

Le memorie degli altri. Film polacchi sulla guerra (una selezione)

di Marta Sputowska

Che cosa c'era al posto della fotografia, prima dell'invenzione della macchina fotografica? La risposta più ovvia è: l'incisione, il disegno, la pittura. Ma la risposta più illuminante sarebbe la memoria¹.

In Polonia l'80% delle persone di più di 70 anni si interessa al tema della seconda guerra mondiale contro il 41% di quelli che hanno meno di 30 anni. Lo studio² effettuato nel 2009 da Pentor per conto del Museo della seconda guerra mondiale mostra che ancora oggi (sarebbe interessante vedere se nel 2012 le cifre sarebbero le stesse) la guerra è un tema importante in Polonia, ma mostra anche che con il tempo, logicamente, lo diventa sempre meno. La guerra è per il 29% dei polacchi un argomento di cui si parla almeno una volta l'anno nel cerchio familiare e un polacco su cinque possiede delle fotografie o altri ricordi di quel periodo.

Anche il cinema occupa un posto importante nella diffusione della conoscenza della guerra. Tra le prime tre fonti citate ci sono i media in generale con il 64%, seguono i film a soggetto con il 61% e i racconti dei testimoni diretti, familiari o meno, con il 59%. Tra i film più citati ci sono *Katyń* di Andrzej Wajda (31%), *Il pianista* di Roman Polański (14%), *I dannati di Varsavia [Kanał]* dello stesso Wajda (11%); seguono i due sceneggiati per la TV *Quattro carristi e un cane [Czterej pancerni i pies]* di Konrad Nałęczki e *Una posta in gioco più alta della vita [Stawka większa niż życie]* di Janusz Morigerster. Nella lista mancano i film documentari ma si può logicamente supporre che nella categoria "testimonianze" rientrino anche i documentari, sebbene il sondaggio non lo specifichi espressamente.

¹ JOHN BERGER, *Sul guardare*, Mondadori, Milano 2009, p.59.

² Lo studio è stato presentato da Wojciech Szacki nell'articolo *Il wojna światowa w oczach Polaków. W kadrze, mediach i sieci*, pubblicato nel 2009, "Gazeta Wyborcza", edizione online. http://wyborcza.pl/dziennikarze/1,95984,6973443,Il_wojna_swiatowa_w_oczach_Polakow__W_kadrze__mediach.html#ixzz1dQSxapEx.

Ma in che modo il cinema racconta la guerra? E quale cinema? Nell'articolo pubblicato il 3 novembre scorso nell'inserito *Duży format* di "Gazeta Wyborcza", Paweł Smoleński (reporter dello stesso giornale) interroga Agnieszka Holland sul suo nuovo film *W ciemności* [*In darkness*], candidato polacco agli Oscar 2012. La sua prima domanda verte proprio sulla possibilità concessa all'arte cinematografica di raccontare la realtà della Shoah. Il film di Agnieszka Holland è ispirato al libro di Robert Marshall *In the Sewers of Lvov* e racconta la storia di Leopold Socha che durante la guerra nascose nelle fogne di Leopoli una decina di ebrei. Con questo film Holland, che rivendica il lato realistico del suo cinema («il film deve essere il più vicino possibile alla verità», dice), mette in guardia contro la semplificazione del discorso artistico che vorrebbe imporre un senso ad avvenimenti così tragici. «Nella Shoah un senso non esiste». Il cinema di Holland non dà spiegazioni ma si sforza di mostrare la complessità dei rapporti umani nella tragicità degli eventi. Non a caso è forse per sottolineare questo rapporto del suo cinema con la realtà che Holland per il suo film ha scelto come direttore della fotografia proprio Jolanta Dylewska, nota documentarista polacca.

La fotografia di guerra, diceva Susan Sontag nel suo saggio *Davanti al dolore degli altri*, attesta la realtà, ma non fa capire. Vedere una fotografia di un bambino che muore non ci fa capire un bel niente, ma serve per attestare la sua scomoda presenza. Credo che per certi lati questa affermazione si adatti perfettamente al cinema, soprattutto al cinema documentario.

Il racconto documentaristico possiede una sua forma per parlare della guerra? Ho scelto quattro documentari dall'archivio dell'Istituto Polacco che, ad eccezione di uno, hanno fatto parte della rassegna "La seconda guerra mondiale nel cinema polacco" a cura di Małgorzata Hendrykowska, proposta dall'Istituto Polacco nel 2009: *Scene dall'insurrezione di Varsavia* [*Sceny z Powstania Warszawskiego*] di Tadeusz Makarczyński (1983), *Cronaca dell'insurrezione del ghetto di Varsavia secondo Marek Edelman* [*Kronika Powstania w getcie warszawskim wg. Marka Edelmana*] di Jolanta Dylewska (1993), *Il fotografo* [*Fotoamator*] di Dariusz Jabłonski (1998) e *Il ritrattista* [*Portrecista*] di Irek Dobrowolski (2005).

Il tratto distintivo di questi quattro documentari e del modo in cui affrontano la rappresentazione della realtà della guerra è l'utilizzo delle fotografie e la riflessione stessa sull'immagine e la guerra. Il primo film è la ricostruzione degli avvenimenti dell'Insurrezione di Varsavia attraverso le fotografie scattate da Sylwester Braun, fotoreporter di guerra, nato nel 1909 a Varsavia. Nei primi giorni dell'insurrezione, Braun si presentò all'Ufficio dell'Informazione e della Propaganda (*Biuro Informacji i Propagandy*, BIP), in via Moniuszko, e grazie alle sue abilità fotografiche divenne fotoreporter di guerra con lo pseudonimo Kris. E così nacquero i suoi primi reportage.

Non ricevevo nessun ordine. Il mio territorio operativo era tutta la città di Varsavia. Non conoscevo la situazione dei quartieri, ma cercavo di essere ovunque potevo essere, ovunque succedesse qualcosa, sulle barricate o nelle retrovie, tra le ragazze e i

ragazzi, nella Varsavia libera. Durante i miei reportage non chiedevo a nessuno nome, pseudonimo o funzione. (...) Contavo solo sulla mia memoria. (...) Facevo tante ristampe e le distribuivo ai soldati. Per me la più grande soddisfazione era di vedere la gioia sui loro volti³.

Ogni fotografia era sviluppata almeno due volte, per avere anche il dettaglio nelle ombre. Proprio per questo motivo Kris sviluppava e stampava le fotografie a casa sua, finché fu possibile.

Nella seconda metà dell'insurrezione non avevo più il mio laboratorio a casa, mettevo le pellicole non ancora sviluppate in una scatola in metallo. Più nessuno chiedeva le stampe, ma io continuavo a fare delle fotografie. La città era in rovina, però finché durava la battaglia, la mia missione doveva continuare⁴.

Le fotografie scattate da Sylwester Braun rappresentano sia i giovani, ragazzi e ragazze, che difendevano la loro città, sia Varsavia stessa, bombardata e distrutta dal nemico. Guardando le fotografie di Braun che si trovano facilmente sul web (non sono certa che questa in particolare si trovi nel film di Makarczyński) sono colpita in modo particolare dalle fotografie legate alle scene di intimità tra i soldati, cioè i momenti prima e dopo i combattimenti. Una giovane donna (la presenza femminile sulle fotografie di Braun ci dice molto sul ruolo delle donne in generale durante l'Insurrezione di Varsavia) aggiusta il collo della divisa del soldato. Questo gesto, che ci ricorda il gesto così comune di una donna che aggiusta la cravatta del suo uomo, potrebbe sembrarci addirittura assurdo nel contesto stesso della guerra. Ma è precisamente il contesto a conferirgli questa particolare aura.

La seconda fotografia riguarda i funerali dei soldati morti durante i combattimenti. Per terra vediamo due cadaveri, uno ha il viso coperto da una tela bianca, l'altro invece giace per terra con il viso scoperto. Accanto a lui una donna, come Antigone, piange il suo morto. Un'altra donna, nel gesto tipico di una persona che dice «Vieni per favore, non rimanere qua» sembra volerla staccare dalla morte. Quasi tutti gli sguardi convergono verso questo punto della fotografia, forse per farci sentire i singhiozzi della donna, che altrimenti non potremmo sentire. Gli unici che non guardano la donna sono gli uomini che scavano le tombe. Il loro legame con la terra è più forte.

³ Sylwester Brau Kris, testo in polacco consultabile online <http://www.projectinposterum.org/witness/BIP.pdf>.

⁴ Ibidem.

A questa fotografia possiamo collegare un'altra foto di Braun che rappresenta una ragazzina nel cimitero che prega davanti alla tomba di un morto. Sulla croce c'è scritto il nome della persona defunta, ma si distinguono solo le lettere finali "...alski", era quindi un uomo. Dietro la ragazzina un'altra croce con la scritta "Gospoia", senza nome. Quello che ci colpisce in questa foto, a parte l'evidente l'opposizione tra la vita e la morte, è la presenza dei fiori sulle tombe, che indica la cura con la quale si cercava di seppellire i morti.

L'ultima fotografia di Braun che ho scelto è quella che ritrae un gruppo di soldati che guardano delle fotografie. Forse sono le fotografie che Braun stesso scattava per portarle poi ai soldati. «Per me la più grande soddisfazione era di vedere la gioia sui loro volti» diceva Braun.

Sylwester Braun è sopravvissuto alla guerra ed è morto a Varsavia nel 1996, oggi le sue fotografie si trovano nel Museo Storico di Varsavia⁵.

Per realizzare il suo documentario *Cronaca dell'insurrezione del ghetto di Varsavia secondo Marek Edelman*, Jolanta Dylewska ha utilizzato i filmati d'archivio di *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych* di Varsavia⁶ e le cronache di Julien Bryan, fotografo e documentarista americano che nel settembre 1939 fu uno dei testimoni dell'invasione nazista della Polonia. Il suo film *Siege*, nominato d'altronde agli Oscar nel 1941, è attualmente disponibile *online* sul sito Steven Spielberg Film & Video Archive⁷. Le fotografie scattate a Varsavia durante questo periodo furono tutte in bianco e nero, alcune di esse sono state poi colorate al suo ritorno negli Stati Uniti.

Il film di Dylewska, come evoca il titolo stesso, racconta l'insurrezione del ghetto di Varsavia attraverso le immagini d'epoca sopra citate e l'intervento di uno dei più importanti testimoni dell'insurrezione, uno tra i pochi sopravvissuti, Marek Edelman⁸. Quello che colpisce nel film è l'utilizzo particolare che Dylewska riserva alla fotografia. Il viso di Marek Edelman è filmato da molto vicino, in modo che spesso si vedono solo i suoi occhi aperti o socchiusi quando il lavoro della memoria si fa più difficile. Dylewska ingrandisce alcuni dettagli, rallenta la velocità del film, ripassa più di una volta le stesse immagini, come se volesse arrivare a quello che Roland Barthes nel suo saggio *La camera chiara* chiama "punctum", cioè quello che ci punge, attraverso ciò che lei chiama la dilatazione dello spazio e del tempo («rozsuwanie przestrzeni i czasu»):

⁵ <http://www.mhw.pl/mhw/homepl.jsp>.

⁶ <http://www.wfdif.com.pl/>.

⁷ <http://www.ushmm.org/research/collections/filmvideo/>.

⁸ Nel libro *Arrivare prima del Signore Iddio. Conversazione con Marek Edelman* (Giuntina, 2011), Hanna Krall ricorda il progetto di Andrzej Wajda di girare un film sul ghetto di Varsavia utilizzando, come fece Dylewska, le immagini d'archivio e la testimonianza di Marek Edelman. Il progetto non fu però mai realizzato.

J'ai envie de cerner par la pensée le visage aimé, d'en faire l'unique champ d'observation; j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité (et parfois, naïf, je confie cette tâche à un laboratoire). Je crois qu'en agrandissant le détail en 'cascade' (chaque cliché engendrant des détails plus petits qu'à l'étage précédent), je vais enfin arriver à l'être de ma mère. Ce que Marey et Muybridge ont fait, comme *operators*, je veux le faire, moi, comme *spectator*: je décompose, j'agrandis, et, si l'on peut dire: je ralentis, pour avoir le temps de savoir enfin. La photographie justifie ce désir, même si elle le comble pas : je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que cela a été (...)»⁹.

Il lavoro sull'ingrandimento di certi quadri (il termine *blow-up* in inglese ci ricorda un altro film che evocheremo più tardi) permette di individuare con più facilità il vero *punctum* nell'estetica di Dylewska.

Il primo punto "pungente" è la concentrazione sui volti delle persone: esse ci guardano dritto negli occhi, addirittura, camminando, si girano verso di noi. A ogni singola persona Dylewska restituisce il suo volto. Sempre in movimento, le persone sembrano interrogarci sulla loro destinazione; lo spettatore, conoscendo ovviamente già la risposta, «*frémis... d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*»¹⁰, perché la fotografia ci racconta la morte al futuro. Una delle ultime immagini del film mostra due donne con una bambina che sembrano camminare verso di noi. Una delle donne tiene la bambina per mano, e lo sguardo di Dylewska si concentra sulla mano dell'altra donna che fa questo piccolo gesto quotidiano di prendere la mano della bambina. E in questo gesto di certo non c'è la spiegazione sul "perché", ma c'è la solidarietà e l'amore.

Raccontare la guerra, sia per quelli che l'hanno vissuta (i superstiti e i testimoni), sia per quelli che si assumono il compito di farne un racconto più articolato (gli storici, i registi, gli scrittori), sia ancora per quelli che ascolteranno il discorso di questi ultimi (i lettori, gli spettatori) pone il problema della vicinanza / lontananza. I film documentari, in quanto spesso in contatto diretto con i testimoni e i sopravvissuti, pongono ovviamente questo problema di maniera molto acuita. Fino a che punto il regista può avvicinare la sua camera al volto della vittima? Quanto può o deve essere vicino, quando al contrario deve allontanarsi per prendere la distanza necessaria affinché il discorso possa prendere la forma e il tono giusti?

⁹ ROLAND BARTHES, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil-Cahiers du cinéma, Paris, 1980, p. 155.

¹⁰ Ibidem, p. 150.

I due ultimi film, *Il fotoamatore* di Dariusz Jabłonski e *Il ritrattista* di Irek Dobrowolski, hanno come protagonisti due fotografi. Nel primo film, il fotografo è un impiegato nazista che documentava il lavoro degli ebrei nel ghetto di Łódź. Il secondo documentario invece racconta la storia di Wilhelm Brasse, un prigioniero polacco diventato fotografo ad Auschwitz. Il primo un boia, il secondo una vittima, ma ognuno di loro fotografava per i nazisti.

Nel 1987, presso un antiquario di Vienna si scoprono un centinaio di diapositive a colori che rappresentano scene del ghetto di Łódź. L'autore delle fotografie, un certo Walter Genewein, fu contabile nel ghetto di Łódź e membro dell'esercito nazista. Le sue fotografie si distinguono dalle altre foto che conosciamo del ghetto perché sono a colori e perché si concentrano soprattutto sull'attività industriale. Il loro orientamento propagandistico è chiaro, il ghetto sembra quasi una felice oasi dove la gente vive e lavora. A partire da queste fotografie, Jabłonski confronta la memoria di Walter Genewein con quella di Arnold Mostowicz, medico del ghetto, scrittore e giornalista dopo la guerra.

Susan Sontag, che ha lavorato molto sulla fotografia e la guerra, sottolinea proprio questo aspetto ambiguo del documento fotografico. Quanto vera era l'immagine del ghetto di Genewien? Le fotografie, pur avendo questa presunzione di verità, rimangono soggette al gusto e alla coscienza morale del fotografo.

Il ritrattista è la storia di Wilhelm Brasse, fotografo di Auschwitz. Fatto prigioniero perché si era rifiutato di entrare nell'esercito tedesco (il padre di Brasse era di origine austriaca, la madre era invece polacca), Brasse fu mandato ad Auschwitz.

In seguito lavorò per l'*Erkennungsdienst* (Ufficio identificazioni) come fotografo, fotografando soprattutto i nuovi prigionieri, gli esperimenti ginecologici sulle donne ebraiche, ma anche la vita privata degli ufficiali tedeschi. Le fotografie effettuate dall'*Erkennungsdienst* servirono ai nazisti per sorvegliare e controllare la popolazione del campo di concentramento. Fu lo stesso ufficio che scattò le fotografie dell'*Album Auschwitz* pubblicato in Italia da Einaudi nel 2008, album che attesta l'arrivo dei deportati ebrei ungheresi al campo di sterminio di Auschwitz.

C'è una fotografia che ha continuato a ossessionare Wilhelm Brasse anche dopo la guerra. Essa rappresenta quattro ragazze ebraiche, fotografate da Brasse nell'ambito della documentazione fotografica che lui faceva per Mengele.

Nel film, Brasse ricorda l'imbarazzo delle ragazze (le ragazze furono fotografate in piedi, interamente nude, di fronte alla macchina fotografica puntata su di loro come una mitragliatrice). Di solito, nella rappresentazione del nudo, un segno del corpo (una gamba leggermente piegata verso l'interno, la mano che nasconde le parti intime) indica la situazione psicologica del soggetto: la vergogna, la timidezza, l'imbarazzo... In questa fotografia l'unico sentimento che a loro fu concesso è il terrore che esprimono con gli occhi. Queste fotografie sono le uniche che attestino oggi degli pseudoesperimenti effettuati da Mengele. La loro importanza è quindi capitale.

Nell'imminenza dell'arrivo degli alleati, i tedeschi ordinarono a Wilhelm Brasse di

distruggere tutte le fotografie, ma lui riuscì a salvarne una buona parte. Più tardi queste fotografie sono diventate anche prove d'accusa contro i loro autori o i mandanti. Brasse è sopravvissuto, ma in vita sua non ha mai più ripreso a fotografare.

È morto il 23 ottobre 2012 a Żywiec all'età di 95 anni.

Le foto stranianti non perdono necessariamente la loro forza o il loro impatto. Ma non sono di grande aiuto se il nostro compito è quello di capire. Una narrazione può farci capire. Le fotografie fanno qualcos'altro: ci ossessionano¹¹.

La relazione tra la guerra e le immagini è una relazione complessa. Bisogna allora concludere che la guerra ama la fotografia o che la fotografia ama la guerra? La ragione di questa attrazione deve essere cercata probabilmente nella natura stessa del linguaggio fotografico.

Marcel Łoziński, uno dei più importanti documentaristi polacchi, quando è venuto a Roma a presentare il suo documentario *La foresta di Katyń* ha detto che la realtà vince sempre sulla finzione, perché è più forte. L'asserzione di Łoziński oltre a porre il problema generale e complicato della verità del linguaggio cinematografico e della sua capacità a raccontare la realtà, ci dice una cosa molto semplice. Se lo spettatore dovesse essere nello stesso momento sottoposto a scene di finzione che raccontano la guerra e ad immagini riprese durante la guerra, allora la sua scelta emotiva si porterebbe naturalmente su queste ultime, perché non c'è niente di più irresistibile della realtà. La forza delle immagini "vere" (tra cui le fotografie sembrano le più incisive) si basa non solo sulla loro relazione con la realtà, ma soprattutto sulla promessa della verità che ci lasciano intravedere.

[...] je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les bras vers la possession de l'image; je suis Golaud s'écriant «Misère de ma vie!», parce qu'il ne saura jamais la vérité de Mélisande¹².

La modernità mette in crisi la verità della immagini e la loro capacità di dire il reale. Michelangelo Antonioni nel suo *Blow Up* riflette precisamente sull'incapacità dell'immagine di raccontare il reale, che rimane per sempre inverificabile.

Il fotografo di *Blow Up* non saprà mai cosa sia davvero successo nel parco. Questo sospetto che ricade sull'immagine in generale richiama la radicale posizione di Claude Lanzmann nel suo film *Shoah*.

¹¹ SUSAN SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, p 86, trad. Paolo Dilonardo.

¹² ROLAND BARTHES, op. cit., p. 156.

Per ricordare, Claude Lanzmann nel film rifiuta l'utilizzo delle fotografie e filmati d'epoca e le storie personali. «*Ni archives ni histoires individuelles*»¹³, dichiara il regista francese nelle sue memorie. Il suo rifiuto viene dalla convinzione che la Shoah è e rimane irrapresentabile. Ma il suo non è un semplice, banale rifiuto dell'immagine.

Il n'y a pas une seule photographie du camp d'extermination de Belzec où 80.000 Juifs périrent asphyxiés, pas une de Sobibor (250 000 morts), pas une de Chelmno (400 000 victimes des camions a gaz). De Treblinka (600 000), on ne possède seulement l'image lointaine d'un bulldozer. Le cas d'Auschwitz, l'immense usine, à la fois camp de concentration et d'extermination, n'est pas fondamentalement différent /: il y a de nombreuses photographies d'avant la mort (...), mais aucune des luttes atroces pour gagner un peu d'air et respirer quelques secondes de plus...¹⁴

Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, 2003) spiega il rifiuto di Lanzmann con il fatto di chiedere troppo (dire tutta la verità) o troppo poco alle immagini (le immagini mentono e quindi non esiste un'immagine della Shoah). Il libro del critico francese presenta una sintesi molto interessante sull'uso delle immagini.

L'opposizione tra l'approccio di Lanzmann e il modo di trattare le immagini dei documentaristi polacchi è qui evidente. Da un lato, il rifiuto assoluto delle immagini, dall'altro l'utilizzo delle immagini come parte della realtà che bisogna però descrivere e raccontare. Forse questo si collega al motivo già citato all'inizio dell'articolo, che riguarda la forte percentuale dei polacchi che possiedono ancora delle fotografie o altri ricordi di questo periodo. La presenza materiale di questi oggetti ci obbliga ad effettuare un lavoro per assegnare loro uno spazio nel racconto storico. Da dove vengono, da chi sono state fatte, a quale scopo? Presentare i fotografi, come nei due ultimi film, risponde precisamente a tale esigenza: affrontare l'immagine nella sua dimensione storica, costruire un'archeologia delle immagini.

Per concludere, vorrei ritornare all'anno 2012 e all'ultima edizione del "Gdynia Film Festival". Su 14 film in concorso quattro avevano come soggetto la guerra: *Pokłosie [Aftermath]* di Władysław Pasikowski, *Sekret [Secret]* di Przemysław Wojcieszek, *Obława [Manhunt]* di Marcin Krzyształowicz e appunto *W ciemności [In darkness]* di Agnieszka Holland, grande vincitore di questa edizione. Aggiungerei un altro film, sempre presentato a Gdynia, ma fuori concorso: *Z daleka widok jest piękny [It looks pretty from a distance]* di Wilhelm e Anna Sasnal.

¹³ CLAUDE LANZMANN, *Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, Paris 2009, p.441.

¹⁴ Ibidem, p. 438.

Tra questi film, tre su cinque si svolgono, non a caso direi, nella campagna polacca dove l'apparente bellezza della natura nasconde violenza e terribili segreti.

Pokłosie di Władysław Pasikowski si svolge nel villaggio fittizio Gorowka, che potrebbe essere Jedwabne dopo la caduta del comunismo, e racconta la storia di due fratelli che cercano di scoprire la verità sul massacro degli ebrei da parte dei polacchi avvenuto durante la guerra precisamente in questo luogo. Il film di Pasikowski è un *thriller* moderno su uno degli episodi più dolorosi della storia polacca rivelato da Jan Tomasz Gross nel suo libro *Sąsiedzi [Vicini]*.

Un altro film che ha affrontato la stessa tematica, ma in una forma più intima, è *Sekret* di Przemysław Wojcieszek. Il film di Wojcieszek racconta la storia di due giovani, Ksawery e Karolina, che vanno in campagna per scoprire il segreto del nonno di Ksawery, soldato dell'*Armia Krajowa* durante la guerra, che potrebbe essere stato coinvolto nell'uccisione di un insegnante ebreo e di suo figlio. Secondo lo stesso regista, è un film sull'ostruzione a ricordare il passato.

Il terzo film *Z daleka widok jest piękny* del famoso artista Wilhelm Sasnal e di sua moglie Anna è la storia di un'apparenza che inganna. Il film si svolge in un piccolo villaggio in Polonia e racconta la storia di Pawel, che vive lì con la madre malata e la sua fidanzata. Un giorno però scompare senza lasciare traccia. I suoi vicini cominciano allora piano piano a impossessarsi degli oggetti che gli appartengono. E quando finalmente Pawel torna nel villaggio, i vicini non gli permetteranno di rimanerci. Il film, ispirato al massacro di Jedwabne, cerca di scoprire quella che fu la dinamica psicologica di Jedwabne. Che cosa nasconde la bellezza della campagna polacca? Il panorama sarà sempre così bello da vicino, quando si scoprirà la verità? Il *topos* della natura funziona qui quasi come una metafora dell'inconscio polacco. L'immagine della campagna, allo stesso tempo luogo della verità e della menzogna, del male e della violenza, sembra essere diventato il luogo chiave per parlare del difficile rapporto tra ebrei e polacchi.

Se aggiungiamo il film *W ciemności* di Agnieszka Holland di cui ho parlato all'inizio dell'articolo, si constata che quattro film su cinque della 37^a edizione del "Gdynia Film Festival" trattano precisamente i rapporti tra ebrei e polacchi durante la guerra, anche indirettamente come nel caso del film dei Sasnal.

È vero che tutti e quattro i film hanno scatenato vive e in certi casi morbide polemiche. Il film di Pasikowski, soprattutto, è stato accusato di essere antipolacco da certi ambienti politici (basta leggere i vari *forum* per capire la veemenza delle critiche rivolte al film). Ma è anche vero che tutti i film sopra citati sono stati premiati sia per le loro qualità morali che artistiche: *Sekret* e *Pokłosie* sono stati premiati dai giornalisti per il coraggio con il quale hanno saputo affrontare un tema così difficile; *Z daleka widok jest piękny* ha vinto il premio principale nella sezione "Nuovo cinema polacco" a Era Nowe Horyzony; il film di Agnieszka Holland è stato nominato agli Oscar nel 2012 e ha vinto il Grand Prix al "Gdynia Film Festival" nello stesso anno.

Con l'ultimo film *Oblawa* di Marcin Krzyształowicz torniamo ai soldati dell'*Armia Krajowa* e alla foresta, luogo tradizionalmente riservato alla guerra nascosta, ai partigiani.

Inspirandosi alla storia di suo padre Adam Krzyształowicz, il film racconta la storia del caporale Wydra, soldato dell'AK, specializzato nell'esecuzione di nemici e traditori. Un ordine equivale all'uccisione. Ma anche lì, le cose non sono sempre come sembrano e l'apparenza può ingannare. È una delle grandi lezioni, se di lezioni si può parlare, del cinema polacco sulla guerra degli ultimi anni.

Un anno prima, sempre a Gdynia, si sono distinti due film sulla guerra: *Essential killing* di Jerzy Skolimowski, un film sulla guerra in Afghanistan, sulle prigionie segrete americane in territorio polacco e più generalmente su cosa significhi uccidere e sopravvivere. È un esempio unico, credo, nel cinema polacco.

L'altro film è *Róża* di Wojciech Smarzowski. Il film, che vede sullo sfondo la storia dei Masuri nel dopoguerra, narra la storia d'amore tra Tadeusz, un soldato dell'AK e Roza, vedova di un soldato tedesco. Il film ha vinto recentemente il premio principale al "Festival EuropaCinema" di Viareggio. La motivazione della giuria italiana sottolinea, contrariamente a quello che pensava la critica polacca, l'universalità del film di Smarzowski: «(...) Rose riesce a fornire un quadro sempre presente in tutti i conflitti armati, dando un'efficace rappresentazione dei drammi delle popolazioni che vivono nelle terre di confine».

Film recenti citati

Oblawa [Manhunt]

regia: Marcin Krzyształowicz

sceneggiatura: Marcin Krzyształowicz

fotografia: Arkadiusz Tomiak

scenografia: Grzegorz Skawiński

musica: Michał Woźniak

montaggio: Wojciech Mrówczyński, Adam Kwiatek

produzione: Skorpion Arte, Polonia

prima: 2012

durata: 96'

con: Marcin Dorociński, Maciej Stuhr, Sonia Bohosiewicz, Weronika Rosati, Andrzej Zieliński, Bartosz Żukowski, Alan Andersz

premi: Gdynia Film Festival (2012) – Leone d'argento

trailer: http://www.youtube.com/watch?v=_O-IFGqRUrc

Pokłosie [Aftermath]

regia: Władysław Pasikowski

sceneggiatura: Władysław Pasikowski

fotografia: Paweł Edelman

scenografia: Allan Starski

musica: Jan Duszyński

montaggio: Jarosław Kamiński

produzione: Apple Film Production, Polonia

prima: 2012

durata: 102'

con: Ireneusz Czop, Maciej Stuhr, Jerzy Radziwiłowicz, Zuzana Fialová, Andrzej Mastalerz, Zbigniew Zamachowski, Danuta Szaflarska

premi: Gdynia Film Festival (2012) – premio dei giornalisti

trailer <http://www.youtube.com/watch?v=w8uh9ZWimbw>

Róża [Rosa]

regia: Wojciech Smarzowski

sceneggiatura: Michał Szczerbic

fotografia: Piotr Sobociński jr

scenografia: Marek Zawierucha

musica: Mikołaj Trzaska

montaggio: Paweł Laskowski

produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (Warszawa), 2011

prima: 2012

durata: 94'

con: Marcin Dorociński, Agata Kulesza, Kinga Preis, Jacek Braciak, Malwina Buss, Marian Dziędziel, Edward Linde-Lubaszenko, Eryk Lubos

premi: Gdynia Film Festival (2012) – premio dei giornalisti

trailer: <http://www.youtube.com/watch?v=EGN7nDZ3L6c>

Sekret [Secret]

regia: Przemysław Wojcieszek

sceneggiatura: Przemysław Wojcieszek

fotografia: Jakub Kijowski

scenografia: Milena Czarnik

musica: Krzysztof Prętkiewicz

montaggio: Daniel Ziota produzione: Dynamo Karuzela, Polonia

anno di produzione: 2012:

durata: 82'

con: Tomasz Tyndyk, Agnieszka Podsiadlik, Marek Kępiński

trailer: <http://www.youtube.com/watch?v=k5GiABUz7sw>

W ciemności [In darkness]

regia: Agnieszka Holland

sceneggiatura: David F. Shamoon

fotografia: Jolanta Dylewska

scenografia: Erwin Prib, Katarzyna Sobańska, Marcel Sławiński

musica: Antoni Komasa-Lazarkiewicz

montaggio: Michał Czarnecki produzione: Schmidt Katze Filmkollektiv GmbH, Studio Filmowe Zebra, The Film Works, 2011

prima: 2012

durata: 138'

con: Robert Więckiewicz, Benno Fürmann, Agnieszka Grochowska, Maria Schrader, Herbert Knaup, Kinga Preis, Krzysztof Skonieczny, Julia Kijowska, Marcin Bosak, Jerzy Walczak, Michał Żurawski, Oliwier Stańczak, Milla Bańkiewicz, Aleksander (Olek) Mincer

premi: Gdynia Film Festival (2012) – Grand Prix (Leone d'oro), Oscar Nomination nel 2012

trailer: <http://www.youtube.com/watch?v=YVuvYFw0CeE>

Z daleka widok jest piękny [It looks pretty from a distance]

regia: Wilhelm Sasnal, Anna Sasnal

sceneggiatura: Anna Sasnal, Wilhelm Sasnal

fotografia: Wilhelm Sasnal, Aleksander Trafas

scenografia: Marek Zawierucha

montaggio: Beata Walentowska

produzione: Filmpolis

prima: 2011

durata: 77'

con: Marcin Czarnik, Agnieszka Podsiadlik, Piotr Nowak, Elżbieta Okupska, Jerzy Łapiński

trailer: http://www.youtube.com/watch?v=94Au_bmVO5c

Marta Sputowska. Dal 2007 è responsabile delle iniziative cinematografiche e dell'archivio fotografico presso l'Istituto Polacco di Roma (<http://www.istitutopolacco.it/>).