

Il cinema israeliano contemporaneo

a cura di Maurizio G. De Bonis, Ariel Schweitzer, Giovanni Spagnoletti

Il cinema israeliano contemporaneo

E dall'inizio del nuovo millennio che il cinema d'autore israeliano ha cominciato a trovare un posto fisso, oltre la figura pionieristica di Amos Gitai, nell'ambito dei maggiori festival internazionali, divenendo artefice, come già era accaduto con la letteratura, di un importante dibattito politico-culturale sui principali problemi del paese, a partire dalla drammatica questione palestinese. Film come *Yossi e Jagger* o *Camminando sull'acqua* di Eran Fox, *Ort/Mon Tresor* di Keren Yedaya, *To Take a Wife* di Ronit e Shlomi Elkabetz, *Mecher* di Egar Keret e Shira Geffen, *Beaufort* di Joseph Cedar, *La banda di Eran Kolirin*, *Qualcuno con cui correre* di Oded Davidoff e soprattutto *Valzer con Bashir* di Ari Folman, tanto per citare i titoli più noti, hanno ottenuto prestigiosi riconoscimenti internazionali e/o una discreta distribuzione in Italia e nei paesi europei. Con il presente volume, il primo sull'argomento pubblicato nel nostro paese, si vuole analizzare a tutto campo il fenomeno di una cinematografia che, pur avendo a disposizione modeste risorse economiche, è stata in grado, in meno di un decennio, di dar vita a un significativo cinema d'autore dalle precise caratteristiche critico-innovative. Il tutto ritraendo le tematiche che attraversano, spesso in modo drammatico, l'odierna società d'Israele: il problema del conflitto con il mondo arabo/palestinese, i temi della violenza e della guerra, la sfera della sessualità e la condizione della donna, i rapporti tra religione e laicità dello Stato o la relazione tra società israeliana e Shoah.

Saggi di: Nirvan Ben-Shaul, Maurizio G. De Bonis, Sergio Edelman, Nurit Gertz,

George Kibret, Amy Koonin, Yael Munk, Asher Salah, Ariel Schweitzer, Marcella Simoni,

Pablo Ulin, Raz Yosef, Anar Zaiger.

In copertina: *La banda di Eran Kolirin* (2007).



saggi Marsilio

IL CINEMA ISRAELIANO SULLA GUERRA

Su questo argomento, cfr. ad esempio Sander L. Gilman, *Friend, Rave and Gender*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1993; Daniel Boyino, *Unbearable Conduct: The Rise of Homoeroticism and the Invention of the Jewish Man*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 1997; Michael Chabon, *Longing for Homoeroticism: Zionism and Sexuality in Herzl's *Altneuland** in «Theory and Criticism», nr. 11, Winter 1997, pp. 145-163 [in ebraico]; Raz Yosef, *Beyond Host: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey) e London 2004.

¹ Per esempio, l'abrogazione della legge contro la sodomia (1888), proibisce la discriminazione in luoghi di lavoro in base a tendenze sessuali; la prima scelta della Knesset in cui si è affrontato un tema legato a questioni di omosessualità, è avvenuta nel 1983, la sentenza di un giudice della Corte Suprema nel caso di Yoanan Danonitz, uno steward dell'El Al che aveva chiesto che la compagnia aerea di cui era dipendente, riconoscesse il suo compagno come partner. Per maggiori dettagli, cfr. Lee Walter, *Between Solon and Eden: A Gay Journey Through Today's Changing Israel*, Columbia University Press, New York 2000.

² Su questo argomento, cfr. Anita Shapira, *Old Jews New Jews*, Am Oved Tel Aviv 1997 [in ebraico].

³ Danza tradizionale israeliana che si balla collettivamente in cerchio (s. 41).

⁴ Per esempio, sul Mar Morto, Eyal introduce Axel al rituale maschile, militare-omosessuale, dei falò notturni e del caffè nero. Avvelti in una coperta, Axel si lancia nel freddo pungente e l'altro risponde: «No, non ti allontanare. L'unico modo di riscaldarsi è di sedersi vicino l'uno all'altro. Ogni soldato israeliano lo sa». Questo intimo cameratismo raggiunge il culmine in un eccitante scoppio di minacce olettive.

⁵ L'uccisione del vecchio nazista per soffocamento rappresenta un'ironica inversione del modo in cui gli ebrei venivano uccisi dai gas nei campi di sterminio. La compagna di Eyal come si apprende dalle prime scene del film (s. 41).

Il presente saggio analizza la rappresentazione della guerra nel cinema israeliano, senza tuttavia prendere in esame quei titoli che si occupano esclusivamente del conflitto israelo-palestinese, argomento che meriterebbe una trattazione a sé. Mi concentrerò quindi su tre opere che sono di grande importanza e che rappresentano in modo esemplare i rispettivi momenti storici in cui sono stati girati: *Gar a 24* (Eyal Oza/Hill 24 *Doesn't Answer*) (Collina 24 non risponde, 1955, Thorold Dickinson), *Martor/Siege* (Il Assedio, Gilberto Tofano, 1969) e *Kippur* (id., 2000, Amos Gitai). La rappresentazione della guerra nei film israeliani viene qui trattata alla luce della tradizione interpretativa che guarda alla storia del popolo ebraico attraverso la categoria della persecuzione; ciò si traduce per gli ebrei israeliani lanci nella percezione di vivere sotto assedio da parte di un mondo ostile. Considerato da molti come un elemento diventato centrale nella cultura israeliana¹, questa tradizione interpretativa – la cui applicazione cinematografica, formale e tematica, si incentra su una realtà minacciosa da cui non vi è via d'uscita – compare in vari modi nelle strutture dei film, nelle trame e nel modo in cui le immagini e i suoni sono configurati, così come nella costruzione dei personaggi che popolano queste opere.

Il concetto di accerchiamento, così come viene concepito dagli ebrei israeliani, ha radici che affondano nella storia, nelle tradizioni religiose e nella visione predominante che lo Stato di Israele ha trasmesso ai suoi cittadini; esso trae origine anche dalle recenti espe-

rienze vissute dalla popolazione israeliana in guerre convenzionali e in attacchi terroristici, e ha trovato un'ulteriore giustificazione nelle salutarie condanne ricevute in sede internazionale. Tutto ciò contribuisce a risvegliare la lunga storia di antisemitismo e di persecuzioni culminata nella Shoah, una storia che costituisce il passato traumatico individualmente e collettivo degli israeliani. Tale elemento è stato memorizzato anche attraverso convinzioni che sono profondamente radicate nell'insegnamento della Bibbia - l'idea che il popolo ebraico sia il popolo eletto (*Am Nivchar*), solo tra le nazioni (*Am Levadad Yisbkon*), senza alcuna protezione se non quella di Dio onnipotente e le proprie risorse, in un mondo volto alla sua distruzione. Inoltre, come è stato dimostrato, l'ideologia dominante dello Stato di Israele a partire dalla fine degli anni '50, ha utilizzato la memoria collettiva delle atrocità inflitte al popolo ebraico in passato per sostenere l'idea che il mondo sia ostile a Israele in quanto Stato degli ebrei.

Uno sguardo su alcuni dei principali film che hanno come soggetto la guerra, cronologicamente prodotti in Israele in periodi diversi, dimostra come siano ricorrenti le raffigurazioni e le costruzioni narrative in cui l'intreccio evoca elementi come la claustrofobia e l'agorafobia, una sensazione di minaccioso accerchiamento e il prevalere del sospetto, fattori che sono spesso espressi con una fotografia piena di ombre, attraverso configurazioni visive e uditive che provocano una percezione dello spazio come luogo chiuso, simile a un labirinto; quando prevalgono gli spazi aperti, essi sono minacciosi e non sembrano offrire alcuna possibilità di rifugio. Sono strutture narrative in cui predomina il fatalismo e che appaiono comunque chiuse; nei rapporti tra i personaggi ricorre la violenza e il sospetto; e prevale l'isolamento tematico e formale di individui o gruppi che sono minacciosi.

A seconda dei periodi della storia del paese, risalta ora l'una o l'altra di queste configurazioni. In ogni caso, esse hanno codificato in questi film - sia da un punto di vista tematico che da un punto di vista formale - il fatto che Israele sia uno Stato sotto assedio. E, in vario modo, questo concetto rende i soggetti dei film - che già sono problematici - irresolubili, senza via d'uscita e carichi di minacce.

1948-1967, *la percezione e coesistenza pacifica*

Quello che si definisce generalmente il conflitto arabo-israeliano è diventato una contesa aperta con la guerra del 1948, che gli israeliani chiamano "Guerra di Indipendenza" e che gli arabi definiscono

Nakba, (La catastrofe). Durante questo conflitto, Israele ha respinto l'attacco combinato che era stato sferrato dagli eserciti di diversi stati arabi immediatamente dopo la proclamazione di indipendenza del 14 maggio dello stesso anno. Il conflitto si è concluso con l'espansione del territorio israeliano oltre i confini stabiliti dalla risoluzione delle Nazioni Unite - che nel 1947, avevano votato la spartizione della Palestina -, con la fuga e/o l'espulsione di 600mila palestinesi, principalmente nei territori conosciuti oggi come West Bank e Striscia di Gaza, e con la firma di un cessate il fuoco tra i paesi nemici, una situazione che ha quindi mantenuto in sospeso lo stato di guerra.

A dirigere la transizione da comunità a Stato, a governare la trasformazione politica e ideologica legata a questo processo, è stato chiamato il *Mapai* (acronimo per Partito dei Lavoratori della Terra di Israele), che era allora guidato da David Ben Gurion. Quest'ultimo ha trasformato il carattere egemonico ed esclusivo della politica sionista-socialista del periodo precedente alla fondazione dello Stato in quell'orientamento politico conosciuto con il nome di "statalsismo" (*umtshahiyut*). Esso consisteva in una strategia di accentramento politico che aspirava a consolidare l'egemonia del *Mapai* sull'intera società: si trattava di un orientamento che ha condotto all'emarginazione politica delle fazioni opposte - in particolare dei partiti di estrema destra e di estrema sinistra - attraverso la formazione di coalizioni con i partiti religiosi; esso ha portato anche a un cambiamento nella politica economica, da un orientamento di tipo socialista nel periodo precedente la fondazione dello Stato a una formazione di tipo semi-socialista. Da un punto di vista politico, il *Mapai* ha portato Israele ad allinearsi con il mondo occidentale. Lo "statalsismo" ha inoltre consolidato il dominio di questo partito sull'apparato statale, favorendo la creazione di un'egemonia che si è mantenuta viva attraverso i vari esponenti del partito laburista provenienti originariamente dal *Mapai*, fino alla rivoluzione elettorale del 1977.

Si può comprendere la capacità di penetrazione dello "statalsismo" ai vari livelli della società, prendendo in considerazione il modo con cui il *Mapai* ha rappresentato il *sabra* (termine con cui gli israeliani descrivono chi è nato in Israele, derivante dalla denominazione del fero d'India locale: duro all'esterno e morbido e dolce all'interno) prima e dopo l'indipendenza di Israele. Nel periodo pre-1948, quando il partito abbracciava un'ideologia di tipo sionista-socialista, il *sabra* era colui che, nato nel paese, avrebbe messo in atto la rivoluzione sionista, un individuo che si autodeterminava sulla base di un

lavoro fisico inteso a redimere la terra e se stesso all'interno di un collettivo socialista. Dopo l'indipendenza, quando invece il *Mapai* aveva adottato un'ideologia costruita sulla centralità dello Stato, il *sabra* era divenuto il soldato israeliano che combatteva per l'indipendenza dello Stato stesso, un ebreo indigeno, di varia provenienza etnica, distaccato dalla tradizione della diaspora (nonostante i due mila anni di storia che lo collegavano direttamente al suo passato biblico). In questo modo, le idee di uno Stato di Israele indipendente e del suo cittadino ideale, il *sabra*, divennero i simboli principali dello "statalismo" come ideologia.

Molto presto la Guerra di Indipendenza divenne quindi un tema centrale dello "statalismo", e in generale l'establishment culturale di quel periodo incorporò e riprodusse la concezione della guerra propria dello "statalismo", una posizione ideologica questa molto pronunciata nella produzione cinematografica. Mentre altri tipi di espressioni culturali – e in particolare la letteratura – restarono in qualche modo autonome rispetto all'establishment politico grazie alla loro autorità morale, alla forte tradizione di autonomia e alla ampia diffusione tra i propri lettori, la piccola industria cinematografica rimase invece del tutto dipendente dalla politica. I pochi film di fiction girati in questo periodo erano in larga misura dipendenti dal sostegno economico delle agenzie governative e rimanevano sotto stretta osservazione da parte dei rappresentanti del Governo. Il tentativo cinematografico più ambizioso e completo di affrontare il tema della Guerra di Indipendenza è stato rappresentato da *Collina 24 non risponde* di Thorold Dickinson.

Il film si apre con una carta geografica militare che mostra i diversi fronti su cui Israele è stata attaccata dai vari eserciti arabi nel corso della guerra, un modo per fornire una rappresentazione visiva dello stato di assedio. Il film prosegue poi con delle inquadrature ravvicinate di quattro soldati caduti, alle quali sono accostate brevi immagini dei militari ancora in vita, con allusioni alla minaccia estrema della guerra: l'ammientamento totale. Al tempo stesso, tutto ciò preannuncia il destino particolare e reale dei protagonisti della vicenda, come si capisce dalla sequenza successiva, in cui il film torna al momento prima che i quattro si mettessero in marcia per conquistare la collina. Si passa poi al primo di tre flashback, ciascuno dei quali presenta un episodio particolare di cui è protagonista ognuno dei personaggi principali maschili. Il primo è un iraniano che, quando era ancora arruolato nella polizia britannica

durante il mandato – quindi mentre era alla ricerca dei combattenti clandestini della resistenza ebraica e degli immigranti illegali – si era innamorato di un'ebrea *sabra* per unirsi poi all'esercito israeliano dopo che gli inglesi avevano lasciato il paese. Il secondo è un turista ebreo americano che, dopo aver subito un'aggressione da parte di arabi mentre visitava il paese, si unisce all'esercito israeliano e prende parte al tentativo fallito di liberare il quartiere ebraico di Gerusalemme sotto assedio. Il terzo è un *sabra* che, dopo aver combattuto sul fronte egiziano, ha catturato un soldato tedesco ex-nazista che si nascondeva dietro un'uniforme dell'esercito egiziano. Il quarto soldato caduto è una donna, un'israeliana di origine yemenita, alla quale nel film non è riservato alcun episodio personale, e dunque non si può considerarla davvero uno dei protagonisti del film. Come vedremo più avanti, questa soldatessa prenderà il posto della protagonista femminile, la donna amata dall'irlandese. Ogni flashback personale si conclude con un breve ritorno ai quattro combattenti che si avviano verso la collina. E dopo l'ultimo flashback, torniamo alla Collina 24 che i soldati hanno cominciato a scalare e a conquistare nell'oscurità. Si sentono spari e poi, con una ripresa panoramica, il racconto si trasferisce su un lembo di terra visto in un giorno silenzioso e tranquillo.

L'attenzione si sposta successivamente su una jeep ONU che trasporta tre ufficiali: uno delle Nazioni Unite, uno giordano e uno israeliano. Si arrampicano sulla Collina 24, dove trovano i quattro soldati morti, ripresi con modalità simili a quelle che avevano aperto il film. L'ufficiale delle Nazioni Unite trova la bandiera israeliana nelle mani della soldatessa israeliana e proclama che la collina è territorio di Israele. Sullo sfondo si avverte una musica drammatica; si vedono una serie di riprese panoramiche aeree della topografia agricola e industriale israeliana su cui si vedono in sovrapposizione le parole: «L'inizio».

La struttura narrativa del film si esplica lungo due percorsi formali e tematici: il primo è un percorso circolare – flashback reiterati che ogni volta ci riconducono alla scalata della collina, mentre la fine del film mostra i quattro soldati morti, un'inquadratura che ci riporta all'inizio della pellicola. In questo caso, i vari spazi narrativi riferiscono dei diversi fronti militari su cui Israele ha dovuto combattere, dando quindi una dimostrazione di quello stato di assedio che la mappa della scena di apertura del film aveva mostrato da un punto di vista spaziale.

L'altro percorso è vettoriale: la marcia in avanti per conquistare la collina, interrotta dai tre flashback, alla fine si spinge oltre il tragico destino dei suoi protagonisti, e si collega al cessare il fuoco e alla risoluzione pacifica del contenzioso sui confini di Israele. La macchina chiusa che si sposta nella notte verso la Collina 24, il cui viaggio è interrotto da tre concreti fronti di battaglia, passa oltre la scena dei combattimenti veri e propri ad una ampia ripresa diurna e tranquilla di un lembo di terra che si ricollega con la Collina 24 ormai tranquilla dove giacciono morti i quattro eroi.

Di queste due traiettorie, una porta avanti l'idea della persecuzione e dell'annientamento attraverso una saldatura del tempo (passato e presente) e dello spazio narrativo (i diversi fronti di battaglia); l'altra realizza l'idea di una possibile sopravvivenza pacifica mettendo in relazione il tempo (il presente con il futuro) e lo spazio narrativo (uno spazio astratto, buio assieme a uno spazio concreto illuminato). Entrambe queste traiettorie sono esplicitate gradualmente in maniera formale e tematica all'interno dei singoli flashback.

Il primo episodio è quindi costruito su queste due traiettorie, che rimangono distinte e che allo stesso tempo si intrecciano. Il primo percorso – che descrive l'attività militare e di polizia dell'irlandese – colloca in uno spazio chiuso e claustrofobico la sua caccia agli ebrei appartenenti al movimento di resistenza anti-britannico prima della fondazione dello Stato, e agli immigrati illegali. È uno spazio che assomiglia a un labirinto, in un ambiente in cui regna il sospetto e la paura costante (piccole strade che non portano da nessuna parte, sguardi che spiano, illuminazione espressionista, movimenti veloci e improvvisi della macchina da presa, colonna sonora drammatica). Questa prima traiettoria raggiunge lo zenith formale e tematico nel momento in cui un combattente della resistenza ebraica viene catturato e quando si scorge il numero tatuato dai nazisti sul suo braccio. La sottile messa in relazione degli avversari di Israele con il regime nazista (dal momento che il numero tatuato dai nazisti sul braccio del combattente nella resistenza ebraica ne rivela l'identità) è un tema che viene elaborato in episodi successivi. All'interno del terzo episodio – che si occupa dell'incontro tra il protagonista *sabra* con l'ex-soldato nazista in uniforme dell'esercito egiziano –, sono gli egiziani a venire messi in relazione con i nazisti. Mettere in relazione gli inglesi e gli egiziani con i nazisti – i rappresentanti per eccellenza della persecuzione antiebraica – costituisce un meccanismo usato per sostenere l'idea che gli ebrei siano perennemente perseguitati. Questa idea viene

chiaramente articolata nel secondo episodio, che si concentra sul tentativo fallito di liberare il quartiere ebraico di Gerusalemme sotto assedio. A seguito dell'infiltrazione dei valorosi combattenti israeliani (compreso il protagonista ebreo americano) nel quartiere ebraico assediato dall'esercito giordano, l'uomo viene ferito e rimane lì, assieme ad altri civili ebrei. Lo vediamo in una stanza buia, piena di uomini feriti e donne spaventate, di anziani e di bambini. Qui, il protagonista ha una conversazione con un vecchio rabbino che esprime a parole quello che la scena mostra con le immagini e il suono: ci sono sempre state le forze del male che hanno cercato di distruggere il popolo ebraico (facendo quindi intendere che l'assedio giordano in corso sia semplicemente un'altra espressione di quello stesso impulso distruttivo).

Come abbiamo detto, accanto a questo tipo di percorso interpretativo ve ne è tuttavia un secondo che coesiste con il primo, ma che sovrverte, e alla fine trascende, la nozione che esso implica. È un tipo di discorso evidente nel già menzionato episodio dell'irlandese, per esempio nel modo in cui sono articolati lo spazio, il tempo e la narrazione della sua storia con la donna *sabra*. Nell'evolversi di questa storia d'amore, il film attribuisce una posizione in uno spazio pacifico, in un ambiente di amore romantico e di felicità (l'appartamento della donna, piccolo, accogliente e decorato in modo folcloristico; un villaggio druso in cui la donna si ritira a studiare e a meditare, un piccolo caffè dove si suona musica dolce e dove coppie innamorare ballano, un'illuminazione soffusa o realistica, movimenti della macchina da presa lenti e continuativi, musiche etniche pacifiche). Questa seconda traiettoria raggiunge il suo zenith formale e tematico con il bacio della coppia. L'immagine della donna rappresenta quello che il film prevede come futuro dello Stato. La donna *sabra*, nata nel paese, viene raffigurata nel vestire, nel vivere e nel muoversi in uno spazio autenticamente israeliano (all'opposto dello spazio ebraico diasporico così come viene reso nell'episodio di Gerusalemme).

L'immagine della donna comprende sia una fusione di elementi beduini e russi nei suoi vestiti israeliani, sia bar in stile europeo giustapposti ai villaggi orientali (drusi). E anche se offre rifugio a un combattente della resistenza ebraica, anche se verso la fine accenna al suo patriottismo, quando la si vede in uniforme, è una donna che non ha problemi a innamorarsi di uno straniero non ebreo. È una donna che vive in pace sia con l'oriente che con l'occidente, sia con i drusi che con i britannici. Infine – e si tratta di un elemento di fondamentale

importanza anche se trascurato da altri resoconti di questo film, — questa donna non muore, al contrario degli altri protagonisti, ma, piuttosto trascende la guerra e lo Stato verso un futuro più luminoso. In questo senso, ha preso il posto della soldatessa israeliana di origine yemenita che invece muore sulla Collina 24.

Questo secondo percorso riappare anche in altri episodi e il modo in cui viene formulato nel terzo episodio è particolarmente interessante. Qui, dopo la cattura del soldato nazi-egiziano, vi è un momento in cui il combattente *sabra* viene visto in modo ingannevole tramite gli occhi del nazista morente, come lo stereotipo dell'ebreo orientale (con la barba, il naso adunco e via dicendo). Tale stereotipo tipico della diaspora viene poi trasformato con una dissolvenza nel protagonista *sabra*, con un ritorno alla realtà oggettiva del film. Nonostante le diverse implicazioni di questa complessa dissolvenza e dello scambio dei punti di vista — tra cui per esempio l'utilizzo da parte del sionismo di immagini antisemite per distinguere l'ebreo nato in Israele da quello nato nella diaspora — tale trasfigurazione contiene il secondo percorso del film, quando presenta il *sabra* come il nuovo ebreo trasfigurato che, attraverso la propria lotta per l'indipendenza, riuscirà a cambiare l'atteggiamento del resto del mondo verso il popolo ebraico.

Il modo in cui si è scelto di rappresentare questa guerra da un punto di vista cinematografico è quindi marcato da una struttura dualistica e contraddittoria. Da un lato, si rappresenta una legittimazione della guerra mettendola in relazione con la lunga storia della persecuzione subita dagli ebrei, presentandola quindi come una situazione in cui "non vi era una scelta" o in cui non vi era "una via d'uscita". Dall'altro, la guerra viene vista come il mezzo attraverso cui la situazione storica del popolo ebraico sta davvero cambiando, grazie alla forza militare di Israele, alla sua indipendenza nazionale e a questo nuovo ebreo in divenire, che rappresenta il processo di emancipazione⁴.

1967-77: dal collettivismo all'individualismo

La concezione cinematografica della guerra secondo la duplice struttura sopra descritta — che si ritrova in *Collina 24 non risponde* e in altre opere dallo stesso soggetto — comincia a cambiare con i film prodotti dopo la Guerra dei Sei Giorni (giugno 1967). Questa guerra era iniziata in una maniera che la maggior parte degli israeliani aveva allora percepito come un attacco preventivo-difensivo contro gli ebrei

ci egiziano, siriano, ed eventualmente anche giordano. Il breve conflitto ha portato Israele a espandersi da un punto di vista territoriale fino ai confini del cessate il fuoco stabilito dopo la Guerra di Indipendenza; fu allora che si dette inizio all'occupazione della riva occidentale del fiume Giordano — la West Bank appunto — e della Striscia di Gaza, con il suo milione di abitanti palestinesi e i rifugiati che vi erano giunti dopo il 1947 (e che in un secondo momento vennero sottoposti al governo militare israeliano); cominciò anche l'occupazione del deserto del Sinai fino al Canale di Suez (che apparteneva all'Egitto) e quella delle alture del Golan (che erano invece siriane).

Mentre i cessate il fuoco seguirono alla Guerra di Indipendenza e alla Guerra di Suez del 1956 si erano dimostrati relativamente solidi, la Guerra dei Sei Giorni fu seguita da una guerra chiamata di "attrito" tra Egitto e Israele (1967-71), fatta di scontri continui tra le forze posizionate lungo la linea del cessate il fuoco sul Canale di Suez, e di guerriglia e terrorismo da parte di varie organizzazioni palestinesi, che lanciarono i loro attacchi principalmente dalla Giordania, dai Territori Occupati e dalla Striscia di Gaza. Queste attività militari e gli attacchi della guerriglia palestinese continuarono fino alla guerra principale del decennio successivo, quella dell'ottobre 1973. Me ne occuperò nella prossima sezione di questo saggio, visto che, in modo significativo, è stata "dimenticata" dai registi israeliani fino al 1981.

Il modo in cui il cinema israeliano nel decennio 1967-1977 si è occupato della guerra è caratterizzato da una struttura narrativa che rimanda all'immagine di due cerchi concentrici: quello esterno affronta il tema di Israele in guerra, e quello interno analizza il conflitto tra l'individuo e la società. Nel film, si generano due nessi che legano i due cerchi in modo causale. Il primo vede l'aspirazione a vivere una vita privata, e non collettiva, come impossibile se non irrillevante, visto che il mondo arabo (e quindi il mondo in generale) è contro Israele; sono quindi le circostanze che non permettono all'individualismo di sbocciare. Il secondo sostiene invece che non solo l'individualismo sia possibile ma che sia anche necessario se Israele vuole sopravvivere alla sua condizione di presunta persecuzione perenne.

Questa struttura concentrica, e questi due nessi argomentativi sono espressi nell'attenzione che i film riservano a personaggi individualisti e talvolta eccentrici. Si tratta di figure che si pongono in aperto contrasto con la società conformista che li circonda, e si dimostrano tali perché sono generalmente riusciti ad affermare la propria

libertà personale. Questo conflitto principale rappresenta il cerchio interno del film; e quando questi personaggi vengono portati nel cerchio esterno a causa di una serie di circostanze - di solito la guerra, non solo dimostrano la loro fedeltà alla società, ma, nel modo in cui prendono parte a quegli eventi, dimostrano anche di aver adottato la versione individualistica occidentale della sopravvivenza di Israele.

Il tragico di queste figure si allontana dal paradigma del collettivismo sociale dei primi film degli anni '50, quando si pensava che gli sforzi militari e civili - e l'amalgamarsi delle differenze etniche e sociali (come in *Collina 24 non risponde*) - avrebbero potuto dare una risposta alla situazione di stato d'assedio vissuta da Israele. Il nuovo tragitto suggerisce, invece, che il paradigma sociale individualista costituisca un meccanismo sociale migliore di quello collettivista per affrontare la situazione. La spiegazione data è che solo l'iniziativa individuale e le qualità personali degli israeliani saranno in grado di salvare la piccola Israele dalle masse del mondo arabo. Questo cambiamento di prospettiva è sostenuto nella struttura generale del film, ed è caratterizzato da un atteggiamento riflessivo e da citazioni intertestuali proprie della tradizione cinematografica occidentale, che presentano un racconto ad episodi costruito a mosaico (per citare strutture narrative tipiche dei film francesi o della *nouvelle vague*). Questa nuova prospettiva offre quindi un sostegno formale per presentare l'esistenza giornaliera come dinamica e liberal-democratica, destando la sensazione che la vita possa andare avanti anche all'ombra e sotto il peso di attentati terroristici e guerre costanti.

Si può attribuire questo relativo ottimismo e il paradigma sociale individualistico che si evince nei film di questo periodo, alla rapida vittoria della Guerra dei Sei Giorni e ai relativi miglioramenti economici derivati dall'intensificazione del sostegno militare ed economico statunitense a Israele. Quest'ultimo ha anche contribuito a far avanzare l'individualismo come paradigma ideologico, una derivazione del capitalismo, che ha accompagnato la nuova influenza americana nel paese. Questi cambiamenti hanno portato anche a una generale espansione dell'industria cinematografica. Al di là del miglioramento della situazione economica che ha trovato espressione nei numeri - e nei costi - della produzione di alcuni film, il processo di liberalizzazione ha portato il Governo a percepire il cinema più come un'industria che non come un fattore di propaganda, una trasformazione sottolineata anche dal trasferimento del business cinematografico al Ministero dell'industria e del commercio.

La visione della guerra sopra menzionata, evidente nei film di fiction prodotti sull'argomento in questo periodo - per esempio *Kol Mazer Melech/Every Bastard a King* (11. Ogni bastardo è un re, 1968, Uri Zohar) o *Hu Halach Ba'Sabat/He walked through the Fields* (11. Camminava per i campi, 1968, Yosef Millo) - si può ritrovare anche nel film di Gilberto Tolano, *Siegel*, anch'esso ugualmente prodotto nel 1968. Come anche il titolo rende esplicito, il tema è costituito dall'esistenza isolata e costantemente minacciata di Israele; in questo senso, esso illustra in maniera completa le argomentazioni che sono state già prese in considerazione.

Come negli altri casi visti in precedenza, anche questo film è strutturato attorno a due cerchi concentrici: quando vengono a coincidere, provocano la coesistenza delle due argomentazioni all'interno del film mentre dal punto di vista formale suggerisce una sopravvalutazione della risposta individualistica alla guerra (e al paradigma sociale che essa rappresenta) rispetto a quella collettivista.

La storia racconta il percorso di una vedova della Guerra dei Sei Giorni che riesce a concludere la propria elaborazione del lutto per la morte del marito (un ufficiale ucciso in azione) attraverso una storia d'amore con un altro uomo (un civile conducente di trattori). Proprio mentre i due stanno per cominciare una nuova vita, l'uomo viene chiamato come riservista sul fronte giordano durante la guerra di "attrito". La storia finisce con un bollettino che riporta la notizia di un conducente di trattori colpito sul fronte giordano, lasciando la vedova in uno stato di impaurita incertezza riguardo al destino del suo nuovo amato.

L'opera si apre con uno spezzone documentario che mostra civili richiamati alle armi o che aspettano di imbarcarsi su un aereo per tornare in Israele, mentre la colonna sonora riporta notiziari che annunciano il fallimento degli sforzi della diplomazia, l'imminente scoppio della guerra e segnali in codice che richiamano le diverse unità militari. Gli spezzoni documentari in uno scabro bianco e nero, i volti delle persone fotografate, il montaggio rapido e la voce gracchiante e urlata che introduce le notizie, provocano un forte senso di angoscia. Il film si sposta poi sul piano della storia romanzata in cui vediamo un ufficiale che lascia la moglie (la protagonista del film) e un bambino, e che sale in macchina per andare in guerra.

Dopo questo breve inizio, ritornano le immagini ricorrenti della solitudine, dell'isolamento e dell'ansia della donna, come in una lunga ripresa in un bianco e nero distribuito in maniera diseguale, nella

quale la vediamo sullo sfondo di una stanza illuminata mentre il resto dell'inquadratura è scura. L'articolazione iniziale dello stato di assedio fa sì che il sentimento collettivo dell'accerchiamento si sposti sul risolvimento della donna – personale e colmo d'ansia – mettendo quindi in relazione la situazione di persecuzione dello Stato con la condizione privata della protagonista. Questa correlazione tra pubblico e privato – messa a fuoco attraverso le vicende della donna – diventa tuttavia meno efficace via via che il film si sviluppa, trovando nuovo vigore verso la fine del film, quando si torna alla guerra d'arrivato.

Si tratta di una discrasia, poiché, da un punto di vista tematico, il senso pubblico dell'accerchiamento viene fatto regredire, quasi scomparire sullo sfondo. La maggior parte del film segue infatti il tentativo riuscito della donna di liberarsi dal controllo che esercitano su di lei gli amici del marito e i vicini, un controllo che, da un punto di vista formale, si fonda su elementi derivati dalle prove convenzionali della persecuzione. Il film trasforma quindi lentamente i valori formali delle azioni: dal lutto esplicito, la solitudine e la claustrofobia si passa alla noia, all'aperta disobbedienza e alla mancanza di rispetto per le convenzioni sociali che gli altri provano a imporre. Ciò è evidente, per esempio, nell'uso che viene fatto di una panoramica circolare della donna messa in sine con una *voix-over*, in cui si sentono mormori e voci bisbiglianti mentre la donna va in bicicletta da sola nelle strade vuote. O, ancora, lo si può vedere in una sequenza dove si sentono le notizie di alcuni attentati terroristici inserite in ripetute inquadrature in cui la donna, nel suo appartamento, sfoglia delle notizie o parla al telefono con qualcuno a Parigi – un atteggiamento che chiaramente dimostra il suo disinteresse per quanto detto nei notiziari radio. Tale traslazione dei valori formali è aumentata anche grazie alla costruzione di un ulteriore spazio che la donna occupa nel film, incentrato sulla sua nuova storia d'amore che sta lentamente crescendo.

Questo altro spazio narrativo, il quale arriva pian piano a dominare il racconto, articola con chiarezza, tramite i suoi differenti parametri cinematografici, l'idea che Israele sia di fatto un paese occidentale che condivide gli ideali dell'individualismo liberale dell'Occidente. La prima transizione verso questo orizzonte ha luogo in una strada affollata di una città, dove vediamo la donna vestire in maniera in stile europeo, occhiali da sole scuri, fumare una sigaretta, mentre si sente della musica rock sullo sfondo. È in questo contesto che

avviene il suo primo incontro con il conducente di trattori. Più avanti, mentre il loro amore fiorisce, vedremo e sentiremo in maniera intermitte delle brevi sequenze che in modo veloce mostrano i vari simboli occidentali degli anni '60 (dischi dei Beatles, Piccadilly Circus, riviste di moda con ragazze in minigonna, manifesti di film, supermarket, bottiglie di Coca Cola in fila e bar nei distributori di benzina). Seguiamo i due mentre girano da turisti nei territori occupati durante la Guerra dei Sei Giorni – esemplificati ad esempio da un mercato esotico nella parte orientale di Gerusalemme – dove i nostri due turisti comprano ricordi e, così facendo, mettono in atto un tipo di neocolonialismo occidentale. Li vediamo mentre parlano del marito di lei come di un essere umano e non come di un simbolo, e della sua morte come conseguenza di una pallottola vagante, mentre il nuovo amante, che non è un militare, presenta la propria visione del mondo. Essa è incentrata sulle piccole cose, sulla quotidianità, elementi che tuttavia nella vita sono importanti, una visione che aspira al raggiungimento della felicità personale, dell'indipendenza.

Anche lo spazio collettivo degli amici del marito cambia via via che il film passa dalla descrizione della condizione pubblica dell'assedio all'idea che la vita militare sia una cosa diversa da quella civile, e che soldati e civili abbiano funzioni distinte (l'esercito combattere, i civili costruiscono). Il film presenta Israele come un paese in fin dei conti occidentale e democratico, in cui l'esercito è al servizio della vita civile e che, sfortunatamente, è collocato nel "terzo mondo", in una zona dove si stanno svolgendo lotte nazionali e anti-coloniali per la libertà (giustificare in altri paesi del "terzo mondo") e che provocano uno stato di sommossa nella regione. Non abbiamo qui lo spazio per seguire in modo dettagliato ciascuna di queste idee all'interno del film, ma quello che ci interessa mettere in luce è che vengono realizzate formalmente in modo riflessivo e attraverso la tecnica della citazione intertestuale cinematografica alla occidentale. Sono idee che comprendono una riflessione sulla relazione tra vita e arte (attraverso il modello del docu-drama), una forte attenzione alla forma (i vari modi con cui si alternano scene che sottolineano il ritmo, il giocare con riprese di flussi di coscienza oggettivi e soggettivi, combinazioni complesse di suono/immagine anche se non particolarmente innovative); vi sono inoltre una riflessione sulla televisione (i telegiornali in cui si vedono vari luoghi e capi politici del "terzo mondo", che provocano un senso di meraviglia su come il mondo sia a portata di mano) e citazioni di diversi generi di film: si pensi all'intervista a un amico

del marito – anch'egli un ufficiale dell'esercito, che compare indossando un cappello da cowboy nel mezzo di un'esercitazione militare in un luogo che ricorda il Far West – mentre descrive i meriti del suo dato israeliano distinto, individualista, altamente professionale e assai devoto, valori di cui il marito caduto, suo comandante, era stato un esempio perfetto.

Verso la fine del film, dopo che l'amante della donna è stato richiamato nel corso della guerra di "attrito", e dopo che si è saputo dalle notizie di un conducente di trattore gravemente ferito lungo il confine giordano, dove l'uomo era stato inviato, il film ritorna a una concezione formale dell'idea di assedio. Ciò avviene attraverso una serie di riprese che combinano il documentario alla narrazione di fiction, che ripropongono l'ansia con cui si era aperto il film e, allo stesso tempo, articolano esplicitamente (e con un chiaro intento ideologico) l'idea che il mondo intero sia contro Israele. Questo tema ritorna con il riferimento a vari uomini politici stranieri che esprimono la loro condanna di Israele, e ponendo nuovamente l'accento sull'angoscia condivisa dalle diverse etnie che compongono la società israeliana.

Questo cambiamento ci riporta all'inizio del film (al cerchio esterno) creando una correlazione tra l'assedio pubblico e quello privato, un fenomeno che viene preceduto dalla risoluzione del conflitto tra l'amante, trattorista – il quale rappresenta l'individualismo privato – e gli amici del marito caduto in guerra – che stanno qui a rappresentare il collettivismo – attraverso una chiacchierata tra uomini. In questo contesto diventa chiaro che anche il conducente di trattore ha preso parte alla Guerra dei Sei Giorni e che anche alcuni suoi amici vi erano stati uccisi. Si tratta di un ritorno, tuttavia, che fa coibitare l'individualismo con la percezione dominante della persecuzione. Il film indica quindi una transizione da un paradigma sociale collettivista a un paradigma sociale individualista, mentre l'ideologia dominante sottesa e l'idea secondo cui Israele è una nazione perseguitata, continuano a rimanere. In verità il film sembra suggerire che l'individualismo sia una strategia migliore del collettivismo per gestire uno stato di persecuzione costante.

1977-oggi: Persecuzione esterna e interna in una società divisa e minacciata

Il modo in cui il concetto di assedio viene articolato nei film di guerra prodotti fino al 1977 ha subito un cambiamento radicale nelle opere girate negli anni '80, seguendo un'ortica che è rimasta domi-

nante fino ai nostri giorni. Se in precedenza la nozione di accerchiamento – che veniva accettata come un dato di fatto – coesisteva con altre idee e veniva in qualche modo superata da esse (la coesistenza pacifica per il periodo 1947-1967; l'individualismo nel decennio 1967-1977), dopo quest'ultima data, essa domina i film bellici israeliani. Insieme ad essa compare una critica, non meglio specificata, relativa al fatto che Israele sia in qualche modo responsabile della propria persecuzione. La guerra viene così presentata come una minaccia costante, che scoppia di tanto in tanto dal nulla e che termina all'improvviso. In tal senso, figura come un evento le cui varie espressioni – il terrore, le mine, le esplosioni, i violenti scontri armati o la morte – permeano di tanto in tanto il percorso della narrazione, dando vita a una trama frammentata. Questa, a sua volta, viene resa coerente dal fatto che i film sono ambientati in un contesto bellico: *Ha-Ayit/The Village* (t.l. L'avvoltoio, 1981, Yaky Yoshia) ha inizio con la Guerra del Kippur e termina con i preparativi per un altro conflitto non meglio specificato. La guerra viene presentata come l'unica origine per una società raffigurata come corrotta da un punto di vista morale, emotivo, estremo e mentale. Si tratta di una società dipinta come piena d'ansia e sospettosa, i cui membri sono maligni e violenti, o piuttosto ingenui e quindi perduti, confusi e in preda alla disperazione. Confusione, angoscia e disperazione sono sostenute da una narrazione e da una trama che non sono coerenti, e che sono articolate all'interno di uno spazio narrativo chiuso.

Questi lavori rappresentano una protesta contro la falsificazione della realtà, che si esprime esplicitamente attraverso le parole di alcuni protagonisti, nel loro vago desiderio di pace. Si tratta tuttavia di una protesta e di un desiderio presentati come immaginari, senza che riescano ad avere una qualche risonanza nella struttura generale del film (una specie di lamento di Giobbe contro Dio). Tale mancanza deriva principalmente dal fatto che la guerra viene rappresentata come la sola fonte della corruzione della società, mentre la rappresentazione della fonte, cioè la guerra in sé, non ha ragione ma fa ripetutamente la sua comparsa. In questo modo viene quindi eliminata qualsiasi forma di protesta possibile e anche di un reale desiderio di pace che potrebbe invece derivare da una realtà strutturata e da una raffigurazione della guerra che avesse una qualche sostanza.

I contorni di tale tendenza e le sue caratteristiche generali ritornano con minime variazioni nella maggior parte dei lungometraggi il cui tema centrale è costituito dalla guerra e dai suoi effetti sulla

società. Sono film come *Blues Labofesh Hagadol/Late Summer Blues* (t.l. Blues di fine estate, 1987, Renen Shorr) – che affronta tematicamente il tema della guerra di "attrito" –, *Avanti Popoli* (1986, Rafi Bukai) – che ancora si occupa della Guerra dei Sei Giorni in maniera retrospettiva –, *Shtetl Erzbaot Mi Tzion/Two Fingers From Sidon* (t.l. Due dita da Sidone, 1986, Eli Cohen) – un documentario prodotto in parte con il contributo economico dell'esercito israeliano sulla Guerra del Libano – e due lavori più recenti e internazionalmente acclamati che si occupano ancora della guerra libanese del 1982: *Beaufort* (2007, Joseph Cedar) e *Valzer Bashir/Waltz with Bashir* (Valzer con Bashir, 2008, Ari Folman). Tutti questi lungometraggi presentano, o addirittura si concentrano su personaggi che cercano di evadere dalla realtà bellica in vari modi: attraverso la sovrersione politica (*Late Summer Blues*), solidarizzando con il nemico, (*Avanti Popolo*), grazie alla resistenza passiva (*Two Fingers From Sidon* e *Valzer con Bashir*); o, infine, richiama l'attenzione sull'inganno da parte del comando dell'esercito ai danni dei soldati patriotti, come in *Beaufort*.

Il desiderio dei personaggi di evadere dalla realtà delle guerre ricorrenti, viene tuttavia indebolito dalla loro stessa posizione all'interno del racconto (e attraverso altre strategie formali e tematiche), che li portano alla consapevolezza che la guerra è un male naturale e necessario (*Summer Blues*, *Two Fingers from Sidon* e *Beaufort*), alla morte (*Avanti Popolo*), o sull'orlo della follia (*Valzer con Bashir*).

Questo tipo di percezione è particolarmente evidente in quei lavori che trattano della guerra dell'ottobre 1973 (conosciuta in Israele come la Guerra dello Yom Kippur, dal nome del giorno in cui ebbe inizio, il "Giorno dell'Espiazione", la festa più importante dell'anno nel calendario religioso ebraico), in cui Egitto e Siria attaccarono di concerto da sud e da nord, causando severe e pesanti perdite agli israeliani. Anche se la Guerra del Kippur alla fine è stata vinta da Israele, la quale ha ristabilito i confini precedenti all'armistizio del 1973, il prezzo in vite umane è stato il più alto mai pagato dal paese fino a quel momento. È significativo che essa non sia mai stata praticamente affrontata nei film degli anni immediatamente successivi; la sua prima trattazione cinematografica risale infatti al 1981, con il già menzionato *The Yaffure*. L'anno in cui questo film è stato prodotto e il modo del tutto particolare in cui viene qui affrontato il tema trattato, attesta un cambiamento nella percezione cinematografica della guerra, non solo a causa di quella

particolare guerra, ma soprattutto per la trasformazione del clima politico in Israele dopo la rivoluzione elettorale del 1977; dopo sessanta anni di egemonia della sinistra, le elezioni di quell'anno portarono infatti al potere la destra del *Likud*. La reazione dei registi israeliani e di vari artisti e intellettuali allineati con la sinistra fu critica: gli intellettuali temevano la trasformazione geopolitica e sociale che la destra avrebbe potuto portare, a cui si accompagnava una profonda angoscia per il proprio futuro e per quello dello Stato di Israele.

Nonostante questa situazione di dubbio, possiamo definire la percezione cinematografica sviluppata dopo il 1977 come un filone che ha messo in evidenza una nozione di persecuzione legata ad un doppio filo: il primo, interno, che rispecchia la paura della sinistra per una destra che era stata in grado di conquistare il potere politico; e il secondo, esterno, che era invece legato alla nozione geopolitica di accerchiamento da parte del mondo arabo circostante, un tema che, come sappiamo, era già stato a lungo presente. Questo è probabilmente il motivo per cui troviamo in questi film una contraddizione tra una critica esplicita della società israeliana, insieme ad una motivazione estetica di tale critica con la realtà cinematografica dell'accerchiamento. Ciò rende l'esercizio critico, vago, irrilevante rispetto a quanto il film descrive come la situazione reale di Israele.

Di particolare interesse è *Kippur* (t.l., 2000) di Amos Gitai che segue questo sentimento diffuso ma che offre anche delle interessanti configurazioni formali per il modo con cui articola – con molta forza – la nozione di accerchiamento. Il film tenta di restituire le esperienze personali del regista durante la Guerra del Kippur, seguendo un gruppo di soldati che nel caos del conflitto sono stati raggruppati a casaccio in un'unità di soccorso. *Kippur* critica vagamente quel politica che avevano sostenuto la guerra e contro i suoi orrori, offrendo come alternativa l'opzione dell'amore sensuale; l'opera si apre infatti con una lunga scena di sesso fra uno dei protagonisti e la sua ragazza, seguita dalla partenza di quest'ultimo per il fronte con un amico. In viaggio i due incontrano un ufficiale che guida le truppe con grande enfasi sotto un pesante bombardamento, in cui vengono uccisi tutti i soldati a eccezione di uno. Segue poi la rapida assegnazione dei protagonisti a un'unità di soccorso aerea trasportata e i loro vari incontri con i soldati feriti e con i morti, che hanno il compito di evacuare dalla linea del fronte. Questo è il loro compito fino a quando l'elicottero viene colpito e loro stessi vengono evacuati. La vicenda si conclude con il ritorno dell'e-

roe dall'inferno della guerra nel letto della sua amante con una scena di sesso identica a quella che aveva aperto il film.

Un'analisi della struttura formale di *Kippur* rivela che si tratta di un lavoro caratterizzato dal tema dell'accerchiamento. Al di là della circolarità narrativa, l'uso ricorrente di prolungati campi lunghi nelle scene di battaglia, in cui siamo testimoni dei falliti tentativi di salvataggio da parte dei protagonisti, suscita un forte senso di agorafobia. Al centro della scena si vede un gruppo di soldati inermi nel mezzo di un campo di battaglia aperto, fangoso e freddo, con corpi che cadono intorno a loro, vittime provocate dai bombardamenti martellanti e da proiettili vaganti, la cui provenienza non è specificata. Una scena di particolare impatto è composta da tre lunghe riprese in cui si vedono i protagonisti mentre provano a trasportare un soldato ferito su una barella; essi non riescono a proseguire poiché affondano in un mare di fango, fino a che il soldato ferito cade dalla barella e muore tra le loro braccia. I loro vani tentativi di rianimarlo, mentre il bombardamento continua – tentativi che si vedono da lontano – sono emblematici della vaga critica del film contro una condizione di guerra permanente e senza volto. Al sentimento di agorafobia si aggiunge un ulteriore senso di claustrofobia dovuto ai frequenti primi piani dei protagonisti, per esempio quando sono all'interno dello spazio chiuso di un elicottero che rimane sospeso su un campo di battaglia, accompagnato dal sonoro – incessante, monotono, minaccioso – del rumore delle pale dell'elicottero. Al di là di questa rappresentazione interna il film diffonde un forte senso di minaccia non meglio definita e di totale inutilità della guerra.

Questo sviluppo trasforma la critica indeterminata eppur esplicita sottintesa nella presentazione dell'ufficiale responsabile della morte dei suoi uomini – una critica che si evince anche dall'apparente contrapposizione tra amore sensuale e guerra. Essa contribuisce a volgere la rabbia iniziale contro l'irresponsabilità dei leader che vogliono la guerra nel dispiacere e nella pietà per un personaggio carnalmaniera procedimento che si ottiene prevalentemente attraverso la carnalmaniera circolare e allucinata dell'ufficiale disilluso tra i suoi soldati morti sul campo di battaglia. Dal punto di vista della composizione della scena essa è simile ai movimenti che vengono ripetuti in altre sequenze dove si vedono i protagonisti tentare – in modo ricorrente e fallimentare – di evacuare i feriti (scene che si ripetono e che danno consistenza alla sensazione di essere impegnati in una inutile fatica di Sisifo). Inoltre, la struttura generale dell'opera fa sì che le scene di amore e di sesso

si trasformino da opposizione alla guerra, vaga ma possibile, a un rifiuto temporaneo e fragile dall'inferno della guerra stessa. Ciò accade non solo perché, quando il protagonista viene congedato, la guerra, nella narrazione cinematografica, non si è ancora conclusa, ma anche perché, tornando alla sua amata e a una scena di sesso identica a quella che aveva aperto il film, il suo desiderio e il suo aggrapparsi a lei è ora carico dell'ansia e della paura di un fuori minaccioso di cui il protagonista ha fatto esperienza, al contrario della scena d'amore iniziale, che si svolgeva in un'atmosfera calma e innocente.

Conclusioni

Nella misura in cui il cinema rappresenta delle visioni sociali più ampie, i lungometraggi israeliani danno prova di quanto profondamente sia radicata la nozione di accerchiamento, un'idea condivisa da molti ebrei israeliani. Mentre la posizione dei film israeliani verso la guerra si è trasformata negli anni da un patriottismo acritico a un atteggiamento critico di tipo politico, e mentre i film hanno sostenuto temi discordanti – una possibile coesistenza pacifica (1947-67), la rappresentazione di uno Stato potente e liberale (1967-77), fino a mettere in ridicolo e criticare la nozione stessa di accerchiamento (1977-oggi), il concetto di base che continua a esistere, è quello di una nazione sotto assedio. E anche se tale concezione non è precipua dei soli film israeliani, essa è generata da una tradizione propria del popolo ebraico. Il modo in cui è stata costantemente tradotta in termini cinematografici, ha dato vita a una tradizione diventata tipica del cinema di Israele. L'idea di assedio è infatti dominante e diffusa nella cultura israeliana: essa ritorna nei libri di testo per le scuole, nei monumenti nazionali laici e nelle feste religiose, così come anche in letteratura. Il concetto di accerchiamento, che riecheggia dal profondo nella mente dell'ebreo israeliano in momenti di sommovimento socio-politico o geo-politico, ha la funzione di tenere unita una società altrimenti divisa lungo linee di classe, religiose e ideologiche. Esso influenza il modo in cui gli israeliani valutano questioni fondamentali che riguardano la società, la politica e le problematiche della regione; si tratta di un'influenza spesso negativa per la società d'Israele, in modo particolare poiché impedisce di prendere in considerazione soluzioni alternative ai suoi problemi.

(Traduzione di Marcella Simoni)