S 21. La macchina di morte dei khmer rossi

In un ex-carcere speciale cambogiano, in cui furono torturati e uccisi circa 14.000 detenuti durante il regime dei khmer rossi nella seconda metà degli anni '70, due sopravvissuti rievocano la propria esperienza e incontrano un gruppo degli aguzzini di un tempo.

Realizzato in Cambogia nel 2002, presentato a Cannes nel 2003, il documentario di Rithy Panh è stato un vero e proprio caso in Francia (copertina e 14 pagine sui "Cahiers du Cinéma" n° 587, febbraio 2004), dove ha rinfocolato un dibattito mai sopito (da quelle parti) sull'etica delle immagini. In Italia, di tutto ciò, neanche un'eco flebile; nonostante la distribuzione dei documentari nelle sale fosse al suo apice, *S 21* fu sostanzialmente ignorato; l'edizione in dvd si deve alla collana "Real Cinema" di Feltrinelli.

Il regista Rithy Panh, cambogiano, è fuggito dal proprio paese all'epoca dei fatti narrati in *S21*; riparò in Francia, dove si diplomò all'IDHEC, la prestigiosa scuola parigina di cinema. La sua attività di documentarista è incentrata sul paese d'origine, e in più interviste egli afferma di essere diventato cineasta con il preciso scopo di tenere viva la memoria del genocidio. La complessità dell'operazione *S 21* sta però non solo e non tanto nella rievocazione o nella testimonianza storica, quanto in una modalità discorsiva che va ben descritta. Nella struttura concentrazionaria S21 di Tuol Sleng, edificio scolastico poi attrezzato a carcere e ora divenuto Museo del Genocidio, il film elegge a guida e testimone il pittore Nath, che proprio per i suoi servigi artistici di ritrattista del potere fu tenuto in vita. Nath si serve della parola, ma anche della pittura: negli stanzoni di Tuol Sleng egli mostra all'obiettivo della cinepresa alcuni dipinti recenti o in corso d'opera in cui sono raffigurati gli stessi ambienti trent'anni prima, ricolmi di prigionieri bendati, incatenati e vessati. Dopo aver condiviso una parte del racconto con un altro sopravvissuto alla detenzione, del quale però si perdono ben presto le tracce, Nath incontra alcune guardie del S 21, in situazioni di forte messa in scena, in cui gli ex-aguzzini osservano una tela che viene spiegata loro come in un momento pedagogico, oppure sfogliano i dettagliati resoconti dello sterminio, leggono le confessioni di "reati politici" inventati e suggeriti alle vittime, osservano le fotografie dei morti. Il massimo grado di questa messa in scena si ha quando queste guardie "recitano", negli stanzoni vuoti di oggi, il ruolo di trent'anni prima, compiendo nell'aria gli stessi gesti di allora (incatenare un detenuto, chiudere i lucchetti, minacciare). È un passaggio quantomeno problematico, in cui l'intervento discorsivo della regìa pone degli interrogativi di ordine morale a cui il film non risponde. Per dirne uno, come sono stati coinvolti i torturatori? Come mai hanno accettato di testimoniare, e persino di "recitare"? Sono stati pagati? Se sì, valeva davvero la pena? Se no, quali sono le loro motivazioni? In mancanza di queste spiegazioni, il film risulta ambiguo. Da una parte,

stilisticamente, si riecheggia il Godard di *Eloge de l'amour*, con una composizione nello spazio profondo esaltata da questi luoghi disabitati; dall'altra però si ignora il Godard di *Tout va bien*, dove sui titoli di testa si vedono gli assegni destinati al cast tecnico e artistico del film.

Una domanda più generale deve legarsi ancora a questi passaggi "recitati", anche perché senza di essi *S 21* sarebbe un documentario fra i tanti, peraltro poco esauriente sotto il profilo dei contenuti informativi: è giusto far "recitare" l'Olocausto dai suoi protagonisti? Ha senso ridurre a psicodramma una tragedia storica? Come reagiremmo a un documentario sulle Fosse Ardeatine in cui Priebke mimasse una fucilazione?

La risposta di Rithy Panh alle questioni morali sollevate dall'originalità del suo progetto è impalpabile, proprio come la sua presenza nel film: il regista non interviene né come voce narrante né come soggetto scenico, limitandosi a registrare con apparente neutralità gli incontri del pittore – di fatto designato come alter ego – e degli aguzzini; questa apparente neutralità del punto di vista è tuttavia contraddetta non solo dall'evidente drammaturgia delle scene filmate, ma anche dal ricorso a ironici contrappunti audiovisivi (canti rivoluzionari e discorsi trionfali come sottofondo delle più meste performance degli ex-aguzzini), che tradiscono un sostrato ideologico tutt'altro che neutrale.

S 21 non è soltanto un film sulla funzione civile della memoria, sulla sacrosanta giustizia resa alle vittime di un genocidio, sull'eloquenza terribile ma necessaria degli archivi: *S 21* è anche il raffinato strumento estetico con cui il potere di oggi umilia il potere di ieri, e i vincitori si rivalgono sui vinti. Ai modi disumani degli khmer rossi si sostituisce la retorica umanista dell'arte (con gli incolti aguzzini costretti a contemplare i quadri del pittore e ad ascoltare le sue enfatiche rampogne) e della religione (nei dialoghi abbondano i richiami alle preghiere, agli spiriti, al karma); in luogo della soppressione violenta del nemico vige ora la sua integrazione coatta; le dottrine e le ideologie sono indicate come cause di ogni male, di contro all'innata virtù dell'individuo che presta ascolto soltanto al candore della propria anima. Simile in questo al tanto decantato *Le vite degli altri*, *S 21* è un esempio tipicamente contemporaneo di film autoritario contro l'autoritarismo.

(Luca Bandirali e Enrico Terrone)