

visioni

L'Italia è l'unico paese della Ue a non avere una legge organica in materia d'asilo politico

Tana de Zulueta, deputata del Verdi

# San Francisco punta a Oriente

Sara Marinelli San Francisco

Si è chiuso pochi giorni fa il 49mo Film Festival internazionale di San Francisco che, dopo due settimane dense di cinema dai diversi angoli planetari, ha ribadito la crescente attrazione dello spettatore globale per la buona cinematografia orientale. Dopo aver aperto con il raffinato film *Perhaps Love* del regista di Hong Kong Peter Ho-Sun Chan, la rassegna ha infine consacrato il debutto di un giovane filmmaker di Shanghai, Ying Liang, arrivato sulla West coast con il suo lungometraggio *Taking Father*

Al festival della West coast, edizione 49, occhi puntati sulla cinematografia filippina indipendente. Sullo schermo il dramma di Auraeus Solito e il film muto di Raya Martin che rideisegna l'eredità postcoloniale

Home, una critica fredda e a tratti dura dei mutamenti sociali della Cina contemporanea di fronte al rapido sviluppo economico. Un tour de force con circa 200 proiezioni tra film lunghi e corti, documentari, video digitali, e retrospettive dedicate a Werner Herzog, Guy Maddin e Jean-Claude Carrière premiati con omaggi speciali. Molto cinema europeo, e molto cinema sudamericano, in prima linea dal Brasile e dall'Argentina, con la presenza di Fernando Solanas, e suo figlio Juan che ha presentato *Nordesit*, sul traffico di minori nella regione settentrionale del paese. Molto

ricca la sezione «IndieAsia» - per la verità più Asia che Indie con il cinema dal Giappone, Corea, Taiwan, Indonesia, Filippine - curata dal critico Roger Garcia, animatore anche della retrospettiva sul cinema pan-asiatice al recente Far East film festival di Udine. Il cinema indipendente dalle Filippine ha dato prova del suo talento nelle opere, molto diverse, di due giovani registi: Auraeus Solito con il film che ha appena vinto il primo premio al Festival Gay e Lesbico di Torino - *The Blossoming* di Maximo Oliveros - e il ventiduenne Raya Martin con il suo *A Short Film About the Indio*

*Nacional. Or the Prolonged Sorrow of the Filipinos*. Solito propone un revival del genere cosiddetto barrio, popolare negli anni '50 con i drammi neorealisti di Lamberto Avellana. Il suo film offre un ritratto di vita quotidiana nei quartieri malfamati di Manila, dove criminalità e solidarietà si intrecciano, che gestisce il tema-tabù dell'omosessualità preadolescente del protagonista come elemento naturale nella comunità. La pellicola di Raya Martin è invece un film storico, certamente sui generis, concepito come il primo di una serie dedicata alle travagliate vicende filippine

nella loro eredità postcoloniale. Entrambi i lavori si collocano nella nuova ondata di cinema indipendente che, attraverso le sue diverse voci, ha conquistato alcuni riconoscimenti importanti nei grandi festival asiatici e europei, facendo da contrappeso a quella sostanziosa produzione di cinema commerciale di impronta hollywoodiana. Seguendo le orme del maestro degli anni '70 Kidlat Tahimik (di cui Martin è stato allievo) la nuova generazione di cineasti filippini ha tracciato nuovi orizzonti per il suo cinema, e ha tutte le intenzioni di conquistare il mondo.



## Viaggio nel tempo per riscrivere la Storia

Abbiamo parlato con il regista Raya Martin mettendo a fuoco questa nuova fase della revisione estetico-politica della storia filippina.

**Perché la scelta del film muto?**  
Volevo ricreare l'estetica dell'epoca d'ambientazione del film. Se avessi potuto, avrei utilizzato una cinepresa del tempo, invece ho girato in 35mm bianco e nero. È il primo film di un progetto più ampio: un serial sulle diverse guerre che hanno segnato la storia delle Filippine a cominciare dalla guerra filippino-spagnola dei Katipuneros, seguita dall'occupazione americana e poi da quella giapponese.

**Ha affermato di voler riprodurre la visione colonialista. Chi è che guarda e qual è esattamente il punto di vista?**  
È come se dietro la telecamera ci fosse l'occhio dello spagnolo che osserva scene di vita locale, ed è tuttavia una visione simpatetica. I ritratti dei personaggi nativi, e lo stesso nome Indio, come nome generico per identificare il non-spagnolo, corrispondono alla rappresentazione che il colonizzatore faceva del mondo da lui colonizzato. Ho recuperato alcune delle didascalie del film dalle cartoline del periodo coloniale che gli spagnoli, o altri turisti, spedivano in Occidente, descrivendo i nativi con appellativi e aggettivi che li qualificavano come una specie a parte.

**Qual è il legame tra la storia che viene narrata alla donna che non riesce a dormire e la trama dell'intero film.**

Il film è basato su una novella scritta nel 1906 dopo la rivoluzione. *Not Everyone is Asleep* - pubblicata sul giornale rivoluzionario *La Independencia*, e ripubblicata negli Usa nel volume *Passion in the Revolution*. Ho girato questa prima scena in video a colori per darle una certa flessibilità, come se trascendesse il tempo: potrebbe essere allora oppure ora, e non è che il preambolo del film.

**Il tema della nazione aleggia in tutto il film come un fantasma, o un sogno sofferto. Qual è l'idea di nazionalità che l'Indio Nacional desidera.**  
Il perseguimento di una propria identità nazionale indipendente è un punto cruciale nella storia filippina. All'epoca in cui ho ambientato il film l'idea di nazione come comunità, come insieme di individui che condividono gli stessi ideali, era già formata da tempo. Successivamente si fece strada l'idea più strettamente politica di unificare le diverse iso-

le dell'arcipelago come una sola nazione. **Anche il tema religioso è onnipresente nel film attraverso le sue icone e i suoi officianti cattolici. Si nota una forte commistione di elementi cristiani e pratiche locali indigene.**  
Sì. I nativi hanno adottato il cristianesimo, ma hanno anche operato una loro revisione della fede e delle pratiche culturali. Così c'è una desacralizzazione di alcuni simboli e oggetti che vengono risignificati.

**La Patria si sostituisce a Dio, e il nazionalismo si afferma come religione e culto collettivo. Ma sembra che la devozione religiosa alla nazione non aiuti l'andamento dei fatti. La rivoluzione dei Katipuneros finì poi tragicamente.**

Si tratta qui di una rivoluzione più sottile e radicata, che è poi l'idea portante di *Passion in the Revolution*, secondo cui tutto ciò che è stato introdotto dal colonizzatore può essere utilizzato contro di lui, così questi artefatti religiosi - simboli, immagini, preghiere - sono trasformati in qualcosa di proprio.

**Queste pratiche di risignificazione locale sono parte di un progetto di revisione postcoloniale della storia, che introduce lo sguardo nativo e il suo diverso modo di nominare gli eventi. Come giovane regista, quanto senti il peso di questa «missione» di riscrittura della storia?**

È qualcosa che ogni artista filippino sente in maniera naturale, anche se non lo esprime affrontando un tema esplicitamente storico nel suo lavoro. Ma è anche una necessità, perché non tutti cono-

scono la storia filippina, soprattutto negli Usa, dove c'è molta ambiguità nel trattare il rapporto di tipo imperiale tra i due paesi. I libri di storia americana generalmente sorvolano la questione dell'imperialismo nelle Filippine, e quella che è stata una vera e propria guerra è chiamata, *Philippine Insurrection*, che la dice lunga.

**Pur essendo ambientato in un clima di guerra, non si vede nulla dello scontro vero e proprio, vediamo soltanto i giovani guerriglieri Katipuneros prepararsi per un piano.**

Il film cerca di descrivere quel periodo attraverso le emozioni della popolazione piuttosto che raccontare meramente i fatti storici. Gli eventi che contrastano la comunità sono le esperienze della nascita, la guerra, la morte. La guerra è rappresentata nello sconvolgimento che arrea nella vita comunitaria, rurale e organica.

**Chi erano esattamente i Katipuneros?**  
Costituirono il movimento rivoluzionario sotterraneo che guidò la lotta armata contro gli spagnoli. Erano in contrasto con la classe intellettuale che invece premeva per l'integrazione e il riconoscimento dei diritti dei filippini all'interno della corona spagnola. Erano la linea più dura, portarono la guerra anche dentro le chiese e i barrios.

**La loro rivoluzione finì male. Come dici nel sottotitolo, le tribolazioni dei filippini furono «prolungate». Cosa dobbiamo aspettarci nel sequitur di questo film?**

Il prossimo è sulla guerra filippino-americana. Poi affronterò la decade successiva, quando le Filippine sono diventate territorio americano.

**Non continuerai con il genere muto secondo il tuo progetto.**  
No non userei più il muto perché l'idea è sempre quella di riflettere l'estetica dell'epoca. Così girerò in studi cinematografici come si faceva in quel periodo, utilizzando fondali, pannelli, e oggetti di scena, ricreando il paesaggio artificialmente. Sarà qualcosa di più teatrale.

**A che punto sei?**  
Sto scrivendo la sceneggiatura. Ho bisogno di fare ancora ricerca e documentazione storica. Anche questa volta, vorrei raccontare i fatti storici emotivamente e essere guidato più dall'intuizione seguendo la direzione che le immagini prendono da sole. Questo, per me, è il modo di «sentire» e di riscrivere la storia.

S. Mar.

«A Short Film About the Indio Nacional» del filmmaker filippino Raya Martin. A destra un'immagine tratta da «Perhaps Love» del regista hongkonghese Peter Ho-Sun Chan



«A Short Film About the Indio Nacional»

## Sotto lo sguardo del colonizzatore

*A Short Film About the Indio Nacional* (titolo originale: *Mai-ling pellicola naing ysang indio nacional*) di Raya Martin non è un corto, nonostante l'inganno del titolo. È un lungo e lento viaggio nel tempo: nel tempo della storia filippina, e in quello della storia del cinema. Ci offre uno spaccato di vita del Paese a cavallo del XX secolo come se fosse la sua trasposizione cinematografica in un film dell'epoca, di cui l'autore ricrea l'intera esperienza cinematica perduta.

Il film muto, commentato da didascalie in un *tagalog* spanzizzato, la pellicola lievemente sovrapposta in bianco e nero, le inquadrature fisse e i tagli netti del montaggio che separano le scene teatralmente, gli conferiscono l'aura di un documento di repertorio, dove le immagini del panorama rurale dell'arcipelago e dei suoi abitanti ci somigliano a immagini d'archivio.

Ambientato nell'ultima decade dell'800 durante gli anni di preparazione della rivoluzione dei guerriglieri Katipuneros contro gli Spagnoli (guerra filippino-spagnola 1896-98), *Indio Nacional* è, nelle intenzioni del regista, il primo di un serial dedicato alle vicende politiche nelle Filippine secondo un'estetica che segue, cronologicamente, quella del tempo in cui si svolge la narrazione - in uno spaccato temporale che dal volgare del secolo XIX approda ai giorni contemporanei. In questo primo film, lo spettatore è introdotto nel passato soprattutto sensorialmente più che narrativamente, secondo il ritmo guidato da una colonna sonora intensa - per solo piano - del compositore e filmmaker radicale Kahm de la Cruz. La lentezza delle sequenze - bilanciata dalla rapidità delle didascalie che mimano la recitazione - l'indugiare della telecamera sui volti dei personaggi per assorbire le espressioni rispondono all'intenzione dell'autore di recuperare il passato perduto attraverso le emozioni e le trepidazioni della popolazione.

All'inizio di questo viaggio emozionale, una donna si sveglia nel cuore della notte, si agita nel letto accanto al marito perché qualcosa la turba e non riesce a dormire. Dopo otto minuti di inquadratura fissa sulla donna insonne, lei final-

mente desta il marito chiedendogli di raccontarle una storia. La trama, alquanto oscura, narra dell'incontro di un ragazzo con un vecchio che porta sulle spalle un sacco contenente il carico delle tribolate vicende filippine. Alla fine del racconto, si intuisce che l'insonnia che governa la notte non è altro che la pena individuale e collettiva per le affezioni che attanagliano il paese. Questa prima scena, girata in video a colori, è il preludio di tutto il film che segue principalmente la figura dell'*indio*, il nome generico attribuito al nativo dagli spanzizzati, la pellicola lievemente sovrapposta in bianco e nero, le inquadrature fisse e i tagli netti del montaggio che separano le scene teatralmente, gli conferiscono l'aura di un documento di repertorio, dove le immagini del panorama rurale dell'arcipelago e dei suoi abitanti ci somigliano a immagini d'archivio.

Infine un attore teatrale del villaggio colto nelle sue dubbiose meditazioni mentre attorno a sé il villaggio è in fuga perché la guerra è cominciata.

In diverse fasi della vita, dall'infanzia alla maturità, l'indio agisce sotto l'occhio del colonizzatore che, sebbene invisibile sulla scena, è colui che lo guarda, lo nomina, lo esortizza o demonizza secondo l'immaginario egemone dell'epoca, ma contro il quale il nativo opera le sue visibili e invisibili ribellioni. Il film, che esplora la dinamica intrecciata del rapporto colonizzatore/colonizzato, è una pratica di riscrittura postcoloniale che mette in scena la Storia attraverso una sua rappresentazione, e che si serve dell'immaginario coloniale spanzizzato per riscrivere e risegnare quella stessa storia bandendosi su un nuovo punto di vista.

Martin, qui al suo primo lungometraggio, ha vinto il premio come miglior film documentario al Mov film festival di Manila nel 2005 con il suo corto *The Island at the End of the World*, un resoconto quasi documentaristico della popolazione nativa nella sua routine quotidiana a Batanes, isola situata a nord dell'arcipelago delle Filippine. Il suo corto *Bakasyon si* è guadagnato l'Sharmel Bernal Award per il Cinema a Batanes. Il suo film internazionale Film Festival nel 2004.

S. Mar.