



La questione dell'altro

di Marco Bechis

incontro con Goffredo Fofi

Marco Bechis è stato autore di un film fondamentale nella storia del cinema detto politico, Garage Olimpo, sulla dittatura dei generali argentini e sui desaparecidos, che resta esemplare per il metodo, per la durezza della constatazione, per l'assenza assoluta della retorica abituale nei film di denuncia non solo italiani. Ma aveva diretto prima Alambrado, rigoroso esercizio di regia su temi detti privati, in una situazione da finis terrae, e dopo Figli (Hijos), sui figli dei desaparecidos, sul disorientamento che ha seguito la dittatura. Con Birdwatchers o La terra degli uomini rossi, Bechis ha firmato il suo capolavoro, un film di grande rilievo per la sua maturità stilistica, ma anche perché il tema che tratta – il rischio di scomparsa di un popolo, le ambiguità dei governi e la distanza cinica dell'Occidente – ha in realtà al suo centro “lo sguardo dell'altro”. Non solo la nostra visione degli altri, anche e soprattutto la visione degli “altri” su di noi. Per il cinema italiano – e credo anche per il cinema argentino – si tratta di una novità radicale, di cui il cinema di domani dovrà assolutamente tener conto.

Nel tuo Birdwatchers, ovvero La terra degli uomini rossi, ci siamo “noi” e ci sono “loro”, noi, i dominanti, rappresentati dall'economia e dal turismo. C'è però la variante del personaggio adolescente, la figlia dei coloni: che ha, anche come generazione, una curiosità maggiore nei confronti dell'indio, dell'indigeno, ma fundamentalmente ambigua perché è la curiosità di chi sta bene ed è molto sicura dei propri privilegi nei confronti degli sconfitti, che vivono una condizione di spossessamento assoluto e ai quali noi tendiamo a togliere anche quel che rimane della loro dignità, costretti da noi a una logica di consumo che non gli appartiene. In mezzo tra loro e noi, ci sei tu, il regista, che sei certamente avvantaggiato nel tuo rapporto con questi due fronti dalla tua parte latinoamericana, che ti permette di capire qualcosa di più di noi “occidentali”.

La questione dell'Altro l'ho affrontata partendo da quel classico saggio di Todorov che è *La conquista dell'America*, ovvero *La questione dell'altro*, ma nasce anche da un'esperienza diretta, perché io sono nato e cresciuto in Sudamerica. L'Altro sono gli indigeni, coloro che abitavano quelle terre prima che arrivassero i bianchi. Un Altro che spesso è scomparso: se vai in Argentina e chiedi dove sono gli indigeni ti rispondono che non ci sono mai stati. E infatti nella maggior parte del territorio sono stati tutti sterminati all'inizio del Novecento. Mentre in Brasile, in Messico e tantomeno in Bolivia, non si può certo dire che non ci siano più indios. Quando eravamo adolescenti c'erano queste figure silenziose nel panorama urbano delle metropoli che si aggiravano mute e non avevano con noi nessun tipo di contatto. Facevano lavoretti nelle case dei ricchi e nulla più. Credo che alla base del mio film ci sia anche il bisogno di una ricerca personale, di un rimorso. Lo stesso meticcio, quando c'è ed è raro, in Argentina viene negato. Ma una vecchia leggenda degli indigeni incas diceva che cinquecento anni dopo essi sarebbero ritornati. Siamo proprio a cinquecento anni dopo la Conquista e questa profezia si sta avverando, perché l'indio è tornato a farsi sentire, perché in molti paesi risorgono conflitti, anche legali sul possesso della terra, perché in Bolivia



abbiamo un presidente indigeno che con la sua politica sta causando molti conflitti all'interno del paese con movimenti secessionisti, nella parte ricca del paese, Santa Cruz, che rifiuta l'assistenzialismo dello Stato nella parte povera. E poi c'è Chavez, un personaggio ambiguo – è un militare, e per i militari io non ho nessuna simpatia – ma che favorisce i movimenti latinoamericani in contrasto col predominio degli Usa. Ma una ragione più profonda del ritorno dell'indio sta nel fatto, secondo me, del declino del dominio occidentale in America Latina, uno dei continenti emergenti e il cui peso continuerà a crescere, soprattutto il Brasile che con i paesi asiatici è destinato a crescere sempre di più.

Il tuo film si svolge infatti in una precisa parte del Brasile, il Mato Grosso do Sul.

La costituzione brasiliana riconosce le popolazioni indie e i loro territori. Negli anni quaranta i coloni sono stati spinti dal governo a disboscare quei territori degli indios dove abbiamo girato il film. È una storia emblematica, di cui trattava più a fondo una parte del film, che poi abbiamo tagliato per motivi di budget e perché era un po' troppo didascalica. La yerba mate si coltivava nella zona del Mato Grosso do Sul, dove una grande impresa aveva tenuto tutta la regione sotto il suo controllo. Ma la yerba mate non è coltivabile come altri prodotti, cresce in modo selvaggio e la zona non è stata toccata per tutto il Settecento e l'Ottocento e gli indigeni hanno potuto viverci indisturbati. Nel 1950 c'è stata una riconversione della zona dal raccolto della yerba mate all'allevamento delle mucche. E si è cominciato a disboscare. L'indigeno è nemico della foresta, non ha una concezione ecologica come la nostra, per piantare ha bisogno di bruciare alberi e fare spazio. Però l'ha sempre fatto a dimensione umana. Quando sono arrivati i primi coloni e hanno detto "siamo qui per disboscare", gli indigeni hanno dato loro una mano. Le prime mucche, in quelle zone, sono arrivate in aereo con un C123 che atterrava in queste aperture nella foresta, e lì hanno avuto il primo contatto con gli indigeni. Ho parlato con un vecchio indio di centoquattro anni che è morto qualche mese fa, che mi ha raccontato della prima volta che ha visto quest'animale. E questo è successo solo nel 1955. Quando gli indigeni sono diventati incompatibili con le mucche, si sono inventati che le mucche non sopportavano l'odore degli indigeni e scappavano, e certamente esisteva una incompatibilità fisica tra di loro, ma di questo si sono serviti i governanti e i coloni per caricare gli indigeni su dei camion e trasportarli nelle riserve. Nella nostra visione le riserve sono legate ai nativi del Nord-America, delle aree più o meno protette, ma nella realtà si è trattato di luoghi circoscritti fuori dalle città, dei veri e propri lager, dei luoghi che non corrispondono all'habitat naturale dell'indio. Nella loro cultura esiste la caccia ed esiste la coltivazione, ma esiste anche la deambulazione, cioè il rituale spostamento da una zona a un'altra. Tutta l'America Latina era popolata da tribù nomadi con dei percorsi prestabiliti, e ci sono tuttora delle tribù che resistono alla condizione sedentaria, la rifiutano.

La contraddizione di cui raramente si parla è quella che ha visto, negli Stati Uniti come in Brasile, un'immigrazione dall'Europa (e dal Medio oriente, in Argentina soprattutto) fatta di contadini poveri, che dovevano confrontarsi con altri poveri, gli indios o indiani, e massacrarli con l'aiuto degli eserciti dei nuovi Stati...



Sono stato di recente a un convegno al quale prendeva parte anche il nostro attuale ministro dell'agricoltura, che è un leghista, e mi ero preparato tutto un intervento no-global ma lui mi ha spiazzato perché l'ha fatto lui prima di me, ha detto le cose che avrei detto io! Per dire come siamo messi! E in quel convegno c'è stata anche la presentazione del libro di un professore che parlava dell'immigrazione veneta in Brasile. Immigrati veneti che adesso hanno contribuito a creare con le loro rimesse lo stesso miracolo economico veneto, ma che hanno cominciato la loro relativa fortuna costruendo fattorie, dissodando, allevando, e ammazzando indios. E questo dopo la guerra, negli anni cinquanta e sessanta del Novecento, vicinissimo a noi!

Quello storico era certamente il nostro amico Franzina! Ma va detto, allargando un po' il discorso, che il potere in America Latina, dopo la fase della Conquista, è stato in mano ai "bianchi", ma i meticci, i creoli, non hanno certamente trattato bene gli indios neanche loro, la loro parte negata... Quando venne a Roma Rigoberta Menchù, subito dopo il Nobel, in un incontro pubblico una militante peronista argentina si lanciò in un discorso molto retorico in cui contrapponeva l'America Latina agli Usa dicendo continuamente e con molta enfasi "nosotros los latinos", finché Rigoberta non l'ha interrotta con educata durezza per precisare: "yo no soy latina, yo soy india!" Gli indios non sono solo oppressi dagli americani del Nord...

Per me il film che ho fatto è stato una rivisitazione politica, la scoperta di come stanno veramente le cose. La politica come avevo cercato di farla dagli anni settanta in poi non considerava per niente la questione indigena, anche se quando ero giovanissimo volevo fare il maestro elementare nelle comunità indigene. E la questione è per me ancora un rimosso. In Brasile ero solo: tutta la troupe era brasiliana e nessuno di loro sapeva qualcosa di serio su questo problema, nessuno era stato mai nel Mato Grosso. Ricordo di essere andato in un supermercato del Mato Grosso a fare delle riprese per capire i luoghi e c'era una signora che mi guardava con gli occhi sbarrati, perché da quelle parti non aveva mai visto un turista. Erano luoghi da far west, una zona completamente dimenticata dai media e dall'immaginario dominante. Là la questione dei Guarani-Kaiowa è pressante. Sono cinquecento anni che gli indigeni Guarani-Kaiowa conoscono l'uomo bianco e che si rapportano in qualche modo a lui; hanno mantenuto una identità interna molto forte, altrimenti non si spiegano certi atti da loro compiuti, ma allo stesso modo si vestono all'occidentale. Mi sembrava interessante anche il cliché europeo e borghese, nostro, di immaginare gli indigeni con le piume in stile foto del "National Geographic". In quella parte del Brasile il conflitto è altamente capitalista, perché loro non sono come i *sem terra* che prenderebbero una terra ovunque gliela si desse, loro rivendicano la loro terra, proprio la loro, perché di quella terra si sentono parte. Sia pure trasformata in una terra coltivata con soia transgenica che si esporta in Cina, essa è pur sempre la loro terra. Queste terre sono coltivate da trattori che costano milioni di euro. E il conflitto degli indigeni è con quella macchina, con quella produzione, con quel sistema. Il paradosso è che mentre giravamo il film iniziavano le riconversioni agricole dalla soia transgenica alla canna da zucchero per produrre etanolo come combustibile, cioè benzina. E con l'etanolo questa storia non avrà più sbocchi. C'è una timida lotta degli antropologi



contro il governo per demarcare le aree indigene (il 2 per cento del loro territorio originario) e proteggerle dall'etanolo, affinché essi possano viverci ancora.

Il tema centrale e importantissimo del film mi è sembrato essere quello del suicidio, che ha una valenza più vasta del suicidio degli indios. È l'umanità che si sta suicidando, anche con una certa velocità. E l'Occidente non vuole affatto guardare in faccia allo sfacelo, cercare rimedi. Mi è venuto di pensare ossessivamente, di fronte al suicidio finale del ragazzo indio del tuo film, Osvaldo, a quello del ragazzo di Il diavolo, probabilmente di Bresson.

Quando scrivevo la sceneggiatura del mio film ho effettivamente studiato *Il diavolo, probabilmente* di Bresson e il personaggio di Roberto (Santamaria) era ispirato all'inizio al personaggio di *Il diavolo, probabilmente*. Però ho seguito la metamorfosi della conoscenza: quello che avevo scritto non era più il film che volevo fare. Ho scritto due sceneggiature, e quella del 2004 l'ho abbandonata rapidamente, era ambientata tutta in Amazzonia e non nel Mato Grosso, ed era ispirata a *Yanoama* una lunga intervista a Helena Valero, una donna rapita dagli indigeni e vissuta tra loro per trent'anni, che è un libro antropologicamente strepitoso. Il padre della Valero si era introdotto in una zona proibita, e lei ha finito per vivere con gli indigeni fino ai 40 anni, ha avuto tre mariti indigeni di diverse comunità, perché non aveva parenti, non era protetta, e quando succedeva qualcosa ne veniva ritenuta responsabile e doveva trascorrere molto tempo da sola nella foresta per sopravvivere. Gli western più belli hanno temi di questo genere, ma fu Hitchcock a dire che se parti da un cliché forse arrivi da qualche parte, mentre se non parti da un cliché sei condannato a ricascarci, nel cliché! In rapporto alla prima storia, la realtà di una foresta che non c'è più, di indigeni che non sono più davvero tali anche se mantengono la loro forza interiore mi sembrava più interessante di quella, e così ho scritto una nuova sceneggiatura prendendo alcuni elementi dalla prima. Come ad esempio tutto l'inizio, durante il primo viaggio avevo conosciuto una famiglia india che si travestiva per i turisti. Insomma, il lavoro di scrivere una sceneggiatura lo vedo ormai come esperienza di vita e non come un'elaborazione teorica da fare con gli sceneggiatori romani...

Il film ha un ritmo lento, diverso dai tempi occidentali della vita, così falsati rispetto a quelli naturali. Qui è il rapporto con la natura e con se stessi a determinare il "tempo".

Si tratta di entrare in un'altra dimensione rispetto alla nostra. Ci sono delle azioni e non delle interpretazioni, dei comportamenti e non delle psicologie. E questa è una mia caratteristica, non ho dovuto fare uno sforzo per arrivarci. Io non credo nel film psicologico e autoreferenziale. Altrimenti finisce che giustifichi il protagonista, in un film su Hitler, perché anche lui ha certamente avuto un'infanzia infelice e ne ha sofferto. Se tu vedi *Il padrino* vedi la storia della mafia e dei mafiosi – e ti ci identifichi – e non vedi la storia delle vittime... Con *Garage Olimpo* ho fatto un film in cui le funzioni fossero chiare e le psicologie no: un film dialettico, l'avremmo chiamato in altri tempi. La questione del tempo in questo film è molto importante e, anche se non è affrontata esplicitamente, è cosmogonica: ormai anche i Guarani hanno perso il rapporto rispetto al tempo che era della cultura atavica. Ma gli aztecas, gli



incas avevano una concezione del tempo ciclica, per loro ogni vent'anni gli eventi si ripetevano, il loro calendario era fatto di una ripetizione di eventi che ogni vent'anni riprendevano da zero, ma non si poteva determinare se l'evento che si ripeteva era avvenuto solo vent'anni prima o duecento anni prima. Quest'idea della ciclicità mi sembrava interessante e ho molto ragionato su come raccontare il film in questo modo, ma poi mi sono accorto che poteva solo essere un espediente intellettuale e narrativo, che era infine estraneo alla storia molto lineare che volevo raccontare, e così ho deciso di lavorare sul tempo reale, o meglio sulla registrazione di pause.

Come hai ottenuto una così perfetta resa interpretativa da parte degli attori locali e in rapporto agli attori professionisti?

Abbiamo fatto sei mesi di prove di recitazione con gli indigeni. Io non volevo fare un documentario: i documentari etnografici non solo rubano agli indigeni l'anima, ma anche i soldi. Ho visto una mostra sugli Yanoami, una popolazione amazzonica su cui ho lavorato nei primi tempi perché erano loro che avevano rapito Helena Valero, e c'era Raymond Depardon, illustre fotografo e documentarista, che aveva fatto un filmato per la fondazione Cartier. Lui e la sua troupe erano stati così bravi che si erano fatti demarcare un milione di ettari di foresta col satellite, con la legittimazione dal governo brasiliano, che permette a queste frotte di intellettuali e cineasti di entrare in quegli ambienti e poi fare la loro mostra a Parigi. Depardon ha ripreso degli indigeni nudi che cacciavano per venti minuti e io gli stessi indigeni li ho conosciuti a Milano con l'orologio al polso, quando sono venuti per una serie di conferenze. O Depardon era caduto nel tranello oppure aveva rapidamente accettato il gioco. Tornando alla recitazione, è successo questo: ho seguito una riunione, sotto un albero di mango, tra un gruppo di indigeni e delle autorità del governo, e assistendovi ho capito che gli indigeni avevano una capacità oratoria impressionante. Non solo riuscivano a esprimere quello che volevano dire, ma mettevano in scena la loro situazione. E nelle riunioni con i fazenderos, con l'altra parte, all'inizio delle trattative in genere c'era sempre una donna che si avvicinava a un fazendero e gli diceva in faccia tutto quello che aveva da dirgli, gli elencava tutti i crimini che quello aveva fatto, le sue cose peggiori. Poi si ritirava dietro le prime file degli indios e venivano avanti altri per dare il via alle trattative. Il fazendero rimaneva scioccato da quello che aveva sentito, gli indigeni usano questo metodo per indebolirlo prima della trattativa. Pura arte retorica! Essendo di tradizione orale, hanno mantenuto viva la capacità teatrale di mettere in scena le proprie questioni, e così quando li ho conosciuti ho pensato che non ci fosse molto da spiegare loro sulla recitazione. C'erano dei registi teatrali di San Paolo che mi hanno aiutato, perché erano ben duecento gli indigeni coinvolti, ma ho dovuto formare i registi teatrali, perché gli indigeni improvvisavano le loro questioni, visto che il film parlava di loro, e noi dovevamo dar loro gli strumenti tecnici, dovevamo orientarli. Quando ho osservato che durante le improvvisazioni parlavano a dirotto, riempivano lo schermo di parole forse mutate dalla televisione e forse dalla loro tradizione orale, ho capito presto che così non poteva funzionare. E così ho mostrato loro alcune scene da due film: da *C'era una volta il west* e da *Gli uccelli*, soprattutto scene in cui non c'erano dialoghi che interrompevo con tre secondi di





nero per rendere evidenti gli attacchi, una interruzione semantica... Così hanno capito come le sequenze fossero fatte di inquadrature, di unità. E poi gli ho detto “questa scena funziona senza dover ricorrere a una sola parola, anche senza che il personaggio dica nulla, il primo piano parla da solo”. Hanno capito con grande rapidità, e quando sono arrivati gli attori professionisti si sono trovati spiazzati dai loro silenzi, dalle loro improvvisazioni. I professionisti sono abituati a leggere il copione, mentre alcuni attori erano analfabeti, come la donna indigena che quando è venuta a Venezia firmava gli autografi con la x.

Ha creato qualche problema l'incontro tra gli attori professionisti, italiani o brasiliani, i protagonisti indigeni? Il clima della lavorazione ha favorito delle solidarietà?

Questo è dipeso dalla sensibilità di ognuno. Alcuni sono rimasti molto legati ai protagonisti indios, come Nachtergaele, il camionista nel film, un bravo attore, e anche Santamaria. Di meno hanno legato gli attori che interpretavano i fazendeiros come Medeiros, ma in quel caso andava bene. In particolare Matheus Nachtergaele è anche un regista, ed è stato tentato di fare un film con loro, oltretutto è figlio di una madre suicida e la storia dei suicidi nel film l'ha coinvolto moltissimo. È rimasto molto legato agli interpreti indios, come anche Santamaria, che inizialmente doveva rimanere solo una settimana di lavoro e alla fine è rimasto per otto settimane! E in questo tempo non doveva fare nulla, solo aspettare come nel film, ma nel frattempo conosceva gli indios, stava con me e faceva le foto di scena, le più belle foto di scena le ha fatte lui, come quella della ragazza sdraiata che si vede nel manifesto del film. L'altro giorno mi ha chiamato perché ha una bambina che compie un anno ed è sposato con una ragazza che conosce tutti e mi ha detto, “Marco, mi regaleranno un milione di cose inutili per mia figlia e ho deciso di dire a tutti di fare una busta con una donazione per la fondazione dei Guarani-Kaiowà”. Per aiutare le comunità che vanno a bordo strada e perdono i sussidi alimentari.

Uno degli aspetti del film che colpiscono maggiormente è la religione degli indios, più precisamente lo sciamanesimo. Il modo in cui tu la racconti non è abituale nei film che ne hanno trattato, che sono in genere dei documentari antropologici. Come sei riuscito a trasferire questa situazione così particolare all'interno della narrazione?

Quella che ho voluto fare è una pura provocazione. Gli indios sono appassionati dei film dell'orrore, perché sono per loro un rimando ai loro spiriti, una loro rappresentazione. Ho capito che era parte della loro cultura, quella che viene chiamata *anguè*. Molti antropologi razionalisti e positivisti definiscono *anguè* come una forma di schizofrenia. Quella che secondo la psichiatria classica è una malattia, è per loro uno spirito. Io preferisco la loro visione e anzi ho finito per crederci e quando ho cercato il modo di rappresentare questo spirito ho accelerato i fotogrammi, i suoni, e ho fatto ricorso allo sguardo in macchina, come se lui vedesse solamente il proprio spirito. Però lasciando a loro la visione, non rappresentandola, non è un mostro che si può visualizzare. E quando abbiamo fatto le prime prove di queste scene, a loro piaceva. Avevano paura, sapevano che su questo stavo giocando, ma insisteva che il mio punto di vista era il loro. Ci sono dei momenti in cui io desidero abbandonare il mio punto di vista, e forse non sempre ce l'ho fatta, ma in quei momenti ho almeno tentato.



La battuta finale di Osvaldo è fondamentale nell'economia del film e della storia...

“Io ho vinto e tu hai perso” è una battuta ideologica ma allo stesso tempo reale perché Osvaldo, mentre sta per suicidarsi, sta davvero guardando lo spirito. Ed è ambigua perché guarda lo spirito ma guarda anche noi. E poi viene subito dopo la scena della foresta devastata, che potrebbe essere la spiegazione di tutto il film e va collegata alla prima, alla visione aerea della foresta sul fiume che, non capiamo dove siamo, potrebbe essere la foresta amazzonica. Da quell'immagine iniziale della foresta, a quella finale di un campo secco, arato, esausto. Volevo concludere con una scena dall'alto, perché si tratta infine di mappe e di verticalità, mentre il cinema è sempre orizzontale. Nel film non ho usato mai un dolly perché sarebbe stato un movimento osceno, in un film come questo... Il movimento del dolly è semanticamente sbagliato per questo film.

Tu hai usato musica che si ascolta normalmente in quei luoghi, musica india originale, musica scritta per il film e un brano di musica classica. Un esempio di sincretismo molto studiato. L'uso della musica è la continuazione dei modi di *Garage Olimpo*, qui le musiche sono la “descrizione” dei personaggi bianchi, della loro cultura. Alcuni mi hanno suggerito di sottotitolare le canzoni che si sentono, perché molto ironiche in rapporto a quello che vediamo. E poi c'è la musica di contrappunto di Domenico Zipoli, un missionario che è andato nel Settecento in America Latina, ha vissuto nelle missioni dei gesuiti e ha composto lì queste musiche. Sono considerate dai musicologi tra le migliori di quel periodo, ma sono state scoperte solo una quindicina di anni fa.

Viene da pensare a I passi perduti di Alejo Carpentier, la spedizione musicale tra gli indios della foresta...

Ho usato le musiche che Zipoli faceva interpretare dagli indigeni. Servono da contrappunto, perché è nelle scene violente che si sente la musica bella, classica, che stride con le immagini.

Vorrei tu tornassi al finale del film, alla sua interpretazione.

È un finale pessimista, sicuramente, però alla fine un urlo di rivolta c'è. Bisogna pur ricordarsi ogni tanto, e me succede spesso, che la razza umana finirà per scomparire da questo pianeta, e che si sta facendo di tutto perché ciò avvenga rapidamente, che si segue un'evoluzione che porta inevitabilmente al declino. Ma io sono sicuro che gli ultimi che rimarranno vivi su questa terra saranno gli indigeni, non noi. Mi fido più di loro che di noi! Alla fine delle riprese mi sono sentito in obbligo di dire a tutti loro che ero contento di essere arrivato là e di aver fatto questo film, di esserci riuscito. E il leader della comunità, che nel film e nella vita si chiama Ambrosio, mi ha detto: “Marco non sei tu che sei venuto, ma noi che ti abbiamo chiamato, sono anni che preghiamo che questo avvenga”. Hanno la percezione che le cose avvengono perché loro le decidono, le chiamano. Sembra quasi che *Birdwatchers* sia un film che essi hanno manipolato in proprio favore, e questo mi fa sentire libero, quasi deresponsabilizzato, come se si fosse trattato di qualcosa di più di un film e del lavoro di un regista. E questa sensazione ha cambiato completamente il mio futuro di regista, per me è un vero spartiacque.