

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 33, 2021

RUBRICA "IL PARLAGGIO"

Autenticazione e memoria: 'Valzer con Bashir' di Ari Folman

Authentication and Memory: 'Waltz with Bashir' by Ari Folman.

MATTEO QUINTO

ABSTRACT

Partendo dalla problematica definizione di "documentario di animazione" e dalle questioni che essa solleva sul rapporto tra realtà e disegno, questo saggio sostiene che *Valzer con Bashir* di Ari Folman può essere definito una "narrazione documentale". In questo film, infatti, un processo di "autenticazione intermediale" sfrutta le possibilità creative e le risorse retoriche della finzionalità insieme a quelle testimoniali e referenziali del documentario con l'obiettivo di superare una rimozione traumatica. In questo modo Ari Folman tenta di costruire una memoria dei fatti narrati che sia critica e soggettiva, ma anche fortemente ancorata alla realtà.

PAROLE CHIAVE: *Memory Studies, Non-fiction, Autenticazione, Media Studies, Animation Studies*

Starting from the problematic definition of "animation documentary" and the questions it raises about the relationship between reality and drawing, this essay argues that Ari Folman's *Waltz with Bashir* can be defined as a "documentary narrative". In this film, a process of "intermedial authentication" exploits the creative possibilities and rhetorical resources of fiction together with the testimonial and referential resources of documentary, aiming at overcoming a traumatic removal. In this way Ari Folman attempts to construct a memory of the facts narrated that is critical and subjective, as well as strongly anchored to reality.

PAROLE CHIAVE: *Memory Studies, Non-fiction, Authentication, Media Studies, Animation Studies*

AUTORE

Matteo Quinto: frequenta il Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli Studi di Bergamo. Si è formato a Pavia presso l'Università degli Studi, il Collegio Ghislieri e lo IUSS, dove ha conseguito la Laurea Magistrale in Filologia Moderna. Si è occupato di cinema di animazione, di intermedialità e di non-fiction nel cinema e nella letteratura. Ha pubblicato saggi su Hayao Miyazaki, Brian De Palma, Jonathan Littell, Marco Bellocchio, Antonio Franchini; ha inoltre curato volumi su Erich Auerbach (Pavia University Press 2018), Dario Fo (Pavia University Press 2018) e Pasolini («Autografo» 61, Interlinea 2019).

matteo.quinto@unibg.it

Nel 1982 Ari Folman, all'età di diciannove anni, presta servizio militare nel contingente dell'esercito israeliano in Libano.¹ A distanza di anni, divenuto regista, sceneggiatore e compositore, si rende conto di aver rimosso alcuni episodi della sua esperienza bellica. In particolare, non ricorda del suo coinvolgimento nei massacri perpetrati dai falangisti cristiani nei campi profughi palestinesi di Sabra e Shatila, nella periferia ovest di Beirut. Il regista intraprende, dunque, un percorso di studio e analisi memoriale per comprendere ciò che non ha elaborato. Il racconto di questo processo sarà un film.

Esito di quattro anni di lavoro, *Valzer con Bashir* (2008) mette in scena su due piani temporali le interviste del regista ai commilitoni, filmate dal vivo e poi animate in *rotoscope*, e le testimonianze di questi ultimi rappresentate attraverso un disegno con vario grado di referenzialità. A ciò si aggiungono i ricordi di Folman che riemergono gradualmente permettendogli di prendere coscienza del suo ruolo nei massacri. *Valzer con Bashir* è, dunque, il racconto del tentativo da parte del regista-protagonista di autenticare una sua visione ricorrente delle notti di Sabra e Shatila che oscilla tra il ricordo, il sogno e la proiezione dell'inconscio.

Al termine dell'indagine, solo quando Folman ha ricostruito ciò che cercava, vengono montate alcune immagini documentali delle stragi e si instaura così, tra di esse e l'animazione, un doppio rapporto autenticante. Da una parte, infatti, i disegni diventano il «supplemento di mediazione»² a cui ricorre il regista per dare significato alle immagini referenziali; dall'altra queste ultime sono il modo in cui dà un senso alle rappresentazioni oniriche che aveva di quell'evento. In questo modo immagini di animazione, che parrebbero le meno adatte a rappresentare in maniera documentale un evento, diventano uno strumento di autenticazione della realtà. Le riprese televisive finali sono anche l'argine fattuale all'interpretazione soggettiva di Folman e dei compagni e la certezza che permette di dividere realtà, sogni e allucinazioni. *Valzer con Bashir* si configura, quindi, come una «narrazion[e] documentari[a]»³ con un valore testimoniale che coniuga oggettività della prova referenziale e soggettività del racconto.

¹ Per inquadrare storicamente l'episodio, oltre a quanto accennato nel film, si vedano M. CAMPANINI, *Storia del Medio Oriente contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2017, D. SOTO CARRASCO, "El pasado no nos olvida a nuestro". *Violencia política, trauma y memoria en Vals con Bashir*, in «Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética», XXV, 2017, pp. 178-197 e S. DI MARCO, *Fumetto e animazione in Medio Oriente*. Persepolis, *Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Maghreb all'Iran*, prefazione di I. Scego, Tunué, Latina 2012, in particolare pp. 22-34.

² P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. XIV.

³ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 199.

La peculiarità maggiore del film risiede nel fatto che esso è costituito da disegni animati per tutto il suo corso, tranne in pochi minuti conclusivi. Ciò

ha fatto sì che per il film, fin dalla sua diffusione commerciale, fosse utilizzato il termine di “documentario di animazione”. Definizione dibattuta e contraddittoria, ma che restituisce il legame e le contaminazioni, costruite dal testo filmico, tra forme e generi differenti.⁴

Innanzitutto, come evidenziato da Rossana Lista, l’ambiguità tra oggettività del documento e soggettività della costruzione narrativa è intrinseca non solo a tutti i documentari, ma a qualsiasi narrazione storica.⁵ In questi generi, infatti, vi è una «dualità (problematica)» che «consiste nel [loro] essere insieme artificio (*art*) e *evidence*, nella doppia accezione di “prova” e “testimonianza”». ⁶ Esiste un ordine di problemi, quindi, che è insito nella definizione stessa di documentario e non nella possibilità che esista un documentario di animazione.

La specificità di questo genere, invece, è quella di ricorrere non solo agli stragemmi della narrazione della messa in scena, ma di farlo usando dei disegni. In questo genere «i fatti, gli accadimenti, e gli uomini reali [...] sono “restituiti” in e per mezzo di una *depiction*»⁷ che usa le immagini che sembrano più lontane, dal punto di vista indessicale,⁸ dall’oggetto che vuole mostrare.

L’ontologia delle immagini di un film di animazione, tuttavia, può essere molto complessa e presentare statuti referenziali diversi e misti: essi vanno dal *rotoscope*, al disegno a mano, all’intervento della grafica digitale, alla costruzione di modelli 3D completamente a-referenziali o basati su immagini analogiche o oggetti reali. L’effetto percettivo del risultato e la retorica in cui vengono utilizzate, inoltre, sono legati alla loro ontologia, ma non in modo semplice e biunivoco. In particolare, in *Valzer con Bashir* il disegno rappresenta contesti che lo spettatore percepisce come reali, ma anche come sogni, fantasie e allucinazioni. Lo statuto di ciò che viene mostrato, dunque, dipende anche dal contenuto dell’immagine, ma è soprattutto legato allo stile:

⁴ M. COVIELLO, *Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini. Valzer con Bashir di Ari Folman*, in *Ricerca semiotica. Interventi dal III simposio interdottoale del CISISM dell’Università di Urbino “Carlo Bo” (16-17 luglio 2011)*, a cura di D. Mangano e A. Mattozzi, con contributi di M. Coviello e G. Festi, Aracne, Roma 2012, p. 23.

⁵ Cfr. H. WHITE, *Retorica e storia*, trad. di P. Vitulano, Guida, Napoli 1978.

⁶ R. LISTA, *Memoria e testimonianza nella riproduzione storica e documentaristica. I “passi” di Paul Ricoeur in... ‘Valzer con Bashir’*, in «Discipline filosofiche», XX, 1, 2010, p. 162.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. P. DUBOIS, *Dalla verosimiglianza all’indice*, in *L’atto fotografico*, a cura di B. Valli, Quattroventi, Urbino 1996, pp. 25-57.

Folman's conversations with friends, along with different segments of the talking heads interviews, obey a conventional documentary format and use realistic colour schemes. They are sketched in a more realistic and straightforward way, placing the camera in standard (mostly frontal) positions, and remain relatively faithful to the original settings. On the other hand, scenes whose content is more factual than factual are characterized by an overly aestheticized, spectacle-like quality, sketched with extremely contrasted colours, spatial disproportions, slow movements and three-dimensional inserts.⁹

Vi è dunque, al di là dell'ontologia delle immagini, un uso del disegno che viene percepito dallo spettatore come referenziale e uno che si distacca da esso con vari espedienti estetici e per fini retorici diversi. Viene stabilito, dunque, uno standard associato a un uso realistico del disegno e di conseguenza lo scarto da esso diviene significativo. Le immagini disegnate, dunque, possono sia rappresentare la realtà oggettivamente, sia accogliere istanze estetiche che permettono di dipingere una sua percezione soggettiva. Come sintetizzato da David Soto Carrasco, inoltre, «la utilización de la imagen de cómic como elemento estético evitan las imágenes de impacto, como si estuvieran destinadas por el director a provocar más la reflexión que la espectacularización de lo real».¹⁰

1. *I racconti dei commilitoni*

La prima parte del film è costituita come un montaggio di testimonianze che Ari Folman chiede ai compagni d'arme. Questi racconti non si limitano a presentare alcuni fatti della guerra, ma mettono in luce il modo in cui chi narra ha rielaborato l'esperienza vissuta: in nessun caso il racconto è oggettivo, né mira ad esserlo. In questa parte del film, dunque, Ari Folman non svolge l'azione di mediatore tra i fatti e una loro possibile autenticazione, ma è testimone di come questo processo sia stato elaborato da altri.

⁹ O. LANDESMAN, R. BENDOR, *Animated Recollection and Spectatorial Experience in Waltz with Bashir*, in «Animation: an interdisciplinary journal», VI, 3, 2011, p. 357. «Le conversazioni di Folman con gli amici, insieme ai diversi segmenti delle interviste a mezzo busto, rispettano la forma convenzionale del documentario e usano schemi di colore realistici. Essi sono tratteggiati in modo più realistico e lineare, mettendo la videocamera in posizioni standard (per lo più frontale) e rimanendo relativamente fedeli agli ambienti originali. Al contrario, le scene il cui contenuto è più fattizio che fattuale sono caratterizzate da una qualità molto estetizzata e spettacolarizzata, tratteggiate con colori estremamente contrastanti, di sproporzioni spaziali, movimenti rallentati e inserti tridimensionali». [Qui e nel resto del lavoro le traduzioni sono mie].

¹⁰ D. SOTO CARRASCO, «*El pasado no nos olvida a nuestro*» cit, p. 187. «Le parole o l'utilizzo dell'immagine animata, come elemento estetico, permettono di evitare immagini d'impatto, come se fossero destinate dal regista a provocare più la riflessione che la spettacolarizzazione del reale».

La costruzione scenica parte dalla situazione in cui il regista e i vari personaggi si trovano quando parlano e gli episodi del passato vengono mostrati allo spettatore con uno stacco netto. I loro racconti mostrano gradi di immedesimazione diversi: si passa dall'immersione totale, alla sovrapposizione tra i fatti narrati e la voce dei narratori che li commenta. Si crea uno sfasamento tra il piano visuale, che rappresenta il passato evocato nella memoria dei testimoni, e il dialogo, che avviene nel presente della narrazione. Questo contrasto è uno degli elementi che permettono al regista di mostrare allo stesso tempo l'evento, il suo ricordo ed elementi manipolati dal testimone.

Il ricorso a una pluralità di punti di vista tenta di rispondere ai limiti della testimonianza individuati da Giorgio Agamben¹¹ e ribaditi da Arturo Mazzarella,¹² in particolare a causa delle distorsioni insite in qualsiasi racconto. Alberto Casadei sottolinea, invece, i limiti di una narrazione testimoniale mono-prospettica: «le cronache 'dirette' ma ingenuie risultano essere insidiose perché spesso improntate a preconcetti o a presunzioni di completezza».¹³ Le conversazioni di Ari Folman con i compagni, invece, sono volte alla costruzione di un quadro attendibile, non grazie alla credibilità delle singole testimonianze, ma sulla base del confronto tra più racconti soggettivi: l'attestazione della realtà si sposta dal piano dell'individuo all'orizzonte plurale di una sintesi ottenuta tramite il lavoro di autenticazione e montaggio dell'autore. Come evidenzia Rossana Lista, «per ritrovare un passato *sommerso*» Ari «*immerge* la propria memoria in una *dimensione intersoggettiva*».¹⁴

L'ascolto dei commilitoni non si rivela solo passivo poiché Folman pone domande e commenta i racconti, interagendo con loro e guidandoli verso le informazioni che pensa possano aiutarlo a recuperare i ricordi del proprio passato. La sua postura non è costante: a volte c'è complicità con i compagni, a volte si rivolge loro come a degli esperti cui affidarsi, spesso è il regista, invece, a dover incalzare il testimone. Non si tratta, dunque, dello spontaneo racconto da parte dei testimoni, ma della mediazione da parte del regista tra la loro narrazione e le sue necessità.

¹¹ Cfr. G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

¹² Cfr. A. MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Milano 2011.

¹³ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 26.

¹⁴ R. LISTA, *Memoria e testimonianza nella riproduzione storica e documentaristica* cit., p. 168.

1.1 Boaz Rein: il sogno ossessivo

Nel sogno che apre il film il disegno presenta dei tratti fortemente referenziali: l'aspetto della città, degli oggetti e delle persone, ma ve ne sono solo altri che denotano una forte carica espressiva, come il cielo dalle tinte giallastre o il colore degli occhi dei cani che appaiono, invece, antimimetici. La tecnica di disegno con cui sono ritratte le belve, inoltre, le distacca dallo sfondo. Ancora più forte è il contrasto tra questi elementi nel sogno e la scena successiva in cui Boaz Rein, un amico di Ari Folman, gli sta raccontando di questa sua ossessione onirica. Il tratto del disegno, infatti, appare simile a quello della scena precedente, ma le tonalità di colore tra il grigio e il marrone risultano molto più vicine a quelle della realtà nel bar.

Il sonoro delle due scene si lega allo stile del disegno: nella scena del bar i rumori referenziali restano di sottofondo, percepiti come naturali. Nel sogno, invece, la musica incalzante crea una sensazione di angoscia e i rumori degli eventi, pur essendo referenziali, sono pervasivi tanto da sembrare amplificati.

A causa delle scelte stilistiche in questa scena, lo spettatore non la ritiene realistica, ma allo stesso tempo esse aumentano le «primal embodied responses»,¹⁵ cioè le reazioni corporee degli spettatori alle stimolazioni sensoriali profonde che ricevono dal film. Come evidenziano Ohad Landesman e Roy Bendor, infatti,

despite the lack of verisimilitude between animated and 'real', 'natural' flesh and blood bodies, of which the cartoon viewer is well aware, there still exists an essential link between animated and real bodies – a certain resonance between the animated body with its impossible physicality and the viewer's own body.¹⁶

Il legame che trasferisce le sensazioni fisiche dallo schermo al corpo dello spettatore può essere ancora più intenso nei film di animazione, anche se non interpretati come referenziali. In essi, infatti, vi è una spinta all'identificazione del corpo rappresentato con il proprio fisico, ma la possibilità di deformazione insita nel mezzo permette di attribuirgli sensazioni ed esperienze impossibili o intensificate in modo non realistico.

Il mostrare subito questo incubo, in apertura del film, rivelando solo in seguito che si tratta di un sogno, invita lo spettatore a interrogarsi sullo statuto delle immagini che vedrà in seguito. La scena del bar, invece, si configura per contrasto come lo stile mimetico che funge da confronto con gli altri e come base referenziale.

¹⁵ O. LANDESMAN, R. BENDOR, *Animated Recollection and Spectatorial Experience in Waltz with Bashir* cit., p. 364. «Risposte corporee primarie».

¹⁶ Ivi, p. 364-365. «Nonostante la mancanza di verisimiglianza tra i corpi disegnati in animazioni e quelli 'reali', 'naturali' in carne e ossa, di cui lo spettatore di animazione è ben conscio, esiste comunque un legame essenziale tra i corpi in animazione e quelli reali – una certa risonanza tra il corpo in animazione con la sua fisicità impossibile e quello dello spettatore stesso».

Il sogno di Boaz mostra il suo atteggiamento verso l'esperienza bellica: dopo venti anni di rimozione che gli hanno garantito una certa serenità, un ricordo ossessivo torna a tormentarlo provando che la rielaborazione del passato è un'operazione continua e non un processo che trova una conclusione stabile e definitiva.

1.2 Ari Folman: il ricordo onirico

La rimozione che il regista ha inconsapevolmente attuato e di cui si rende conto solo sentendo il racconto dell'amico è più estesa e profonda. In particolare, Folman non ricorda nulla delle notti dei massacri di Sabra e Shatila, uno degli episodi più tremendi del conflitto, a cui ha assistito di persona.

Il racconto e le domande dell'amico, però, fanno emergere nel regista un ricordo che viene mostrato allo spettatore. Lo stile del disegno comunica che non si tratta di un ricordo referenziale, ma di qualcosa a metà tra il sogno e l'allucinazione. Ari, introducendo allo spettatore queste immagini che gli sono apparse in mente mentre guida dopo l'incontro con Boaz Rein, spiega che sono immagini «del Libano, anzi non del Libano, ma di Beirut Ovest, anzi non di Beirut Ovest, ma delle notti del massacro nei campi profughi di Sabra e Shatila».¹⁷ È consapevole, quindi, della data e del luogo esatti a cui si riferiscono e le ritiene veritiere nonostante siano pervase da un'atmosfera onirica. I tre uomini che vi compaiono, infatti, tra cui il protagonista, sono nudi in mare mentre guardano una città illuminata da sfere che cadono dal cielo, dipinti solamente nelle tonalità del nero e del giallo con ombreggiature che rendono le loro sagome incavate e deformate. La gigantesca fonte di luce che compare alle loro spalle mentre si rivestono, inoltre, appare abbagliante ma fredda in modo innaturale. Queste immagini, infine, vengono mostrate allo spettatore con una musica avvolgente e in crescendo, ma senza suoni referenziali.

Questo sogno sarà ricorrente nel film e appare come il punto nevralgico della rimozione del regista poiché queste sono le uniche immagini che il suo inconscio gli permette di rievocare. Si tratta, dunque, di un ricordo di copertura dell'evento che non è riuscito a elaborare, tanto da averlo rimosso.

¹⁷ Con A. FOLMAN, *Valzer con Bashir*, 2008 mi riferisco, qui e nel resto del lavoro, alla trascrizione da me fatta di dialoghi di *Valzer con Bashir* (2008) di Ari Folman.

1.3 Carmi Cna'an: il ricorso all'immaginazione

Nel racconto del primo commilitone da cui si reca Folman, Carmi Cna'an, sono presenti ricordi di eventi reali e sogni. Egli riferisce della sua estrema tensione durante il viaggio verso il fronte e dichiara: «mi addormento quando ho paura e do sfogo alla fantasia».¹⁸ Il suo racconto comprende un sogno evidente, per le caratteristiche formali e contenutistiche: mentre lui e i suoi compagni si recano al fronte, sulla nave su cui stanno viaggiando sale una gigantesca donna nuda che lo porta via in braccio prima che il mezzo sia bombardato. Non ci sono dubbi sullo statuto onirico della sequenza poiché essa è introdotta da uno stacco proprio mentre Carmi Cna'an racconta della sua abitudine di addormentarsi nei momenti di tensione e il passaggio è caratterizzato anche da un cambio netto di stile. Il disegno, infatti, diventa molto più dettagliato, non limitandosi alle *silhouette* nere come in precedenza, e tutto si tinge in modo antirealistico di azzurro e blu. La musica della festa che si stava svolgendo sulla barca, inoltre, diviene una melodia dolce e Carmi Cna'an si ritrova solo.

La natura onirica di questa scena è certa, ma il problema di attendibilità riguarda il passaggio precedente: Carmi Cna'an ricorda che la nave come uno *yacht* di lusso, su cui i soldati facevano una festa, ma nella rappresentazione del ricordo vi è un'atmosfera irrealistica a causa della musica, della stilizzazione dello sfondo e della riduzione dei compagni a sole sagome. All'incredulità espressa da Folman circa la scena, Carmi Cna'an risponde che «nella realtà forse era diversa».¹⁹ Egli ammette che il suo ricordo potrebbe essere diverso dalla realtà e racconta della situazione di sofferenza psicologica in cui si trovava prima di partire per il fronte, pativa infatti un forte senso di inadeguatezza soprattutto circa la propria mascolinità. Per lui la guerra è stata un modo per affermarla. Questo dato getta luce sulla sua fantasia in cui la donna nuda, materna ma anche sensuale ed erotica, lo «inizia alle gioie del sesso»²⁰ e lo salva trasportandolo sul suo corpo: attesta la sua esigenza di trasformare l'esperienza bellica in chiave eroica.

Non tutto nel suo racconto subisce questo processo: all'episodio della barca segue la narrazione dello sbarco e del massacro di una famiglia, avvenuto in preda alla paura e all'eccitazione, che è ritratto con lo stile, i colori e le tecniche che contraddistinguono i passaggi più referenziali del film. Carmi Cna'an, dunque, non trasfigura sempre i ricordi e non li mischia in ogni caso all'immaginazione. Queste sono tecniche distanzianti a cui ricorre a volte per elaborare, in modo semi-consapevole per altro, alcune esperienze.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi.

²⁰ Ivi.

1.4 Ronny Dayang: la volontà di distacco

Folman si reca poi da Ronny Dayang nei cui ricordi è presente una discrepanza tra un primo impatto sereno con la guerra e i successivi episodi traumatici che gli hanno causato un senso di colpa soverchiante. Il suo rapporto con quell'esperienza non ricorre alla fantasia, ma si contraddistingue per l'oggettività con cui ricorda e per la lucida volontà di distanziarsi dagli eventi.

Il suo racconto comincia dai momenti tranquilli dell'inizio del conflitto in un paesaggio idilliaco, «quasi pastorale».²¹ Questa «atmosfera di una gita scolastica»²² viene improvvisamente interrotta da uno zoom dalla velocità e dalla traiettoria impossibile per un occhio umano che si avvicina al soldato vicino al narratore: si tratta della soggettiva di un proiettile che lo spettatore segue fino all'impatto con il collo dell'uomo. L'introduzione di questa prospettiva disumana sottolinea l'irruzione di una violenza inaspettata, incontrollabile e sovraumana nell'esperienza fino a quel momento positiva di Ronny Dayang. Il momento viene evidenziato anche da un cambio nella musica: cessa di colpo la canzone che ha accompagnato i momenti lieti ed essa viene sostituita dal tema presente nell'incubo con i cani dell'inizio del film.

La radice della colpa che domina la memoria di Ronny deriva dal sopravvivere nascondendosi all'agguato in cui vengono uccisi i compagni. L'episodio viene raccontato con il disegno che corrisponde allo stile che indica lo standard referenziale nel film. Il montaggio e l'animazione, così come il punto di vista e le inquadrature, sono quelli tipici dei film di guerra, tra soggettive dal basso e ampie panoramiche, con una musica concitata e lo sfondo credibile dei rumori che ancora la referenzialità della scena. Il racconto si chiude con l'amara conclusione che l'essere sopravvissuto lo ha marchiato come un codardo. E questo, nel corso degli anni, lo ha portato a non frequentare gli altri reduci e a volersi distanziare il più possibile da tutto ciò che rievoca la guerra per via del suo disagio: «dovevo prendere le distanze [...]. Non volevo rivivere quei momenti, volevo dimenticare [...] se loro erano morti era perché io non avevo fatto abbastanza».²³

Non si tratta, dunque, di una rimozione inconsapevole come quella di Folman, poiché Ronny Dayang ricorda benissimo quello che è successo: il suo è un tentativo di reprimere coscientemente i ricordi dolorosi.

²¹ Ivi.

²² Ivi.

²³ Ivi.

1.5 Shmuel Frenkel: l'epopea eroica

Molto diverso è il rapporto con l'esperienza bellica dell'ultimo commilitone: Shmuel Frenkel sembra l'unico ad aver assimilato completamente l'esperienza bellica: egli racconta con affetto della sua arma preferita, delle sue imprese e del profumo che usava in guerra e che anche venti anni dopo per lui è «uno stile di vita».²⁴

A seguito del racconto del suo orgoglio per essere stato il punto di riferimento per i compagni per velocità e audacia, viene mostrata una sequenza in cui la musica e la canzone contrastano fortemente con le scene di violenza rappresentate. Si tratta soprattutto di militari uccisi al di fuori degli scontri o di vittime civili. I rumori referenziali e gli eventi tragici mostrati sono in contrasto con la canzone e lo stile da *cartoon* comico così come lo sono il racconto di Shmuel Frenkel e quelli dei testimoni precedenti. La discrepanza con il punto di vista dei compagni non deriva dal carattere menzognero di una delle prospettive, né da un processo di auto-convincimento dell'ultimo testimone: egli non sembra illudersi che la guerra sia stata un'esperienza positiva, pare proprio averla vissuta con una chiave interpretativa eroica.

Il suo racconto tocca anche un episodio in cui lui e compagni, tra cui Folman, vengono attaccati da un bambino che distrugge un carro armato con un lanciarazzi prima di essere ucciso. L'episodio viene rappresentato con i protagonisti che si muovono al rallentatore sul *Concerto per pianoforte e archi n.5 in fa min. BWV 1056* di Bach, con i rumori ovattati, compreso il lancio del missile e l'esplosione del veicolo militare. Il sonoro, in cui la musica domina coprendo i rumori, contrasta con la brutalità della violenza in atto e con l'ultima inquadratura sul corpo del bambino martoriato. Il ricordo sembra ricalcare il modo in cui la patina eroica del punto di vista di Frenkel si sovrappone ad eventi drammatici: il tono del narratore su questa scena diviene meno entusiasta e la scena prende i caratteri dell'idillio malinconico, ma per Shmuel Frenkel l'accaduto, per quanto triste, non è davvero scioccante come lo è per lo spettatore o per Folman.

2. I ricordi di Ari Folman

A seguito dei racconti dei compagni e della messa in scena del loro modo di elaborare i ricordi, il film si concentra nuovamente sul recupero della memoria di Folman.

²⁴ Ivi.

Egli si reca da Zahava Solomon, esperta di disturbi posttraumatici, che gli parla dei rischi di una rimozione o manipolazione eccessiva dei ricordi. Gli racconta, infatti, di un fotografo che aveva superato i primi mesi di guerra «fingendo che fosse un lungo soggiorno in un parco a tema».²⁵ A seguito delle sue parole vengono mostrati allo spettatore dei fermo immagine di scene di guerra con uno schema di colori più chiaro dello standard referenziale del film e con una luminosità molto marcata e ricercata, che richiama lo stile dei reportage fotografici. Questo era il modo in cui l'uomo elaborava in modo indiretto la realtà: trasformandola in una serie di scatti frutto del proprio lavoro. In seguito, però, ha assistito all'agonia dei cavalli all'ippodromo di Beirut e ciò ha superato la sua capacità di negare la realtà:

la visione di quei bellissimi cavalli feriti a morte era troppo anche per lui. Aveva imparato a servirsi di un meccanismo che gli consentiva di mantenersi al di fuori di quello che gli accadeva intorno, ma era bastato che una scena lo coinvolgesse in prima persona perché non potesse più dire “questo non sta succedendo veramente” e di lì a poco impazzì.²⁶

Il fotografo rinuncia a fare i conti con la realtà e, quando essa lo colpisce superando le sue difese, non ha alcuno strumento critico ed emotivo per affrontarla. Lo stesso è avvenuto al giovane Folman, che ha reagito con l'amnesia invece che con la pazzia. Realtà, sogni, fantasie, proiezioni dell'inconscio possono coesistere e sono strumenti sfruttati per elaborare un trauma. Il rischio che si può correre, tuttavia, è che si confondano, che si perda il loro confine: *Valzer con Bashir* combatte proprio contro questa possibilità.

Già dopo i primi racconti dei commilitoni, dunque, riemergono dei ricordi chiari del regista. Sebbene siano di statuto referenziale, sono ancora lontani dalle notti del massacro che sono il fulcro della sua rimozione. Alcuni di essi hanno funzione prevalentemente narrativa, mentre altri sono più elaborati e significativi.

Folman, per esempio, ricorda di aver dovuto riempire un blindato con cadaveri e feriti e averli dovuti portare «dove c'è una grande luce».²⁷ Il suo viaggio nel blindato pieno di feriti e cadaveri, rappresentati in inquadrature claustrofobiche per l'affollarsi dei corpi, con uno stile più espressivo del contorno, si configura come un pellegrinaggio infernale alla ricerca di «una grande luce, come quella di un Arcangelo caduto dal cielo».²⁸ La scena successiva, in cui un elicottero porta via i corpi, è caratterizzata da coni di luce fortissima in cui si stagliano i corpi avvolti in sacchi

²⁵ Ivi.

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

²⁸ Ivi.

riflettenti che sembrano a loro volta luminosi. Sia le metafore a cui ricorre il narratore, sia il modo in cui la luce sembra avvolgere i morti e portarli via nella rappresentazione, connotano la scena di un'aura salvifica che serve al giovane Folman per tentare di elaborare l'accaduto. «La fantasia irrompe nel vivo di un'esperienza per difendere l'io da *un eccesso di realtà*, interferendo presumibilmente sui meccanismi di ritenzione e rimemorazione»: ²⁹ anche il regista per elaborare questo ricordo ricorre a un *surplus* di fantasia onirica.

Tutti i ricordi del regista, come quelli dei suoi compagni, mostrano un misto di realtà, di allucinazioni e di immaginazione. All'aeroporto di Beirut, per esempio, Folman vede una pista con aerei in ottimo stato e un terminal deserto, ma in perfette condizioni. A un certo punto il ragazzo, però, si rende conto di essere in «una dimensione chiaramente allucinatoria»: ³⁰ il tabellone delle partenze si riavvolge su stesso e gli articoli sullo sfondo dietro al regista diventano enormi e luminosi. Le immagini, dunque, mutano per rivelare come sono davvero le cose: gli aerei sono delle carcasse bombardate e i negozi sono devastati. In questi episodi le allucinazioni arrivano fino a velare del tutto la percezione del mondo, ma anche in questo caso si tratta di stati momentanei che vengono svelati subito dopo per ciò che sono. Come evidenziato da Rossana Lista, «l'intreccio tra memoria e immaginazione appare originario», ma esso può essere «dispiegato soltanto nel confronto con la memoria degli altri», ³¹ o tramite le percezioni dirette.

2.1 Il ricordo onirico iniziale nel suo contesto

Dopo che ha rivissuto i suoi ricordi fino all'arrivo a Beirut, Folman ripercorre il suo ricordo allucinato della notte dei massacri. Queste sono le prime immagini riemerse dalla sua rimozione, ma egli non è ancora riuscito ad elaborarle del tutto. I racconti degli amici e i ricordi personali gli hanno permesso di ricostruire l'arrivo al fronte, gli episodi più significativi della guerra e la situazione storica. Ma ciò non basta poiché mancano ancora i dettagli sul coinvolgimento personale di Folman nelle notti dei massacri e sulle conseguenze psicologiche che essi hanno avuto su di lui.

Per Carmi Cna'an, che nelle immagini dell'inconscio di Folman era con il regista in mare, ciò che il protagonista ricorda non ha senso: «Ari tu sei matto, mescoli fantasia e realtà! Una spiaggia... Di quale spiaggia parli? Chi poteva trovarsi su una

²⁹ R. LISTA, *Memoria e testimonianza nella riproduzione storica e documentaristica* cit., pp. 170-171.

³⁰ A. FOLMAN, *Valzer con Bashir*, 2008.

³¹ R. LISTA, *Memoria e testimonianza nella riproduzione storica e documentaristica* cit., p. 170.

spiaggia quella notte? Non sai quello che dici...».³² La presenza del mare e del bagnasciuga, al contrario, è proprio il punto di partenza che permette all'amico Ori Sivan di avanzare un'ipotesi:

il mare in sogno [...] rappresenta [...] la paura, l'angoscia. Il massacro ti angoscia, ti mette a disagio in quanto si è consumato a pochi passi da te. [...] Però quest'angoscia ha origini più antiche, risale a molti anni prima di Sabra e Shatila. La tua visione del massacro trae origine da un altro massacro e quanto accaduto nei campi in realtà accadde in altri campi: quelli della Shoah. [...] Il massacro dell'82 nel tuo inconscio si è sovrapposto al primo.³³

La spiegazione non basta e Folman non sembra convinto. Sebbene i suoi genitori siano stati internati ad Auschwitz, il legame tra ciò e i massacri di Sabra e Shatila non gli è chiaro e il regista continua a non ricordare. Per questo l'amico lo invita a continuare le sue indagini parlando con testimoni diretti della strage.

Nella fase finale del film, dunque, dominano le testimonianze del giornalista Ron Ben-Yishai e del capitano dell'esercito israeliano Dror Harazi, molto più referenziali di quelle dei commilitoni del regista sia nei contenuti che nello stile del disegno che le mette in scena. Il militare racconta che l'esercito israeliano è stato messo attorno ai campi profughi palestinesi di Sabra e Shatila solo con compiti di sorveglianza. La sua testimonianza oscilla tra il tentativo di giustificare le esitazioni dello stato maggiore del suo paese e l'ammissione della loro consapevolezza crescente di quanto stava succedendo. La fucilazione indiscriminata di innocenti inermi mostra chiaramente la gravità della situazione e Harazi conferma che i generali israeliani potevano osservare tutto da un edificio molto alto. Il disegno di queste scene è essenziale: il punto di vista è sempre lontano, i volti e i corpi sono marcati da un duro contrasto di luce e ombra, appena distinguibili per la stilizzazione e i colori vengono limitati a tonalità sabbiose uniformi. Lo scopo di questa scelta non è minimizzare l'orrore che viene rappresentato, ma dipingere le scene in modo neutro e distante, senza commento poiché non è ancora possibile esprimere un giudizio critico. La lontananza fisica dagli eventi, infatti, è anche cognitiva: i militari israeliani, tra cui Folman, assistono agli eventi, ma non li comprendono subito, o non vogliono farlo, e lo spettatore assume la loro prospettiva.

La testimonianza di Ron Ben-Yishai, invece, comprova quanto fosse diffusa tra gli ufficiali dell'esercito, e perfino presso alcuni giornalisti, la consapevolezza di quanto stava succedendo. Il suo interessamento si spinge fino a fare una telefonata

³² A. FOLMAN, *Valzer con Bashir*, 2008.

³³ *Ivi*.

notturna al ministro della difesa Ariel Sharon, che risponde insinuando dubbi sulla credibilità delle fonti del giornalista e liquidando la faccenda.

2.2 *Il coinvolgimento di Ari Folman*

Durante la ricostruzione dei fatti il regista non appare ancora in scena: egli vuole capire che cosa sia successo e quali siano state le responsabilità nel diffondere o divulgare la notizia del massacro prima di interrogarsi sulle proprie responsabilità.

In questo senso è decisivo il dialogo con Ori Sivan: da esso emerge la radice della rimozione del regista e il suo legame con la Shoah. Ciò che ha ecceduto la capacità di elaborazione di Folman, infatti, non è stata la violenza a cui ha assistito, ma il ruolo che lui ha avuto nella strage: in tutti i casi precedenti in cui Folman ha ucciso o visto uccidere è stato in un contesto bellico e la sua auto-rappresentazione è stata quella della possibile vittima o del soldato che compie il suo dovere. Nell'episodio rimosso, invece, Folman si è ritenuto il carnefice in un genocidio. Questo è il motivo della rimozione ed è il legame con la Shoah: di fronte alla vista del massacro dei profughi palestinesi inermi da parte dei falangisti cristiani, il regista si è trovato nel «ruolo del nazista».³⁴ Per questo non ha saputo fare i conti con sé stesso nel momento in cui ha visto gli effetti delle sue azioni ed è stato preda della colpa e della vergogna e ha rimosso i ricordi di quella notte. Come sottolinea Ori Sivan, non è importante che egli non abbia partecipato direttamente al massacro e che sia stato tra i militari che hanno solo sparato i razzi che hanno garantito la visibilità ai falangisti, poiché Folman stesso ha ritenuto che ciò fosse sufficiente per considerarsi colpevole.

Ora che Folman ha compreso quale sia stato il ruolo degli israeliani nei massacri e quale sia la responsabilità che giudica di aver avuto personalmente, viene messo in scena l'ingresso di Ron Ben-Yishai nei campi la mattina dopo la notte dei massacri. Nella conversazione con il regista viene rimarcata l'associazione tra questo genocidio e quello passato del popolo ebraico:

R. B.Y.: «Conosci quella celebre fotografia del ghetto di Varsavia?»

A. F.: «Quale dici?»

R. B.Y.: «Quella che ritrae alcune donne e un ragazzo che avanzano con le mani alzate»

A. F.: «Certo, come no?»

R. B.Y.: «Ebbene, mi si è materializzata davanti agli occhi la stessa scena»³⁵

³⁴ Ivi.

³⁵ Ivi.

La scena è la medesima, ma sono completamente diversi il ruolo e lo sguardo che il giornalista e il regista hanno su di essa: stavolta sono loro i carnefici.

La responsabilità collettiva degli israeliani è rimarcata dall'arrivo del generale Amos Yaron al cui semplice ordine di smettere di sparare e disperdersi i falangisti pongono fine al massacro. «Quel semplice segnale ha fatto sì che l'orrore avesse fine»³⁶ commenta il giornalista, facendo intendere non l'eroicità del gesto, ma la sua semplicità e, dunque, la sua colpa nell'essere intervenuto solo dopo due giorni di massacri.

Mentre le milizie cristiane si disperdono nella città, Ron Ben-Yishai, seguito dallo sguardo dello spettatore, entra nei campi di Sabra e Shatila. La prospettiva è diversa dall'osservazione precedente: ora viene sottolineata l'immersione nel contesto. Prevalgono i piani ravvicinati, fino a un primo piano sul volto di una bambina tra le macerie. I corpi e le donne che urlano per il dolore vengono mostrati solo ora da vicino e stando in mezzo a loro. Il giornalista, e con lui Folman e lo spettatore, inizia a rendersi conto «delle dimensioni del massacro».³⁷

2.3 Ritorno alla referenzialità

Dopo che Ron Ben-Yishai ha accompagnato lo sguardo dello spettatore nei campi, la sua testimonianza si conclude e il punto di vista si unisce a un gruppo di donne che urlano il loro dolore. La prospettiva scelta segue ad altezza d'uomo il loro cammino verso l'esterno del campo, come se lo spettatore fosse una di loro che avanza fino ad arrivare di fronte ai soldati israeliani fuori dal campo, tra cui Folman. Il primo piano sul suo viso, con lo sguardo smarrito, è lo stesso che chiudeva la proiezione inconscia di cui il regista cercava il senso. Uno stacco di montaggio in campo e controcampo mostra poi le donne che il protagonista sta guardando e che vengono verso di lui. L'anomalia della scena sta nel fatto che esse non sono più ritratte in animazione. Alla fine di *Valzer con Bashir*, infatti, vengono montati alcuni minuti di immagini referenziali con delle donne che urlano vicino ai cumuli di macerie e ai cadaveri. Si tratta di riprese di una emittente televisiva.

Si comprende allora il senso del percorso del film: arrivare a mostrare e ad autenticare queste immagini. Se esse fossero state mostrate da sole, lo spettatore non avrebbe avuto gli strumenti per capire che cosa rappresentassero. Se una voce over dal tono neutrale lo avesse informato di ciò con una retorica oggettiva alla maniera di un servizio da telegiornale, egli non avrebbe avuto modo di immedesimarsi in

³⁶ Ivi.

³⁷ Ivi.

esse, di dar loro un significato oltre alla semplice referenzialità. Come evidenzia Luca Venzi, «affinché una traccia possa parlare occorre che un discorso la rimetta in forma», poiché «sono poi sempre le reti di discorsi che le innervano o in cui vengono comprese a presentare le immagini eventualmente come capaci di fornire prestazioni veritative più ampie della semplice attestazione dell'«è stato»». ³⁸

In *Valzer con Bashir* le immagini referenziali non sono mostrate con un fine spettacolare o nell'ottica di una «topica del sentimento» ³⁹ volta ad impietosire, ma sono fatte vedere secondo il punto di vista di Folman. Lo spettatore le guarda immedesimandosi nell'orrore del ragazzo israeliano che si rende conto di essere stato il carnefice di queste donne, o almeno un complice degli aguzzini. Per questo motivo non è del tutto corretto che «el director en todo momento orienta su obra a la búsqueda de una verdad objetiva, para poner en entredicho la memoria oficial oficializada». ⁴⁰ Certamente il regista vuole costruire una verità, ma è lontano dall'aspirare a una oggettiva e nulla, dalle scelte stilistiche alla costruzione narrativa, indica un tentativo in tal senso. Anzi, la conclusione finale di *Valzer con Bashir* è tanto dirompente proprio perché implica fortemente il soggetto che la raggiunge denunciandosi come parziale. L'immedesimazione da parte dello spettatore nei fatti, inoltre, è possibile solo grazie a questo. Anche il fatto che «para que se de un uso crítico de la memoria es necesario encontrar en las historias nacionales un hueco para las voces de las víctimas», ⁴¹ per quanto vero, sembra poco pertinente al film di Ari Folman. Il suo ricorso a una memoria critica, infatti, non si basa tanto sul dar voce alle vittime: al contrario ruota attorno alla presa di coscienza di un carnefice del proprio ruolo. Che l'opera del regista israeliano renda giustizia storica e dignità umana ai profughi palestinesi è certo, ma le voci in campo sono nettamente quelle del suo popolo. Questa prospettiva, inoltre, pone il film anche oltre una semplice «topica della denuncia», ⁴² che vuole biasimare i colpevoli, poiché è proprio dal punto di vista di uno di loro che viene mostrato il massacro.

Per essere davvero comprese, quelle immagini necessitavano di un «supplemento di mediazione», ⁴³ dell'accostamento a un altro linguaggio che si incaricasse di un'istanza diversa. In *Valzer con Bashir* le immagini referenziali finali soddisfano

³⁸ L. VENZI, *Il disegno e il filmato. Una lettura di Valzer con Bashir*, in «Imago. Studi di cinema e media», III, 1, 2011, p. 120.

³⁹ L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, trad. di B. Bianconi, Cortina, Milano 2000.

⁴⁰ D. SOTO CARRASCO, «*El pasado no nos olvida a nosotros*» cit, p. 185. «Il regista in ogni momento orienta la sua opera alla ricerca di una verità oggettiva, con il fine di mettere in discussione la memoria ufficiale e ufficializzata».

⁴¹ *Ibid.* «Al fine di fare un uso critico della memoria, è necessario dare uno spazio alle voci delle vittime nelle storie nazionali».

⁴² L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore* cit., p. 91.

⁴³ P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale* cit., p. XIV.

un'esigenza di tipo documentale e conoscitivo. L'animazione, invece, accoglie tutto ciò che riguarda sogni, paure, fantasie e allucinazioni di un soggetto che esperisce la realtà. Solo alla fine queste due prospettive possono collidere per dare un significato soggettivo, parziale e, dunque, autentico a una realtà oggettiva.

Le immagini referenziali finali sono anche la risposta alla ricerca che anima Folman: egli non solo prova a ricordare la sua esperienza, cerca anche un modo per distinguere realtà e rappresentazione. La sequenza finale è proprio l'ancoraggio referenziale della sua lettura dell'episodio. Le fantasie di Carmi Cna'an, il distanziamento di Ronny Daeg e i racconti di Shmuel Frenkel sono strumenti per elaborare la realtà, necessari a capire queste immagini. Ma queste inquadrature finali, a loro volta, sono l'argine oltre il quale l'interpretazione non può andare, il limite che argina la fantasia, la soggettività e il distanziamento. Esse servono anche a «impedire che si potesse credere di aver assistito solo a un eccellente lavoro di animazione» e a «spingere lo spettatore, per così dire senza ripari, di fronte alla concreta tragicità degli eventi raccontati nel film». ⁴⁴ In un primo momento un filtro narrativo si era reso necessario, ma alla fine è necessario mostrare un «adeguato [...] importo documentario», ⁴⁵ «in modo che risulti impossibile, per chiunque, dissociare il lavoro dell'immaginario che ha dato forma al film dal reale di cui il film stesso ha inteso rendere conto». ⁴⁶ (ivi: 117).

⁴⁴ L. VENZI, *Il disegno e il filmato* cit., p. 115.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ivi, p. 117.