SENZA CATEGORIA

La politica è nello sguardo

The Road to Jericho di Amos Gitai.

di *Damiano Garofalo* — 7 Settembre 2026

C'è una strada nel deserto, tra le colline che degradano nel Mar Morto. Una strada che sembra non smettere mai di attraversare il tempo. Su questa strada, tra Gerusalemme e Gerico, Amos Gitai costruisce il nucleo del suo ultimo film, presentato fuori concorso a Venezia 83. *The Road to Jericho* è inscritto all'interno di un percorso geografico e poetico nel suo stesso cinema. Un poema politico più che un film militante, a detta dello stesso autore.

Il film, del resto, si apre con una dichiarazione poetica. *Future Reloaded*, il breve girato per il progetto collettivo promosso dalla Mostra di Venezia alla sua settantesima edizione (già ripreso da Gitai in *Carmel*), introduce subito una libertà associativa che ricorda Chris Marker. Poco dopo, le rovine di Gerico attraversate dalla voce fuori campo di Irene Jacobs, che legge passaggi da Arthur Miller, ci riporta invece all'inizio di *Notte e nebbia* di Resnais. Fin da subito, insomma, **Gitai tenta di rendere il paesaggio della strada per Gerico una superficie su cui la storia (del cinema, del conflitto) si deposita**. In un gioco poetico d'incastri in cui ogni immagine porta con sé altre immagini, altre guerre, altre memorie. Del resto, in tutta l'opera del cineasta israeliano la politica è sempre una conseguenza delle immagini, mai il contrario. E la miccia s'incendia proprio

nella relazione tra cinema e poesia più che nell'ansia di tramandare un contenuto o un messaggio *giusto*.

Questa stratificazione complessa e avvolgente costruisce la struttura dell'intero film. La strada per Gerico è insieme traiettoria geografica e linea temporale: storia biblico-romana, ma soprattutto riflessione sul conflitto tra Israele e Palestina. **Mentre il deserto da paesaggio diventa archivio, la realtà filmica si costruisce sotto i nostri occhi nella contrapposizione tra memoria ed esperienza presente**. Lo spettatore, lasciato alla deriva di fronte a un tale accumulo, si chiede spaesato: ma da dove arrivano tutte queste immagini?

Da qui la natura particolare di questo archivio. Gitai non recupera immagini altrui, ma tratta la sua stessa filmografia come *found footage*. Tornano i suoi documentari, da *Field Diary*, passando per *Wadi* fino ad *House* e *West of the Jordan River*. Ma anche i film di finzione: dall'incredibile incipit di *Eden* (dove ritorna Arthur Miller), passando per *Tsili* e *Rabi: The Last Day*, per concludere con le opere più ibride come *Carmel* o le riprese del recente spettacolo teatrale *Golem in Pompei*. **Repertorio, fiction, materiali teatrali smettono di essere "film di Gitai" per diventare, così, frammenti di una memoria storica e audiovisiva senza soluzione di continuità**.

È un gesto che appartiene a una tradizione precisa, quella del regista che torna sulle proprie immagini per sottrarle alla loro destinazione iniziale: da Godard a Varda, fino agli esperimenti più recenti di Jia Zhang-ke in *Caught by the Tides*. **L'idea è che nessuna immagine appartenga mai soltanto al proprio tempo, ma che possa tornare, perdere un contesto e acquisirne un altro**. Come accade in uno dei momenti più intensi del film, dove le immagini reali e di finzione dell'omicidio di Yitzhak Rabin, già girate nel 2015, vengono qui pixelate, degradate, ingrandite, deformate, quasi sottratte alla riconoscibilità. Per poi tornare, in un gioco di specchi, all'alta definizione. Non più testimonianza o ricostruzione, ma materia visiva. Immagini della memoria, prima che documento.

Qui, come altrove, il film ragiona anche sullo statuto di queste immagini: bassa e alta definizione, pellicola consumata e riprese digitali, pixel e droni sono continuamente in tensione tra loro, sfiorando spesso l'eccesso, il corto circuito. La differenza tecnologica non coincide mai con una differenza di verità: ogni definizione è una forma di memoria, e l'immagine nitida non è più vicina alla realtà di quella sgranata. È proprio da questa tensione che nasce la politicità del film. **Gitai procede per accumuli e suggestioni visive e sonore, i frammenti della memoria si avvicinano e si allontanano, lasciati lì a risuonare e sedimentare per lo spettatore, senza alcuna guida**.

È qui che la memoria di Rabin trova, ancora una volta, una sua funzione nel presente. Ritorna una conversazione del 1994 con Gitai stesso in cui il premier israeliano osservava come troppe guerre fossero state combattute, storicamente, in nome della pace, e dunque come un accordo non potesse essere imposto con la forza. Oltre trent'anni dopo, quelle parole non sono più documento, ma voci del passato che misurano la distanza dal presente. La stessa distanza tra Venezia e Gaza, Kiev, Teheran.

Tuttavia, il centro più concreto del film, nonché l'unica porzione originale girata per l'occasione, è quella di Khan al-Ahmar, comunità beduina di circa trecento persone che appare nella semplicità della sua vita quotidiana: i bambini che giocano, la vita di comunità, la scuola. Ed è proprio questa semplicità, inscritta tra l'archivio di un prima e un dopo, a farne un microcosmo storico: non più soltanto la cronaca di una minaccia di allontanamento o demolizione, ma la forma contemporanea di una storia più lunga fatta d'ingiustizie e appropriazioni. È lì che una donna israeliana giustifica la sua permanenza in Israele: se si decide di rimanere, bisogna aiutare tutti i giorni l'altra parte, altrimenti si è complici. In questa operazione di avvicinamento/allontanamento da Khan al-Ahmar, il paesaggio emerge come vero protagonista del film. Il deserto della Giudea non viene mai contemplato in modo estetizzante. **Strade, rovine, insediamenti, lo stesso villaggio beduino sono insieme presente e passato: il paesaggio, così, tiene insieme temporalità diverse**.

Come si è detto, *The Road to Jericho* **procede per associazioni più che per dimostrazioni, e la sua politica nasce dallo sguardo**. Il rischio è evidente (una forma libera può farsi troppo criptica?) ma è anche ciò che rende il film interessante e problematico. Gitai non pretende di risolvere la storia o di posizionarsi nel presente. Il suo gesto è ben più ambizioso: provare a cambiare le relazioni fra le immagini con cui, oggi, pensiamo il conflitto. Dopo il 7 ottobre, il problema non è più quante immagini di guerra vediamo ogni giorno, ma cosa siamo ancora capaci di fare con esse. Così, Gitai si sottrae alla recentissima competizione fra immagini che devono dimostrare, accusare, convincere. Le sue chiedono solo di essere messe in relazione attraverso un gesto poetico-politico, rifiutando l'idea che il cinema debba confermare ciò che già sappiamo.

La sequenza finale porta questa intuizione al limite: **dopo il ritorno delle rovine, il film affida la propria conclusione a una poesia di Mahmoud Darwish, nella voce dello stesso Gitai, che si chiude nel desiderio di essere "una candela nel buio**". Immagine minimale e disarmata dopo la sovrabbondanza che ha attraversato il film. Non un volto, non una dichiarazione: ancora una volta il deserto, la terra che ha visto passare guerre, accordi, espulsioni e promesse di pace. E che resta lì, scorrendo di fronte ai nostri occhi.

È forse qui che il film trova la sua forma più compiuta di dissenso: non nella denuncia o nel boicottaggio, ma nel rifiuto di rinunciare alla complessità dello sguardo. In un momento in cui il discorso sul conflitto tende a separare così facilmente vittime e carnefici, amici e nemici, **tramite immagini già consumate ancor prima di essere presentate allo spettatore, Gitai torna a fare ciò che il suo cinema fa da decenni**. Ovvero, mettere le immagini in viaggio. Da Gerusalemme a Gerico, dal passato al presente, dal documento alla finzione, dal cinema al teatro, dalla memoria personale alla storia collettiva.

> *The Road to Jericho*. Regia: Amos Gitai; sceneggiatura: Amos Gitai, Marie-José Sanselme; fotografia: Dan Bronfeld; montaggio: Yuval Orr; musiche: Alexey Kochetkov; interpreti: Irène Jacob, Jeanne Moreau, Arthur Miller, Samuel Fuller, Muhammad Abu Jihad, Mohamad Said Alarj, Sara Arneberg, Bahira Ablassi, Sarah Adler, Agnes Garval Lavi; produzione: Agav Films, Laila Films, AR Content, Gold Rush Pictures, Intereurop; origine: Francia, Regno Unito; durata: 76'; anno: 2026.