzone di Tom Paxton: "Pro-
teggere il Vietnam dai vietnamiti".

sezione12. nessun cartello. Campi di concentramento in Vietnam del
Sud e la paura del vietcong. Regia, riprese e testo della giornalista
Michèle Ray.

sezione13. Cartello: "Fidel Castro". Fidel Castro e la necessità della
guerriglia rivoluzionaria.

sezione 14. Cartello: "Ann Uyen". La storia di Norman Morrison che si è dato fuoco davanti al Pentagono.

Sezione 15. Cartello: "Vertigo". Manifestazioni, scontri, dibattiti per strada, ecc.

L'origine del film è raccontata molto bene da Laurent Veray, in un libro documentatissimo, "Loin du Vietnam, un film de..." (Les Cahiers De Paris Experimental, Paris, 2004). Scrive Veray nelle prime pagine del libro: «A quanto pare, stando al racconto del montatore Ragnar van Leyden che ha partecipato all'avventura del film, tutto ebbe inizio alla fine del 1966 con l'operazione *Un milliard pour le Vietnam* (Un miliardo per il Vietnam), messa in piedi da un'organizzazione non governativa per raccogliere i fondi e inviare in Vietnam una nave carica di medicine. E in particolare, Robert Bozzi, appartenente all'organizzazione e proprietario di una galleria d'arte parigina, era la persona che doveva occuparsi di raccogliere soldi nel mondo degli artisti. "E così - racconta Ragnar van Leyden - Bozzi aveva pensato di girare un piccolo film per promuovere al meglio l'iniziativa di *Un miliard...* Dopo un accordo con Roger Pic per l'utilizzazione dei suoi archivi, io ho montato il piccolo film promozionale con Bozzi. E durante le nostre sedute di montaggio lui continuava a chiedermi come mai i cineasti francesi non davano una mano, con il loro lavoro, per sostenere la causa vietnamita, così come avevano fatto gli artisti delle Belle Arti". E fu lui, Ragnar, a presentare Marker a Bozzi. Ma Marker stava già pensando a un progetto simile, sollecitato in questo senso dagli studenti dell'Università di Nanterre, che avevano chiesto al cineasta un film sul Vietnam che potesse accompagnare e aiutare i tanti dibattiti che, ogni giorno di più, venivano organizzati sul tema della guerra vietnamita. E fu così che Marker incominciò a organizzare attorno a lui molti suoi collaboratori, amici, cineasti, tecnici, tutte persone testimoni lucidi di quello che stava succedendo e che avevano voglia di agire, di fare qualcosa. Ed è allora che la macchina del film si è messa veramente in moto e non si è più fermata».

Ma c'è una testimonianza importante, quella di Valérie Mayoux, che è una delle montatrici di SLON, la società fondata Marker per la realizzazione del film. Testimonianza raccolta da Olivier Kohn e Hubert Niogret, e pubblicata su *Positif* n.433 del marzo 1977. «Allora

SLON era un'entità indefinibile, inafferrabile, come il suo creatore, Chris... È nata con *Loin du Vietnam*, che è stato preparato collettivamente attraverso una serie infinita di riunioni, a cui partecipavano le persone più diverse, cioè tutti quelli interessati al progetto, e che cercavano di capire e di definire quello che si doveva fare. E SLON allora non aveva ancora una definizione concreta. È stato solo dopo, a cominciare da *À bientôt, j'espère*, che si è strutturata come cooperativa di produzione cinematografica. E che comunque ha mantenuto sempre una struttura estremamente flessibile, con dentro molte cose generiche, poetiche, che avevano poco a vedere con la verità. Cioè erano vere perché erano poetiche, una verità dello spirito, non della lettera.

Quando è partita la produzione di *Loin du Vietnam*, io ero ancora una stagista, appena arrivata, e facevo di tutto. Così come tutti gli altri, perché questa era l'idea di Marker: ognuno deve essere in grado di fare qualsiasi cosa che riguardi la realizzazione del film. Così ho cominciato mettendo ordine nel girato, a numerare man mano le pellicole che arrivavano. Devo dire che, all'inizio, ero molto legata al gruppo di William Klein, e solo più tardi ho cominciato a lavorare con Chris, che chiaramente coordinava tutto il lavoro di produzione, soprattutto per quanto riguardava la rifinitura finale. Noi stessi, per esempio, abbiamo curato tutti i sottotitoli. Di giorno andavamo fuori Parigi, in campagna, da uno che collaborava con il film, scrivevamo i sottotitoli su i nostri piccoli quaderni e la sera si tornava in moviola a fare i segni sulla pellicola. Eravamo un po' sonnambuli, la giornata durava non meno di 20 ore. Poi Chris mi ha fatto registrare una parte del testo fuori campo. Insomma c'era un bel casino, un via vai continuo di cose da fare. Gran parte dei registi lavoravano, chi più chi meno, ma tutti lontano da Parigi. E c'erano modi diversi di lavorare. C'era chi, come Klein, ci mandava il suo film già montato, ma sempre dopo averne parlato con gli altri; e altri invece che consegnavano le scatole del girato a Marker, e poi ci pensava lui a montarlo. Qualche scatola di girato è andata perduta durante i vari viaggi, altre sono state ritrovate in posti assolutamente improbabili, mescolate con tutt'altri materiali. I collettivi allora erano sempre leggermente mitici. Il lavoro andava avanti a ondate. C'erano le ondate interventiste, dove tutti partecipavano alla lavorazione, creando magari problemi; e altre in cui invece Chris restava da solo a dover fare

tutto. Io credo che il film non sarebbe mai esistito senza di lui, naturalmente. En passant, voglio dire che ho poi trovato profondamente ingiusto che molti se la siano presa soprattutto con Claude Lelouch, perché io trovo che quello che lui ha fatto è stato molto coraggioso. Lui era in quel momento in pieno successo americano per l'uscita di *Un homme et une femme* (*Un uomo, una donna*), e inoltre stava girando in Vietnam un film coprodotto dagli americani. E lui ne ha approfittato per girare tutta una serie di immagini che alla fine sono risultate fondamentali nel montaggio e per il significato del film». La citazione finale di Lelouch merita una veloce riflessione. In effetti il regista francese nel 1967 viaggiava in piena fama internazionale, dopo il grande successo (cominciato, tra l'altro, con la vittoria a Cannes) di *Un uomo, una donna* del 1966. Un successo che non era piaciuto a molta critica impegnata, e non solo a sinistra. Per cui quando poi arriva anche *Vivere per vivere*, scoppia un vero e proprio linciaggio mediatico. Il film racconta, anche questa volta, la storia di una coppia, ma una coppia fragile, al limite del divorzio. Una coppia formata da Yves Montand e Annie Girardot (che diventerà, per Lelouch, il grande amore della sua vita, a lungo tenuto segreto). Lui fa il giornalista sempre in giro per il mondo, e per dimenticare i suoi guai sentimentali (c'è anche un'altra storia con un'americana, interpretata da Candice Bergen), decide di partire a fare un reportage sulla guerra del Vietnam, con tutto quello che ne segue di catarsi, ritorno a casa e lieto fine. Ora non c'è dubbio che *Vivre pour vivre* è un brutto film, un film che mette insieme le "formules" che un anno prima avevano fatto il successo di *Un homme et une femme* (dalla musica intrigante e strappacuore di Francis Lai all'uso della tecnica da fotoromanzo a scatti successivi, ecc.), ma tutto questo comunque non giustifica il tipo di razzismo culturale, a cui è stato sottoposto (un "pied noir qui a réussi" è la definizione più benevola). Ad aprire le ostilità era stato, forse senza volerlo, una recensione del film fatta da Baroncelli su *Le Monde*, quando scriveva che in realtà quello che contava in *Loin du Vietnam* era «il martirio del Vietnam, e non di star lì ad attribuire certificati di autosoddisfazione a questo o a quel autore, di mettersi a dire ah questa scena qui... con questi colori così piacevoli, con questa fotografia impeccabile, con queste belle immagini di portaerei americane (anzi *ricains*) con zoom sulle strutture delle navi e delle gru del porto quasi a cercare quei balletti

di bombe chiuse graziosamente come dentro reticelle per la spesa, e quegli aerei che decollano seguiti dalla cinepresa come macchine da corsa... tutto questo, se non mi sbaglio, fa parte della maison Lelouch».

Ma vediamo qualche altra recensione del film, per esempio quella di Seguin su *Positif*: «C'è l'estetismo plastico delle inquadrature alla maniera di Lelouch, le navi da guerra su un orizzonte glauco e i radar che girano in cima agli alberi a tripode. C'è la nudità dei cinegiornali e il diletterismo, d'altronde abile, di Michèle Ray. Ci sono infine due scuole documentaristiche il più possibile in opposizione: la curiosità metodica, che si preoccupa sempre della ragione e dell'equilibrio, propria di Joris Ivens, le cui inquadrature non lasciano o sembrano lasciare il minimo posto al caso e il cui classicismo procede solo con ciò che sembra prudenza e che altro non è di fatto che una sicurezza suprema; e poi, di fronte, a trent'anni e ventimila chilometri di distanza, la macchina da presa a mano di William Klein, scrutatrice, appassionata, anche confusionaria talvolta, se una sicurezza originale, nata dalla padronanza di un materiale nuovo, non venisse a rinforzare una curiosità guidata dalla passione di capire. Ora, non è meno violento, anche se è una qualità diversa, l'impatto del vecchio signore che legge il giornale ad Hanoi, seduto sul bordo del suo rifugio individuale, con la ragazzina americana orribilmente vestita a festa che, spinta un poco dal suo papà, ai piedi del cardinale Spellman, applaude e poi saluta militarmente la sfilata dei patrioti. Tra la spontaneità della presa dal vivo e l'elaborazione plastica che ordina meticolosamente il movimento delle mani e dei volti, le risaie e il fango, si stabilisce un equilibrio al livello più alto, che potrebbe benissimo essere quel "punto di vista documentato" di cui si parla così spesso e che si capisce così male. Lo stesso avviene tra il ciclista che entra in campo seguendo il piano di un ordine preciso e il soprassalto molto spontaneo del signore che, di fronte a un "meteco", fa un passo indietro perché il suo bel vestito è stato comprato a credito. Niente di strano, allora, che reportage, cinegiornali e stili si incastrino con una facilità così sconcertante, trovino un posto in maniera così naturale. Certamente bisognava anche distinguere le attrattive che rendono plausibili queste unioni, definire le ragioni di questi matrimoni. Lì ancora interviene il talento di Chris Marker e di Jacqueline Meppiel (la sua montatrice) che hanno saputo vedere

non solo che i contrari non sempre si respingono, ma anche come, facendoci cioè riconoscere i meccanismi delle loro combinazioni e anche l'arricchimento che l'uno e l'altro trovano nei loro contrasti». (in Louis Seguin, "L'art du scrupule", in *Positif*, n.93, marzo 1968). Ed ecco cosa scrive Marker del *suo* film: «Nessuno di noi si sentiva capace di risolvere da solo il problema vietnamita; la nostra attitudine nei confronti del Vietnam è il risultato di discussioni continue e di continue ricerche. Per tutti coloro che vi hanno preso parte, questo lavoro è stato un arricchimento profondo. Godard e Resnais si sono incaricati delle scene girate in Francia. Resnais ha preferito il monologo, e ha scelto questo genere per precisare la posizione dell'intellettuale di sinistra. Per fare la sintesi di quest'uomo, per definirlo esattamente, ha fatto dire da un attore un testo scritto, invece di procedere, come si sarebbe portati a credere, alla registrazione indiretta di un'intervista. Ed è il solo momento in cui, nel film, si è scelta la forma della finzione. Per Godard il film è stato una specie di confessione, nella quale si è gettato con molto entusiasmo. Ha avuto la lucidità di commentare lui stesso il suo esame di coscienza, e questo è stato accolto come una provocazione. Più è stato franco e modesto, descrivendo i suoi conflitti interiori, più è stato accusato di essere vanitoso».

Il film comincia senza titoli, su un'immagine notturna, nel golfo del Tonchino, dove operai e militari scaricano montagne di bombe micidiali, appese a gigantesche gru (sono le immagini girate da Lelouch). Come ogni giorno, le portaerei della settima flotta fanno il loro carico di morte (1000 tonnellate di bombe al giorno) destinato al popolo vietnamita. Dopo qualche minuto, la voce fuori campo con il testo di Chris Marker: «Da una parte gli stati Uniti d'America, la più grande potenza industriale e militare di tutti i tempi... Dall'altra parte, i poveri, i vietnamiti. Poveri, ma non deboli, perché hanno dalla loro parte la solidarietà di tanti paesi».

Le immagini di Lelouch ci fanno vedere tutta la potenza di distruzione della macchina bellica americana, il napalm e migliaia di tonnellate di bombe che vengono rovesciata ogni giorno sul Nord Vietnam. Gli USA non mollano perché hanno paura di un'altra rivoluzione comunista, come spiega Fidel Castro. Dopo Cuba, non vogliono più saperne. Per questo usano l'antiguerriglia in America Latina e la guerra in Vietnam. Vogliono far capire al mondo che né la

rivoluzione socialista né la guerra di popolo hanno diritto di esistere. Così Fidel ha proclamato il 1967 l'anno del Vietnam.

Passano i titoli di testa. Poi, in breve, viene spiegato, in un'impresionante sequenza in bianco e nero girata da Joris Ivens, il funzionamento delle bombe a biglia, destinate alla pelle umana e non agli obiettivi militari. Sono bombe che esplodono prima di toccare terra, schizzando centinaia e centinaia di pallini che hanno un raggio di azione di almeno 30 metri. Quando i pallini colpiscono il corpo, c'è ben poca speranza, perché penetrano così fitti e profondi che estrarli è impossibile o quasi. Per questo i bambini vietnamiti andavano a scuola con una lunga giacca di paglia intrecciata, e un cappello uguale. Perché i loro genitori avevano scoperto che i pallini delle bombe a biglia non passano attraverso la paglia intrecciata, ci restano dentro impigliati. E anche se non era la salvezza, era già una forma di protezione.

Torniamo alla portaerei della sesta flotta, dove tecnici e militari stanno caricando di bombe i B-52. Hanno t-shirt rosse e gesti uguali, ripetuti, attenti, quasi allegri, come caricassero grandi uova di Pasqua con le ali. Arrivano i piloti, anche loro alti, belli, entrano negli aerei che poi vediamo, sempre più numerosi e veloci decollare dalla portaerei, in una nuvola di fumo e vapore, diretti verso il Nord-Vietnam. Anche il montaggio si fa più stretto, concitato e veloce, un crescendo che poi si allarga in un totale dall'alto, dove l'ultimo aereo sembra un giocattolino bianco sull'immenso azzurro del mare.

Ecco il quadro dentro il quale si muove il film, le coordinate, il punto di partenza del conflitto e del suo significato politico. Chiarissimo, efficace, netto, reso ancora più chiaro dal testo Marker. Da una parte i ricchi che aggrediscono per impedire che nasca un'altra Cuba, per insegnare ai popoli del *terzo mondo* che non è possibile sottrarsi alla guardia dell'imperialismo. Dall'altra il Vietnam che lotta per la propria libertà e per quella del *terzo mondo*. Fidel riconosce infatti nella lotta vietnamita la vera lotta di opposizione all'imperialismo, indicando nella guerriglia (come vedremo meglio più avanti, nella seconda apparizione del *lider maximo*, sempre girata da Chris Marker) la tattica più giusta per la vittoria dei popoli oppressi. Questo è il quadro generale dentro cui si muove il film. Adesso però bisogna documentare man mano tutti i contenuti, in maniera rigorosa e precisa, e in questo il film è assolutamente esemplare.

Ed ecco gli aggrediti, i poveri, raccontati dalle immagini lente, bellissime, girate da Ivens nel Vietnam del Nord. «Siamo dall'altra parte, a Saigon, dove i vietnamiti costruiscono i loro rifugi individuali per ripararsi dai bombardamenti nelle vie della città. Il vecchio vietnamita nel suo rifugio, mentre suona l'allarme, legge tranquillamente il giornale. Ivens, documentarista *classico* dalle cadenze distese e serene, riesce a esprimere la quotidianità eroica di un popolo pronto a difendersi e a ricostruire ciò che è stato distrutto; e dietro la serenità dello stile, c'è già una sincera partecipazione. Il film mostra, con più esattezza e profondità che non per la parte americana, un esercito popolare che pratica la guerriglia, cosa c'è dietro questi guerriglieri che si mimetizzano alla perfezione in un campo, in una risaia. Penetra, elucida la natura di questa società, ne coglie certi aspetti marginali, ma sintomatici, come il teatro per la strada – teatro didattico, teatro di guerriglia – in cui due vietnamiti in un regione bombardata danno, davanti a un pubblico interessato e divertito, lo “spettacolo” della disfatta americana” (“Lontano dal Vietnam: la buona coscienza”, testo redazionale di *Ombre rosse*, n.5, agosto 1968). Ma se le immagini sono di Ivens, il testo di commento è ancora una volta di Marker. È lui, come ho già accennato, l'organizzatore e l'impaginatore del film, il vero autore, con la sua visione terzomondista e la sua appassionata utopistica volontà che il Vietnam parli all'Europa. Magari attraverso la mediazione di un gruppo di registi francesi che finalmente hanno trovato il modo di mettersi insieme e di provare a girare un film.

E cominciamo anche a dire che il film acquista man mano una sua dinamica che funziona. Il film doveva essere all'inizio, una sorta di opera collettiva e anonima, come era successo con gli americani di *Winter Soldier*. Ognuno doveva fare la sua parte, portando la sua pietra all'edificio del film. Poi, in corso d'opera, il film è cambiato, definendosi sempre più come un film con tante facce, ognuna ben definita. E tutto sommato credo che sia un bene. E il risultato finale con i suoi diversi capitoli, i titoli, i contributi più o meno *personalizzati*, permette anche di chiarire meglio i diversi aspetti del problema vietnamita e di approfondire la dialettica tra la parte ricca e la parte povera del mondo. Per esempio, è giusto che si possa passare dal ponte della “Kitfy Hawk”, la portaerei degli Stati Uniti splendidamente filmata da Lelouch, alle strade bombardate di Hanoi, filmati

da Ivens con il suo stile diretto, povero ed essenziale. Così il concetto della “guerra dei ricchi contro i poveri” (che è l’idea centrale del film) passa direttamente attraverso le immagini, la *scrittura* e la messa in scena dei vari autori. Un contrasto che troveremo più volte nel film, fino a diventare un segno distintivo, il motore della sua dialettica.

Anche le immagini terribili e disperate del bombardamento di Hanoi che chiudono il primo contributo di Ivens, immagini in bianco e nero, invecchiate e consumate a forza di essere viste, segnano uno stacco netto con il capitolo che segue: “A parade is a parade” (una parata è una parata). Sono immagini, anche queste di Lelouch, che si rifanno all’aprile del 1967, quando, racconta Marker, il vice presidente americano Humphrey arrivò in Europa per farsi un’idea di quello che succedeva da noi e cosa ne pensavano gli europei della guerra vietnamita. E il primo slogan che sente, appena sceso dall’aereo, è “Humphrey assassin” (Humphrey assassino), e poi “Vive l’FLN” (Viva il Fronte di Liberazione Nazionale). E poi scontri, arresti, inseguimenti, quasi la messa in scena di una gioventù nuova, spavalda, eroica, pronta per il maggio ’68. C’è anche qualcuno che si lamenta, mentre passa tra due poliziotti, che gli hanno rubato le scarpe; e voci di donne che continuano a chiedersi cosa sta succedendo, come mai tanta gente e perché così di corsa. Tuttavia il vicepresidente Hubert Horatio Humphrey che, va ricordato, veniva dalle file del partito democratico, come pure Johnson, tornò in Usa raccontando a tutti che l’Europa era orgogliosa di schierarsi a fianco dell’America, che era stato accolto ovunque con grande simpatia e rispetto, e che la guerra era la scelta giusta e così via (come risulta dall’intervento in senato di Humphrey che Marker ha montato in coda agli scontri di Parigi). Un’altra manifestazione, questa volta filmata da William Klein, ci porta di nuovo dalla parte degli aggressori, dei ricchi. Cioè in America, a New York, il 29 aprile 1967, il Giorno dei Vecchi Combattenti, che vediamo sfilare armati come in guerra, accompagnati dalla banda roboante dell’Esercito della Salvezza. E ci sono tutti a sostenere l’America e i ragazzi partiti per il Vietnam: reduci, preti, fascisti, nostalgici della seconda guerra, immigrati dell’Est, reginette e pinups, il cardinal Spellmann che benedice, veterani tronfi con bandiere e gagliardetti, majorettes scalpitanti e il sindaco di New York, Lindsay, perennemente sorridente, che, interrogato sulla manifesta-

zione, spiega che “a parade is a parade” (una parata è una parata). Poi c’è la sfilata del primo maggio contro la guerra, a Wall Street, aperta da uno striscione gigantesco che ripropone il tema: “I ricchi si arricchiscono, i poveri muoiono”. Ma i giovani manifestanti sono circondati da file di colletti bianchi, molti giovani impiegati bancari, che continuano a urlare “Bomb Hanoi!” (Bombardate Hanoi), “Vigliacchi, traditori”, “Meglio morto che comunista”, e via di questo passo. «È chiaro che Klein non è dalla parte di guerrafondai, - scrivono ancora quelli di *Ombre rosse* - che la sua è la posizione dell’americano favorevole al ritiro dal Vietnam; ma non è questo il fatto che interessa principalmente. Infatti sulla natura della società americana e sui veri rapporti di forza, il film è spesso ottimista, sempre generico. In tutta questa parte c’è ancora l’illusione che l’America sia divisa in due, e che esista effettivamente un’opposizione generale ed efficace. Durante la manifestazione del 17 aprile 1967, la più grande della storia americana, scendono in strada tutti quelli che, pur con diverse motivazioni, si oppongono alla guerra in Vietnam, dagli hippies alle Pantere Nere. La macchina da presa gira in mezzo alla folla dei presenti, sollecita l’opinione dell’americano della strada, arriva anche a scatenare alcune brevi discussioni tra sostenitori e oppositori della politica americana in Vietnam. Klein riesce anche a cogliere diversi momenti significativi, ma è il discorso generale che non regge. Si parla dell’America dell’opposizione, e nient’altro. Si mostrano gli hippies che sfilano gridando pace, mentre le monache alzano il cartello con scritto *pax*, e così via. Ma non viene fatta alcuna distinzione tra tutte queste forme, rispetto alla solidarietà attiva, alla guerriglia urbana del Black Power. Tra l’altro non viene nemmeno fuori, come succede in altri film americani, la constatazione agghiacciante che non esiste un’altra America, che si tratta, per quanto riguarda l’America del dissenso, di una minoranza insignificante, che la sola e vera America è l’altra, quella dei guerrafondai e dell’indifferenza; esiste solo l’alternativa negra, ma i negri non fanno parte del sistema in nessun modo, non sono il popolo americano».

L’episodio successivo, “Johnson piange”, ci porta di nuovo in Vietnam (le immagini sono ancora di Ivens e Loridan, a colori), in una regione contadina, poverissima, distrutta dai bombardamenti, del Vietnam del Nord. Eppure le persone qui sono felici mentre si re-

cano, con ogni mezzo, sulla piazza grande del paese, per assistere a uno spettacolo di teatro di strada. Ci sono tutti, tantissimi bambini, ragazze, gli anziani, uomini e donne. Su un palco improvvisato, altissimo, due attori interpretano il presidente Johnson e il suo ministro della difesa McNamara. E Johnson (con la faccia truccata da vecchio mandarino cinese e un costume tra il bandito e il pirata) piange sulla spalla del ministro perché i vietnamiti stanno abbattendo man mano tutti i suoi meravigliosi aerei da guerra, costosissimi e che tutti ritenevano invincibili... Intanto il testo fuori campo di Marker riprende il tema della grande calma che pervade l'atmosfera di Hanoi, così come le immagini di Ivens e Loris, che sembrano, come già accennato, un'isola di tranquillità in questo film spesso caotico. E ancora una volta il regista olandese sembra affidarsi al lavoro, a quello che sanno fare con i piedi e con le mani gli uomini e le donne, in campagna come in città: quasi che quei lavori manuali, realizzati senza pretese e senza sosta, costituissero la spia più visibile e vera di una rivoluzione in atto.

Arriviamo così a uno degli episodi più contestati dalla critica, quello girato da Alain Resnais, uno dei padri della Nouvelle Vague, il movimento nato sul finire degli anni Cinquanta, e che vede schierati nel film gran parte dei suoi rappresentanti più illustri, a cominciare da Godard, che vedremo tra poco. Mancava invece il suo teorico e il suo attivista più importante, cioè François Truffaut, che pure fu invitato a partecipare, al film, fu invitato da Agnès Varda, che è poi la regista che ha riferito la sua risposta, molto alla Truffaut, tra ironia, finta ingenuità e un pizzico di snob. «Sono contento – ha risposto Truffaut - che ci siano dei disertori e che in America ci siano tante manifestazioni contro la guerra, ma non mi piace che tutti siano d'accordo dall'altra parte: trovo che il Nord Vietnam manchi di disertori».

Ma torniamo a Resnais e al suo segmento di film, che si chiama "CLAUDE RIDDER. Herman Kahn, *De l'escalade, métaphores et scénarios*". Un episodio che, a giudizio di molti, viene considerato, insieme a quello di Godard, fondamentale nella struttura generale del film. Nel senso che, se si analizza bene il film, ci si rende conto che si tratta di un assemblaggio ben strutturato di una serie di materiali, soprattutto cortometraggi che si occupano della guerra vietnamita, realizzati da cineasti, ma anche giornalisti e reporter, ognuno

con la sua personalità e il suo stile, e tutto questo si vede chiaramente dal risultato finale. E come ha scritto Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (in “Loin du Vietnam”, *Esprit*, n° xx, aprile 1968), «il percorso circolare disegnato dal film va dalla vicinanza alla zona di combattimento al suo allontanamento, per portare poi questo allontanamento a una nuova vicinanza». E in questo circuito i due episodi di Resnais (con i suoi fantasmi teatralizzati) e di Godard (autoritratto che simbolizza l’idea di “esserci e non esserci”) formano, in qualche modo, la chiave di volta che struttura il tutto, separando nettamente le due parti del film.

Perché in realtà, come prima lettura, *Loin du Vietnam* non vuole essere un film politico, né tantomeno un film che esprime l’impegno politico di un un preciso ambiente, quello del cinema. E questo perché, come scrive sempre Ropars-Wuilleumier, il film non si rivolge ai cosiddetti indifferenti perché facciamo una scelta dalla parte giusta, ma si rivolge a quelli che sono già impegnati e schierati, affinché prendano la misura esatta del loro impegno. È quindi un invito alla riflessione, sull’impegno politico, e insieme sul linguaggio, su un cambiamento del linguaggio (e quindi della comunicazione) che deve diventare la prima tappa della loro azione. E tutti sappiamo quanto sarà importante il linguaggio nella rivolta del maggio 1968. Ed è proprio questa idea che Alain Resnais sviluppa nella sua risposta a Gilles Jacob, della rivista inglese *Sight and Sound*, quando precisa: «*Loin du Vietnam* non è un film sul Vietnam, anche se è difficile non essere ossessionati da quella guerra. Ma il suo obiettivo è quello di convincere la gente a pensare; e non solo le persone che lo vedono, ma anche le persone che lo stanno realizzando. Non è una questione di idee preconcrete, o di cercare di convincere il pubblico a pensare in un certo modo. Non è questo tipo di convinzione che vogliamo produrre. Ma naturalmente coloro che hanno fatto il film non possono negare di avere le loro opinioni politiche. Il film totalmente obiettivo è una cosa impossibile: ci sarebbe voluto circa un mese per registrare un giorno nella vita del mondo, e sarebbe stata una cosa completamente priva di senso».

Ma vediamo intanto il contenuto dell’episodio di Resnais. Claude Ridder, il protagonista, è un intellettuale incaricato di realizzare un’analisi di un libro sull’*escalation*, quello di Herman Kahn, citato nel titolo del segmento. Non lo fa, non lo farà mai. «Questa è la prima

guerra che tutti vedono in diretta», spiega alla sua donna (un'attonita quanto silenziosa compagna pacifista), prima di prendersela con tv e giornali e la loro ossessiva ripetizione dei B-52, delle bombe che cadono, dei morti, delle case distrutte, dei bambini che bruciano. Un repertorio di atrocità che viene puntualmente riproposto a ogni guerra, e che i tecnici della comunicazione hanno chiamato con un nome proprio ("Gustave"). Siete bravi, sembra dire ironicamente, ma chi si occuperà delle altre guerre *dimenticate*? Dell'Africa? Del Sudan? Dei kurdi? I pacifisti stanno dalla parte delle vittime o scelgono quali vittime tutelare e quali ignorare? In Francia oggi ci sono 40 milioni di anticolonialisti... Non ce n'eravamo accorti durante la Guerra d'Algeria! L'America, dice ancora Ridder, aveva stabilito delle regole e tutti ci si stavano attenendo: c'erano dei pro e dei contro, ma certo si stava meglio che cent'anni fa. I dirigenti trattavano gli operai come soci e non come schiavi. Poi, ecco che "il vecchio nonno" impazzisce, ecco l'escalation e tutto crolla. Se fossi un rivoluzionario, anziché un intellettuale di sinistra qualsiasi, forse sarei contento: finalmente il mostro butta la maschera, si rivela per quel che è." Alè Vietnam!" È come se il Vietnam fosse diventato non solo una guerra o un paese, ma un simbolo, un'esperienza dell'anima. Un alibi, una falsa coscienza, di cui non possiamo più fare a meno. Di fronte a tutto questo, l'intellettuale si tappa occhi e orecchie. Forse per questo viene, giustamente, accusato di malafede. Ma certo, quella di Ridder è un'analisi che coglie nel segno e che mantiene ancora oggi una certa dose di lucida verità. È un personaggio sartriano, per niente eroico, anzi già sconfitto in partenza. Ricorda da una parte il protagonista di *La guerre est finie*, Diego Mora, travolto dalle contraddizioni e dalla complessità dei nuovi tempi; dall'altra anticipa la fuga dalla politica del suo prossimo film, *Je t'aime je t'aime*, il cui protagonista si chiamerà ancora Diego Mora.

Anche Resnais, come Godard, ha dovuto inventarsi una storia (una giustificazione) per spiegare, prima di tutto, perché è rimasto lontano dal Vietnam: a Parigi. E, come Godard, ha dovuto inventarsi una scusa, per – a Parigi e da Parigi – *battersi* per il Vietnam. Resnais ha immaginato di abbozzare il ritratto di un intellettuale *germano-pratin* (della zona cioè di Saint-Germain-des-Prés), torturato dalla sua cattiva coscienza, che è poi la coscienza, chi più chi meno, di tutti gli intellettuali. Bernard Fresson fa la parte di questo intellettuale,

recitando un testo di J.Stemberg (uno degli scrittori che collaborano alle sceneggiature di Resnais). Un testo a suo modo brillante, pieno di paradossi, di verve retorica, di citazioni amare e di eloquenza polemica, insomma di letteratura. Una letteratura che però qui non funziona, che è fuori posto, che non serve, quando si tratta di mobilitare il nostro fervore e la nostra indignazione in una direzione ben precisa. Ma che cosa voleva fare Resnais. Proviamo a sentire cosa scrive Paolo Bertetto nel suo *castoro* dedicato al regista francese:

«Resnais intende porre in rapporto dialettico l'orizzonte problematico e culturale dell'intellettuale europeo e la tragedia vietnamita. Vuole investire la vita quotidiana e l'ambito di ricerca ideologico di quel intellettuale di tutta la violenza e di tutta la radicalità tragica dell'esperienza vietnamita. Ma porsi il problema del Vietnam significa per lui rilevarne anche, e in primo luogo, la lontananza, la mancanza di incidenza di quegli avvenimenti sulla vita associata nell'Europa capitalistica, sulle stesse attività delle masse e dei militanti del movimento operaio e del movimento rivoluzionario. Il Vietnam è una grande tragedia e una grande esperienza rivoluzionaria, ma è anche un'esperienza diversa, un fatto storico, che il diaframma spaziale e la diversità delle condizioni socio-politiche tendono ad *allontanare* inesorabilmente, a costituire come altro, come differente». E a questo proposito Bertetto cita le parole di Resnais quando dice: «È normale forse che il film assomigli a quello che noi sentiamo, noi quando camminiamo per la strada e compriamo i giornali. Si tratta di un avvenimento che è sentito da noi da molto molto lontano e che ci arriva un po' come una specie di stella, la cui luce è già spenta. La luce ci giunge solo dopo...».

Resnais vuole che il suo piccolo film mantenga questa struttura aperta, problematica, senza fare semplificazioni né riduzioni (di tipo militante, giornalistico o puramente linguistico). Vuole porre delle domande, e vuole che lo spettatore risponda a quelle domande. «Il film pone delle domande piuttosto che cercare di rispondervi. – dice ancora Resnais – Si tratta infatti di un film che cerca di metter in azione la nostra capacità riflessiva, compresa quella dei registi. È certo che questo film è fatto di domande che noi poniamo forse tanto quanto voi spettatori». Ed è proprio questa struttura problematica che costituisce l'essenza del film e ne sintetizza perfettamente tutte le contraddizioni. Nel senso che Resnais, continua Bertetto, «da una

parte, elude giustamente la semplificazione propagandistica e la rimozione dei problemi che il Vietnam pone al movimento di classe internazionale; ma dall'altra riduce il significato della lotta vietnamita a un ordine di problemi di tipo culturale e ideologico più che politico e teorico-strategico. E questo segna il valore e insieme il limite della posizione di intellettuale di Resnais, capace sì di reagire e di partecipare alla dinamica politica, ma non di intervenire e di interpretarla come soggetto determinato interno al fronte di classe». La sua posizione è insomma quella di un corpo separato, lontano, di uno che c'è ma solo quando si tratta di schierarsi a livello ideologico e culturale, magari anche disponibile a scendere in strada e a firmare manifesti, ma non potrà mai diventare un soggetto attivo dello scontro di classe, e nemmeno un soggetto politico. Una posizione sostanzialmente piccolo borghese che alla fine si riduce ad analizzare la propria impotenza, la propria confusione e le proprie incertezze, fino a mettere in discussione lo stesso film. «Si trattava insomma di dire, - conclude Resnais - più o meno, attraverso un personaggio, che era anche toccante, lacerante, antipatico e simpatico, tutto quello che si poteva dire, nello stesso tempo, contro il film e sull'utilità e sull'inutilità di farlo».

Il segmento successivo, "Flash-back", è quello che racconta la storia passata, cioè tutti i precedenti che hanno portato alla guerra d'aggressione degli americani. Un testo perfetto, lucidissimo, quello di Marker, che spiega tutti i passaggi, e insieme la miseria e gli inganni degli americani, per eliminare con il sangue e le bombe una vittoria (quella di Dien Bien Phu) e una scelta democratica del popolo vietnamita.

Ecco allora, per ricordarlo velocemente, l'antefatto storico che porta gli americani in Vietnam. Si parte dal 1954, cioè dagli accordi di Ginevra. Accordi che seguono immediatamente la sonora sconfitta francese nella battaglia di Dien Bien Phu, atto finale della *Prima guerra d'Indocina*, combattuta fra l'esercito coloniale francese e il movimento di liberazione vietnamita. Gli accordi di Ginevra riconoscevano molto semplicemente la divisione (già proclamata da Ho Chi Minh al termine della seconda guerra mondiale) del Vietnam in un Nord comunista (con capitale Hanoi) e in un Sud filo-occidentale (governo Diem, cattolico, con capitale Saigon). La divisione, fissata all'altezza del fatidico 17mo parallelo, doveva essere provvisoria e

temporanea, e già nel 1956 libere elezioni avrebbero dovuto sancire la riunificazione del Paese. Senonché, le elezioni le avrebbe stravinte Ho Chi Minh, per ammissione dello stesso Eisenhower. Perciò, gli Stati Uniti, che avevano già nel corso degli anni Cinquanta ampiamente soppiantato la Francia nell'influenza politica e militare sul Vietnam del Sud, defraudarono i vincitori di Dien Bien Phu ed isolarono completamente il Vietnam del Nord, povero e senza risorse, rendendolo di fatto del tutto dipendente dalla Cina. E tuttavia la spinta a ribellarsi e a combattere non arrivò dal Nord, ma dal Sud, dove la lotta armata veniva vista come unica via d'uscita dalla repressione poliziesca e dai crimini del governo-fantoccio e dei loro alleati americani. Il Fronte di Liberazione Nazionale (FLN) nasce nel 1958, con l'appoggio di Hanoi; e gli U.S.A., dapprima segretamente (1962), poi sempre più apertamente (1964), intervengono in quella che all'inizio era presentata come una guerra civile. Nel 1965, incapaci di vincere la guerriglia vietnamita del Sud, gli Stati Uniti portano la guerra al Nord, bombardando incessantemente militari e civili, installazioni militari e risaie, ponti, ferrovie, città: è l'*escalation*, che avrà l'epilogo che tutti conosciamo.

Ed ecco "Camera Eye" (l'occhio della cinepresa), l'episodio di Godard. C'è lui vicino a una gigantesca Mitchell (la più sofisticata macchina da presa americana, la stessa che apriva in carrello *Il disprezzo*, qui esposta come un trofeo e insieme come segno di contraddizione). E ci sono immagini di repertorio del Vietnam e altre immagini, a cominciare da quelle dei suoi film (da *Pierrot le fou* a *La cinese*). E c'è lui che parla, parla per una quindicina di minuti. Dice che aveva avuto un sacco di idee per un film sul Vietnam, ma che si vergogna un po' a parlare di bombe, di defoliazione e di fiumi avvelenati perché lui non si trova sotto le bombe (come avrebbe voluto), ma, tutti, siamo "lontani dal Vietnam". È lo stesso imbarazzo che si prova allorché si firmano appelli contro la guerra. Ma forse, alla fine, è meglio così. È meglio stare lontani e fare bene quello che possiamo fare da lontano. E c'è una sola cosa che possiamo fare per il Vietnam, dice Godard: anziché invaderlo con la nostra ambigua generosità, è meglio che ci lasciamo invadere dal Vietnam. Solo così, solo se invasi dal Vietnam, possiamo renderci conto di qual è il posto che il Vietnam occupa nella nostra vita quotidiana, ovunque. "Creiamo 2, 3, molti Vietnam", come chiedeva Che Guevara. E ovunque sia-

mo (America del Sud, Guinea, Stati Uniti), creiamo un Vietnam in noi stessi, anche a Parigi, in fabbrica, al cinema. Così il Vietnam non sarà solo. È del resto quello che Godard cerca di fare costantemente con il suo cinema, che lotta contro l'imperialismo economico ed estetico del cinema americano. Tuttavia, conclude, «tra me ed il pubblico operaio c'è una frattura: ci interessiamo poco a vicenda di noi, così come ci interessiamo troppo poco del Vietnam».

Il cartello successivo, "Victor Charlie", mette insieme la canzone di Tom Paxton ("Lyndon Johnson told the nation") e il bellissimo reportage della giornalista americana, Michèle Ray. Paxton è un cantante folk di Chicago, che si pone decisamente nel solco della tradizione popolare e contestataria tracciato da Pete Seeger e Woody Guthrie. Il suo primo album, "Ramblin' Boy" (1964), evoca già quelli che saranno i suoi temi preferiti, dal sociale all'antimilitarismo, così come il suo bisogno di una libertà totale. Tuttavia non c'è quasi mai astio nelle sue canzoni né voglia di vendetta. Paxton preferisce l'ironia, un humour devastante a cui affida i suoi messaggi in difesa dei deboli, degli sfruttati, delle vittime di ogni guerra (a cominciare da quella vietnamita). L'altra cosa che funziona nelle sue canzoni è una certa frontalità declamatoria, frutto dei suoi trascorsi teatrali, ma qui ripresa in una dimensione spesso convincente e quasi trascinate.

La canzone scelta da Chris Marker è una delle più famose di Paxton, "Lyndon Johnson told the nation"; ed è introdotta da una breve presentazione fuori campo: «Il cantante americano Tom Paxton spiega lo scopo della guerra degli Stati Uniti: proteggere il Vietnam dai vietnamiti».

Paxton ironizza sulla doppiezza ipocrita del presidente Johnson nei suoi maldestri tentativi di giustificare la guerra agli occhi dell'opinione pubblica americana (nonostante gli orrori che arrivano ogni giorno nelle case di tutti gli americani). Tutto già visto: non a caso questa canzone è stata, assai opportunamente, attualizzata, nel senso che cambiano i presidenti, ma non l'imperialismo americano. Così, da Lyndon Johnson con il Vietnam fino a George W. Bush con l'Iraq, le strategie per costringere gli americani ad andare in guerra sono sempre state simili, che si trattasse di un'amministrazione repubblicana o di una democratica. Tutte le guerre, senza alcuna eccezione, sono cominciate grazie alle menzogne raccontate al popolo dal go-

verno di turno e amplificate dalla cosiddetta “libera informazione”, che ha contribuito sempre a marginalizzare chi dissentiva e chiedeva la verità. Allora basta mettere *George W.* al posto di *L.B.J.* e *Baghdad* al posto di *Vietnam*, ed ecco “George W. told the nation”.

La canzone di Paxton qui ha un ritmo brioso e veloce, quasi allegro; ed è accompagnata da immagini, tra il divertito e l’ironico, di soldati americani in giro per le strade e i locali di Saigon. E questa è la traduzione italiana del testo della canzone:

“Lyndon Johnson ha Detto Alla Nazione”

1.Ho ricevuto una lettera da L.B.J./Diceva: questo è il tuo giorno fortunato./È tempo che ti metta i pantaloni kaki/Anche se può sembrare un po’ bizzarro./ Non abbiamo lavoro da darti, qui/Così ti mandiamo in Vietnam.// 2.Lyndon Johnson ha detto alla nazione/”Non abbiate paura dell’escalation./Sto tentando ogni cosa per soddisfarvi./Sebbene non sia davvero una guerra./Stiamo mandando altri 50.000 uomini/Per aiutare il Vietnam a salvarsi dai vietnamiti.”// 3.Saltai giù dalla vecchia nave portatruppe/E affondai nella melma fino all’anca./Tirai bestemmie finché il capitano non mi chiamò./Chisseneffrega di quanto piove a dirotto./Pensate a tutto il terreno che stiamo guadagnando./Solo non muovete un passo fuori città.// 4.Lyndon Johnson ha detto alla nazione/... // 5.Ogni notte la gente del posto/Sgattaiola via alla sentinella addormentata/E va a raggiungere i vecchi cari vietcong./Nei loro piccoli drammi notturni/Si mettono i loro pigiamani neri/E vengono a tirarmi colpi di mortaio.// 6.Lyndon Johnson ha detto alla nazione/... // 7.Andiamo in giro sugli elicotteri/Come uno sciame di grosse cavallette/Cercando invano i vietcong./Hanno scritto un biglietto che se ne sono andati./Dovevano andare giù a Saigon/Per mantenere le posizioni del loro governo.// 8.Lyndon Johnson ha detto alla nazione/...// 9.Beh, sto qui seduto in questa risaia/Chiedendomi del Papparino/E so che Lyndon mi vuole tanto bene./Eppure, con quanta tristezza torno/Con la memoria a novembre./Quando diceva che non sarei mai dovuto partire.// 10.Lyndon Johnson ha detto alla nazione/...//.

Segue il reportage di Michèle Ray (inviata del *Nouvel Observateur*) in Vietnam, molto sentito, vissuto, quasi accorato. Michèle ha voluto raccontare quello che ha provato e visto senza mediazioni né implicazioni politiche, portando la sua testimonianza su una guerra in cui si è trovata coinvolta, una testimonianza come donna, come francese (anche se di origine americana), come giornalista. All’inizio cerca di essere imparziale, cercando di manifestare la stessa simpatia per i GI e i vietcong. Da qui il titolo del suo libro, “*Le deux rives de l’enfer*” (Le due rive

dell'inferno), e la dedica a entrambi, nel tentativo di ridimensionare la doppia immagine (quella dei GI visti dai viet e quella dei vietcong vista dai GI) perché entrambe false e frutto della propaganda. «Io – spiega – ho cercato di fare del nemico un essere umano. E questo non me lo perdonano. Umanizzare l'avversario è un tradimento. Deve restare il "Victor Charlie" astuto, crudele e sadico. Mentre l'americano visto dai vietcong è un orribile imperialista che brucia le donne, i bambini... e a volte li mangia pure. Per quanto mi riguarda, lascio agli esperti le analisi politiche, io mi occupo del lato umano». E tuttavia poi la sua esperienza vietnamita (prima nei campi profughi del Vietnam del Sud e poi per un mese prigioniera dei vietcong) la porta sempre più ad aderire alla causa dei combattenti indocinesi. L'esperienza in particolare della prigionia fa passare Michèle dall'altra parte. Non è più, a un certo punto, una semplice osservatrice che approfitta dell'ospitalità delle basi USA, ma una testimone che ha deciso di passare con i vietcong, vivendo e soffrendo con loro. Ci sono anche i capitoli del libro dedicati ai bombardamenti americani, con le reazioni di terrore che suscitano, e insieme i gesti di solidarietà. E scatta man mano, da parte della giornalista, una sorta di identificazione sempre più forte, in particolare dopo l'incontro/rêverie con una vecchia donna vietnamita che le dice: «Se restate dieci anni con noi, mangiando riso, anche voi avrete gli occhi a mandorla, il naso schiacciato, i capelli neri e la pelle bruna». Fino a che alla fine del libro, ammette che sì, anche con i soldati americani aveva un rapporto umano, ma mai si sarebbe identificata con loro come è successo nelle tre settimane passate con i vietcong.

Un'adesione alla causa vietnamita confermata in pieno dal testo che Michèle Ray prepara per il suo reportage dal Vietnam da inserire nel film di Marker. «Mi trovo – scrive - in una zona del Sud Vietnam occupata dalle truppe americane, e quindi, ufficialmente, dovrei essere felice. Invece mi sento soffocare, mi sento come schiacciata dalla loro forza implacabile. Non vorrei più vederli né sentire le loro battute». Si trova cioè in una condizione quasi di tradimento all'interno del campo militare che la accoglie. E quando incrocia i prigionieri e le vittime vietnamite dei campi profughi, continua, «vorrei fare loro l'occholino, dirgli che se fossi vietnamita mi batterei con loro, perché non riuscirei a credere al governo di Ky e ai suoi fantocci... È sempre difficile essere un testimone, soprattutto un testimone impotente di una guerra. Stare dietro la cinepresa non significa

essere neutrali. Io filmo quello che vedo, un parte della storia, ma il mio cuore è lì con questa gente sospettata, con questo bambino». La scoperta della realtà della guerra, durante il soggiorno dall'altra parte (cioè durante la prigionia con i "Victor Charlie", come venivano chiamati i vietcong dagli americani, e come suona il titolo di questa sezione del film) arriva dunque fino a distruggere l'illusione di una possibile neutralità del testimone/reporter. Quell'incontro fortissimo con i viet radicalizza in qualche modo l'urgenza della situazione, producendo il sentimento di una simultaneità, un corto circuito tra quell'esperienza, il testo e il modo di vivere quella testimonianza. Così la voce fuori campo della Ray conclude il suo segmento cinematografico con l'idea che la testimonianza può essere anche un *grido*: «Michèle Ray – dice alla fine il testo di Marker - ha filmato queste immagini di guerra, poi la sua cinepresa è impazzita e ha strappato la pellicola. Quello che ne è uscito somigliava forse più di tutto il resto al grido che avrebbe voluto lanciare». Ed è proprio questo grido che crea una sorta di compresenza illusoria tra lo spazio dell'azione (il grido comporta il fatto che l'azione si sta svolgendo sotto gli occhi del testimone) e lo spazio del *ricevimento* di quell'azione (la richiesta d'aiuto). E proprio questa richiesta d'aiuto diventa sintomatica di quello che sta alla base del progetto e dell'elaborazione di *Lontano dal Vietnam*. Alla fine infatti dei titoli di testa viene detto esattamente che tutte le persone coinvolte professionalmente nel film intendono «affermare, attraverso l'esercizio della loro professione, la loro solidarietà con il popolo vietnamita in lotta contro l'aggressione». E alla fine il film si conclude con un appello alla "trasformazione totale" della società, mentre nel montaggio vediamo scorrere, alternate, sfilate occidentali e vietnamite. L'episodio successivo è "Why we fight", perché combattiamo. Ovvero il generale Westmoreland che spiega le ragioni americane della guerra. Le immagini invece sono un repertorio scontato e invecchiato, spappolato dalle menzogne che il generale mette in fila: sul FLN, sull'attenzione e la pietà che, a suo dire, gli americani riservano alla popolazione civile, sui crimini del comunismo, sulla tristezza delle manifestazioni antipatriottiche, e, per finire su «i magnifici uomini e le magnifiche donne che combattono in America». Poi "Fidel Castro", che vediamo tornare in gran forma, con tutta la sua forza e il suo fascino assolutamente intatti. Le sue parole

sulla necessità della lotta partigiana in Vietnam diventano così un omaggio, esaltante e onirico, alla guerriglia e alle lotte di liberazione nel terzo mondo, così come, da parte di Marker (che ha girato la sezione), una dichiarazione d'amore all'utopia guevarista e terzomondista. «Il nostro paese – dice Fidel - e la gran parte dei paesi dell'America Latina, dell'Asia e dell'Africa, non hanno altri mezzi per liberarsi che la lotta armata. Fare guerriglia significa impiegare tutte le risorse (sociali, oltre che naturali) del territorio contro un nemico con molte più risorse tecnologiche. Nessun paese si può sentire sicuro contro l'avanzata capitalista e per questo bisogna lavorare su due fronti: l'uno creativo, per realizzare gli obiettivi della rivoluzione, l'altro difensivo, per affrontare qualunque situazione di pericolo o aggressione. Uno dei servizi più grandi che il popolo del Vietnam ha reso al mondo è far capire che neanche l'esercito più potente può avere la meglio sui guerriglieri appoggiati dal popolo».

L'episodio successivo è “Ann Uyen”, e ha come protagoniste due donne, Uyen, che è una vietnamita che vive a Parigi, e Ann, che è invece la moglie di Norman Morrison, il quacchero americano di Baltimora che, il 2 novembre del 1965, si è sacrificato, dandosi fuoco davanti al Pentagono, per protestare contro la guerra d'aggressione americana. Uyen è amica di Ann e conosce bene la sua storia con Norman. Per questo ne parla, per cercare di capire insieme e di spiegare cosa ha significato quel gesto per Norman; cosa si prova cioè a essere bruciati vivi, come succede ogni giorno a tanti vietnamiti. «Difficile – spiega alla fine – capire la forza di quel gesto di protesta da parte degli americani, mentre tutti i vietnamiti l'hanno capito certamente...». E la moglie Ann: «Molta gente è stata profondamente cambiata dal gesto di Norman. Penso allora che ne sia valsa la pena. Lui lo avrebbe rifatto mille volte».

L'ultima sezione si chiama “Vertigo”, un termine che ritorna spesso nel cinema di Marker, a cominciare dal riferimento hitchcockiano. In realtà si tratta di un'ennesima manifestazione, una delle tante manifestazioni antipatriottiche biasimate dal generale Westmoreland, quella del 15 aprile 1967. Dal centro di New York fino al palazzo dell'ONU, ci sono tutti sulla strada, i partiti di sinistra, le associazioni, i cattolici, i neri, suore, hippies, in tutto più di mezzo milione di persone. La più grande manifestazione di massa degli americani contro la guerra, e insieme la fine di un'epoca. Ormai la grande na-

zione non sta più insieme, è cominciata la sua disintegrazione, lo sfaldamento, la resistenza all'oppressione. Ci sono le bandiere del FNL del Vietnam del Sud, gli slogan sempre più duri, i canti, gli scontri con i fascisti che gridano "comunisti" e "finocchi". I manifestanti chiedono di abolire la leva, di non mandare altri giovani a morire, di non bruciare i bambini. Momenti concitati, teatro di strada violento, gruppi in caduta libera, cantanti, utopisti, ex combattenti, kennediani, immigrati, gruppi agonizzanti, mani tagliate, vocalizzi e variazioni attorno al suono del "napalm". Cominciano i comizi volanti, le discussioni, gli scontri ideologici, le mani incatenate, la minaccia del giudizio universale per assassini e traditori... Insomma una messa in scena molto alla Marker, con immagini trattate elettronicamente, brandelli di fumetti, murales viaggianti, spot televisivi, bambini che giocano alla guerra, mentre Wetmoreland riappare per annunciare che le basi dei Mig sono state bombardate e che lui è felice. Il tutto molto americano, perché è soprattutto all'America che Marker pensava, realizzando il film. Ecco le immagini rallentate di giovani uomini e donne vietnamite vaganti su macerie di bombardamenti, mentre riparte il testo di Marker: «Tra qualche minuto questo documentario finirà. Uscirete dalla sala e molti di voi ritroveranno un mondo senza guerra... Questa guerra non è un incidente storico, è il regolamento tardivo di un problema coloniale. È lì, attorno a noi, dentro di noi. Comincia quando noi stessi cominciamo a capire che i vietnamiti si battono per noi, quando cominciamo a misurare il nostro debito nei loro confronti. Quando i vietnamiti dicono di fermare la guerra, ma non a qualunque prezzo, diciamo che sono irragionevoli. È vero che sono irragionevoli e pazzi questi vietnamiti, e che la loro intransigenza mette in crisi, dentro di noi, abitudini legate ai nostri privilegi. Ma la follia vietnamita è forse la saggezza politica del nostro tempo, e il primo passo onesto che possiamo fare verso di loro è cercare di guardare in faccia la loro sfida. Davanti a questa sfida, la scelta della società dei ricchi è semplice: o distruggerà fisicamente tutto ciò che le resiste, ma è un compito che rischia di superare i suoi mezzi di distruzione, o dovrà compiere in sé una trasformazione totale. E forse è chieder troppo a una società al colmo della sua potenza. Se rifiuterà questa scelta, non le resterà che sacrificare le sue illusioni rassicuranti, accettare questa guerra dei poveri contro i ricchi come inevitabile. E perderla».

Sulle parole di Marker, passano immagini veloci di facce, gesti, sguardi, gente che cammina in fretta, che non si guarda intorno, panoramiche veloci, frenate, primi piani in movimento, panoramiche veloci che portano ad altre manifestazioni, altri scontri, fino a che, con la fine del testo, vediamo sfilare un fantastico battaglione di combattenti vietnamiti, campo e controcampo. Poi di nuovo le navi nel golfo del Tonchino, con i grappoli di bombe che viaggiano sul mare, come all'inizio, come a chiudere il cerchio.

È il sigillo finale di Marker, la sua capacità di utilizzare le immagini, spostarle, evocarle, tessendo man mano un'intelaiatura invisibile quanto perfetta, lasciando un po' ovunque, discreto ma potente, il segno della sua genialità e della sua capacità di fare cinema. Più che nei singoli episodi, pure spesso straordinari, è infatti nell'insieme che si avverte la forza del film. È l'assemblaggio (la forza e la perfezione del montaggio) che produce un effetto di risonanza e corrispondenza, che conferisce al tutto una reale coerenza. E alla fine è lui che prevale su tutti, trasformando *Loin du Vietnam* in un film markeriano, a cominciare dal rapporto riflessivo che il film ha con il cinema in generale. Nel film infatti (come sempre in Marker), lo spettatore rimane cosciente e lucido della posizione che occupa di fronte allo scorrere delle immagini. Non è mai passivo. Perché con Marker non bisogna mai prendere un'immagine per quello che appare a una prima lettura, ma andare oltre l'immagine, scavarla attraverso un lavoro di montaggio, che è poi quello che dovrebbe fare sempre il cinema. Tutto questo (questa libertà, questa capacità di farsi cinema) deve farci riflettere su una cosa molto importante. E cioè che il cinema politico deve essere prima di tutto buon cinema. È questa una delle lezioni che ci viene da questo film straordinario.

*Il motto di Che Guevara, “creare due, tre, molti Vietnam”
possiamo applicarlo a noi stessi
creando un Vietnam dentro di noi*
(Jean-Luc Godard)

6.4 Godard - l'occhio della cinepresa (camera eye) ovvero creare un Vietnam dentro di noi

(presentazione)

Camera eye è a modo suo un film militante e politico, e insieme un tipo di film che Alain Bergala ha definito un «essai filmé», un saggio filmato. Godard si giustifica con il fatto che il Nord-Vietnam non gli ha dato il permesso di andare a girare laddove si combatte e si muore sotto le bombe. È rimasto a Parigi e ha fatto il suo piccolo film da lontano (lontano dal Vietnam). Ma come farlo questo film a distanza? Godard ci pensa, ad alta voce, mentre gira con la sua Mitchell. E lo spettatore assiste. Assiste a quella che man mano diventa sempre più una sorta di ridefinizione del cinema politico.

E *Camera eye* è cinema politico almeno per tre motivi. Prima di tutto perché si occupa di un avvenimento politico di grande attualità, cioè la guerra del Vietnam: il conflitto tra il gigante americano e il piccolo popolo del Nord-Vietnam, che a sua volta si iscrive in un contesto assai più ampio e pericoloso come quello della guerra fredda. Dunque un cinema legato all'attualità, come, secondo Godard, deve essere il cinema, e come lui ha sempre fatto, almeno a partire da *Le petit soldat* (1960). In secondo luogo, è la motivazione che sta dietro al film che è politica e militante: la proposta cioè, sull'esempio del Vietnam, di una resistenza necessaria e generalizzata da parte di tutti gli oppressi della terra, ognuno dove si trova e contro il suo oppressore locale. Una posizione decisamente guevarista (creare tanti Vietnam nel mondo). E infine, ed è l'aspetto più importante, il film è politico nella sua forma. E proprio a partire dalla definizione godardiana del cinema come forma che pensa. O, meglio, una forma che pensa politicamente. Nel caso specifico, sarà per come il film è montato, cioè il montaggio, a essere pensante e politico. Un mon-

taggio che, a partire dalla contaminazione e sovrapposizione di materiali di fiction e materiali d'archivio, si propone come invenzione estetica del cinema (la sua definizione del montaggio da sempre) e quindi capace di avvicinare cose altrimenti non avvicinabili.

Per Godard, come per Dziga Vertov (dal cui *Cineocchio* ha preso il titolo), la forza del cinema è il suo linguaggio, la capacità di selezionare le immagini giuste della realtà, allacciarle tra loro e farle vivere fino a creare altre immagini nella testa dello spettatore (Eisenstein dirà che l'immagine di una tomba + quella di una donna in nero creano l'immagine virtuale della vedova). In questo caso potremmo parlare di immagini d'archivio in conflitto. Inoltre sono immagini di guerra, con tutto quello che comporta la guerra di orrore e di morte. Quindi immagini *patetiche*, che mobilitano la pietà dello spettatore. Ma Godard non è andato a girare in Vietnam, è rimasto a Parigi, costretto quindi a fare i conti con la lontananza. Godard deve dunque abolire quella lontananza, e inventarsi altre immagini (di provenienza diversa) con le quali tentare un rapporto con lo spettatore del suo film. Ed è il montaggio che lo salva. Il montaggio che rende, come dicevamo, avvicinabile l'inavvicinabile (in questo caso i vietnamiti veri del repertorio e quelli finti del suo film *La cinese*); un montaggio pensato come organizzazione dei materiali, delle scene, e del senso aggiunto che quei materiali e quelle scene esprimono. E ancora una volta sono la sua genialità e la sua intelligenza a compiere il miracolo. Usando al meglio i materiali a disposizione, spaziando dal Nuovo Realismo alla pop art, dal dadaismo al fumetto, dal repertorio alle immagini del suo monologo accanto alla maestosa Mitchell, soprattutto la forza e la logica del suo pensiero e delle sue parole, Godard arriva alla fine a trasformare la sua debolezza in forza. È meglio, spiega, che lui non sia andato a girare ad Hanoi, ma sia rimasto a Parigi. Perché in questo modo, invece di invadere noi il Vietnam con la nostra falsa coscienza, è il Vietnam che ha invaso noi, che è entrato dentro di noi. E noi dobbiamo farlo vivere, ogni giorno, ognuno a seconda della vita che fa, del posto che occupa nel mondo. Gli operai in fabbrica, nelle lotte contro lo sfruttamento padronale, lui sul set dei suoi film, dove il nemico è più vicino a quello dei vietnamiti, ed è l'imperialismo culturale del cinema americano. Ma lasciamo parlare il maestro.

(il testo di Godard)

«Azione. Vietnam/Godard. Seconda. Con voce rauca ho pronunciato l'atto di accusa della donna. Era un omino con una uniforme grigia slavata. Andava e veniva davanti a lei. Poco dopo, due Thunderchief si sono messi a girare attorno a noi. Ne sentivamo il rombo perché passavano a volo radente e sentivamo esplodere le bombe che lanciavano. Quando si rialzò nella mano aveva un coltello con un manico simile a quelli usati dai contadini per aprire le noci di cocco. I cacciabombardieri sono muniti di mitragliatrici da 20 mm. che possono sparare 6000 colpi al minuto, producendo una serie di esplosioni davvero stupefacenti. I contadini restavano sempre immobili e contemplavano lo spettacolo. Ci fu un razzo F105 che passò con un sibilo un metro al di sopra delle nostre teste. Tutto ciò aveva qualcosa di molto strano. I contadini restavano sempre immobili e guardavano lo spettacolo. E questo era strano. Penso che se fossi stato un cameraman del telegiornale, un cameraman della televisione della rete ABC di New York o di San Francisco, o se fossi stato un cameraman del telegiornale sovietico, è questo che avrei filmato. Ma io vivo a Parigi e non sono stato in Vietnam. Un anno e mezzo fa volevo andare nel Vietnam del Nord. Ricordo che scrissi alla delegazione nordvietnamita di qui e chiesi loro un'autorizzazione per andare a filmare nel loro paese. Dopo otto mesi venni a sapere che ad Hanoi avevano rifiutato. Immagino perché per loro non ero un ragazzo affidabile, avevo delle basi o, come dire, un'ideologia un po' vaga, sulla quale non potevano contare. In fondo trovo che fosse un ottimo motivo. Non avevano torto.

All'epoca volevo andare altrove. Allora non era facile fare del cinema in Francia e ripetevo che era meglio andare a Cuba, in Algeria, oppure meglio ancora in Jugoslavia. Ma poi questo rifiuto di Hanoi mi fece capire che, dal momento che sono parigino, non c'era motivo per non fare film a Parigi. Così presi la decisione che in ogni film avrei parlato del Vietnam. A vanvera, a sproposito, se volete. Diciamo piuttosto a sproposito. Ebbene, quando i miei colleghi, mi hanno chiesto di partecipare a questo film, ho detto: "ma certo, ho tantissime idee". Ma poi mi sono accorto che quelle idee non andavano bene. Non era tanto il fatto che Hanoi avesse rifiutato che andassi lì. Credo, ripeto, che avessero ragione perché avrei potuto fare delle cose che avrebbero fatto loro più male che bene. Il fatto è che tutte

quelle idee trovai che fossero falsamente generose. Inoltre mi sembrava difficile affrontare certi argomenti, parlare delle bombe quando non ti cadono in testa e se ne parla solo in astratto. Pensavo per esempio di prendere un corpo nudo di donna, che è al tempo stesso quanto di più caldo e di più vivo ci sia, e descriverlo semplicemente alla Robbe-Grillet, o piuttosto alla Flaubert, perché non amo molto Robbe-Grillet, e mostrare quali sarebbero gli effetti di una bomba a frammentazione sul corpo di una donna. Volevo farlo in maniera semplice, ma allo stesso tempo c'era una certa ricerca estetica. E io non riuscivo, o meglio separavo, non riuscivo a far coincidere, a esprimere allo stesso tempo la forma e il contenuto. Perciò era brutto, perché questa idea, questa forma, non era all'interno del contenuto, non ne era l'espressione naturale come la pelle che ricopre il corpo, e ne fa parte totalmente tanto quanto il cuore.

Volevo parlare anche della defoliazione, dei fiumi avvelenati, mostrare tutte queste cose e non tanto gli uomini, dal momento che noi non combattiamo con le armi in pugno, al contrario siamo lontani da tutto ciò, e si ha un bel dire che il nostro cuore sanguina, ma in effetti questo sangue non ha alcun rapporto con quello di qualsiasi ferito. Direi che per questo motivo c'era una certa vergogna, erano idee vergognose come quando si firmano gli appelli per la pace. Pertanto c'è un'unica cosa che possiamo fare. Dopotutto facciamo del cinema, e per un regista la cosa migliore che possa fare per il Vietnam, anziché cercare di invaderlo con una specie di generosità che forza necessariamente le cose, è lasciare al contrario che il Vietnam ci invada, e renderci conto di quale posto occupi nella nostra vita quotidiana, ovunque ci troviamo. Allora ci si rende conto che, in fondo, il Vietnam non è solo, che c'è tutta l'Africa e tutta l'America del Sud, e che perciò bisogna cominciare a creare. Il motto di Che Guevara, "creare due, tre, molti Vietnam" possiamo applicarlo a noi stessi creando un Vietnam dentro di noi. Se si vive in Guinea, sarà contro i Portoghesi; se si vive a Chicago, sarà in favore dei neri; se si vive in America del Sud sarà in favore dell'America latina che è un paese interamente colonizzato (prima colonizzato dalla cultura spagnola e francese e oggi colonizzato dall'economia americana). Dobbiamo creare un Vietnam in noi stessi. Per esempio in Francia, l'estate scorsa, i grandi scioperi che ci sono stati alla Rhodiaceta, a Beçanson o a Saint-Nazaire, sono episodi che sono profondamen-

te legati al Vietnam. Un operaio della Rhodiaceta deve trarre delle lezioni dalla lotta del Vietnam del Nord quando lotta con il suo sindacato. Deve trarne delle idee di principio, perché se trova troppo pesanti i ritmi di lavoro alla Rhodiaceta e non può più vivere né pensare e neanche leggere, in definitiva è un subumano, un sottoprodotto e si sente sfruttato. Io, per esempio, pur essendo un regista che lavora in Francia, sono completamente separato da gran parte della popolazione e dalla classe operaia in particolare. E la mia lotta personale, che è contro il cinema americano, contro il suo imperialismo economico ed estetico che ha ormai corrotto il cinema mondiale, in fin dei conti è una lotta simile. Eppure non ci parliamo, il pubblico operaio non va a vedere i miei film. Tra me e lui c'è la stessa frattura che c'è tra me e il Vietnam, o meglio tra lui e il Vietnam. Ci interessiamo poco l'uno all'altro e solo per un senso di generosità, ma che non corrisponde veramente alla realtà. Non ci conosciamo perché io sono chiuso in una specie di prigione culturale e l'operaio della Rhodiaceta in una specie di prigione economica.

Il Vietnam oggi è un simbolo di resistenza più generale degli altri e perciò bisogna parlarne incessantemente. Al riguardo c'è un testo di Bréton, tratto dai suoi primi manifesti, che dice: "Credo alla virtù assoluta di tutto ciò che si esercita, spontaneamente o meno, nel senso della non accettazione, e non sono le ragioni di efficacia generale a cui si ispira la grande pazienza rivoluzionaria, ragioni davanti alle quali mi inchino, che mi renderanno sordo al grido che può strapparci in ogni istante la spaventosa sproporzione tra ciò che si vince e ciò che si perde, tra ciò che si ottiene e ciò che si subisce". Le due frasi da sottolineare in questo testo sono: "la grande pazienza rivoluzionaria", e l'altra è "grido". Ebbene, noi che non ci troviamo in una situazione rivoluzionaria in Francia, dobbiamo invece gridare più forte. Forse gli altri possono farlo di meno. Quelli come Régis Debray non gridano, Che Guevara neanche, sono dei veri rivoluzionari. Ma noi che non possiamo esserlo più o non ancora, dobbiamo ascoltare e ritrasmettere questo grido più spesso possibile. Stop».

Tutto ciò che desiderate vedere al cinema sono fucili e ragazze
(Jean-luc Godard)

6.5 Schoendoerffer – la normaità pop e disperata di una guerra in bianco e nero: La Section Anderson

La prima impressione che si ha, guardando *La section Anderson* di Schoendoerffer, è di avere a che fare con qualcosa di già visto. Ma è un'impressione sbagliata, perché se andiamo a vedere la data di realizzazione, cioè il 1966, ci rendiamo conto che in realtà l'opera di Schoendoerffer è arrivata prima di tutti gli altri film che poi sarebbero diventati dei classici della guerra del Vietnam, da *Apocalypse Now* a *Platoon* e vi elencando. E che quindi questo documentario è l'archetipo di tutte le immagini (e dell'immaginario) che il coinvolgimento degli Stati Uniti nel sud-est asiatico ha poi determinato; e che Pierre Schoendoerffer, regista e romanziere francese, è colui che in qualche modo ha inventato il genere.

Ma torniamo al 1966, a quando cioè, dopo aver pubblicato “La 317ème section” (romanzo sulla guerra franco-vietnamita) e ormai in piena ossessione indocinese, Schoendoerffer si domanda se un film documentario sulla guerra possa permettere di «ottenere qualcosa di diverso, qualcosa di più delle solite storie più o meno edificanti... e magari cercare di avvicinarsi al mistero della condizione umana». La stessa domanda la gira di lì a poco a Pierre Lazareff, caporedattore del programma televisivo *Cinq Colonnes à la une*, il quale gli risponde molto semplicemente di andare in Vietnam e di tornare solo quando avrà dato una risposta alla sua domanda. Qualche giorno dopo Pierre Schoendoerffer volava verso l'Estremo Oriente, con un operatore, Dominique Merlin, e un tecnico del suono eurasiatico, Raymond Adam. Ci resteranno due mesi e mezzo.

Pierre conosceva molto bene l'Indò, come la chiamano i francesi. Dieci anni prima ci aveva vissuto quasi tre anni come caporale del Service cinématographique des armées, in piena guerra franco-indocinese. Per lui, l'avventura si era conclusa a Dien Bien Phu e poi nei campi di prigionia dei Vietminh (i padri - potremmo dire – dei

vietcong). Tornandoci, dirà, «credevo di ritrovare il Vietnam, ma ho trovato l'America». E subito dopo: «Fin dall'inizio Ho voluto seguire un plotone (*section*), l'unità di base dell'esercito americano. Prima la mia scelta si era concentrata sulla *Big Red One*, la divisione che era sbarcata per prima a Omaha Beach il 6 giugno 1944. Ma la corrente non è passata tra me e loro, e così e sono andato a incontrare la *1st Cavalry Division*, la prima divisione Cavalleria, che da qualche anno si era dotata di un migliaio di elicotteri» (cfr. *Pierre Schoendoerffer ou les chemins de l'aventure*, reportage di Claude Santinelli, 1969). E lì, tra i soldati e i graduati della prima divisione Cavalleria, incontra il tenente nero, Joseph B. Anderson, appena uscito dall'accademia di West Point, e se ne innamora. Di lui e del suo plotone, quello che nel film diventerà *Il plotone Anderson*.

Come ha ricordato Pierre Dumayet presentando il documentario in televisione, Schoendoerffer aveva la possibilità, con Anderson, di mettere il dito sulle due *piaghe* più dolorose dell'America degli anni '60: la questione dei neri e la guerra in Vietnam. E a questo proposito è interessante ascoltare proprio il protagonista del film, o se non altro il personaggio a cui è riferito il titolo, il tenente Anderson, in una testimonianza che ho trovato in un libro di Wallace Terry, "An Oral History of the Vietnam War by Black Veterans" (1984). «Dopo aver visitato diverse divisioni in tutto il paese, - ricorda Anderson - sia dell'esercito che della marina, Schoendoerffer ha scelto il primo Cavalleria prima di tutto per la nuova impostazione della nostra mobilità aerea, da tempo affidata agli elicotteri; e poi perché aveva trovato nel mio plotone un buon mix razziale tra i soldati che ne facevano parte: c'erano infatti americani indiani, messicani, neri e così via. Ma sicuramente c'entrava anche il fatto che si parlava del nostro plotone per via di alcune missioni portate a termine con successo; e infine credo che abbia contato il mio background a West Point e la mia discreta conoscenza della lingua francese. Lui e la troupe del film sono rimasti con noi giorno e notte per sei settimane, filmando tutto quello che succedeva. E penso che alla fine Schoendoerffer abbia fatto, in quell'occasione, una straordinaria conoscenza ed esperienza della guerra, come tutti noi. Ci diceva che il film si sarebbe chiamato *The Anderson Platoon*. E che ci avrebbe resi famosi. Insomma... non sono diventato famoso, ma certo il fatto di aver partecipato alle riprese del film ha aiutato la mia carriera».

Questa volta la corrente passa, e tra i 33 del plotone Anderson e il regista e scrittore scatta una stima reciproca, diventa quasi uno di loro, uno del plotone, un'integrazione favorita anche dal suo passato di veterano dell'Indò.

Le riprese iniziano nella primavera del 1965, e andranno avanti per sette settimane. Del plotone fanno parte 33 soldati, in gran parte di leva obbligatoria, cioè 24 mesi di servizio militare, di cui 10 in Vietnam. «Durante i primi quattro o cinque giorni – continua Schoendoerffer – abbiamo girato senza sosta, tutti i giorni, ma senza pellicola. I soldati guardavano la cinepresa, facevano le boccacce, si mettevano in posa. Poi si sono abituati alla presenza della nostra 16mm. e sono di nuovo diventati naturali. Così abbiamo iniziato le riprese sul serio, con la pellicola».

Fin dall'inizio, il regista francese esclude ogni intervista: si limita a riprendere quello che accade, qualche volta anche i dialoghi, ma non fa domande. La sua macchina da presa indugia sui volti, la voce off continua a ripetere i nomi dei ragazzi del plotone. La sua troupe è naturalmente coinvolta anche in operazioni con elicotteri, soprattutto nelle varie operazioni *search and destroy*, a caccia cioè di vietcong annidati nelle foreste della catena annamitica. «In guerra, è impossibile filmare il nemico. Perché se tu lo vedi vuol dire che ti vede anche lui, e sei morto», spiega Schoendoerffer mentre ci fa vedere il suo plotone in combattimento, come Fabrice a Waterloo.

Quando il documentario viene trasmesso in televisione, nel 1967, il successo arriva subito, rumoroso e sorprendente. Lo comprano gli inglesi, i tedeschi, gli americani della CBS, che lo trasmettono alla fine del 1967, preparando così l'Oscar nel 1968, nella sezione documentari. E a pensarci bene, ancora oggi, tutto questo successo non è facile da spiegare. Perché in questo film succede poco e niente. Schoendoerffer in fondo si limita a mostrare solo la vita dei soldati americani, che è tutt'altro che facile. Ci sono quelle lunghe interminabili marce nella foresta asiatica, la vita sotto una pioggia senza fine, la ricerca dei vietcong nascosti nella giungla, i combattimenti, e soprattutto gli spostamenti in elicottero, che diventano a volte quasi dei balletti, delle coreografie aeree, e che dicono tutta la passione, l'ossessione che Schoendoerffer nutre per questo tipo di trasporto militare, diventato sempre più fondamentale, e simbolico, in tutta la gestione, da parte americana, del conflitto. Il cielo del Vietnam ne

era continuamente invaso, così come gran parte dei film sul Vietnam (indimenticabili quelli di *Apocalypse Now*). In dieci anni di guerra i vietcong ne abbattono quasi cinquemila, tantissimi, se pensiamo che in Afghanistan, sempre in dieci anni, l'Unione Sovietica ne ha persi solo 300.

Quello che colpisce, tornando al film, è la normalità della guerra, la ripetizione, l'indifferenza, il vuoto, anche se il pericolo e la morte sono sempre dietro ogni angolo, ogni azione. Il tutto raccontato nella più incredibile assenza di qualsiasi morale, senza schierarsi mai da una parte o dall'altra. Ci sono semplicemente degli uomini in guerra, che combattono, e qualche volta muoiono. «E quando si combatte, quando si muore, gli uomini sono uguali dappertutto», dice Schoendoerffer. E allora, alla fine, è proprio questa indifferenza, questo apparente prendere le distanze da tutto e da tutti, che funziona e segna, coinvolgendolo, lo spettatore. C'è anche un lavoro leggero ma attraente sul montaggio che aiuta, e una voce fuori campo che ci prepara sugli avvenimenti importanti che stanno per accadere. E mentre scopriamo, man mano, la varie facce del plotone, ognuna col suo nome, la provenienza, la professione... con la stessa voce off ci arriva anche qualche anticipazione sul loro destino. E per qualcuno di loro c'è l'appuntamento con la morte, quella per esempio di un ragazzo di appena 18 anni, Shannon, ucciso nello scontro durante un attacco al villaggio vietnamita. Schoendoerffer ci fa vedere il cadavere da lontano, con molta semplicità, senza nessuna forzatura retorica, con grande rispetto.

Ma in genere è soprattutto, come dicevo, il quotidiano che ci viene mostrato, lo stare insieme, mangiare insieme, quando parlano delle loro famiglie, di una licenza a Saigon, l'incontro con una donna (magari solo una piccola prostituta); le canzoni di successo ascoltate alla radio, come "These Boots Are Made For Walking" che segna in modo surreale la marcia del plotone nel fango delle paludi o "When A man Loves A Woman", che accompagna la licenza di Reese a Saigon e la sua breve storia d'amore, o infine "Saint James Infirmary", colonna sonora prima di una ragazza vietnamita ferita, e alla fine di un altro morto portato via dall'ultimo solitario elicottero. E proprio l'uso delle canzoni di successo, apparentemente troppo esterno e facile, permette un'immediata quanto contraddittoria connotazione molto anni Sessanta e anche un po' hippie, e soprattutto permette a

Schoendoerffer un ulteriore riposizionamento delle immagini, proprio attraverso la musica.

E alla fine quello che resta sono proprio le immagini di quei soldati, in bianco e nero, i loro sguardi, increduli, patetici, quelle facce spaventate, rassegnate... così come gli sguardi angosciati dei vietnamiti, le donne e gli uomini dei villaggi, presi tra due fuochi. Ma anche un clima di insicurezza crescente, di potenziale violenza, vite fragili e giovani come quelle dei vietcong che devono combattere e uccidere, come quelle delle giovanissime prostitute nascoste dietro le facce d'angelo di nuove piccole Congaï, esili e disperate come le loro canzoncine agro-dolci.

*Billy, non essere un eroe,
non fare lo stupido con la tua vita
Billy non essere un eroe,
ritorna, e sposami
(Paper Lace)*

CAPITOLO SETTIMO

AMERICA: LE TANTE FACCE DELLA GUERRA

7.1 America due: le tante facce della guerra

7.2 Tornando a casa con Ashby e molta musica rock

7.3 Intervista con Gerry Condon, disertore della guerra in Vietnam e militante di Veterans For Peace

7.4 La nebbia della storia e le lezioni di McNamara

7.5 Vietnam on Newsreel

7.6 Schegge attorno a La Sixième Face Du Pentagone



7.1 AMERICA due: le tante facce della guerra

1. *Coming Home/Tornando a casa* di Hal Ashby (1978);
2. *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara/ The Fog of War: La guerra secondo Robert McNamara* di Errol Morris (2003);
3. *Winter soldier/Soldato d'inverno* del Comitato Winterfilm (1971);
4. *La sixième face du Pentagone/La sesta faccia del Pentagono* di Chris Marker (1980).

Il movimento di massa degli studenti americani trovò nella guerra del Vietnam il tema nazionale, unificante, che incendiò l'opposizione dell'intero paese, saldandosi da una parte con l'ideologia del potere nero e latino che si stava diffondendo sempre più sia nei campus universitari che tra i ragazzi delle grandi periferie urbane, dall'altra con il desiderio sempre più forte, da parte degli studenti, di impegnarsi concretamente su tutta una serie di problemi come la lotta contro la povertà, l'oppressione e la discriminazione di classe e così via. Messi insieme, questi tre tipi di attivismo divennero una minaccia troppo forte e pericolosa per le amministrazioni americane, a tutti i velli. E questo spiega la violenza e l'intensità della repressione governativa.

Ma è la protesta, limpida e di massa, contro la guerra l'elemento forte e trainante, soprattutto nei giorni immediatamente precedenti il 1968. Il dispiegamento americano di un numero sempre crescente di uomini e mezzi contro il popolo vietnamita era divenuto intollerabile, le immagini dei massacri della popolazione civile e l'esperienza sconvolgente dei soldati ebbero una larghissima risonanza tra tutti i ceti sociali del paese. Sempre più numerose divennero le manifestazioni contro una guerra definita "sporca" per la sproporzione tra i due contendenti e per gli strumenti di terrore e di morte utilizzati dall'esercito statunitense contro la guerriglia. Migliaia di giovani americani rifiutarono la chiamata alle armi e si diffuse in tutto il mondo lo slogan «Fate l'amore, non fate la guerra».

Schematizzando, si possono distinguere tre tempi forti del movimento di contestazione alla guerra: il 20 novembre 1969 il New York Times riporta la notizia di un massacro di civili vietnamiti compiuto dai GI americani nel villaggio di My Lai; il 4 maggio 1970 sul campus dell'università di Kent quattro studenti del movimento vengono

uccisi dalla guardia nazionale; e, terzo, il 3 maggio 1971 arriva la risposta imponente del movimento con una manifestazione enorme che mette insieme più di 500 mila persone (in gran parte studenti) in marcia a Washington.

In tutto questo c'era anche il cinema, soprattutto il cinema militante che si esprimeva attraverso la forma del newsreel. Furono Robert Kramer e Allan Siegel che, durante una manifestazione al Pentagono, decisero di fondare l'agenzia Newsreel (letteralmente, un *documento reale*), un'agenzia cinematografica alternativa, che era tutto un altro modo di fare immagini, cinema, controinformazione, soprattutto rispetto alle televisioni di regime. Un altro linguaggio, qualcosa già molto vicino alla guerriglia urbana.

1. Coming Home (Tornando a casa)

Usa, 1978, colore, 127min; *regia*: Hal Ashby; *fotografia*: Haskell Wexler; *montaggio*: Don Zimmerman; *musiche*: Paul McCartney; *con*: Jane Fonda, Jon Voight, Bruce Dern, Penelope Milford, Robert Carradine, Robert Ginty, Charlie Cyphers, Teresa Hughes, Mary Jackson, ecc; *produzione*: Jerome Hellman per United Artists.

Un film decisamente forte e sentimentale (l'Ashby di *Shampoo*, per capirci), con al centro la storia di un reduce dal Vietnam, Luke (John Voight), che è costretto a vivere su una carrozzella, e che solo l'amore di un'infermiera, Sally (Jane Fonda), riesce a salvare. Vittima della guerra è anche Bob (Bruce Dern), il marito di Sally, anche lui alienato e confuso, che alla fine si lascia morire in mare. Un film drammatico, di grandi emozioni, pacifista e convincente, anche se Ashby mette troppa carne al fuoco, e spesso le storie e le problematiche restano sospese a metà, e le contraddizioni irrisolte. Un film che ha comunque portato ben due Oscar ai due protagonisti, anche se solo Jane Fonda ci sembra veramente grande. E poi il povero Bob/Dern, fuori di testa, soprattutto nella seconda parte, quella che finisce con la nuotata suicida. E soprattutto c'è un ricordo forte che resta del film, un'atmosfera di anni importanti, impalpabile, certi colori soffici, e il taglio delle inquadrature pensate da Haskell Wexler. E infine la colonna sonora, gloriosa ed evocativa, ispirata ai grandi successi del '68 e che schiera tutti i protagonisti della nuova musica, quelli appunto della generazione del Vietnam, da Hendrix a Dylan, dai Jefferson agli Stones presenti con ben sei pezzi. A rivederlo oggi,

è ancora più forte la sensazione di un film da hippie attardato (il discorso finale) che già allora mi aveva insospettito. Ma è perdonabile. Mentre è meno perdonabile l'utilizzazione un po' troppo piatta della musica, che fa fatica a legarsi, a dialogare con l'immagine. Nel senso che manca quella profonda simbiosi (che è, per esempio, di Scorsese) tra il dinamismo della messa in scena e la melodia, il ritmo, di un brano rock, in modo tale che si crei quell'alchimia speciale che permette a entrambi, scena e musica, di decollare e arrivare allo spettatore. Invece il film funziona bene nella creazione dei personaggi, nella capacità che ha Ashby di dar loro grande autonomia e libertà, da personaggi veri, e non semplicemente finalizzati a evidenziare, a veicolare una tesi del regista.

2. The Fog of war: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara (The Fog of War. La guerra secondo McNamara)

Usa. 2003. Colore e B.N. 95min; regia: Errol Morris; fotografia: Robert Chapell, Peter Donahue; montaggio: Doug Abel, Chyld King, Karen Schmeer; musiche: Philip Glass; produzione: Sony Pictures Classics, Radical Media, SenArt Films.

Robert McNamara, segretario alla Difesa nelle amministrazioni Kennedy e Johnson, ripercorre e discute la propria esperienza politica, consumata durante uno dei momenti più drammatici e oscuri della storia del Novecento, quello che va dalla crisi di Cuba del 1962 a poco prima della fine della guerra in Vietnam. Il regista Errol Morris, sicuramente uno dei più lucidi documentaristi sulla scena internazionale, alterna le testimonianze dell'ex ministro a materiale di repertorio, spostando sempre più il film sul conflitto vietnamita, la sua origine e le sue ripercussioni. Le "undici lezioni" del titolo inglese sono infatti quelle apprese da McNamara nel corso di quel controverso e folle periodo.

Un film atteso e chiacchierato proprio per la fama del protagonista, immenso *commis* dello stato americano, tanto potente, odiato, diffamato, a suo modo geniale, cinico, sicuramente colpevole di troppe guerre, disastri, manovre oscure e via rimestando nel buio e negli orrori degli anni della guerra fredda. Perché Robert McNamara è stato ministro della Difesa nel governo Kennedy e poi in quello di Johnson, praticamente il principale responsabile della guerra del Vietnam. Si tratta naturalmente di un documentario costoso e di lus-

so, con un repertorio in bianco e nero di grande bellezza e qualità e la colonna sonora di Philip Glass che aggiunge la suggestione finale di cui ha bisogno. Ma, comunque, sempre di McNamara stiamo parlando.

3. Winter Soldier

Usa. 1971. B.N. 50min; *regia*: Comitato Winterfilm; *produzione*: Comitato Winterfilm.

Tra la fine di gennaio e i primi di febbraio del 1971, a pochi mesi dalle rivelazioni del massacro di My Lai, un gruppo di veterani del Vietnam si riunirono per tre giorni a Detroit per testimoniare sugli orrori e le nefandezze della sporca guerra in Vietnam.

Erano stati i Vietnam Veterans Against the War (VVAW), organizzazione di reduci della guerra in Indocina contrari al militarismo americano, a prendere per primi l'iniziativa. Loro contattarono altre organizzazioni pacifiste, l'ex-berretto verde Mark Lane, e l'attrice Jane Fonda, con l'obiettivo di organizzare un tribunale popolare sui crimini di guerra americani in Viet Nam. Da qui anche il progetto del film. L'idea era di filmare lo svolgersi di tale inchiesta e dunque offrire un documento per la nazione intera, coinvolgendo sia vittime vietnamite che i veterani americani.

Il titolo del film, *Winter Soldier*, faceva riferimento a un discorso di Thomas Paine, intellettuale radical-democratico della rivoluzione americana, cruciale nelle ore buie della rivoluzione, poi messo da parte, una volta assicurata la sconfitta britannica. È il richiamo a un patriottismo capace di prendere in mano la bandiera a nome del popolo, quando i soldati del bel tempo, dell'estate, si dileguano durante le gelide ritirate dell'inverno. È il richiamo a una nozione anti-autoritaria del cittadino soldato, che ha il dovere di disobbedire, di pensare e agire come uomo libero.

Durante quei tre giorni oltre un centinaio di veterani e di civili parlarono, pieni di pathos, di rimorso, agitati dal ricordo, descrivendo centinaia di atrocità, tra cui stupri, incendi dolosi, tortura, omicidi e il bombardamento indiscriminato di interi villaggi con il napalm o con altre forme di terrore, frutto degli ordini e delle prassi informali pensate come ordinaria amministrazione della guerra.

Una testimonianza terribile, che non ha risparmiato nessuno. D'al-

tronde è noto che nella guerra in Vietnam, la finanza, l'industria, gli scienziati sociali furono tutti coinvolti nel taylorismo della morte. Ma *Winter Soldier* (l'inchiesta e il film) provocò shock e orrore in tutta l'America, perché scendeva dal livello dell'astrazione strategica, dall'empireo delle statistiche, alle facce umane. A livello delle vittime e dei carnefici riluttanti o entusiasti e poi schifati di sé stessi e della propria nazione. Per questo il film fu ignorato da gran parte delle televisioni americane, e poi fatto sparire rapidamente dalla circolazione. Solo nel 2005 è stato riproposto nelle sale americane e rivalutato in tutta la sua forza, morale, storica, cinematografica.

4. La sixième face du pentagone (La sesta faccia del pentagono)

Francia. 1967. Colore e B.N. 28min; *regia*: Chris Marker, François Reichenbach; *sceneggiatura*: Chris Marker; *fotografia*: François Reichenbach, Chris Marker, Christian Odasso, Tony Daval; *suono*: Antoine Bonfanti, Harald Maury; *montaggio*: Carlos De Los Llanos; *produzione*: Les Films de la Pléiade.

Il film è uno splendido documento della famosa marcia sul Pentagono organizzata nell'ottobre del 1967 dal *movimento* dei giovani americani che da tempo si battevano per mettere fine alla *sporca guerra* del Vietnam. Una manifestazione che ha messo insieme cento mila persone, e che rappresenta un primo concreto tentativo di andare oltre le parole e gli slogan e di avviare un intervento più diretto e politico, qualcosa che certamente era un passo avanti rispetto a una prima fase di scontro in gran parte gestita all'interno dei campus universitari.

Intanto c'è da segnalare un partecipazione alla marcia molto più articolata e numerosa rispetto ad altre manifestazioni del genere. Una partecipazione che andava dagli studenti filocomunisti a quelli invece più apolitici, e tuttavia convinti pacifisti. E ancora c'erano i neri, i cattolici, le rappresentanze degli immigrati e via elencando. Tra l'altro, come spiega lo stesso Marker nella voce fuori campo che accompagna il film, il numero e la determinazione degli studenti a ribellarsi alla guerra avevano subito un'impennata dopo che una serie di reclutatori dell'esercito erano stati spediti in tutte le università con il compito di fare nuovi proseliti alla causa della guerra e quindi nuove reclute. Ma la risposta da parte degli studenti era stata, nella maggior parte dei casi, chiara e violenta: quella cioè di bruciare le cartoline precetto e di allontanare i reclutatori dall'università. Ed è proprio questo gesto concreto che spiega il cambiamento di cui par-

lava Marker: questo passaggio “da un’attitudine politica a un gesto politico”.

*Le guerre morivano un pezzettino per volta
ciascun pezzettino come un ricordo che si perde
ciascun ricordo perso come un eco che svanisce
nei saliscendi sinuosi delle colline
alla fine anche la guerra alzava bandiera bianca*

(Stephen King)

7.2 Tornando a casa con Ashby e molta musica rock

È un film girato alla fine degli anni Settanta, anche se racconta una storia degli anni Sessanta. Un film che, alla sua uscita, non ebbe un grande successo, nonostante una colonna sonora ricca di grandi nomi e di successi (mai uscita su disco, se non ricordo male). E tuttavia l’idea era buona, quella cioè di portare al cinema una serie di canzoni importanti della nuova musica rock, libera e libertaria, da utilizzare in funzione *progressive*. Anche se, come dicevo, è poi mancata ad Ashby il feeling giusto per declinare anche cinematograficamente quei successi.

Il film è naturalmente *Coming home (Tornando a casa)*, un film del 1978 che racconta una storia degli anni del Vietnam, così come ha una vera e propria colonna sonora degli anni del Vietnam. Una quindicina di brani, da Dylan a Hendrix, dai Jefferson Airplane ai Rolling Stones, che fanno da contrappunto esatto, da amplificazione emotiva, a una storia di presa di coscienza di quello che ha veramente rappresentato la *sporca guerra* del Vietnam. Già le prime immagini ci introducono direttamente e violentemente nel tema, con quel gruppo di reduci attorno a un biliardo che ancora cercano di capire il senso di quell’avventura terribile, di una storia che sta diventando una grande tragedia esistenziale. «Perché ci sono andato laggiù...?»

Perché ho partecipato all'immane macello? E magari adesso mi tocca dire che era giusto, che bisognava farlo... Altrimenti come mi giustifico, per il resto della vita, tutta la gente che ho ammazzato, e il fatto di essere senza gambe...?».

Titoli di testa, in esterni, con la fotografia luminosa e fredda di Wexler, e *Out Of Time* dei Rolling Stone. Un brano decisamente sorprendente, *Out Of Time*, quasi la riesumazione di una pepita preziosa poco conosciuta e geniale, che Ashby mette in apertura e in chiusura del film. Un brano che certamente dà una dimensione più segreta all'estetica del film, stabilendo una sorta di complicità, di connivenza, con un tipo di rocchettaro più raffinato e avvertito. La prima versione del pezzo era uscita 12 anni prima, nel 1966, sull'album "Aftermath", e durava quasi sei minuti. Sei minuti di blues graffiante ed esistenziale, allungato su un ritmo caraibico battuto e ipnotico fino all'ossessione. Con un testo che sicuramente aveva a che fare con quello che succede nel film, perché racconta la storia di qualcuno che è stato fuori per troppo tempo e adesso che è tornato non capisce che cosa stia succedendo. Si sente come un bambino fuori dal mondo, *fuori dal tempo*, come un ragazzino scartato, messo da parte dalla società americana (dopo che l'ha distrutto mandandolo a combattere in Vietnam).

Le immagini sono quelle di una delle tante basi militari, dove i soldati di leva si addestrano prima di partire per il Vietnam. Tra questi c'è anche Bob Hyde (Dern), appena promosso maggiore e tutto eccitato all'idea di partire per la guerra. Sally (Fonda) è sua moglie, meno felice; gli prepara la valigia con Simon e Garfunkel alla radio. Fanno l'amore con tristezza. Poi, insieme a *Hey Jude* dei Beatles, lo accompagna alla base per la partenza. Un bacio, una piccola fede d'oro, e via, mentre gli ordini militari sono man mano soffocati dal coretto finale della canzone dei Beatles.

Accanto a Sally c'è un'altra donna, venuta ad accompagnare il suo ragazzo: è Margie, che fa l'infermiera, e ha un fratello, Billy, che è appena tornato da laggiù, completamente fuori di testa. Le due donne diventano amiche, e proprio grazie a Margie, Sally decide di fare volontariato in un ospedale di reduci dal Vietnam. Il primo giorno da infermiera praticante, l'incontro drammatico e patetico con Luke (Voight), e, puntuale, ecco *No Expectations* ancora dei Rolling Stones. Luke era suo compagno di scuola, era capitano della squadra

di basket quando lei la chiamavano “Salli-e-scendi”. Luke ha tutte e due le gambe paralizzate e si muove strisciando su una lettiga con le ruote. Ma Luke è anche un militante del movimento di lotta dei soldati, e uno dei meriti del film di Ashby è proprio quello di raccontare questo aspetto per anni disperatamente nascosto o negato dalle autorità americane, proprio per le implicazioni devastanti che ha avuto su tutto il sistema militare americano, e in particolare sulla sconfitta in Vietnam.

Tutto questo comincia ad arrivare anche a Sally, che però nella lettera al marito parla d'altro. La morte di John Kennedy arriva dalla tv, mentre dal giradischi esce la voce di Bob Dylan, *Just Like A Woman* (e anche su questa canzone, come su tutte le altre, ci sarebbe molto da dire). Prime contraddizioni che si affacciano man mano sulla storia piccolo-borghese di Sally, e primo scontro violento con Luke che la trova fuori posto, lì, tra la merda e le protesi dei reduci, e la provoca: «Perché lo fai? Ti stai preparando per quando tornerà tuo marito... o per avere qualcosa da raccontare quando bevi il Martini con le amiche...?». Lei cambia pettinatura, lui lo mettono sulla sedia a rotelle. Così, finalmente, può ricominciare a giocare a basket, con *Jumping Jack Flash* che accompagna i lanci dalle carrozzelle, e Sally felice che torna a fare la ragazza pon-pon, come quando era a scuola. Ma è il 4 luglio, e bisogna andare a contrastare la retorica patriottica che arriva dai vertici militari. La sera lei lo invita a casa sua, ma non funziona, è a disagio, nervosa. Lui la ferma, le parla dei suoi sogni con le gambe che saltano, della voglia infinita di fare l'amore con lei. Si baciano, mentre Buffalo Springfield attacca *Expexting To Fly*. Ma il marito chiama dal Vietnam, e lei parte per una settimana di licenza a Hong Kong, insieme agli Stones che rifanno *My Girl* di Otis Redding, quasi una riaffermazione di proprietà minacciata. Anche Bob comincia a star male per gli orrori della guerra, e ne parla con Sally. Ancora gli Stones con *Ruby Tuesday* legano Luke uscito dalla clinica a Sally che fa la scema con un cappellino da *coolie* (quello vietnamita, conico, di paglia), e poi di nuovo in USA per portare Luke al supermercato.

Intanto muore Billy: il fratello di Margie non ce l'ha fatta, l'hanno lasciato da solo in ospedale, e si è ammazzato con una siringa d'aria. È una delle scene più forti e violente di tutto il film, con la colonna sonora affidata all'ossessione di *Sympathy For The Devil* (uno dei

brani maledetti dei Rolling Stones). Luke arriva tardi per salvarlo, poi va a incatenarsi per protesta ai cancelli di una base militare, ed Hendrix dietro con *Manic Depression* ("Manic depression is touching my soul"). Sally viene a riprenderselo e a portarlo via dalla base militare. Lo porta a casa sua, dove fanno finalmente l'amore: un'altra delle scene più intense del film, con il rischio appena evitato del patetico, ma il mutilato John Voight se la cava benissimo. I giorni della felicità, con il mare, gli aquiloni e "campi di fragole per sempre" dei Beatles. Ma qualcuno li sta spiando, l'FBI.

Torna Bob, ferito a una gamba, con la musica dei Jefferson Airplane. E tornano tutti gli altri distrutti dalla guerra, e puntualmente ci sono i militanti progressisti che ripetono l'elenco dei soldati morti, dei massacri di vietcong compiuti, dei reduci senza futuro, rinnovando l'invito alla diserzione: sono 60 mila all'anno i soldati americani che disertano, un soldato ogni dieci minuti. Gli scontri per strada tra militari e pacifisti anticipano quello tra Bob e Sally. Bob che ha saputo dall'FBI, che controlla Luke, della relazione della moglie, e si chiude in una solitudine assurda, furiosa, alienata. Fino a minacciare Sally e Luke con il fucile a baionetta. Luke cerca di convincerlo che non è lui il suo nemico, e che forse il nemico è questa guerra maledetta, ma, gli dice, «non ammazzare nessuno qui, hai già tanti morti da portarti dietro...». Ma neanche Bob ce la fa, e un giorno, con tutta la sua uniforme, compresa la medaglia appena ricevuta, si lascia morire entrando in mare, proprio davanti alla nuova casa di Sally; mentre lei e Luke sono a far propaganda contro la guerra, in giro per le coffee-houses e gli spacci militari, che sono diventati le basi strategiche del movimento.

Certo manca la comprensione reale, sofferta e precisa, delle contraddizioni tremende che il conflitto vietnamita ha scatenato nella gente e soprattutto all'interno dell'esercito (fino alla disgregazione e alla sconfitta). E soprattutto manca ad Ashby la capacità vera, dialettica, di portare tutto questo in sceneggiatura, dentro la storia quotidiana dei protagonisti del film. E tuttavia, e non mi pare poco, c'è il senso di questo orrore del Vietnam che si allarga sempre più sulla coscienza degli americani, fino a diventare una sorta di trauma di massa e ormai ineliminabile; e soprattutto c'è questa capacità, anche grazie alla musica, di dare l'aria del tempo, la resistenza contro quella guerra assurda; e la coscienza di quello che sta succedendo, e che

man mano arriva non solo ai ragazzi, ai soldati, ai neri, ai proletari dell'esercito, ma anche a una come Sally, cioè dentro il buio infinito della middle class americana.

*Noi siamo da questa parte il nemico dall'altra
noi siamo visibili lui è invisibile
noi siamo normali lui è grottesco
noi siamo ognuno una persona lui un'entità collettiva*
(Paul Fussell)

7.3 Intervista con Gerry Condon, disertore della guerra in Vietnam ed militante di Veterans For Peace

Gerry Condon è un esponente di Veterans for Peace e di Bradley Mannig Support Network. Disertore all'epoca della guerra in Vietnam, fuggito in Canada e poi in Svezia dopo una condanna a dieci anni, dalla fine degli anni Sessanta non ha mai lasciato che il suo impegno per la pace e contro le guerre si spegnesse. E oggi si trova al fianco delle ultime generazioni di disertori, quelli che hanno conosciuto l'orrore delle guerre imperialiste in Iraq e Afghanistan.

D. Puoi parlarci della vostra attività con Veterans for Peace?

R. Sì... lavoro con "Veterani per la Pace", un'associazione collegata con altre realtà pacifiste. È formata da veterani di guerra (anche della seconda guerra mondiale e qualcuno della guerra di Spagna). Tuttavia la maggior parte, sia reduci che disertori, risale al Vietnam. Esistono poi altre organizzazioni per i reduci più giovani come Iraq Veterans Against the War (IVAW) con cui collaboriamo. Nei pressi delle basi, sia negli Usa che in Germania, abbiamo aperto bar e pub. Entriamo in contatto con i soldati per spiegargli cosa sia realmente la guerra. Abbiamo riscontrato che molti soldati hanno problemi psicologici o psichiatrici (per es. tra le donne-soldato, sottoposte

ad abusi sessuali), ma la risposta dell'esercito è quasi inesistente, e quindi per aiutarli dobbiamo cercare altre soluzioni. Se qualcuno decide di lasciare l'esercito noi ci attiviamo per aiutarlo. Ora che gli Usa hanno lasciato l'Iraq potrebbe essere il momento per richiedere un'altra amnistia per i disertori in quanto la guerra era assolutamente illegale (oltre che imperialista).

D. Vedo che sei nato nel 1947, l'età giusta per andare in Vietnam. Come è cominciata la tua storia di attivista anti-guerra?

R. Nel 1965 cominciamo il college sapendo di essere "in lista". All'epoca c'era la leva obbligatoria, ma non per tutti. Non accettando l'idea di dover uccidere qualcuno, scrissi una lettera al distretto militare spiegando le ragioni della mia contrarietà alla guerra. Mi venne recapitato un pacco di moduli da compilare in merito alle mie convinzioni religiose. L'unica obiezione di coscienza riconosciuta era quella religiosa, ma non per ogni religione. In quanto cattolico (anche se personalmente mi consideravo agnostico) non avevo possibilità dato che, a giudizio dei legislatori, la religione cattolica implica il riconoscimento della "guerra giusta". La legge valeva per quelle religioni che erano contro tutte le forme di guerra, sempre e comunque. In pratica, la qualifica di obiettori veniva riconosciuta soltanto agli esponenti di alcune chiese protestanti come i quaccheri. Negli Stati Uniti fu un sacerdote, Peter Rigas, il primo ad elaborare su base teologica l'obiezione di coscienza in nome dei principi del cattolicesimo. In seguito, nei primi anni Settanta, la Corte Suprema cominciò, con molta riluttanza, a prendere in considerazione "forti convincimenti contro la guerra" anche di natura non religiosa.

D. In conclusione finisti comunque arruolato nei Berretti Verdi. Un'esperienza non proprio edificante, dicevi...

R. Alla fine, non compilai i moduli dato che comunque le mie motivazioni non erano di natura religiosa e mi ritrovai nell'esercito. L'addestramento base durava tre mesi. Dovevamo correre imbracciando il fucile e contemporaneamente gridare "uccidi i gook", un termine razzista per definire gli asiatici. Nel nostro reparto c'era una recluta di origine asiatica e quando qualcuno chiedeva chi fossero i gook, il sergente lo indicava. Alla fine anche lui ha disertato e in seguito siamo diventati amici. Successivamente cominciai un addestramento di tipo medico-sanitario. Dovevamo essere in grado di intervenire (fare una diagnosi, amputare un arto...) in situazioni dove

i medici non erano disponibili, per esempio sul campo di battaglia. Questo addestramento specifico è durato un anno e quindi ho avuto più tempo per pensare.

D. Oltre a più tempo per pensare, avrai avuto anche la possibilità di incontrare i reduci rimasti feriti sui campi di battaglia dell'Indocina. Cosa raccontavano?

D. Parlando con i reduci ho potuto conoscere una parte delle nefandezze commesse dal nostro esercito. Nefandezze praticamente quotidiane, va detto. La tristemente famosa strage di civili operata a My Lai è stato soltanto un episodio tra tanti altri. Molti soldati erano tormentati dai rimorsi, sia per quello che avevano fatto che per quello a cui avevano assistito (magari senza intervenire). Altri invece si vantavano. Tutti comunque raccontavano gli stessi avvenimenti. Allora ho veramente capito che non potevo partecipare a questa ignominia.

D. E a questo punto, con la definitiva presa di coscienza, sono cominciati i guai. O sbaglio?

R. Ho cominciato a parlare in pubblico contro la guerra (era il 1968, talvolta mi presentavo in divisa) e presto la mia foto finì sui giornali. Come ritorsione venni immediatamente destinato al Vietnam e quando mi rifiutai finii davanti alla Corte marziale. Venni condannato a dieci anni (una sentenza che doveva servire da esempio), ma in contumacia perché nel frattempo ero scappato a Montreal, in Canada. Da qui in Europa, prima in Italia (intervenni ad un dibattito a Milano) e poi in Germania. Sapendo che l'FBI era sulle mie tracce, nel novembre 1969 andai in Svezia, all'epoca l'unico paese europeo che concedesse asilo politico ai disertori statunitensi. In Canada i disertori erano migliaia, mentre in Svezia eravamo circa 800.

*Una vera storia di guerra si può distinguere
per il modo in cui non sembra mai concludersi*

(Tim O'Brien)

7.4 La nebbia della storia e le lezioni di McNamara

Quando diventa segretario alla Difesa nel 1961, Robert McNamara è già l'archetipo del tecnocrate moderno. *Ragazzo prodigio* durante la guerra, teorico e costruttore di sistemi operativi applicati all'esercito come alla fabbrica (Ford), tuttavia non è ancora formato (appesantito) ideologicamente. Si dice che "ha un cervello da computer" e che è il più brillante dei cervelli che vanta la giovane amministrazione del presidente John Kennedy. Poi, nel 1963, deve misurarsi da vicino con il conflitto del Vietnam, in una sfida a misura del suo talento, che lo esalta fino quasi a perderne il controllo.

Falco tra falchi, diventerà il fautore di una *escalation* che gestisce "scientificamente", facendo un'equazione tra il tonnellaggio delle bombe e la probabilità di concessioni politiche, e, allo stesso tempo, contando diligentemente il numero dei cadaveri nemici, per determinare la soglia, «oltre la quale le perdite vietnamite diventerebbero insopportabili». Per ammettere poi, nel suo libro di memorie e nel film, che, sì, «abbiamo sbagliato, ed è stato un errore orribile». Ma è una confessione che non convince nessuno, buona solo ad accontentare un pubblico affamato di straziati quanto facili pentimenti. Allora perché non ha lasciato subito il suo posto di ministro e non si è schierato contro la guerra? Su questo non risponde, probabilmente per un senso di lealtà e per non fare il gioco del nemico. E allora perché confessarlo 28 anni dopo? Perché è disgustato, dice, dal cinismo dei cittadini nei riguardi dei loro dirigenti e delle loro istituzioni, e vuole evitare che si ripeta una tragedia come quella del Vietnam, che ha fatto 3 milioni di morti vietnamiti e 58.000 americani.

Nel film McNamara rivela l'esistenza di un disaccordo tra lui e il presidente Johnson sulla condotta della guerra. Nel maggio 1967, Mr. McNamara, in un memorandum riservato, scrive: «Sembra che ci sia un limite oltre il quale molti americani e stranieri non permetteranno agli Stati Uniti di impegnarsi di più. Lo spettacolo della più

grande potenza del mondo che uccide mille civili ogni settimana in un piccolo paese e in nome di una causa discutibile potrebbe compromettere seriamente sia la coscienza nazionale degli americani che l'immagine degli Stati Uniti nel mondo».

Ma il film, come il libro di memorie, mette anche in luce l'universo cinico dei tecnocrati. Dietro la facciata delle decisioni *scientifiche* (fatte di gruppi di lavoro, missioni di studio, rapporti cifrati, scenari dettagliati e quant'altro), scopriamo la leggerezza e l'assurdità delle analisi di *esperti* tanto arroganti quanto irresponsabili. L'architetto geniale della cosiddetta "guerra di McNamara" a un certo punto ci dice: «Non ero mai stato in Indocina. E non ne sapevo nulla, la sua storia, la lingua, la cultura, i valori di quel popolo, niente... Io e i miei collaboratori abbiamo deciso il destino di un paese e di un popolo di cui non sapevamo nulla». Alla base di tutte le sue decisioni, c'è la famosa teoria del domino, delle cadute a catena: se il Vietnam del Sud cade nelle mani del comunismo, la stessa cosa succederà con il Sud-Est asiatico, mettendo in pericolo l'India, le Filippine, forse il Giappone, arrivando forse a provocare una terza guerra mondiale. Nessuno l'aveva informato del colpo di stato anticomunista avvenuto nel 1965 in Indonesia, che avrebbe messo in discussione la sua teoria; e nessuno gli aveva spiegato che il famoso asse Mosca/Pechino, che stava dietro il Vietnam del Nord e che, secondo lui, minacciava il futuro dell'umanità, non è mai esistito. E che Ho Chi Minh era una sorta di "Tito asiatico", e che gli Stati Uniti con tutti i loro bombardamenti non sarebbero mai riusciti a sconfiggere un fenomeno come quello della guerriglia contadina dei vietcong.

A sua difesa dice che è tutta colpa della mancanza di esperti, perché «i pochi esperti della regione erano stati vittime di purghe durante l'isteria maccartista degli anni '50». Inoltre, i dati su cui si basavano le analisi erano stati truccati dai sud-vietnamiti. In realtà, le analisi critiche, come i dati giusti, c'erano ed erano a disposizione di tutti. Ma il signor McNamara, che allora girava a vuoto armato delle sue statistiche (manipolate sapientemente quanto cinicamente), era sicuro del fatto suo, e trattava con disprezzo tutti quelli che non la pensavano come lui.

McNamara ha il suo modo di lavorare, i suoi amici, le sue fissazioni, tic e manie da specialista di *scienze decisionali*. Problemi logistici e organizzativi, analisi basate sul "calcolo dei costi-benefici" sparsi in

tutta l'opera. Così anche i problemi più complessi sono ridotti a questioni tecniche debitamente computerizzate, ridotte a pochi numeri: l'America ha avuto "cinque occasioni" di ritirarsi dal Vietnam; la tragedia vietnamita si può strutturare su "undici lezioni"; i responsabili statunitensi avrebbero dovuto porsi "cinque domande" prima di intraprendere l'avventura dell'aggressione vietnamita; ecc.

E allora? Col senno di poi, l'ex capo del Pentagono ha concluso che, nel 1963, «avremmo potuto e dovevamo ritirarci dal Vietnam». Eppure, da quel momento fino alla sua uscita dal governo nel 1968 (quando diventerà presidente della Banca Mondiale), continuava a ripetere a tutti: «Questa guerra la stiamo vincendo».

Questo era il personaggio che il film di Morris cerca di raccontare, anche se *The Fog of War* non è un film facile, tutt'altro, non è uno di quei film che ti mandano a casa contento, accarezzando le nostre convinzioni sui buoni e i cattivi. Lo schema ideologico, tra l'altro, non appartiene al cinema di Errol Morris che, al contrario, costruisce le sue indagini in modo implacabilmente progressivo, utilizzando conflitti interni e invisibili, slittamenti di senso, evidenze rimosse. Così il confronto con l'ex-segretario della Difesa americano, il costruttore fallito del teorema della guerra in Vietnam, si gioca spesso sul filo dei ricordi, della parole, dei significati e delle ambiguità, su un piano che non è solo quello di verità e menzogna, ma che si muove in un contesto molto più ampio, che coinvolge tutta la politica americana e quella internazionale. Per cui alla fine diventa una riflessione sull'America, e su quella politica culturale sviluppata nelle logiche del potere, con al centro uno dei protagonisti più influenti di quel periodo.

Ed ora, per un inquadramento più cinematografico del film, vi lascio con una breve recensione di Luca Pacilio, tratta dal sito degli *Spietati*: «Morris continua a contaminare la forma documentario e a usare in essa elementi della fiction. In *Fog of War* non sono stabiliti confini netti: laddove finisce il reperto comincia la ricostruzione e la reinterpretazione figurativa. Il film dimostra in ciò una compattezza disarmante, legato com'è dal racconto in prima persona di McNamara, vera eminenza grigia dell'establishment statunitense in una delle fasi storiche più delicate del secolo passato, quella della guerra fredda prima e del conflitto vietnamita poi. Invenzioni visive e filmati storici al servizio di undici discutibili lezioni di politica e

diplomazia in cui si intrecciano strategiche ammissioni di colpa e il collaudato armamentario di un astuto politicante (esemplare il passaggio di un'intervista di repertorio in cui lo statista, esponendo al giornalista il modo in cui riusciva sempre a cavarsela nei confronti televisivi afferma "Non rispondo mai alla domanda che mi viene fatta, ma sempre a quella che vorrei mi fosse stata posta") e che batte soprattutto sul concetto dell'indefinibilità di un comportamento moralmente corretto in tempo di guerra (Lezione 9: Per fare del bene puoi fare del male). Morris alterna la biografia e il fiume di parole (e di lacrime) del protagonista con rappresentazioni semplici ed efficacissime (i pezzi di domino che cadono uno dopo l'altro: l'"effetto" di una partita tra i Grandi che ha il mondo come tavolo da gioco) e rimane quasi sempre da parte, sollecitando di rado chiarimenti e spiegazioni.

La guerra, dice un antico detto, crea una nebbia che, rendendo impossibile una chiara visione dei fatti, esonererebbe dal giudicare con severità le scelte fatte e gli avvenimenti ad esse connessi; in questa densa cortina McNamara, se da un lato dimostra come talvolta non basti la razionalità a fronteggiare gli eventi - ch  l'Imponderabile fa capolino sempre e comunque (la ragione non ci salver ) -, dall'altro sembra cercare la strada di un'assoluzione e una giustificazione anche a crimini, eccidi e alle opzioni errate di una politica estera troppo spesso scellerata. Morris da parte sua   intelligente nel lasciare il campo al racconto sentito e partecipe dell'uomo, ed   perfetto nell'utilizzo del contrappunto musicale, affidato all'intensa colonna sonora firmata da Philip Glass».

*Non so a cosa possa servire questa storia
forse potrebbe impedire che la prossima generazione
non sia crocifissa nella prossima guerra*

(Philip Caputo)

7.5 Vietnam e Newsreel

«Perché dobbiamo lasciare le nostre storie, i nostri *reportage* esclusivi alla stampa e alla TV? Questi ragazzi sono simpatici, ma ciò che interessa loro veramente è il denaro, le cose belle, ma non vedere le cose. Abbiamo perso il rapporto con la nostra realtà, ma grazie all'occhio della cinepresa possiamo rimetterci in contatto con essa», scriveva negli anni Sessanta Jonas Mekas, catalizzatore del movimento Newsreel.

Tra il 1966 e il 1971, i registi e gli attivisti americani si mettono insieme per fare controinformazione. I film dei Newsreel riflettono e traducono le preoccupazioni dei loro autori. La guerra del Vietnam, le Black Panthers, la droga, la repressione poliziesca. La produzione è eterogenea ed esprime una diversità di forme estetiche e di interessi politici. Dal gruppo a una rete di gruppi, il fenomeno si diffonde rapidamente, estendendosi da New York a San Francisco, Chicago, Boston, Toronto. In pochi mesi si creano scambi internazionali, con gruppi di Londra, Parigi, Roma, in Messico, a L'Avana, Buenos Aires, Tokyo.

«Noi siamo – si legge in un documento del 1969 – cineasti che cercano, per il tramite di una organizzazione in grado di produrre e distribuire rapidamente più tipi di film, di avere contatti e rapporti con altri cineasti, qui e all'estero, impegnati in una lotta per un cambiamento. Sul piano individuale, abbiamo filmato parecchi avvenimenti che noi consideriamo come informazione: manifestazioni, atti di resistenza, innumerevoli iniquità e ingiustizie, situazioni significative. Spesso questi film sono film compiuti, chiusi; altre volte no. Film che spesso sono arrivati troppo tardi alla gente che li aspettava, e non hanno avuto la possibilità di essere utilizzati da coloro che potevano utilizzarli nel modo migliore. Ora noi ci siamo raggruppati. E abbiamo diviso provvisoriamente i film in tre categorie: i *film d'in-*

formazione, di educazione e tattici. I film di informazione sono resoconti rapidi, che noi consideriamo importanti, come per esempio le manifestazioni del Pentagono, la settimana contro la coscrizione, le rivolte dei ghetti e così via. I film di educazione sono quelli più lunghi, che servono per analizzare in dettaglio questo o quel fatto preciso. Studi a fondo sui problemi urbani, i portuali, le donne e tutto il resto. I film tattici infine sono quelli che rispondono direttamente a un bisogno preciso. Per esempio la geografia di Washington o del Pentagono, gli scontri con la polizia, i lacrimogeni, ecc.».

Tracce di lavoro cinematografico e di memoria salvata inimmaginabili senza questo tipo di cinema, forme di produzione che ancora oggi colpiscono per la loro efficacia e la loro energia creativa. I film sono pensati e prodotti collettivamente, che vuol dire un altro modo di lavorare e di fare cinema. Naturalmente i problemi sono all'ordine del giorno, a cominciare dalla mancanza di fondi e dalle discussioni che ogni nuovo progetto comporta, a tutti i livelli, dall'ideazione alle riprese, a come gestire la distribuzione e così via. Anche quando un nuovo gruppo chiede di essere ammesso alla rete del movimento, deve passare attraverso una verifica, una discussione allargata a tutti i gruppi. «Noi facevamo i film all'interno del movimento per il movimento. – racconta Paul McIsaac, a suo tempo membro del Newsreel di New York - E quando abbiamo fatto il film sulle Pantere Nere, per esempio, loro sono venuti e hanno partecipato al montaggio, con tutti i problemi che ciò può comportare. Lo stesso quando ci siamo occupati dei film sulle donne, abbiamo avviato una serie di discussioni con i gruppi femministi, e non solo. I film non venivano mai progettati in anticipo, così, magari scrivendo una sceneggiatura. È la realtà, l'attualità sociale, a suggerire i temi da affrontare nei nostri film. Ma prima ci si confronta, e quindi si comincia a filmare».

Poi, naturalmente c'era la distribuzione, che è un altro momento fondamentale del lavoro di Newsreel, un dovere di ogni militante. Perché è un lavoro che ti porta tra la gente, in posti incredibili, a volte anche pericolosi, con la polizia che ti controlla, una sorta di guerriglia cinematografica. Molti poi nemmeno si occupavano direttamente di cinema, ma semplicemente della gestione dei centri sociali, davano una mano alle lotte, neri, donne, portoricani, disoccupati, cercavano spazi dove far incontrare la gente, organizzavano

dibattiti, magari utilizzando i film del movimento, a cominciare da quelli sul Vietnam.

Tutti gli spazi erano buoni per questo tipo di incontri, le università, i centri sociali, i campi militari, i coffe-shop, ovunque era possibile incontrare la gente. Molte anche le proiezioni all'aperto, sulle facciate degli edifici. Ogni occasione era buona per mostrare i film e soprattutto discutere con la gente. Insomma un'esperienza importante, che ha lasciato il segno, e che ancora oggi può essere un punto di riferimento per i cineasti che vogliono fare un cinema non allineato, non televisivo, ma con un contatto diretto e forte con la gente e la realtà sociale.

Tanti sono, naturalmente, i newsreel dedicati al Vietnam e alle sua infinita guerra, a cominciare dal film di Robert Kramer (uno dei fondatori, tra l'altro, di Newsreel), girato con i partigiani nord-vietnamiti nel 1970, *The People War*. E ancora un film di Bruce Baillie, *Newsreel* semplicemente, che è la cronaca di una manifestazione contro la fabbricazione e l'imbarco, a San Francisco, delle bombe al napalm destinate al Vietnam. O ancora *Four americans* (una produzione Newsreel del 1968) sulla portaerei Intrepid che al largo delle coste vietnamite invia ogni giorno i suoi aerei a bombardare il Vietnam. Ebbene, dopo una breve vacanza a Tokyo, quattro marinai disertano e non salgono più su quella nave. A realizzare questo film hanno contribuito ben tre gruppi cinematografici Newsreel, quello di New York, di Los Angeles e quello di Tokyo. E ancora tante altre produzioni, piccole e grandi, dedicate alla lotta sempre più intensa per fermare la guerra e i suoi orrori. Tra gli altri anche il nostro *Winter Soldier*.

Quasi nulla è realmente accaduto ma tutto è assolutamente vero
(Francis Ford Coppola)

7.6 Schegge attorno a La Sixième Face du Pentagone

«A Washington, il 21 ottobre 1967, una marcia contro la guerra nel Vietnam prende la strada che porta al Pentagono. Da quelle immagini registrate, Chris Marker costruirà un film che interroga il *melting pot* americano e l'impegno politico dei ragazzi degli USA». (Viva Paci)

«Nei preparativi della marcia sul Pentagono abbiamo assistito, più a un *fighting-pot* che a un *melting-pot* (ideologia che soffoca la pluralità in una nozione vaga di *mélange*). E in realtà è una specie di *grande misto*: studenti, professori, religiosi, hippies, rappresentanti dei diritti dei neri americani, veterani della seconda guerra mondiale e - già - della guerra del Vietnam. È da questo *grande misto* che potrebbe scaturire l'invenzione di una volontà comune: *essere-con*, *essere-insieme* e anche essere *uniti*, comunque non essere più *uno*». (Chris Marker)

«Passando continuamente dai militari ai manifestanti, Marker ci fa vivere questa giornata del 21 ottobre nel modo più realistico e più coinvolgente possibile. E spesso riesce a tirar fuori la bellezza, come in questa immagine in cui una giovane donna tende una rosa a un soldato. Subito dopo lo vediamo abbandonarsi a una serie di virtuosismi: lo zoom che stringe a catturare un ufficiale sul tetto del Pentagono, la panoramica a seguire un aereo nel cielo, e alla fine torna in basso a inquadrare la folla dei manifestanti. Tutto qui funziona secondo un punto di vista molto preciso: a cominciare da come sono inquadrati i soldati (il primo piano sugli stivali, gli occhi vuoti, le mani che stringono i fucili) per arrivare alla voce fuori campo dello stesso Marker, dove trova un suo spazio anche l'umorismo. “Sono cambiato, sì, è così...”, dice alla fine del film un manifestante che, come spiega la voce narrante, “è passato da un atteggiamento politico a un gesto politico”. Ed è proprio questo atto politico e le sue

conseguenze che Marker ci ha fatto conoscere in tutta la sua reale concretezza, in un film dove lo ritroviamo fedele a se stesso, a una certa concezione del cinema, ad una certa concezione della vita. »
(Bernard Cohn, *Positif*, n° 97, estate 1968)

«A rileggere questa ripresa, si capisce molto bene che tipo di giri ci costringe a fare il potere. Lo sbarramento messo in atto dai militari era a prova di forza, nessun militante disarmato poteva sfondarlo. E dietro di noi, c'erano gli edifici del Pentagono, ovvero il punto d'arrivo della nostra manifestazione, come indicato sui volantini degli organizzatori. Ma all'ora prevista per questa azione, sorpresa: non c'è più un solo soldato, nessuna baionetta, nemmeno un solo barattolo di quell'orrendo *Mace* antisommossa che ti brucia gli occhi e la gola. Solamente pochi poliziotti messi pian piano ai margini dalla massa dei manifestanti che urlavano la propria gioia per aver sfondato una barriera che nessuno difendeva più. E tutto si è stabilizzato lì sui gradini, dopo un tentativo di penetrazione piuttosto simbolico. I poliziotti avevano davvero paura, questo era evidente. E io ho lì ho filmati proprio in quel momento. Cioè ho giocato la carta dei truffatori truffati, facendola passare come una vittoria del Movimento. Ma rivedendo queste immagini, confrontandole con la storia della polizia che raccontava come siano stati loro stessi a dar fuoco ai commissariati del maggio 68, mi chiedo se alcune delle nostre vittorie degli anni Sessanta non fossero esattamente dello stesso ordine». (dalla voce fuori campo di Marker in *Le fond de l'air est rouge*)

«*La Sixième Face du Pentagone* ci dà l'avvenimento colto dal vivo, nel suo farsi, cioè la marcia sul Pentagono vera e propria, e insieme un tentativo di avvicinarsi a quello che ha determinato la particolarità di questa marcia. L'unico momento in cui la cinepresa e il suo operatore si trovano in mezzo agli scontri tra dimostranti e soldati, ed entrambi vacillano, ritrovandosi ora dietro ai manifestanti ora dietro il cordone di soldati. Dieci anni dopo, Marker ritorna su queste immagini (in *Le fond de l'air est rouge*) con il commento riportato sopra. Ebbene tutto il tatto di Marker si ritrova in questa ripresa, in questo rilancio dello sguardo, in questo singolare rapporto tra testo e immagine: tutta la preziosità del suo stile è lì: l'Immagine

riveste il Testo che si spoglia di lei, il Testo divora l'Immagine che ne emerge intatta» (Serge Daney).

«Dall'atteggiamento politico sono passati al gesto politico. (...) E una volta rientrati nei campus, la marcia di Washington diventerà la data di una mutazione. Quello che bisogna fare adesso, non è tanto scendere in strada a manifestare quanto applicarsi per cambiare l'ordine delle cose» (Chris Marker, dalla voce fuori campo del film).

*Dopo la tragedia cilena del 1973,
quella vittoria del Vietnam del 1975...
una cosa strepitosa, sembrava impossibile...
(Oliviero Diliberto)*

CAPITOLO OTTO

IL DOPOGUERRA: RISALENDO IL VIETNAM DA SAIGON AD HANOI

8.1 Il Vietnam di Ugo Gregoretti

8.2 Scene del dopoguerra con bambini, mercati popolari, ricordi, dolore, molte incertezze e voglia di ricominciare

8.3 L'intervista con Gregoretti

8.4 I giorni della vittoria (aprile 1975) e altri giorni vent'anni dopo (rileggendo un testo di Tiziano Terzani)



8.1 Il Vietnam di Ugo Gregoretti

1. *Vietnam: i giorni della vittoria* (1975)

2. *Vietnam, scene del dopoguerra* (1975)

«L'ambasciatore americano che fugge in elicottero dal tetto dell'ambasciata è per me un'immagine indelebile», dice Oliviero Diliberto di ritorno da uno dei suoi viaggi in Vietnam. Una foto indimenticabile del fotoreporter Hubert Van Es, una foto storica, scattata durante la caduta di Saigon del 30 aprile 1975, che mostra americani e sudvietnamiti mentre cercano di salire a bordo di un elicottero fatto arrivare dalla Cia sul tetto dell'ambasciata. Un'immagine che ancora fa bene al cuore, e non solo per la generazione dei cinquantenni di sinistra (non pentiti), che hanno il Vietnam tatuato sull'anima. «Era un piccolo paese – dice ancora Diliberto - contro il colosso dell'imperialismo... Il Vietnam aveva per noi un fascino doppio, era la lotta d'indipendenza di un popolo e un partito comunista che aveva con i comunisti italiani un rapporto solidissimo: oggi nessuno lo ricorda, ma la sede dell'ambasciata del Nord Vietnam a piazza Barberini era pagata dal Pci. E infine, era una lotta vincente: dopo la tragedia cilena del 1973, quella vittoria del Vietnam del 1975... Una cosa strepitosa, sembrava impossibile...».

Il Vietnam senza guerra, perché il Vietnam non è il nome di una guerra, ma di un paese e di un popolo. Anche se quel paese e quel popolo si porta dietro, ancora ben visibili, i segni e gli orrori di una guerra lunga quanto terribile. Soprattutto le armi di distruzione di massa come i defolianti hanno creato malattie genetiche che si trasmettono tuttora ai bambini vietnamiti. Sono conseguenze che rimarranno nell'aria, nel terreno, nell'ambiente per decenni. Per non parlare delle distruzioni di interi paesi, quartieri, interi distretti agricoli, e dei milioni di morti, in gran parte civili (tante donne, tantissimi bambini) lasciati sul terreno.

Ledda e Gregoretti riprendono e raccontano tutto questo, ma non si lasciano travolgere dall'emozione né dalla retorica. Hanno gli occhi asciutti, la mente libera. E poi, come sempre, le immagini al cinema parlano da sole. E parlano di una nazione viva, fiera ed indipendente, sebbene l'eco dei bombardamenti e degli scontri echeggi ancora nell'aria. Si respira aria di rinnovamento e di futuro. Il protagonista di questa rinascita è il popolo vietnamita, la sua vitalità, la sua for-

za, ma soprattutto l'orgoglio di un paese che ha trovato nelle sue tradizioni e nelle sue convinzioni politiche la forza necessaria per resistere, combattere e vincere. E il fatto che Ugo sia arrivato lì per primo con la sua macchina da presa per raccontarci tutto questo con le immagini in diretta e la sua inconfondibile voce fuori campo è un piccolo miracolo che solo il cinema riesce a regalarci con straordinaria emozione. Questo succedeva allora, e succede ancora oggi, 40 anni dopo.

«Ugo Gregoretti, comunque, - scrive Giovanni Berardi - resterà importante, soprattutto per le generazioni più giovani, negli anni che andranno sino alla metà dei settanta, per un film documentario tra i più utili girati nel decennio, quel *Vietnam, scene del dopoguerra* (1975), che il regista girerà in concomitanza con l'ex direttore dell'Unità, il giornalista Romano Ledda. In molti, alla fine della proiezione nei circuiti d'essai, molto in voga in quel periodo, si resero conto di una cosa semplicissima, ma che per anni era sfuggita quasi a tutti: mentre tutti noi avevamo vissuto, bene o male poco importa, già trent'anni di pace e di democrazia, il popolo vietnamita, invece, usciva da trent'anni di guerra sanguinaria. E cosa mostrava, di così autentico, quel film? Semplicemente un popolo che non si piangeva addosso, ma neppure esultava, però scopriva, finalmente, che poteva cercare e trovare la giusta quiete e la pace. Soprattutto si rendeva conto che non era un popolo finito in poltiglia. *Vietnam, scene del dopoguerra* è stata davvero una visione importantissima e di grande maturità».

1. Vietnam: i giorni della vittoria

Italia. 1975. Colore. 21 min; regia: Antonio Bertini; produzione: Unitelefilm.

Realizzato con materiale cinematografico di eccezionale interesse, inedito in Italia, girato dagli operatori del Fronte di Liberazione Nazionale, il documentario è la cronaca dei "giorni della vittoria" nel Vietnam del Sud e dell'inizio della ricostruzione del paese. Le immagini documentano l'ultima grande offensiva dell'esercito di liberazione in risposta alle provocatorie violazioni degli accordi di Parigi da parte del governo fantoccio di Saigon; la liberazione della capitale sud-vietnamita, poi intitolata a Ho Chi Minh; i primi giorni di pace nelle città e nelle campagne di un paese che per decenni ha conosciuto soltanto guerra, distruzioni, stragi, morte, ma che con la sua lotta ha saputo finalmente conquistarsi

l'indipendenza e la libertà. Un breve film di soli 20 minuti, il film giusto per introdurre il film di Gregoretti.

2. Vietnam, scene del dopoguerra

Italia.1975. Colore. 97min; *regia*: Ugo Gregoretti, Romano Ledda; *sceneggiatura*: Romano Ledda e Ugo Gregoretti; *fotografia*: Alberto Marrana; *montaggio*: Carlo Bolli; *musica*: Fiorenzo Carpi; *produzione*: Unitelefilm.

Vietnam, scene del dopoguerra è il primo reportage cinematografico realizzato nel Vietnam del Sud da Ugo Gregoretti e da Romano Ledda (allora condirettore di *Rinascita*), in un viaggio per l'intero paese compiuto nel mese di luglio 1975, due mesi appena dalla fine della guerra ventennale contro il colonialismo francese e l'aggressione nord-americana. Il film si svolge lungo la strada n.5 che unisce, con un percorso di 1700 km, Hanoi e Saigon, passando per Quang Tri, Hue, Da Nang, My Lai, Xuan Loc, nomi già carichi di storia. Più che un racconto, il lungometraggio è una commossa ma oggettiva testimonianza sugli orrori della guerra, sul ritorno alla pace, sui problemi creati da un conflitto feroce che ha distrutto uomini e cose, insomma sui tempi politici, sociali e umani della ricostruzione. Protagonisti del film sono i combattenti che lasciano il fronte (ma più di un milione di loro mancano all'appello), i contadini che tornano nelle risaie, le grandi e tumultuose città create dall'inurbamento forzato, le donne e i bambini vietnamiti (anche qui le perdite sono spaventose: si parla di 4 milioni di morti sotto i bombardamenti americani). Ma soprattutto il protagonista vero è il paese Vietnam, con la sua storia e la sua civiltà, la fierezza delle sue genti, la sua cultura, le sue bellezze naturali: un Vietnam finalmente indipendente, libero e unito.

*Cosa volete che sia, signori/è tutto tempo che passa
cosa volete che sia/è un abito che si indossa
cosa vuoi mai che sia/è il tuo tempo che passa
lei alzò un poco la gonnall'uomo le disse: vieni, ora*
(Ivano Fossati)

8.2 Scene del dopoguerra con bambini, mercati popolari, ricordi, dolore, molte incertezze e voglia di ricominciare

Il film inizia con quasi due minuti di bambini, inquadratura fissa in tele, un gruppo di bambini schierati, frontali, in fila come alla fermata di un autobus, come aspettavano un autobus che non arriva, e intanto continuano a giocare. Davanti, molto più vicino alla macchina da presa, un viavai fitto di biciclette colorate, di cui vediamo solo le ruote che sfilano, come tante tendine cinematografiche, che danno aria e dinamismo a tutta la sequenza. Che è poi la sequenza d'inizio, quella su cui assolve il titolo del film, quella che in genere dà senso a tutto il film. Vedremo altri bambini nel corso del film. E certamente non è un caso. Soprattutto per due signori come Gregoretti e Ledda che conoscono molto bene il cinema neorealista italiano, dove la presenza dei bambini è fondamentale, da Vittorio De Sica (*Sciuscìà* e *Ladri di biciclette*) a Rossellini (*Germania anno zero*), a Comencini (*I bambini ci guardano*), tanto per ricordare gli autori e i titoli più noti. I bambini che sono le prime vittime della guerra, e insieme la speranza, la nuova generazione. I bambini che sono i primi osservatori di una realtà dolorosa, di un paese ancora distrutto, ma che proprio in quel contesto hanno spesso ruoli di grande importanza (non solo di partecipazione), perché riflettono ciò che dovrebbero fare i grandi. Anzi sono loro a dover fare gli adulti, quando gli adulti fanno i bambini, smarriti e impotenti. Basta pensare all'inizio di *Germania anno zero* (il bambino che si arrangia a lavorare, unico in famiglia) e il finale di *Ladri di biciclette*, dove è proprio il figlio piccolo a prendere per mano il padre e in qualche modo a "salvarlo" dalla folla inferocita, riportandolo a casa. Insomma i bambini sono importanti all'inizio di un film che parla del dopoguerra, in Italia come in Vietnam.

Con i bambini arriva anche la voce fuori campo di Gregoretti, la voce narrante, come si dice, che ci accompagnerà per tutto il film: «Giugno 1975. La guerra è finita solo da un mese e mezzo. Ci troviamo ad Hanoi per qualche giorno, in attesa di raggiungere il Sud liberato. Nel frattempo ci guardiamo intorno, osservando le cose che sono a portata di mano, le strade, le biciclette, i bambini...».

I bambini, appunto. Ma sui titoli di testa, compare un altro nome, quello del musicista, di cui spesso, parlando di un film, ci si dimentica. In questo caso però è un nome che conta, il nome di un musicista che ha lasciato un segno importante nella musica italiana, nel cinema, ma soprattutto nel teatro (da Strehler a Fo), quello di Fiorenzo Carpi. Carpi che ha fatto un lavoro straordinario, mettendo a disposizione del film una colonna sonora che è un misto suggestivo quanto funzionale di fiati ed elettronica, di tastiere imprevedibili, di effetti sonori che diventano ritmi, accensioni, sottolineature. Con un paio di temi epici, potenti, che non si dimenticano (quello della risaia e quello della stazione dei pullman di Saigon).

Il giro per le strade di Hanoi è, come sempre, ricco di spunti, colori (anche se a prevalere è un mare di camicette bianche), movimenti di uomini e donne, pacchi, bilancieri che qui usano tutti e tutte... Ma l'occhio di Gregoretti sa trovare subito i movimenti che contano, come il giro di mattoni che partono da un rifugio antiaereo in demolizione per andare a formare il muro di una casa in costruzione: altro fatto decisamente forte e simbolico in questo capovolgimento del rapporto pace/guerra.

Ma è subito la guerra a imporre ancora la sua presenza, quando Gregoretti e Ledda vanno a far visita a un piccolo museo popolare, un "museo dei ricordi" nel quartiere di Kham Thien, un museo fatto dalla gente per non dimenticare un bombardamento dei più feroci, quello del Natale 1972. Un bombardamento notturno che aveva colpito la periferia a sud della città e soprattutto la zona del lago, in pieno centro di Hanoi. «La notte più sanguinosa, - dirà Radio Hanoi - dopo la ripresa dei bombardamenti ordinati dal boia Nixon e dalla sua banda di assassini». Tra le tante distruzioni, c'è anche un asilo per bambini preso di mira dalle bombe dei B-52, che gli abitanti del quartiere hanno ricostruito, pietra su pietra, e trasformato appunto in piccolo museo dei ricordi, degli oggetti, a cominciare da quelli della scuola, libri e quaderni bruciati, un sandalino spezzato, una bam-

bola scheggiata, un banco, una tazza, tante fotografie, pagelle con i voti, diplomi, medaglie... Insieme alla scuola quella notte furono distrutte 300 case, con tantissimi morti e feriti. A raccontare la storia è arrivato il sindaco di Hanoi, Tran Duy Hong, piccolo, dolce, a suo tempo compagno di lotta del presidente Ho Chi Minh. Quella notte furono abbattuti cinque B-52, le cui carcasse sono ora esposte nello zoo di Hanoi, sistemate dietro le sbarre, dove una volta stavano le bestie feroci, con la gente in fila, bloccata a guardarle.

Di nuovo in giro per Hanoi, i boulevard coloniali, la cattedrale che sembra Notre Dame, l'Opera, la vecchia stazione ferroviaria ancora semidistrutta, un tram con i bambini appesi come una volta a Napoli, che porta la troupe fin dentro al quartiere cinese, a cercare la casa dove Ho Chi Minh scrisse, nel 1945, la prima dichiarazione di indipendenza del Vietnam. Quindi il palazzo della Posta Centrale, dove gran parte delle lettere arrivano dal Sud-Vietnam, adesso che il paese è stato riunificato. L'odiosa occupazione americana aveva tagliato il paese in due anche dal punto di vista della comunicazione, togliendogli così anche la sua vita sentimentale, relazionale, affettiva, oltre che commerciale e culturale. Adesso è tornata la normalità e il vicino parco, sul lago di Hoan Kien, è diventato il Lago della Riunificazione, come spiega la guida Nguyen Khac, un intellettuale di Hanoi molto conosciuto.

Prima di partire per Saigon, c'è anche il tempo di visitare una risaia sul delta del Fiume Rosso, un luogo di grande bellezza con la vastità della pianura, il verde brillante del riso, i bufali lenti e solenni che tirano l'aratro, donne e uomini in fila con il tipico cappello conico e le piccole dighe manuali che danno a tutta la scena un'aria di antico e di tradizioni rimaste incontaminate, almeno laddove i bombardieri americani non hanno distrutto e avvelenato l'acqua e la terra. Siamo nel villaggio di Tai Binh, dove c'è anche una manifattura artigianale di stuoie coloratissime, che contrastano vistosamente con la sobrietà in bianco e nero imposta dalla guerra. Visita alle officine meccaniche di una fabbrica alla periferia di Hanoi, e poi ancora in giro per la città, a cercare di capire, attraverso le vetrine, i manifesti dei film, i giornali, i disegni esposti sulle porte dei luoghi di lavoro, come stanno cambiando i costumi, soprattutto in rapporto a quello che succede per esempio a Saigon, ormai vicinissima ad Hanoi, e da sempre molto sensibile

alle mode occidentali, a cominciare naturalmente da quello che arrivava e arriva dagli USA.

Ed eccola Saigon, dove la troupe arriva qualche giorno dopo. Un altro mondo, che, con i suoi motorini e i suoi grattacieli, vetrine, hotel, i suoi giovani colorati e scalmanati, i suoi 7 milioni di abitanti, sembra somigliare sempre di più alle grandi metropoli dell'Asia non comunista, occidentalizzata, come Singapore, Taipeh, Kuala Lumpur, tanto per fare qualche nome. Ragazzi, ragazze e motorini (che qui chiamano tutti *honda*) sembrano essere dappertutto, soprattutto nella centralissima Le-Loi, la strada una volta dello shopping e dei grandi alberghi, dei palazzi rumorosi voluti dagli americani; oppure nella più defilata Tu-Do, la strada dei negozi di bellezza, delle boutique, dei locali notturni, un tempo molto frequentati dai militari americani.

Ma la vera Saigon non è questa, ma quella più nascosta e invisibile dei disoccupati che dormono per strada, dei ragazzi sbandati, dei piccoli delinquenti, degli orfani, dei mercanti ambulanti che cercano di svendere le tonnellate di merce abbandonata dai governativi in fuga e dai loro alleati americani. Sono le 300 mila prostitute, rimaste in gran parte disoccupate e che non sanno più dove sbattere la testa; sono i tantissimi impiegati che hanno sfruttato finché hanno potuto una città parassitaria come poche, ma che adesso hanno perso lavoro e tutto. Sono soprattutto i tre milioni di contadini, deportati a forza dalle campagne e costretti a vivere ammassati in baracche galleggianti sulla spazzatura alla periferia della città. Favelas dimenticate da dio e dagli uomini, dove neanche i governativi né tantomeno gli americani sono mai entrati. Ci provano Gregoretti e Ledda, entrando nel quartiere n.11 di Colon, accompagnati dai partigiani del comitato rivoluzionario di quartiere. Nascono incontri, capannelli dove si parla di tutto, i ricordi della guerra, i nuovi bisogni, dei tanti bambini, del nuovo ambulatorio, della distribuzione di riso ai più poveri, soprattutto del grande lavoro da fare, insieme, per ricomporre il tessuto sociale lacerato dalla guerra, dai fascisti di Van Thieu e dagli occupanti americani.

Ed ecco le immagini del cosiddetto *mercato dei ladri*, dove si vendono le merci rubate dai magazzini militari americani, vera e propria brulicante kermesse spalmata su migliaia di bancarelle, dove si trova un'incredibile accozzaglia di merci d'importazione, tutto a

prezzi bassissimi, tanto da invogliare qualcuno della troupe a tentare l'acquisto incauto. Ecco le banche chiuse per arginare le fughe di capitali; e anche l'ambasciata americana è chiusa, con il grande muro bianco dove qualcuno (forse un giovane hippie rivoluzionario) ha lasciato scritto, a lettere rosse, un poema in lode di Ho Chi Minh, davanti al quale sfila, solitaria, una donna bellissima.

Straordinarie anche le immagini girate una mattina presto alla stazione degli autobus di Colon. Un vero e proprio campionario di facce proletarie, contadine, uomini, donne, anziani, tantissimi bambini, come sempre, e una montagna di bagagli, borse, masserizie varie, spesso case intere, che vengono caricate sul tetto degli autobus. Sono i contadini che tornano nei loro villaggi, nelle case che un tempo hanno dovuto abbandonare, perché costretti dalla guerra o dalle deportazioni del governo fantoccio. Facce stanche, sorrisi tirati, appena leggibile la speranza di una nuova vita sulla propria terra. Insieme alle corriere dei contadini, anche la troupe italiana di Ledda e Gregoretti si mette in viaggio verso il Nord, sulla strada numero uno, che percorre la periferia cattolica che si estende a Nord di Saigon, fino all'autostrada che attraversa invece la zona industriale, occupata in gran parte da fabbriche straniere che per anni hanno sfruttato la manodopera a basso costo locale. Si viaggia verso il mare di Nha Trang, con un lungo camerca-car che mette in fila piantagioni di caucciù abbandonate, caserme militari vuote, camion di soldati, corriere. Nha Trang è un'altra cittadina che viveva tutta in funzione degli occupanti americani, una sorta di Miami vietnamita, che non ha più senso, adesso che gli americani sono spariti e la città è diventata un deserto inutile. Uscendo, la macchina da presa coglie lo sguardo malinconico di un giovane sarto disoccupato (e della sua bellissima bambina).

Di nuovo sulla strada, quasi un road movie tropicale, in una natura ricca di colori e sempre più bella, che costeggia il mare, anche se continuamente ferita dalle distruzioni degli uomini, dai defolianti, dalle mine, dalle fortificazioni militari. Dappertutto ci sono storie da ascoltare, quasi sempre di sofferenza, di gente cacciata di casa, morti sulle mine, di paesi distrutti, e che solo adesso ricominciano a vivere una vita incerta, ma con tante donne determinate, tanti bambini intorno, e qualcuno che ritorna, compresi i militari dell'esercito governativo, pentiti.

Un gruppo di ex amministratori del governo fantoccio li troviamo invece in un villaggio più a Nord, riuniti sotto un capannone di tavole per un corso veloce di rieducazione. L'impresa non è facile, ma non c'è altra scelta. Il governo rivoluzionario che ha preso il potere non vuol sentir parlare di vendetta, anche se ci sono alle spalle 20 anni di guerra feroce. Siamo a Tuy Hoa, e la sera la troupe si imbatte in uno spettacolo teatrale ambulante, che non sembra interessare molto gli accompagnatori vietnamiti, mentre interessa molto Romano Ledda e soprattutto Ugo: per la bellezza raffinata dei gesti e delle facce dei personaggi, l'ineffabile complessità della trama, il fascino e l'inutilità dei brani cantati.

Adesso la strada è la numero 5, che dal mare gira verso l'interno. Il paesaggio è collinare, dolce, ricomposto, fatto di prati, di riso e di tombe nelle risaie. Si continua a salire verso Nord, fino a che sulla strada la piccola carovana della troupe italiana non incontra il villaggio di My Lai, quello della strage. Un massacro di civili inermi quello della Compagnia Charlie agli ordini del tenente William Calley, che portò alla morte di più di 500 civili, soprattutto vecchi, donne, bambini e neonati. La strage, ricordata per la ferocia dei soldati americani che si abbandonarono allo stupro e alla tortura di molte delle vittime, avvenne il 16 marzo 1968 appunto a My Lai, nella provincia di Quang Ngai a circa 840 chilometri a nord di Saigon. Di quella strage non è rimasto niente, a parte il fosso dove avvenne gran parte del massacro, e una piccola stele in via di costruzione. E due testimoni. Il primo è un ragazzino di 13 anni, quel giorno ne aveva solo sei. Gregoretti lo lascia parlare, solo la sua voce e i sottotitoli. Lo filma in primo piano, senza muovere di un millimetro la macchina da presa. Il ragazzo racconta con gli occhi bassi, quasi chiusi, concentrato nelle immagini, nel ricordo. La voce che va e viene, come una preghiera, un'inutile preghiera. L'altro testimone è una donna di 74 anni. Una faccia bellissima, piene di rughe e di forza, sopra un collo alto, da regina. Parla circondata da un nugolo di bambini attoniti, catturati, travolti dal racconto: «... I morti erano ovunque lungo il canale, stesi in fila, sventrati, con gambe e le braccia staccate...». Una donna e un bambino che non dimenticheremo più.

Adesso la strada numero 1 punta verso Da Nang. Ma prima c'è l'incontro con la statua del grande Buddha, subito prima della città, e con i monaci buddisti che qui vantano una grande tradizione di coraggio

e di lotta. Da qui era infatti partita la rivolta buddista che nel 1966 consegnò la città per oltre due mesi alle forze popolari; e qui si venera Thic Quang Duc, il primo bonzo a darsi fuoco per protesta, a Saigon, nel giugno del 1963. Ed ecco Da Nang, tra la campagna e il mare, il mercato affollatissimo, il porto dove arrivano grandi barconi dal Nord a scaricare sacchi di riso e scatoloni di libri per la gente più sfortunata del Sud. Il centro della città, un museo sorprendente, e si riparte verso Nord, costeggiando per chilometri un gigantesco cimitero di guerra, da una parte buddista, dall'altra cattolico. Più a Nord, passato il Colle delle Nuvole, la troupe arriva nella zona di Tan My, dove si trova invece un cimitero di macchine e armi da guerra di ogni tipo, abbandonati come giganteschi relitti tra i prati e il mare, da un esercito governativo definitivamente sconfitto e ormai allo sbando, nel marzo del 1975: è il crollo dell'ultimo baluardo, prima che le forze del Vietnam del Nord dilagino velocemente oltre il 17.mo parallelo a dar man forte alle mille insurrezioni del FLN del Vietnam del Sud.

Ed ecco infine Huè, l'antica capitale imperiale, che continua a vivere attaccata con dolcezza alla sua storia, con il suo fiume inquinato, ma ancora coperto da migliaia di *sampang*, barche e insieme abitazioni, a seconda della necessità; e con i suoi monumenti antichissimi, anche se la guerra ha lasciato, sul suo territorio e nell'anima dei suoi abitanti, ferite profonde da cui non sarà facile guarire. Tra tutti, brilla la pagoda di Thien Mu, vero e proprio gioiello dell'architettura vietnamita, insieme alle tombe reali e alla cittadella. Fu lo stesso zio Ho a chiedere ai bombardieri americani di risparmiarli.

Invece non ha risparmiato quasi nulla della provincia di Quang Tri, una delle zone più martorate di tutto il Vietnam, dove intere città sono state rase al suolo e dove i morti non si contano, uno dei paesaggi più tragici che la macchina da presa di Gregoretti e Ledda attraversa e trasforma in immagini dolorose. «Niente è sopravvissuto a quella pioggia infernale di bombe, - ricorda Le Hanh, presidente del FNL della provincia - né paesi, né persone, animali, cose, niente. Nemmeno una formica».

I sopravvissuti li troviamo poco più avanti, sotto le tende di un mercato poverissimo, subito prima del ponte sul fiume Ben-Haï, all'altezza del 17.mo parallelo che segnava il confine tra Nord e Sud stabilito dagli accordi di Ginevra del 1954. Un mercato di stracci e di

povera gente, di baracche e case sfondate. Sotto le tende battute dal vento, tra il casino della gente e delle contrattazioni, ci sono anche un uomo e una donna, giovanissimi, abbracciati su una coperta, forse ancora addormentati. Potrebbero essere anche due sposini in luna di miele. Solo pochi secondi di quell'immagine, e finalmente diventa chiaro perché nel film ci sono così tanti mercati e mercatini popolari. Insieme ai bambini, sono le immagini che si vedono di più. Perché sono, probabilmente, i luoghi dove i poveri si possono incontrare, dove spesso, anche attraverso la forma del baratto, si stabilisce comunque una comunicazione, uno scambio, un momento di felicità e di fiducia nell'altro che prende la consistenza di un sacchetto di riso o di mais, di un paio di scarpe usate, di un maialino da far crescere, di un vestito per la festa. E per questo sono disposti ad arrivare anche dai villaggi più lontani, dimenticando la fame, la strada, la guerra.

Le ultime immagini che il film si porta via dal Sud sono ancora immagini di bambini, che giocano arrampicati su un carro armato abbandonato, un segno fragilissimo della vita che riprende.

Poi la troupe passa il ponte sul 17.mo parallelo, incrociando una famiglia che invece scende a piedi. Sono probabilmente dei profughi che, con valigie e bambini, se ne vanno a Sud, forse a cercare qualcuno che possa aiutarli a inventarsi un'altra vita.

La chiusura del film avviene tuttavia ad Hanoi, da dove tutto era iniziato un mese prima. E avviene nel tempio della letteratura, un luogo storico della cultura nazionale, il simbolo da sempre dell'unità della nazione e della sua storia, della riunificazione tra Nord e Sud. «Nel 1700 – spiega Nguyen Krac Vien, una sorta di intellettuale confuciano – il Vietnam era già un'unica nazione, unita fino alla punta di Ca Ma. E Saigon era terra vietnamita prima ancora che nascesse la repubblica degli Stati Uniti d'America. Per noi l'unificazione del paese è un fatto acquisito da sempre. C'è stato solo un incidente di percorso, determinato dall'aggressione neocolonialista prima francese e poi americana. Ma, come abbiamo sempre detto, era solo questione di tempo...».

*Giap Giap Ho-Chi-Min in allegria
Giap Ho-Chi-Min con buon'umore
Ho-Chi-Min ventiquattr'ore*
(Enzo Del Re)

8.3 L'intervista con Gregoretti

D. Come nasce e da chi il progetto del film?

R. Il film nasce nel giugno del 1975. Io stavo a Torino, a lavorare in televisione, e qualcuno del partito mi chiese se volevo andare in Vietnam a girare questo film. E io dissi sì. L'invito era arrivato al PC, come una scelta precisa da parte vietnamita, per ricompensare il partito comunista italiano per tutto quello che aveva fatto negli anni a favore della lotta dei comunisti del Vietnam del Nord e del FNL del Vietnam del Sud. Perché il PCI (e questo torna a suo onore) sostenne fino all'ultimo la lotta di quel paese, in ogni modo possibile, a differenza di altri che invece erano più incerti. Il PCI no. Nonostante gli inviti a prendere le distanze che arrivavano anche da Mosca, il PCI non obbedì, rimanendo fedele alla sua scelta. Insomma siamo stati gli unici, oltre che i primi, ad essere invitati a fare un film in Vietnam, a un mese e mezzo dalla fine della guerra. Non c'erano altri, c'era una troupe delle Germania dell'Est, insopportabili, e credo basta. Perché c'era stata una solidarietà forte che loro ricordavano con grande nostalgia; c'erano stati, per dire, piroscafi noleggiati dalle cooperative dell'Emilia Romagna e spediti ad Hanoi carichi di ogni ben di dio, forme di parmigiano, tagliatelle, pomodoro, e così via.

D. Com'è stato l'arrivo, il primo impatto con i vietnamiti...? Questo fatto di arrivare con alle spalle un bagaglio enorme di lotte, di solidarietà internazionale, di manifestazioni, anche di sentimenti intensi... quanto vi ha condizionato?

R. All'arrivo, sì, c'è stato un impatto forte, certo. Ma ci siamo anche resi conto che dovevamo un po' dimenticare tutto quello che avevamo letto (e vissuto) in Italia sul Vietnam per quindici anni, la guerra, la situazione politica, con tutto il carico anche simbolico che si portava dietro. E questo proprio perché volevamo sentirci più liberi di muoverci e di scoprire il paese. Scoprire anche delle cose,

situazioni impreviste, come è poi successo a My Lai. E quindi di stare sempre con gli occhi bene aperti, mettendoci a disposizione, così, del paese, di quello che succedeva. Per esempio, non ricordo bene dove, ci imbattermo casualmente in una compagnia di teatranti che facevano uno spettacolo politico in giro per le campagne, una storia d'amore tra un contadinella e un combattente, più i cattivi che erano i nemici. Ed era una cosa elegantissima, delicata, quasi come un balletto. Dei dilettanti in tournée per i paesi. E fu una scoperta, che ci piaceva molto, anche perché era molto bella proprio dal punto di vista cinematografico. E ricordo che i nostri accompagnatori vietnamiti ci guardavano come fossimo scemi, perché perdevamo tempo con queste cose invece di andare al museo della rivoluzione.

D. Ecco, ma quanto si faceva sentire la presenza dei funzionari del partito?

R. Si faceva sentire spesso e volentieri, per il semplice fatto che noi eravamo stati invitati dal PC del Vietnam del Nord, e in qualche modo a loro dovevamo dar ragione. Ricordo che stavamo alloggiati in una catapecchia, perché probabilmente non avevano niente di meglio, e lì, ad Hanoi, abbiamo girato un po' di cose anche toccanti, i bambini, la scuola bombardata, le carcasse dei B-52 abbandonati nelle gabbie dello zoo, il quartiere cinese con la casa di Ho Chi Minh. Perché poi il viaggio andava fatto verso il Sud del Vietnam, dove c'era stata la guerra più dura, attorno al 17.mo parallelo e giù sotto fino a Saigon... E siamo partiti con queste macchinone nere, sovietiche, che avevano fatto venire soprattutto per Romano Ledda che era un'autorità del PCI. Io ero così, uno che faceva documentari... anzi siccome avevo fatto avere un premio a un documentario vietnamita, allora ero il cittadino, neanche compagno, il cittadino che aveva fatto vincere un premio, ecc. Poi c'erano i due tecnici, operatore e assistente, in tutto eravamo una troupe di quattro persone. E infine questi accompagnatori mandati dal PC del Vietnam del Nord, che erano una mezza dozzina, e che ci stavano abbastanza addosso. Tra loro c'era quello che faceva l'autista, che sembrava il più *scaciato*, così, l'ultimo arrivato, ma che in realtà era il commissario politico, sotto copertura, e quindi tutto calcolato e organizzato. E uno che parlava francese, l'unico, che aveva una carriera di diplomatico, anche un po' frondista. E ci guardavano con una certa diffidenza. E però appena abbiamo passato il vecchio confine e sia-

mo entrati nel Vietnam del Sud, tutti hanno perso la testa, ubriacati di consumismo, per cui compravano di tutto, la coca cola, i jeans, sparivano per ore... E con loro siamo arrivati a Saigon. E da lì abbiamo ricominciato la salita, il viaggio verso Nord, almeno come montaggio finale e racconto ufficiale, anche se noi abbiamo girato molto anche scendendo; però, ufficialmente, abbiamo fatto questo percorso, un po' controcorrente rispetto agli altri.

D. E quindi comincia questo viaggio... Che però comincia con i ragazzini, all'inizio, proprio le prime immagini. Ragazzini che fanno subito pensare al dopoguerra, a cominciare da quello italiano, neorealista, ai ragazzini di Rossellini, di Comencini, soprattutto di De Sica...

R. Sì è vero che fanno venire in mente il dopoguerra... Ma loro erano anche incantati dalla macchina da presa, mentre gli adulti ci guardavano con diffidenza. Anche perché poi, bene o male, avevamo un aspetto chiaramente da occidentali. Tant'è vero che una volta mentre stavamo girando non so dove, un signore chiese: «Ma come mai questi americani non stanno ancora in prigione?». E uno dei nostri accompagnatori disse: «Ma no, sono dei compagni italiani». «Ah! Allora vabbene! – fece l'altro - Benvenuti...!». E i bambini, ovunque ci fermavamo, arrivavano a centinaia, stupendi, divertentissimi e divertitissimi. Però anche attenti, perché li affascinarono, forse perché eravamo dei visitatori un po' strani. Una volta, scendendo verso Sud, insegnai a un gruppo di bambini un gioco che facevo io da piccolo, quello con le smorfie che devi tirare orecchio, naso, bocca, ecc. Loro l'hanno imparato subito, e quando sono ripassato in quel posto, salendo, loro me l'hanno rifatto, felici, tutti insieme.

D. Anche nella scena di My Lai i bambini presenti sono molto silenziosi e coinvolti, mentre la vecchia signora ripete il racconto della strage...

R. Perché lì c'era anche un bambino che raccontava, un racconto che mischiava persone e animali morti, tranquillamente. E poi la signora vecchia, sì. Erano queste due interviste, con i sottotitoli, perché bisognava far sentire le voci, i silenzi... Ma a My Lai è successa una cosa strana, a proposito dei rapporti con i nostri accompagnatori. È successo che mentre stavamo viaggiando sulla strada nazionale, ci siamo accorti dal libro che ci eravamo portati dietro dall'Italia che stavamo vicinissimi a My Lai. E allora Romano dice subito di fer-

marsi... Stop! Ha fermato tutto per andare lì, a girare a My Lai. Ma i nostri burocrati comunisti non volevano. E noi la spiegargli che, in Europa e in Usa, l'eccidio di My Lai aveva cambiato la storia, facendo perdere definitivamente la faccia agli americani, e che quindi era fondamentale farlo vedere nel nostro film. Ma loro niente. Tanto che alla fine abbiamo deciso di fare sciopero. Ci siamo piazzati in un caffè, braccia incrociate e niente. Alla fine l'abbiamo spuntata, anche se loro continuavano a dire che quella zona era ancora pericolosa, era ancora gestita dai militari, ecc. Ma insomma... Loro erano strani, molto ortodossi, pignoli, e noi non avevamo molta confidenza, a parte con quello che parlava francese che era il più aperto.

D. Avete avuto altri scontri di questo tipo con loro?

R. No, anzi, subito dopo è successa una cosa che ci ha molto colpito. Alloggiavamo per qualche giorno in un posto dove c'era una specie di *gasthaus*, e ci facevano mangiare in un teatro, con il palco, il sipario tirato, solo con la sala vuota dove avevano sistemato un tavolo con 4 sedie per noi, per la troupe. Ed era una cucina squisita, franco-cinese. Soprattutto la sera si mangiava molto bene, perché il giorno ci si arrangiava a scappa e fuggi per non perdere la luce del giorno. E loro, i sei vietnamiti che ci accompagnavano, invece la sera sparivano. E ci chiedevamo «ma dove vanno, questi, dove sono spariti...?». Finché una sera vedo sul palco il sipario che si muoveva, come ci fosse qualcuno dietro o qualcosa... Mi avvicino, e tiro la corda del sipario, tracch...! E vediamo i vietnamiti che stavano tutti lì, a un tavolo, e mangiavano erba. Cioè a noi cibi prelibati e a loro un piatto di cicoria con un po' di riso dentro. E la cosa ci toccò. Perché insomma si nascondevano per non farci vedere che si sottoponevano a una dieta eroica, alla Giap che diceva: «basta un pugno di riso per i miei combattenti!».

E così li perdonammo, per un po'. Perché poi c'era sempre questo tira e molla tra noi; loro ci pilotavano, noi non sapevamo niente... Comunque eravamo d'accordo di seguire questa strada, la route n. 5, dove poi si trovavano le città più importanti. E a parte My Lai non ci furono altre deviazioni serie.

D. E a Saigon, dove forse c'era la situazione più pesante, tra mercato dei ladri, baraccati, prostitute, ladroni...?

R. Beh sì, poi c'è tutto il capitolo di Saigon. Lì c'è stata un po' di confusione, anche perché è una città enorme, complessa. Noi stava-

mo in una strada del vecchio centro coloniale, in un albergo con una storia, così, di scrittori famosi. E poi c'era questa forte presenza delle prostitute, che si portavano dietro, come sempre, i soldati americani, dovunque andassero. È successo, mi ricordo, anche quando sono arrivati a Roma, nel giugno del '44. Appena arrivati loro, Roma si è riempita di mignotte. Anche signorine di buona la famiglia, pur di avere un paio di calze di nylon. E poi c'erano le zone popolari, quelle più degradate, sia al centro nella zona del grande mercato cinese, il mercato dei ladri... sia fuori, in una baraccopoli enorme, dove si trovava di tutto, a cominciare dai contadini deportati con la forza dalle campagne, e che adesso, finita la guerra, tornavano a casa in questi grandi pullman stracarichi di tutto. E lì abbiamo girato delle scene bellissime, in questa stazione di pullman enorme, all'alba... E infine c'erano anche i malviventi veri, vecchi e nuovi, tant'è vero che lì giravamo con una squadra di sicurezza che ci accompagna e ci proteggeva perché in effetti era pericoloso, potevano anche farci la pelle. C'era anche molta gente sbandata, magari ex soldati di Thieu che si erano dati alla clandestinità, come fossero dei partigiani di destra... E lì appunto i nostri accompagnatori si son dati molto da fare. Con Romano che anche lui cercava di capire le situazioni, perché Ledda era il mio grande consulente, storico e politico, che stava sempre con me, anche se poi la gestione del film era mia. Anche perché io mi definivo politicamente un citrullo, ero uno degli amici di Pannunzio, de "Il Mondo", uno dei radicali chic di allora, come De Feo, Chiaromonte, Carlo Laurenzi...

D. Altri momenti di sorpresa, di incanto, durante le riprese del film?

R. Beh certo... Ogni tanto in questo viaggio c'erano cose che ci incantavano, a cominciare dalla gente, questo popolo profondamente buddista, confuciano e buddista, non facile da capire. Perché hanno anche dei momenti di grande crudeltà, da entrambe le parti, a Nord come a Sud. Un'altra cosa che ci incantava erano le campagne, dove c'erano delle tradizioni ancora medioevali, per esempio il modo di irrigare le risaie, e lì abbiamo girato delle scene bellissime, con questi buoi, questi colori, questo verde... E lì bisogna dire che molto merito va anche alla musica di Fiorenzo Carpi, quella è stata una scelta importante. Carpi che lavorava con me alla tv di Torino dove stavamo lavorando a una serie di puntate sul romanzo popolare italiano. E il film l'ho montato a Torino. E ho convinto Carpi a fare le

musiche del film, e l'ho anche convertito alla sinistra. Fiorenzo si è messo a lavorare con grande dedizione, veniva in questa moviola si studiava le scene... e poi ha scritto queste musiche bellissime, con momenti musicali epici. E certamente, con la sua colonna sonora, ha dato al film un grosso contributo di qualità.

D. Nel film tuttavia non ho sentito una grande presenza del comunismo, dell'ideologia, come succedeva nei film sovietici, per esempio...

R. No, in effetti no... Nel finale c'è questo intellettuale, al tempio della letteratura di Hanoi, che evoca un po' tutti i momenti esaltanti, unitari, della storia del Vietnam, con un patriottismo unitario che ricorda un po' il nostro risorgimento. Anche perché loro hanno sempre insistito su questo, che la loro era una guerra di unità patriottica e che l'ideologia comunista veniva dopo... Prima c'era la grande riunificazione patriottica, perché il Vietnam è una casa sola per tutti. Ed è proprio questa dimensione diciamo laico-patriottica nazionalista che ha portato tutto quel consenso a Ho Chi Minh. Solo che poi alla fine invece è prevalsa l'ideologia. Oggi poi non c'è più nemmeno quella e il Vietnam è quello che è. Ma, ecco, quando siamo andati noi, anche in giro, non c'era mai questa dimensione iconografica invadente, come a Mosca, che è soffocante, con questi grandi ritratti per strada. No, lì nemmeno Ho Chi Minh non si vedeva e non si sentiva. Sì aveva il suo mausoleo ad Hanoi, stile sovietico, ma basta, poi c'era qualche ritrattello qua e là, ma molto povero...

D. L'altra cosa molto presente nel film sono i mercati, di tutti i tipi, grandi e piccoli, soprattutto quelli contadini così poveri e teneri...

R. C'è una cosa che mi ha molto colpito, e ne abbiamo un po' discusso anche con Romano. E cioè che il paese stava rinascendo con grande fatica, anche perché aveva perso completamente l'identità. E noi alla fine del film siamo finiti in questo villaggio molto povero e mal messo, anche perché la gente un po' era morta un po' era stata deportata per svuotare le campagne dove si nascondevano i vietcong. E mi ha colpito, dicevo, il fatto che la ricostruzione della socialità di queste comunità avveniva attorno allo scambio, al mercato. Il tanto vituperato mercato era lo strumento che riconnetteva la comunità. Era il momento di aggregazione primario, il resto veniva dopo, il partito, il buddismo, che so... Che poi erano mercati miserevoli, però la gente si ritrovava lì, attorno

a quattro cose. Anche l'ultimo, con i due sposini che dormono... Questo dettaglio toccante. E i dettagli sono importanti. E noi stavamo molto attenti a questo, a trovare delle cose, anche piccole, ma che avessero una loro forza cinematografica. Come per esempio, sempre verso la fine, la scena dei due bambini che fanno l'altalena sulle torrette di due carri armati americani abbandonati dai governativi. Un'immagine straordinaria della rinascita, che da sola vale più di un discorso di duemila parole. Sulla pace, sulla necessità della pace. E quell'immagine è stata poi molto utilizzata proprio per promuovere il film. Sono le immagini che durano, quelle. Ed è strano, perché, incontrandovi e parlandone, non pensavo che mi sarebbe successo (e di questo vi devo ringraziare) di rivivere quella storia con la stessa emozione di allora. O quasi.

La rivoluzione vietnamita era anche un sogno

(Tiziano Terzani)

8.4 I giorni della vittoria (aprile 1975) e altri giorni vent'anni dopo (rileggendo un testo di Tiziano Terzani)

«L'emozione fu grande. Una delle più intense della mia vita. Quando vidi i primi guerriglieri con la bandiera vietcong sfrecciare su una jeep per la strada principale di Saigon, urlando: "Giai Phong!", non riuscii a trattenermi. Mi misi a piangere. Di gioia. Con quell'urlo, "Liberazione!", finiva una guerra che aveva martoriato il Vietnam e scosso il resto del mondo. Col passare delle ore il panico di quelli che non erano riusciti a fuggire con gli americani passò, la paura di Saigon si sciolse e alla sera sul grande prato al fianco della Cattedrale i guerriglieri, come fossero ancora nella giungla, accesero i loro falò per cucinare il riso in grandi pentoloni. Il 30 aprile 1975 "la rivoluzione" si presentò a Saigon esattamente come milioni e milio-

ni di dimostranti nel mondo, per anni, se l'erano sognata: semplice, contadina, giusta.

Un carro vietcong entra nel Palazzo Imperiale: Giai Phong! Saigon è libera! I giovani guerriglieri che entrarono in città, magri, con le uniformi lise e ai piedi i classici sandali di Ho Chi Minh ricavati da vecchie gomme di camion, erano ragazzi di campagna che si rivolsero ai loro ex nemici chiamandoli "fratelli". Erano estremamente disciplinati e non ci furono nè furti, nè saccheggi.

Quella che si concludeva era stata una lunga, sanguinosa guerra civile, eppure non ci furono plotoni di esecuzione, non ci furono bagni di sangue, nè regolamenti di conti. Tutto quel che i nuovi governanti dissero di volere era la pace e la riconciliazione nazionale. La rivoluzione sembrò ideale.

L'illusione non durò a lungo e la rivoluzione vietnamita come ogni altra rivoluzione, da quella sovietica, a quella cubana, a quella cinese prima, presto mostrò l'altra sua faccia: i combattenti furono lentamente sostituiti dai commissari politici, gli eroi dai burocrati e idealisti dagli uomini dei servizi segreti.

Presto una dittatura prese il posto dell'altra ed il nuovo regime comunista finì per essere spietato e disumano come quello pro americano del passato.

Di tutte le belle promesse la rivoluzione non ne ha mantenuta nessuna. Tanto meno quella della riconciliazione nazionale. I comunisti hanno sì riunito politicamente il Paese, e questo è stato il loro grande, storico merito, ma hanno mantenuto, anzi approfondito, l'abisso psicologico fra Nord e Sud.

La società che i rivoluzionari hanno messo in piedi è una società senza grandi ideali, confusa e ora tutta tesa a diventare quel che in maniera più sbrigativa ed efficace sarebbe comunque diventata se i "reazionari" del vecchio regime fossero rimasti al potere.

Al fondo del fallimento però ci sono state ugualmente l'arroganza dei dirigenti di Hanoi, la loro superbia nei confronti dei vinti e la loro ottusa applicazione dell'ideologia marxista-leninista imposta sopra il comune, forte nazionalismo che ha distinto i vietnamiti da secoli.

Quel che è successo negli ultimi vent'anni non ha cambiato il senso di quella guerra e il significato storico del 30 aprile 1975.

I vietnamiti combattevano una guerra di liberazione nazionale cominciata più di cento anni prima con lo sbarco delle prime truppe coloniali francesi. Per molti della mia generazione quella guerra era un test di moralità così come lo era stata quella di Spagna.

Eravamo idealisti e fra la sofisticata macchina da guerra americana e il guerrigliero contadino la scelta del nostro eroe era scontata. Un principio in cui credevamo era che un popolo ha il diritto di decidere il proprio destino e che le società hanno da essere a misura d'uomo e giuste.

La rivoluzione sembrava promettere tutto questo. È sempre così con le rivoluzioni. Perché le rivoluzioni sono il futuro e il futuro, a confronto del presente, di solito segnato di miseria, è sempre più attraente, visto che può essere riempito di promesse.

Son passati vent'anni e il tempo ha fatto la sua parte: ha cambiato il mondo, ha cambiato il Vietnam e ha cambiato noi stessi. Nessuna guerra ci commuove più, nessuna causa ci fa scendere più in strada come quella allora dei vietcong.

Siamo diventati, certo anche a causa di tante speranze deluse, scettici dinanzi a tutte le promesse politiche e certo sospettosi di tutte le rivoluzioni. Quel che il tempo non ha cambiato è il ricordo delle grandi passioni di quegli anni e della grande emozione di quel 30 aprile.

È importante che resti così se, nel cinico clima del presente, vogliamo capire che il passato aveva una sua carica di idealismo, che la "rivoluzione" vietnamita era anche un sogno ed è per questo che milioni di persone scesero per le strade del mondo per dimostrare a suo favore e che tanti giovani vietnamiti andarono a morire, forse inutilmente, in suo nome.»











Finito di stampare
Marzo 2015
per conto di
edizioni
effigi