

Prima della pioggia: la circolarità astorica della violenza

Inviato da Piervittorio Vitori

Words. In una sperduta località macedone, Zamira, ragazza albanese accusata di aver ucciso un membro della comunità slava, si rifugia in un monastero ortodosso. Mentre i parenti del morto si preparano a darle la caccia, lei trova l'inaspettato aiuto di Kiril, giovane monaco che ha fatto voto del silenzio. Faces. Londra: Anne, editor di una rivista, è divisa tra Nick, il marito da cui è separata, ed Aleksandar, fotografo di guerra con cui ha una relazione. Quest'ultimo vuole ritornare nella natia Macedonia, ma la donna, scopertasi incinta, si rifiuta di seguirlo e sceglie invece di rivedere il marito. Pictures. Aleksandar ritorna nella terra d'origine, ma il tentativo di riallacciare il rapporto con Hana, suo amore di gioventù, è frustrato dalla crescente tensione tra la comunità slavo-ortodossa e quella albanese-musulmana.

“Il tempo non muore. Il cerchio non è rotondo”. Il Leone d'Oro vinto a Venezia nel 1994 e la successiva nomination all'Oscar come miglior film straniero rappresentano solo la punta dell'iceberg del clamoroso favore, sia di critica che di pubblico, con cui venne accolto all'epoca della sua uscita *Prima della pioggia*, opera d'esordio dell'allora 35enne Milcho Manchevski. Accennare alle ragioni di questo favore, e di conseguenza – come si vedrà – dire dei fraintendimenti di cui la pellicola paradossalmente è stata vittima, significa innanzitutto focalizzare l'attenzione su due aspetti, uno d'ordine formale e l'altro d'ordine contenutistico. Il film venne infatti generalmente apprezzato da un lato per la struttura circolare composta di episodi interconnessi tra loro, che parve giustificare il richiamo ad altri coevi e fortunati lavori (primo fra tutti *Pulp Fiction*); dall'altro, come messa in scena della crisi balcanica allora drammaticamente in atto. Scendendo più nel dettaglio di questo secondo aspetto, è curiosa l'indagine condotta da Erik Tangerstad, che rileva come diverse categorie socio-geografiche di pubblico abbiano dato diverse interpretazioni storicizzanti dell'opera: “A grandi linee, quando la gente al di fuori del territorio dell'ex-Yugoslavia vide *Prima della pioggia*, lo ricondusse ai reportage televisivi e finì col pensare che stava guardando una descrizione del recente passato. Allo stesso tempo, quando la popolazione della nuova repubblica di Macedonia vide il film, vi individuò un possibile prossimo futuro (1). D'altronde, basandosi sulle riprese della Londra contemporanea o sulle immagini dei veicoli dell'Onu a Skopje, altri ancora ci videro l'attuale presente” (2).

Tutte letture che evidentemente trovarono ampi consensi e contribuirono a decretare il successo della pellicola, ma che nondimeno tradiscono in diversa misura l'intenzione dell'autore: Manchevski non vuole mettere in scena la Storia, né, più in generale, *Prima della pioggia* ha alcun intento storicizzante. È vero che la diegesi si svolge in quello che, a metà degli anni '90, era genericamente riconoscibile come l'“oggi” (al limite, un “oggi” ampio quel tanto che è bastato a giustificare le tre interpretazioni di cui sopra); ed è vero anche che la vicenda si ambienta per due terzi in Macedonia. Ma si tratta di un setting che l'autore rielabora prescindendo dalla fedeltà al dato reale, tanto in senso spaziale che in senso temporale. È chiarificatrice, al riguardo, la scena di apertura, con il giovane Kiril e l'anziano Marko immersi in un contesto la cui bellezza è talmente enfatizzata da poter sembrare artificiosa. Idea che risponde peraltro al vero, laddove si consideri che il regista ha utilizzato diversi set per ricreare l'ambiente intorno alla chiesa e al monastero (per quest'ultimo, ad esempio, sono state effettuate riprese in quattro distinte location). Si ha dunque la costruzione di un luogo irreali che, considerando a questo punto la circolarità diegetica che pare negare aperture verso il passato e il futuro, acquisisce una connotazione atemporale. Non siamo dunque in presenza della Storia, ma piuttosto di una dimensione in cui si compenetrano i canoni della favola e della tragedia.

Il primo trova un'ulteriore conferma in quella sorta di primitivo legame con la natura che caratterizza i due giovani protagonisti del primo episodio: Kiril è occupato nella cura dell'orto, e l'instaurarsi del suo rapporto con Zamira passa attraverso il dono dei pomodori; la ragazza, dal canto suo, è simboleggiata dal gatto, del quale ha anche le movenze. La polarità positiva della vicenda, almeno in questa sua prima parte, ha dunque sede nell'adesione alla natura, ma anche nel silenzio: il giovane monaco ha fatto voto di silenzio, la fuggitiva albanese parla pochissimo ed i due, comunque, non hanno una lingua comune con cui poter dialogare. Ovvio allora che la polarità negativa appartenga a coloro i quali si oppongono a questi due elementi, vale a dire i bambini e i parenti del morto. Come i primi torturano le tartarughe e le uccidono, così la violenza dei secondi si accanisce contro il gatto (e ad ucciderlo è lo stesso uomo che si era ritrovato coinvolto nella caccia nel momento in cui si era visto praticamente sostituire il suo asino con un mitra). Inoltre, sono i bambini – apprendiamo – che con le loro parole mettono gli uomini sulle tracce della ragazza, con questi ultimi che violano prima la chiesa e poi il monastero con le loro voci e con i loro spari (si noti anche la distorsione nel loro uso della lingua – la giovanissima Zamira, quasi priva di connotazioni sessuali, diventa una “puttana albanese” – contrapposta all'economia di parole e all'esattezza dei due protagonisti).

La fallacia della parola si riscontra anche nel secondo episodio, dov'è declinata nella serie di successive incomprensioni verbali che caratterizzano i rapporti tra Anne e gli altri personaggi (la madre, Aleksandar, il marito), fino al climax rappresentato dal diverbio al ristorante tra cliente e cameriere, entrambi immigrati balcanici, che prelude allo scoppio di

violenza. Da più osservatori considerato come l'anello debole all'interno del trittico che compone *Prima della pioggia*, *Faces* ha però una duplice e fondamentale funzione rispetto agli altri due episodi: di contrasto geografico e di raccordo diegetico e di senso. Questa seconda funzione diviene più chiara laddove si consideri come al problema della parola si somma qui quello dello sguardo e come proprio quest'ultimo, che costituisce uno dei temi portanti del film, sia stato all'origine dei maggiori fraintendimenti subiti in sede di analisi dal film. Mi riferisco a due delle opinioni critiche più spesso citate da quanti si sono negli anni dedicati a sviluppare le linee interpretative della pellicola. Una viene dalla voce di Slavoj Žižek, secondo cui "Prima della pioggia offre allo sguardo liberal dell'Occidente esattamente ciò che questo sguardo vuole ritrovare nel conflitto balcanico, lo spettacolo di un atemporale, incomprensibile, mitico ciclo di passioni, in contrasto con la decadente ed anemica vita occidentale" (3).

L'altra è quella di Dina Iordanova, per la quale "il film riflette il datato stereotipo che vuole i Balcani come una fortezza mitica di gente testarda e bellicosa... ed afferma l'esistente tendenza balcanica ad un volontario auto-esotismo" (4). Detto che entrambi i pareri non sono conciliabili con l'intento del regista di fare un film che non solo sia storico ma anche 'ageografico', occorre ora dare conto dello sguardo di cui si parla. Manchevski condivide con il suo protagonista, Rade Šerbedžija, e con il personaggio da questi interpretato, Aleksandar, la caratteristica di uno status identitario ibrido: il primo è un macedone formatosi negli Stati Uniti, il secondo è un serbo-croato ritrovatosi di fatto apolide a causa dell'esplosione delle tensioni etniche, il terzo sembra rappresentare una sintesi tra i due. Viene dunque difficile individuare tanto uno sguardo puramente occidentale, al cui servizio la pellicola sarebbe stata modellata, quanto uno balcanico pronò alla concezione di auto-esotismo. I concetti espressi nelle due citazioni convergono peraltro su un elemento comune: la costruzione artificiale della realtà balcanica come spettacolo. In effetti questo elemento è sì presente, ma come oggetto interno al film, non certo come sua connotazione; al contrario, Manchevski ne fa il bersaglio della sua allegoria. Ciò che infatti Žižek e Iordanova non considerano è il coté morale implicato dall'evoluzione del personaggio di Aleksandar, che con il suo sguardo riflette chiaramente quello del regista e, unito allo sviluppo dell'azione, giustifica il richiamo al canone della tragedia (soprattutto quella scespiriana) di cui sopra. L'idea di una spettacolarizzazione della violenza, e quindi di un godimento della stessa, presuppone un distacco, da parte dell'osservatore, che Manchevski si premura di annullare. Lo fa dapprima in *Faces*, quando mostra come quella violenza 'primitiva' che vorremmo credere relegata in un angolo d'Europa può invece diffondersi fino a mietere vittime anche nella 'civile' Londra (e a chi obiettasse che si tratta pur sempre di un export balcanico, risponde il personaggio di Nick con la sua sfortunata ma rivelatrice battuta sull'Ulster). Lo fa poi, in maniera ben più articolata e compiuta, in *Pictures*.

Nel terzo episodio ha luogo infatti la maturazione del protagonista: egli sente il peso della colpa non solo perché, chiedendo all'aguzzino serbo "qualcosa di eccitante", aveva causato l'omicidio del prigioniero bosniaco, ma anche perché viene chiamato direttamente in causa tanto dallo sguardo di quest'ultimo quanto dalle parole che successivamente gli rivolge Hana ("Questo non è uno spettacolo cui si dovrebbe assistere"). Parole che contrastano nettamente con quelle che si sente dire da Zdrave quando cerca di opporsi al raid al monastero: "Guarda lo spettacolo. Tu non sei di qui". Se a volere che la violenza venga vista non sono le vittime ma gli aguzzini, lo 'spettacolo' non si situa sul terreno della denuncia ma su quello dell'utilizzo politico: la morte di Bojan, che Aleksandar teme possa essere la potenziale causa di un altro omicidio, per i suoi cugini appare come l'utile pretesto per vendicarsi di "cinquecento anni di sangue". La differenza sostanziale su cui si concentra il messaggio del film non è allora quella tra un Oriente primitivo e violento ed un Occidente moderno e civile, tant'è vero che con piccoli indizi – la tartaruga, i luoghi sacri, la musica dei Beastie Boys, la corrispondenza onomastica tra Anne e Hana, ecc. – Manchevski insiste a volerci dire che non è ipotizzabile la possibilità di tracciare un confine netto in questo senso. Né è quella, pur presente in Macedonia, tra due comunità in realtà molto simili tra loro quanto ad ordinamento patriarcale e alla strenua difesa dalla contaminazione etnica. Il regista, come si è visto, cerca di sfuggire da questo genere di particolarismi poiché, come il suo protagonista, non vuole e non può operare scelte di questo tipo. Agisce invece ad un livello superiore, mosso da una coscienza – quella secondo cui non è possibile essere semplicemente testimoni della violenza – che giunge ad incarnare scegliendo di interpretare in prima persona il ruolo del prigioniero bosniaco ucciso a beneficio dell'obbiettivo del suo alter ego diegetico. Questi, dal canto suo, compirà una scelta analoga: decidendo di stracciare le foto, Aleksandar passerà dal ruolo di osservatore a quello di attore consapevole, nel tentativo di spezzare la logica del cerchio.

In conclusione, appare chiaro come un impianto così complesso – dal punto di vista della struttura formale e del sistema simbolico – possa risultare difficile da abbracciare anche dopo più visioni, il che fa capire come *Prima della pioggia* sia suscettibile di letture molto diverse a seconda dello sguardo di chi vi si accosta (5). Addirittura, questa complessità potrebbe far sorgere l'idea di un'operazione talmente costruita a tavolino da risultare, al di là dei suoi pregi, piuttosto fredda. Ma se è vero che, nelle progressioni drammatiche orchestrate da Manchevski, lo sviluppo dei personaggi sembra debole e l'aspetto artistico pare predominare sull'impatto emozionale (6), è vero anche che questi difetti sono almeno in parte riscattati dalla scorrevolezza della messa in scena e dall'ottima prova del cast, con Šerbedžija una spanna sopra gli altri. E allo spettatore che si sentisse frustrato dall'esasperata tragicità della storia, si può far notare come in realtà ci sia qualche falla nella struttura circolare della violenza: non tanto il fatto che Aleksandar muoia serenamente (vedendo nella

propria fine la redenzione dall'omicidio 'commesso' con la macchina fotografica), quanto il fatto che il giorno dopo Zdrave, il cugino che lo ha assassinato, non sia tra quanti danno la caccia a Zamira nel monastero (7). Forse qualcosa si è spezzato. Forse davvero "il cerchio non è chiuso".

Note:

(1) Come da più parti segnalato, all'epoca dell'uscita del film la Macedonia era l'unica nazione, tra quelle nate dalla dissoluzione della Jugoslavia, in cui non fossero ancora in corso combattimenti.

(2) E. Tangerstad, *Before the Rain – After the War? The Narrative Structure of a Feature Film and Its Different Receptions* (www.manchevski.com/docs/5before_the_rain_after_the_war.pdf)

(3) S. Žižek, *Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism*, *New Left Review* 1/225, September/October 1997. Cit. in K. Brown, *Independence: Art & Activism / A Conversation With Milcho Manchevski*

(www.manchevski.com/docs/13_independence_keith_browni_world_li.pdf)

(4) D. Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London and Berkeley: BFI & U California P, 2001. Cit. in K. Brown, op. cit.

(5) Per dare solo un'idea dello spettro di interpretazioni di cui l'opera di Manchevski fu investita, basti dire che nell'aprile del 1999 lo European University Institute di Firenze organizzò il seminario *One Film – Many Histories: Before the Rain*, nel cui ambito esperti di vari campi si confrontarono per due giorni sul film.

(6) cfr. J. Berardinelli, *Before the Rain*, in *Reelviews*

(www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1143)

(7) A. Ilieva, *Seeing and Being Seen: Negotiating the Western Gaze in Milcho Manchevski's Before the Rain*

(www.manchevski.com/docs/5angelina_ilieva_before_the_rain.pdf)

Titolo originale: *Before the Rain*; Regia: Milcho Manchevski; Sceneggiatura: Milcho Manchevski; Fotografia: Manuel Teran; Montaggio: Nicolas Gaster; Scenografia: Sharon Lomofsky, David Munns; Costumi: Caroline Harris, Sue Yelland; Musiche: Zlatko Origjanski, Zoran Spasovski, Goran Trajkoski; Produzione: Aim, British Screen Productions, European Co-production Fund, Ministry of Culture for the Republic of Macedonia, Noe, PolyGram Audiovisuel, Vardar Film; Distribuzione: Mikado; Durata: 113 min.; Origine: UK/Francia/Macedonia, 1994