



HAL
open science

L'obiettivo, lo specchio, il mirino.

Alberto Brodesco, Davide Mano

► **To cite this version:**

Alberto Brodesco, Davide Mano. L'obiettivo, lo specchio, il mirino.: Lo sguardo sull'arabo del cinema israeliano. Cinergie. Il cinema e le altre arti, 2010, 20. hal-01389615

HAL Id: hal-01389615

<https://hal.science/hal-01389615>

Submitted on 28 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'obiettivo, lo specchio, il mirino.

Lo sguardo sull'arabo del cinema israeliano

[Alberto Brodesco e Davide Mano, "L'obiettivo, lo specchio, il mirino. Lo sguardo sull'arabo del cinema israeliano", in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 20, 2010, pp. 33-37].

[PAG. 33]

Gli elicotteri di Kippur

“Sapevo anche che se avessi intrapreso un film come *Kippur* sarei stato immediatamente riabilitato da gran parte della società, dei giornalisti e dei critici, che mi avrebbero considerato diversamente. Ed è successo come avevo previsto...”¹. Perché Amos Gitai, sedicente esponente “della sinistra pericolosa”², avrebbe dovuto essere *riabilitato* grazie alla realizzazione di *Kippur* (2000)? Il film è un racconto personale e autobiografico di un dramma di guerra: durante la guerra del Kippur un elicottero viene abbattuto e dei giovani soldati con la divisa d'Israele muoiono. La ricostruzione di Gitai non dà spazio a nessun tipo di propaganda, non ha apparenti ripercussioni politiche. Ma allora perché dovrebbe riabilitare la figura di Gitai nel cuore di un'opinione pubblica evidentemente critica rispetto ai precedenti lavori del più famoso regista israeliano?

C'è una seconda domanda. Racconta Gitai³ che quando va a parlare del film con l'esercito per chiedere a noleggio elicotteri e carri armati, i militari verificano se la sua esperienza è reale, consultando i loro archivi. Una volta assicuratisi che il film narra una storia vera, concedono i mezzi. Ma perché i generali sentono la necessità di verificare la fedeltà dell'immagine cinematografica a dei fatti “realmente accaduti”? Perché è così importante che nel film rimanga la presunta traccia di una verità?

Rispetto al primo quesito – perché i film di guerra (persino quelli di Amos Gitai) piacciono ai generali – la risposta è secca: perché ci spingono a identificarci con i soldati. “Guarda loro e vedrai noi” è lo slogan con cui viene lanciata una mini-serie televisiva (*Tironut*, t.l. Addestramento di base, 1998-2001) ambientata tra le forze armate israeliane⁴. Film come *Kippur*, *Beaufort* (*Bufor*, Joseph Cedar, 2007), *Valzer con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008), *Lebanon* (Samuel Maoz, 2009) sembrerebbero quindi prestarsi a questa appropriazione. Il loro sguardo dal basso, spaurito, ferito, è paradossalmente funzionale ai discorsi dall'alto, propagandistici dell'esercito.

La risposta alla seconda domanda, alla richiesta (baziniana) dei generali di una restituzione di realtà da parte dello sguardo cinematografico si può trovare invece nell'effetto di archiviazione della Storia che produce l'incontro tra le testimonianze individuali e i resoconti ufficiali. Così è stato: l'elicottero di *Kippur* è caduto, i carri armati di *Valzer con Bashir* e *Lebanon* sono stati colpiti,

l'esercito israeliano ha abbandonato il forte di *Beaufort*. La visione soggettiva e il bilancio dell'istituzione, trovandosi entrambe ad affrontare la loro mancanza di forza, finiscono in definitiva per sorreggersi a vicenda. La società e coloro che ne raccontano i momenti più bui si trovano d'accordo: siamo d'accordo sulla violenza della guerra, sulla debolezza della carne dei soldati, sul dolore, sulla sofferenza, sull'innocenza perduta...

Noi siamo d'accordo. In questi film di guerra il punto di vista dell'altro, dell'arabo, non viene contemplato. *Kippur* non fa mai entrare in campo il nemico; in *Beaufort* dei libanesi si vedono solo i missili; *Valzer con Bashir* per rendere giustizia alla strage di profughi palestinesi è costretto a inserire in coda al film immagini d'archivio; *Lebanon* mostra unicamente volti stereotipati. È una guerra allo specchio. L'arabo è inesistente, invisibile.

La storia recente del cinema israeliano comprende tuttavia altri tipi di sguardo, capaci di restituire visibilità al vicino con la kefiyah, di trovare spazi comuni, terreni non-occupati, di aprirsi ad altre letture del passato e del presente.

L'immagine dell'arabo tra rimosso e rimorso

Il dilemma arabo di Israele ha occupato per lungo tempo lo spazio d'ombra di un rimosso (quello del conflitto del 1948-49) ed è andato assumendo nel corso della storia del giovane Stato ebraico il contorno vago di una nebulosa, tanto nel dibattito istituzionale quanto nelle forme dell'espressione artistica⁵. Nemico in casa, figura ideologicamente negativa, minaccia onnipresente ma allo stesso tempo invisibile, l'arabo nella narrativa israeliana (cinematografica e no) è rimasto costretto in una condizione di non conoscibilità, adottando talvolta il profilo indefinito di un uomo senza voce, o restando schiacciato entro facili stereotipi orientalistici, relitto di un popolo del deserto fiero ma selvaggio. Il difficile rapporto con la minoranza araba è stato così riassorbito dal gruppo dominante ebraico all'interno di una dinamica di attrazione/repulsione, in cui l'“altro” arabo è stato “percepito da una parte come nobile e generoso e dall'altra come incolto, instabile e violento”⁶.

Il problema della definizione del cittadino arabo ha suscitato nel mondo ebraico israeliano una questione di identità e di auto-percezione, motivata non solo dalla reazione di paura e di estraneità nei confronti della diversità araba, ma anche da un più velato rimorso. Nella letteratura ebraica, come sottolineato da Giulio Busi, l'immagine dell'arabo ha assunto spesso i toni ambigui di un'entità duplice, “accoglie[ndo] di volta in volta i miti fondanti, gli stereotipi, i traumi e i sensi di colpa della società ebraica”⁷. La relazione con gli arabi è stata cioè *interiorizzata*: invece di essere affrontata come un problema relazionale tra due gruppi diversi è stata vista come un affare di coscienza esclusivamente ebraico.

Se in letteratura già con la “generazione del 1948” si era inaugurata l'età della perdita dell'innocenza e della presa in carico del peccato originale di Israele, nel cinema è stato solo con il film *Khirbet*

Khiza di Ram Loevy (1978) che si è portato finalmente sugli schermi il punto di vista arabo in maniera significativa⁸. Ma è soprattutto dopo il 1982, sull'onda del movimento di protesta nato in seguito alla prima guerra del Libano⁹, che con i film della cosiddetta “vague palestinese” si iniziava a integrare la figura dell’“altro” nella narrativa cinematografica israeliana: il racconto delle relazioni conflittuali tra ebrei ed arabi di Israele è divenuto allora il tema più esplorato dai nuovi registi, che hanno spesso impiegato attori arabi per ruoli da protagonista¹⁰.

Con il movimento di auto-critica degli anni Ottanta a imporsi è stata però ancora un’interiorizzazione dello sguardo sull’altro che ha prodotto un paradossale rovesciamento dei ruoli: l’arabo è venuto così a incarnare i valori del Sionismo delle origini, del pioniere e del combattente ebreo. È servito cioè da riflesso ideale della condizione del sabra (il “nuovo ebreo” nato sul suolo dello Stato di Israele), diviso tra la difesa degli ideali nazionali e il problema morale della denuncia della propria colpa. La questione degli arabi di Israele è stata dunque riassorbita nel quadro di un dialogo interno ebraico, di una nazione che fa autoanalisi di fronte alla constatazione di un sogno infranto.

*Un arabo buono è un arabo in un film*¹¹

Come evidenziato da Yehuda Judd Ne'eman, nel cinema israeliano l'attore sa di dover obbedire a uno schema preimposto, a un gioco delle parti funzionale alla definizione dell'identità ebraica israeliana¹². Di conseguenza, un attore arabo che interpreta la parte di un palestinese in un film israeliano deve pur sempre misurarsi sul tavolo del conflitto di identità ebraico.

Sul campo dell'auto-rappresentazione ebraica si è perciò giocato anche per cercare di creare uno spazio di assorbimento, di accettazione e assimilazione della figura dell'altro: il cinema israeliano degli anni Ottanta ha adottato,

[PAG. 34]

in questo senso, alcuni stratagemmi narrativi per suscitare nello spettatore ebreo un senso di immedesimazione e di riconoscimento nei caratteri arabi dei film. La storia d'amore proibita, quella tra un ebreo e un arabo, è stata la soluzione narrativa più usata: in film come *Eastern Wind* (*Hamsin*, Dan Wachsmann, 1982) e *Beyond the Walls* (Uri Barabash, 1984), l'innamoramento dell'ebreo per la sua controparte, per il suo riflesso, trova però l'ostacolo insormontabile della famiglia che ne impedisce la realizzazione, talvolta fino a determinarne un esito tragico, quello della morte o del sacrificio del protagonista arabo. In questo modo, il disorientamento suscitato nello spettatore ebreo dal senso di identificazione con il personaggio arabo della vittima è mediato attraverso la trama pessimista, fatalista: in fin dei conti si ha sempre a che fare con amori impossibili e con tragedie

annunciate¹³.

Altri film hanno giocato invece in maniera aperta con l'intercambiabilità delle identità e il rovesciamento delle parti: ne *Il sorriso dell'agnello* (*Hiyyuk ha-gedi*, Shimon Dotan, 1986) i ruoli degli ebrei sono recitati da attori arabi e viceversa, in *Esther* (Amos Gitai, 1986) la storia biblica viene attualizzata e trasposta al caso palestinese, mentre in *Avanti popolo* (Rafi Bukai, 1986) un soldato egiziano si trova ad assumere significativamente la parte dell'ebreo perseguitato e a domandare umanità e rispetto a una boriosa pattuglia israeliana. Nelle scene finali di *Cup Final* (*Gemar Gavi'a*, Eran Riklis, 1991) i combattenti arabi che tengono in ostaggio il soldato israeliano arrivano a simulare una romantica identificazione con il mito guerriero israeliano: il loro rievocare le gestualità rituali del cinema nazional-eroico israeliano sembra un atto dovuto, indispensabile nel gioco di specchi tra l'auto-immagine israeliana e la rappresentazione dell'“altro” arabo¹⁴.

La scomparsa del politico

Lo scoppio dell'Intifada nel 1987 ha segnato un momento di decisa inversione di rotta nella narrativa israeliana. A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, l'immagine dell'arabo ha riacquisito tinte fortemente negative, assumendo i tratti del traditore e del fanatico. La rappresentazione ideologica della società araba come di una società “antropologicamente violenta” è tornata a imporsi: la rabbia del palestinese emersa con l'Intifada avrebbe svelato la sua presunta natura sanguinosa e incarnato il dato di fatto di un rapporto spezzato e irrecuperabile¹⁵.

Al vuoto prodottosi nelle relazioni tra israeliani e palestinesi ha coinciso un vuoto di rappresentazione dell'arabo nella produzione artistica degli anni Novanta: il cinema politico è stato abbandonato e si è via via imposto uno sguardo più rivolto all'individuo e al contesto del privato familiare, trovando nuovi percorsi espressivi e un discreto successo di pubblico. L'attitudine critica dei cineasti israeliani degli anni Novanta è venuta a limitarsi negli spazi minimali dei conflitti familiari e delle imposizioni sociali dettate dalla religione e dalle antiche tradizioni comunitarie ebraiche. Il mondo dell'individuo e delle relazioni private ha offerto così la possibilità di rappresentare finalmente la ricchezza delle varie componenti (etniche, religiose, sessuali) della società israeliana¹⁶.

Nella produzione cinematografica degli anni Duemila, tecnicamente più matura, si nota un nuovo e più rigoroso tentativo di abbandonare una certa attitudine narcisistica e autoreferenziale per cercare messaggi universali attraverso sguardi allargati. È riscontrabile anche un impegno verso il superamento dell'attitudine romantica e didattica degli anni Ottanta in relazione alla rappresentazione dell'arabo. In film come *La sposa siriana* (*Ha-kalah ha-surit*, Eran Riklis, 2004), *La banda* (*Ha-tizmoret*, Eran Kolirin, 2007) e *Il giardino dei limoni* (*Etz Limon*, Eran Riklis, 2008), l'interesse narrativo per l'universo dell'individuo ha permesso di raffigurare alcune figure di arabi

(drusi, egiziani e palestinesi) con più attenzione, empatia e rispetto, attraverso uno sguardo che denota la volontà di riconoscere la diversità e di superare la visione meramente auto-riflessiva. Ma è solo nel racconto personale di un incontro improbabile, nella dimensione di un'imprevista quanto occasionale intimità, nel sogno utopico di una relazione amorosa o nella vicinanza forzata tra persone senza potere che l'arabo acquisisce uno spazio di autenticità. E questo si realizza quasi sempre a scapito dell'elemento politico, che rimane sullo sfondo.

Arabi ed ebrei tra surreale e reale

Anche se attraverso il prisma del surreale, il messaggio politico è invece presente nel riuscito cortometraggio della giovane regista Sigalit Lifshitz: nella storia al contrario raccontata in *Krav tarnegolot* (t. l. *Guerra di galline*, 2000) è un commerciante israeliano a vedersi negare il passaggio a un posto di blocco palestinese per improvvisi e insormontabili motivi di emergenza securitaria. Il completo ribaltamento delle parti giunge qui a una sorprendente e grottesca raffigurazione dell'ebreo israeliano come “straniero in patria”¹⁷.

Il crudo realismo di alcune opere recenti si segnala, inoltre, per l'attenzione e la precisione nel rappresentare l'arabo israeliano all'interno di uno spazio multi-etnico, in questo caso quello della cittadina di Giaffa. Con la storia d'amore proibito raccontata in *Jaffa (Kalat ha-yam*, 2009), la regista Keren Yedaya non ripropone i motivi allegorici del cinema degli anni Ottanta; al contrario, qui il legame arabo-ebraico, pur nel dramma di una dolorosa separazione familiare, testimonia “di un desiderio di integrazione nello spazio, nella cultura, nella società circostante”¹⁸ e il finale aperto verso il futuro fa intravedere una possibilità di uscita, quantomeno di fuga dal conflitto. In *Ajami* (Scandar Copti e Yaron Shani, 2009), la complessità della trama e dei personaggi arabi ed ebrei, i passaggi da un punto di vista all'altro, l'impasto linguistico testimone di un ambito di influenza reciproca permettono al film di liberarsi di un certo “narcisismo vittimistico molto frequente nel cinema israeliano” e di costruire un mosaico sociale che mostra “una condivisione totale con l'altro”, anche se nuovamente con esiti tragici¹⁹.

Il modo più facile per illustrare la difficoltà di una convivenza tra popoli è quello di proporre riletture del mito di Romeo e Giulietta, nei due film appena citati ma anche in *The Bubble (Ha-Buah*, Eytan Fox, 2006) e *For my father (Sof shavua be-Tel Aviv*, Dror Zahavi, 2008). Nella pellicola di Fox l'amore è omosessuale e nasce a un check-point, quando un soldato israeliano, Noam, rimane colpito dagli addominali mostrati, sotto ispezione, da un giovane palestinese, Ashraf. Quest'ultimo torna in seguito a cercare Noam, ormai in abiti civili, a Tel Aviv. Tel Aviv è *the bubble*, la bolla, la città laica, di sinistra, la città dove il conflitto è lontano, “l'unica città occidentale dove non ci sono arabi”, come ricorda lo storico israeliano Amnon Raz-Krakotzkin nel documentario *Jaffa, la mécanique des oranges* (Eyal Sivan, 2009). A Tel Aviv Ashraf accetta di assumere un nome

israeliano – Shimi: diminutivo di Shimshon, Sansone... – e di indossare degli abiti *camp* per mimetizzarsi nella comunità gay. La raffigurazione *liberal* di Fox nasce su un fondo ambiguo di riflessione sull'altro: gli uomini al check-point osservati (anche) come oggetti sessuali; la negazione dell'identità palestinese e la costrizione al travestimento; e infine il tradimento di Ashraf, obbligato a rifiutare l'integrazione e a rivelare la sua natura più vera facendosi esplodere per vendetta e per amore.

In ogni caso, i temi narrativi maturati a partire dalla contestazione degli anni Ottanta ritrovano nel cinema israeliano di oggi una più matura e approfondita forza espressiva, più libera dai cliché culturali dell'alterità e dalla pratica di stereotipizzazione dell'altro. Si tratta, inoltre, di un processo di recupero che guarda in maniera talvolta nostalgica e moralizzante al periodo precedente l'Intifada, durante il quale il cinema israeliano ha prodotto una grande quantità di film sul tema dei rapporti tra arabi ed ebrei, creando trame e personaggi nei quali lo spettatore ebreo ha potuto in parte immedesimarsi, nel tentativo (non riuscito) di superare le posizioni antitetiche imposte dal discorso politico.

Memorie del 1982

Di questo processo di recupero fanno parte a loro modo anche film come *Beaufort*, *Valzer con Bashir* e *Lebanon*, che oltre a una relazione intrinseca con la storia nazionale degli ultimi venti-

[PAG. 35]

trent'anni dichiarano il loro debito nei confronti della narrativa (cinematografica e no) che li ha preceduti. Va notato infatti come almeno due dei film di guerra sopraccitati raccontino uno stesso fatto bellico di quasi trent'anni fa, la prima guerra del Libano (1982), e come pure il terzo (*Beaufort*) si riferisca a un momento chiave nella storia del conflitto israelo-libanese (il ritiro israeliano del 2000). Anche se i richiami al presente rimangono significativi e, al di là della sfasatura storica, possono valere per la sensibilità odierna e, almeno in parte, per la situazione politica contemporanea (la seconda guerra del Libano del 2006), la tendenza a rivolgersi verso il passato mostrata da questi film rivela un senso di esasperazione per il presente, un'impossibilità di confrontarsi con il contesto interno del conflitto con i palestinesi, perché troppo complicato e compromesso, deluso da tentativi politici fallimentari, reduce da guerre devastanti, macchiato da una perdita di umanità da parte dell'esercito israeliano e dominato dalla paura degli attentati terroristici²⁰. In questo ritorno nostalgico del 1982 si può percepire anche un preciso richiamo a quell'esperienza che investì l'opinione pubblica israeliana dopo Sabra e Shatila e che produsse allora una presa di coscienza fortemente critica nei confronti della condotta militare e strategica del paese²¹.

L'ultima produzione cinematografica di *war-movies* sembra però non aggiungere nulla di nuovo sul tema del conflitto con il mondo arabo, né dare espressione a una riflessione più matura dal punto di vista politico. È proprio l'aspetto politico a mancare sensibilmente, sostituito spesso da temi che sottolineano una preferenza per l'onirico e una corsa ai ripari nel mondo del privato. È in particolare lo sguardo intimista, attento alla sfera dei sentimenti, quello più sviluppato, quasi a voler manifestare una profonda incapacità: l'impossibilità di raccontare la realtà fuori da sé, la storia inclusiva dell'altro. È forse proprio per questa angolazione più “*désengagée*” nell'approccio al tema della guerra e per questo richiamarsi a un modello passatista positivo (prima dell'Intifada) che film come *Beaufort*, *Valzer con Bashir* e *Lebanon* hanno goduto di una vasta popolarità tra il pubblico israeliano. A scapito della figura dell'arabo, tornata nell'ombra.

La vista dal carro armato

In *Valzer con Bashir* le uniche immagini non ritoccate da effetti di animazione sono quelle che in coda al film mostrano il giorno dopo la strage di Sabra e Shatila. Un minuto e venti secondi di cadaveri e madri che piangono. La volontà è restituire la realtà senza filtri, senza correre il rischio tremendo di abbellirla. Ma non è una scelta netta: il film non rinuncia a rappresentare tramite l'animazione, subito prima di questa appendice, i corpi straziati ammassati nel campo profughi o il viso di una bambina semisepolta dalle macerie. Le riprese da reportage finali, tributo alla verità storica dopo 90 minuti di dubbi e di nebbia, mostrano due donne impazzite dal dolore. La seconda si rivolge alla telecamera e grida in arabo “figlio mio, figlio mio”, poi “fai foto” e ancora, ripetutamente, “dove sono gli arabi, dove sono gli arabi?”. Ma il film non sottotitola la sua lingua. Conosciamo il significato delle grida solo perché proprio sull'assenza di traduzione Naira Antoun, in un articolo militante, basa parte della sua critica²². Quelle parole, sostiene Antoun, rimangono irrilevanti e incomprensibili, un modo per *rendere altro* il palestinese, per non dare il peso di un significato a una voce rotta dal pianto. Essa, aggiungiamo, rimane così un *orientalismo*: non un'invocazione, una richiesta di testimonianza, un'accusa politica di abbandono, ma solamente il tipico pianto di una madre mediorientale.

Se *Valzer con Bashir* mostra fugacemente il palestinese, il falangista cristiano, il non-ebreo, altri film che affrontano il tema delle guerre di Israele scelgono di mantenere il nemico in uno stato di invisibilità. In *Beaufort* i libanesi sono presenti solo sotto forma di missili. Condividiamo con pochi soldati gli stretti spazi di un'antica fortezza. Alla claustrofobia delle trincee si somma l'agorafobia dettata dal pericolo che si corre a muoversi in campo aperto. Ma cosa ci fanno quei soldati scelti in un avamposto entro i confini del Libano? Un militare chiede ad un altro: “Sei qui per sbaglio o l'hai voluto?”. “L'ho voluto. Questo è lo sbaglio”, la risposta. Il “cosa ci facciamo qui” è una domanda insistente che non diventa però mai politica. L'incapacità di risalire a una dimensione politica viene

evidenziata, quasi in forma di resa, dalla scelta di Amos Gitai di aprire e chiudere *Kippur* con due sequenze erotiche, fortemente stilizzate, in cui i due amanti, come in una performance di *body art*, si ungono reciprocamente di colore.

Il sesso, il riflusso nel privato, è un'altra nota comune a questo cinema di guerra. In una sequenza onirica di *Valzer con Bashir* si vede una donna bellissima, nuda, che sale sul ponte della nave militare e si lascia abbracciare da un soldato mentre nuota nel mare. *Yossi & Jagger* (Eytan Fox, 2002) contesta il *machismo* dell'esercito mostrando in modo vivido la sensualità di due soldati omosessuali. Anche *Lebanon* contiene una lunga parentesi in cui un militare, dentro il carro armato, racconta una polluzione giovanile.

I ragazzi in divisa di *Lebanon* riescono a vedere molto bene la loro fragilità, la loro inadeguatezza. Ma quando guardano fuori tutto ciò che scorgono, tutto ciò che il regista Samuel Maoz riesce a far loro vedere, sono luoghi comuni e retorica: una lacrima che cade dall'occhio di un asino abbattuto; una madre che, denudata dalla guerra, piange la morte dei suoi figli; il ghigno malvagio di due terroristi a bordo di un'auto... Vedere fuori sembra davvero troppo difficile quando si è così impegnati a guardarsi dentro, a prendere coscienza della propria incapacità di svolgere i compiti che la giovane nazione richiede: disinnescare una bomba, tirare un grilletto, distinguere tra civili e terroristi, occupare...

Tutti questi soldati sono tormentati dalla debolezza, dal senso di colpa, dall'impossibilità di decidere del loro destino. Un modo di dire ebraico, coniato in contesto militare, rende manieristica questa *impasse*: *yorim u-vokhim*, “prima spara, poi piangi”²³. Ma le lacrime fanno sbiadire il passato. I soldati, per primo l'io narrante di *Valzer con Bashir*, faticano a ricordare. Chi non si può permettere il lusso di avere vuoti di memoria sono i vinti. Lo dimostrano le faticose parole di un anziano irrigatore di aranceti intervistato nel documentario *Jaffa, la mécanique des oranges*: “Il 1948? Bisognerebbe cancellarlo dalla mia testa. Cancellarlo. Se potessi dimenticare sarebbe una benedizione di Dio. Ma non dimentico. Non dimentico”.

La mano sull'obiettivo

Quella svelata dal cinema documentario è un'altra prospettiva. Un'altra prospettiva sull'arabo e anche un'altra prospettiva su colui che con l'arabo ha maggiori rapporti, ovvero – piaccia o non piaccia – il soldato israeliano.

Il punto di partenza è comune tanto al cinema di guerra quanto al documentario: la vicinanza alla realtà, il requisito richiesto dai generali a *Kippur*. Se la vocazione è la stessa (e produce ibridi come *Valzer con Bashir*, war-movie, documentario, film di animazione) gli esiti sono completamente diversi se non opposti. Documentari come *Checkpoint (Machsomim)*, Yoav Shamir, 2003), *Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele (Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-*

Israel, Michel Khleifi e Eyal Sivan, 2004), *Per uno solo dei miei due occhi* (*Nekam achat mishtey eynay*, Avi Mograbi, 2005), *Z-32* (Avi Mograbi, 2008) ci mostrano i soldati mentre si trovano a svolgere missioni nei territori occupati, a sorvegliare i confini; altri, tra i primi *Izkor: slaves of memory* (Eyal Sivan, 1991), e poi ancora *Per uno solo dei miei due occhi* o *Defamation* (*Hashmatsa*, Yoav Shamir, 2009), raccontano come i giovani israeliani vengano educati da soldati. I militari che vediamo in questi documentari non sembrano parenti dei ragazzi riflessivi e autocritici dei film di guerra. Osserviamo prepotenza e soprusi. Donne e uomini palestinesi vengono bloccati sulla strada dell'ospedale, fatti attendere per ore dietro un cancello, privati del diritto a chiedere spiegazioni. Dal versante della rappresentazione siamo passati a quello della realtà. Il volto dei palestinesi che ci mostra il cinema documentario è quello di persone che chiedono alle video-

[PAG. 36]

camere di registrare l'obiettività dell'occupazione. Anche la loro è una richiesta baziniana. Sollecitano gli operatori a riprendere tutto, vogliono testimoni, hanno bisogno di parlare.

Dall'altra parte la reazione dei militari israeliani è l'inversa: il marchio di fabbrica di questi film è il gesto dei soldati che coprono con la mano l'obiettivo²⁴. Lo specchio del documentario, diversamente da quello offerto dal cinema di guerra, procura fastidio. I soldati domandano a Mograbi, a Shamir, a Sivan se hanno l'autorizzazione a filmare, a stare in quei luoghi. Duri, nervosi, sbrigativi, eseguono con precisione degli ordini che non sono tenuti a giustificare.

A vederli così, non appaiono dilaniati da rimorsi di coscienza. Sembrano presi da altri sentimenti, altri pensieri. Tra i primi, la coscienza della loro posizione di forza. Di qui, un uso imprevisto del concetto di memoria: la storia di persecuzione del popolo ebraico viene utilizzata per giustificare il presente di occupazione. È qui che si produce il punto di sutura tra l'esercito e la società di cui esso è espressione. Come affermano uno scultore in *Route 181* e una studentessa in *Defamation*, per motivo della Shoah la soglia di orrore di un israeliano è talmente alta che la demolizione di una casa palestinese non arriva a scalfirne la coscienza.

A un livello superiore si aggiunge il sentimento, ancora più preoccupante, della vendetta, invocata a gran voce nel ritornello cantato da una band di estremisti ortodossi che dà il titolo a uno dei documentari di Mograbi: "Che io possa vendicarmi *per uno solo dei miei occhi* sulla Palestina". È un adattamento delle parole di Sansone, che sta per ripagare i filistei della cecità infertagli. Il libro dei Giudici ambienta questo suicidio-omicidio a Gaza. Ma le scolaresche riprese da Mograbi che celebrano la leggenda di Sansone non vogliono dare spazio a nessun accostamento. Non c'è la volontà, forse nemmeno l'idea, di mettere a fianco alle immagini della propria storia – Sansone, o i resistenti suicidi sulla fortezza di Masada – il presente di altre vittime.

In *Route 181*, in un momento di coprifuoco nei Territori Occupati, un soldato sceso da un carro armato si ferma a parlare davanti alla videocamera di Michel Khleifi e Eyal Sivan. Ha gli occhialini tondi, parla di Kafka, dice di essere un lettore di Buber e Lévinas. Sivan – già regista di un documentario sul processo Eichmann²⁵ – a quel punto gli chiede: “Conosci la banalità del male?”. Il soldato non ha mai sentito nominare Hannah Arendt. “La banalità del male”, gli spiegano, “è quando dei tipi normali, lettori di filosofia, lettori, commettono [...] una serie di atti minimi che, alla fine, producono un grande male”. Il soldato chiede ancora spiegazioni, ma poi intima ai documentaristi di risalire in macchina. Il nome di Hannah Arendt rimane sospeso, colmo di senso, nell'aria secca e polverosa di Ramallah.

A rimanere impietrito non è solo il soldato che ama Kafka, ma anche i soldati introversi di *Beaufort*, *Valzer con Bashir*, *Lebanon*. L'incompatibilità tra autonomia di pensiero e divisa, tra ruolo di principale agente di contatto con l'arabo e compiti di guerra pare svelata. A riconciliare queste due entità rimane solo l'educazione che ogni militare ha ricevuto. *Defamation* ci mostra dei ragazzi israeliani, prossimi soldati, in viaggio d'istruzione ad Auschwitz. Dall'agente in borghese che li accompagna ricevono raccomandazioni precise: sono in continuo pericolo, non devono parlare con nessuno, in Polonia tutti odiano gli ebrei. Così le chiacchiere da giardinetto di un paio di anziani polacchi vengono subito fraintese, tradotte come minacce antisemite anche se nessuno conosce la loro lingua. È il blocco di ogni dialogo possibile. L'educazione a ragionare su se stessi e sulla propria storia si integra in modo paradossale con l'istruzione a pensarsi come uomini e donne in divisa, che non sanno relazionarsi con l'altro se non in termini di nemico. Il cinema di Israele ci lascia soli nel mezzo di questo dilemma.

Alberto Brodesco e Davide Mano

Filmografia

Khirbet Khiza (t. 1. *Le rovine di Khiza*), Ram Loevy, 1978
Eastern Wind (Hamsin), Dan Wachsmann, 1982
Beyond the Walls (Me-ahorei ha-soragim), Uri Barabash, 1984
Avanti Popolo, Rafi Bukai, 1986
Esther, Amos Gitai, 1986
Ricochets (Shtei etzba'ot mi-Tzidon), Eli Cohen, 1986
Il sorriso dell'agnello (Hiyyuk ha-gedi), Shimon Dotan, 1986
Cup Final (Gemar Gavi'a), Eran Riklis, 1991
Izkor, slaves of memory, Eyal Sivan, 1991
Time for cherries (Onat ha-duvdevanim), Haim Bouzaglo, 1991
Life according to Agfa (Ha-hayyim al pi Agfa), Assi Dayan, 1992
Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno (Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne), Eyal Sivan, 1999

Kippur, Amos Gitai, 2000
Krav tarnegolot (t. 1. *Guerra di galline*), Sigalit Lifshitz, 2000
Yossi & Jagger, Eytan Fox, 2002
Checkpoint (Machsomim), Yoav Shamir, 2003
Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele (Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israel), Michel Khleifi e Eyal Sivan, 2004
La sposa siriana (Ha-kalah ha-surit), Eran Riklis, 2004
Per uno solo dei miei due occhi (Nekam achat mishtey eynay), Avi Mograbi, 2005
The Bubble, Eytan Fox, 2006
Jerusalem of Metal (Yerushalayim shel barzel), Sigalit Lifshitz, 2006
La banda (Ha-tizmoret), Eran Kolirin, 2007
Beaufort (Bufor), Eran Riklis, 2007
For my father (Sof Shavua B'Tel Aviv), Dror Zahavi, 2008
Il giardino dei limoni (Etz Limon), Eran Riklis, 2008
Valzer con Bashir (Vals im Bashir), Ari Folman, 2008
Z-32, Avi Mograbi, 2008
Ajami, Scandar Copti e Yaron Shani, 2009
Defamation, Yoav Shamir, 2009
Jaffa, Keren Yedaya, 2009
Jaffa, la mécanique des oranges, Eyal Sivan, 2009
Lebanon, Samuel Maoz, 2009

- ¹ Serge Toubiana, *Il cinema di Amos Gitai. Frontiere e territori*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 77.
- ² *Ibid.*
- ³ *Ibid.*
- ⁴ Yael Munk, “Guarda loro e vedrai noi’: tendenze produttive nel documentario israeliano contemporaneo”, in Maurizio G. De Bonis, Ariel Schweitzer, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema israeliano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2009.
- ⁵ Il dibattito israeliano sul 1948 è legato tuttavia proprio alla pubblicazione nel 1949 di un racconto dello scrittore Samekh Yizhar dal titolo *Khirbet Khiza* (“Le rovine di Khiza”, in italiano *La rabbia del vento*, Einaudi, Torino 2005). Pietra miliare della letteratura ebraica israeliana, *Khirbet Khiza* racconta la storia di una pattuglia israeliana che, durante la guerra del 1948-49, deve effettuare lo sgombero di un villaggio arabo e decretare l'espulsione di una popolazione di vecchi, donne e bambini. La storica israeliana Anita Shapira ha osservato a proposito: “A livello più subliminale, tuttavia, la memoria collettiva non 'assimilò' i messaggi contenuti in *Khirbet Khiza*. Il ricordo dell'espulsione continua ad aleggiare in quella zona incerta di confine fra il conscio e l'inconscio, tra repressione e riconoscimento. Preferiamo non ricordare, così come scartiamo quei controversi frammenti di realtà che ci opprimono o scuotono la nostra auto-immagine. *Khirbet Khiza* è rimasto come 'un ricordo sgradevole' persistente” (Ephraim Kleiman, Anita Shapira, *Brutti ricordi. Il dibattito in Israele sulle espulsioni di palestinesi nel 1948-1949*, a cura di Barbara Bertocin, Forlì, Una Città, 2007).
- ⁶ Dan Urian, *The Arab in Israeli drama and theatre*, Amsterdam, Harwood Academics Publishers, 1997, p. 131.
- ⁷ Giulio Busi, “L'inconscio con la kefiyah”, *Domenica de Il Sole 24 Ore*, 25 febbraio 2001, p. 1.
- ⁸ Tratto dall'omonimo racconto di Yizhar, il film di Ram Loevy, prodotto per la tv israeliana, fu al centro di un'accesa discussione. La sua programmazione fu rinviata diverse volte per le forti opposizioni prima della sua messa in onda il 13 febbraio 1978. Cfr. Amy Kronish, “Cinema israeliano: l'evoluzione d'una cinematografia nazionale”, in *Storia del cinema mondiale. IV. Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 567.
- ⁹ Nel decennio che separa la traumatica guerra del Kippur (1973) dalle contestazioni seguite alla prima guerra del Libano (1982), Israele si trovò a vivere una crisi senza precedenti sia di consenso nei confronti dell'operato dello Stato sia di coesione sociale. Dopo il 1982, accanto a una ridiscussione dei miti fondativi del Sionismo, il movimento di autocritica prese di mira le istituzioni dello Stato, e più in particolare l'esercito: una parte degli israeliani iniziò così ad interrogarsi sulla decadenza morale del paese, sulla legittimità dell'occupazione in Cisgiordania, sui nuovi movimenti emergenti del nazionalismo ebraico. Sul tema, cfr. Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*, Austin, University of Texas Press, 1989.
- ¹⁰ Si vedano ad esempio Muhammad Bakhri in *Beyond the Walls (Me-ahorei ha-soragim)* di Uri Barabash (1984) e Salim Dau in *Avanti Popolo* di Rafi Bukai (1986). Cfr. Régine-Mihal Friedman, “De l'arabe au palestinien: le nouveau regard israélien”, in Janine Halbreich-Euvrard, *Israéliens, Palestiniens que peut le cinéma? Carnets de route*, Paris, Ed. Michalon, 2005, pp. 187-198.
- ¹¹ L'espressione è dello scrittore arabo-israeliano Anton Shamash, autore di *Arabeschi* (Milano, Mondadori, 1990), e intende mettere in luce il peso del senso di colpa israeliano nella definizione dell'arabo e l'evidente attitudine didattica dei film israeliani nel cercare di proporre uno sguardo aperto alla diversità araba.
- ¹² Yehuda Judd Neeman, “Aravi tov hu' aravi be-seret”, *Maariv ha-Shavua*, 8 settembre 1991.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ D. Urian, *op. cit.*, p. 50.
- ¹⁶ Cfr. Ariel Schweitzer, “Le cinéma israélien et les Autres”, *Cahiers du cinéma*, n. 5, 2005.
- ¹⁷ La stessa autrice mostra, nel successivo cortometraggio d'animazione *Jerusalem of Metal (Yerushalayim shel barzel)*, 2006), fino a dove possa condurre un'ossessione di sicurezza spinta all'estremo. Un piccolo esercito di robot è riuscito a svuotare Gerusalemme di ogni presenza umana o animale. Finalmente la città santa è sicura, le macchine possono dichiarare “il monte del tempio è nostro” e ballare in cerchio l'*horah* sulla spianata delle moschee.
- ¹⁸ Shmulik Duvdevani, “Seret aravi, israeli”, *Yediot Ahronot*, 23 aprile 2010.
- ¹⁹ Raya Morag, “Koder yoter me-'Ha-hayyim al pi Agfa”, *Ha'arets*, 23 ottobre 2009.
- ²⁰ Cfr. Samy Cohen, *Tsahal à l'épreuve du terrorisme*, Seuil, Paris, *passim*. Ringraziamo Ilaria Simonetti per il riferimento bibliografico e per i preziosi suggerimenti durante la redazione dell'articolo.
- ²¹ È interessante notare come, rispetto alla guerra traumatica del Kippur (1973), quasi passata sotto silenzio al cinema (se si eccettua il film autobiografico di Amos Gitai), la prima guerra del Libano abbia ispirato numerose opere (cinematografiche, letterarie, teatrali) che propongono i temi della denuncia politica e sociale, oltre che sottolineare la perdita di un'unità e di un consenso nazionali. Si vedano ad esempio *Ricochets (Shtei etzbaot mi-Tzidon)*, Eli Cohen, 1986) e *Time for cherries (Onat ha-duvdevanim)*, Haim Bouzaglo, 1991), ma anche il più noto *Life according to Agfa (Ha-hayyim al pi Agfa)*, Assi Dayan, 1992).
- ²² Naira Antoun, “Film review: 'Waltz with Bashir'”, *The Electronic Intifada*, 19 febbraio 2009, <http://electronicintifada.net/v2/article10322.shtml>.
- ²³ Cfr. Uri Klein, “Shooting and crying, but differently”, *Ha'arets*, 18 maggio 2008; Gideon Levy, “'Antiwar' film Waltz with Bashir is nothing but charade”, *Ha'arets*, 21 gennaio 2009.
- ²⁴ Yael Munk, “I dissidenti doc: Amos Gitai, Avi Mograbi, Eyal Sivan”, in M. G. De Bonis, A. Schweitzer, G.

Spagnoletti (a cura di), *op. cit.*

²⁵ *Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno (Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne)*, 1999.