

**Il seguente articolo rappresenta la stesura finale dell'autore, pubblicata *Quaderni del CSCI*. Per citarlo:**

Surace, Bruno (2016) "Una quadriglia in una sala da ballo. Guerre contemporanee nel cinema italiano". In *Quaderni del CSCI – Rivista annuale di cinema italiano*, 12, pp.153-166. ISSN:1885-1975.

Bruno Surace

### **Una quadriglia in una sala da ballo *Guerre contemporanee nel cinema italiano***

#### *1. Una panoramica propedeutica*

I conflitti bellici “contemporanei”, dalle guerre del Golfo agli attuali disordini geopolitici globali, si contraddistinguono per un peculiare impatto nei media audiovisivi italiani, che ne sanciscono la posizione prioritaria nell’agenda informativa attraverso servizi *ad hoc* nei telegiornali, speciali, reportage con approfondimenti. Accanto alla dimensione più prettamente informativa si profila un interessante, ancorché non eccessivamente voluminoso, corpus filmografico che si assesta tendenzialmente su alcune direttrici predominanti. Più in dettaglio, è possibile individuare quattro filoni di riferimento capaci di fornire una mappatura quasi esaustiva della disposizione generale alla rappresentazione mediale italiana delle guerre contemporanee.

In prima istanza vi sono, come si accennava, i prodotti mediali a vocazione filogiornalistica, coadiuvati però da una struttura narrativa, tendenzialmente italo-centrica.<sup>1</sup> Il secondo filone, a vocazione maggioritaria, comprende film, serial e fiction TV di impronta più sensibilmente narrativa, che non esclude un background socio-storicamente veritiero ma ove “il paesaggio può [...] svolgere una funzione ausiliaria all’intreccio, e avere un ruolo di sfondo”<sup>2</sup>, rispetto a una trama che tende a focalizzarsi su storie di singoli protagonisti della guerra, sviluppandole attraverso biografie fondate o finzionali, o a metà fra i due estremi. Il terzo filone concerne i prodotti mediali a vocazione strettamente ludica, ove il fulcro è il concetto di gioco bellico declinato secondo diverse accezioni.<sup>3</sup> Si rileva infine una quarta tendenza, minore e incline al cinema militante, che trova spazio in occasioni tendenzialmente al di fuori dei grandi circuiti mass-mediatici. In quest’ultimo caso il tema prevalente è il conflitto israelo-palestinese, declinato secondo ottiche partigiane mediante la realizzazione di prodotti indipendenti, quasi sempre cortometraggi o mediometraggi di solito destinati a circuiti festivalieri,<sup>4</sup> fatta eccezione per alcuni prodotti invece di risonanza generale.

#### *2. Estetica del reportage e del documentario bellico*

Per quel che concerne il panorama documentaristico sulla guerra l’Italia risulta essere un paese

---

1 Marya, Vourinen, Noora Kotilainen, Aki-Mauri Huhtinen, *Binaries in Battle*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014, pp. XIV e segg.

2 Vita, Fortunati, Daniela Fortezza, Maurizio Ascari (a cura di), *Conflitti: Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Meltemi, Roma 2008, p. 280.

3 Su guerra e gioco in riferimento alla cosiddetta “teoria degli adattamenti” cfr. Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma 2011.

4 La filmografia italiana sul conflitto israelo-palestinese è di difficile costruzione, poiché comprende, al di là di un numero ridotto di prodotti noti al grande pubblico, una congerie di cortometraggi e lungometraggi indipendenti o semi-indipendenti di impronta più o meno militante, in costante aumento. In questa sede ci si limita dunque a segnalare l’esistenza.

particolarmente prolifico dal punto di vista della quantità di opere prodotte, che si contraddistinguono per qualità e varietà estetica. Innanzitutto non manca una lunga e costantemente aggiornata serie di reportage pensati come approfondimenti giornalistici, solitamente di un'ora circa di durata in modo da essere inseriti nei palinsesti televisivi come appendici di programmi contenitori. Fra questi si possono citare, a titolo esemplificativo, produzioni Sky come *Reduci* (2013, di Andrea Bettinetti) e *Lungo la Blue Line* (2015, di Andrea Bettinetti), rispettivamente sui reduci dell'Afghanistan e sulla missione *UNIFIL* condotta nel 2006 dall'Esercito Italiano lungo il confine fra Libano e Israele, o prodotti Rai come *La guerra infinita – Kosovo nove anni dopo* (2008, di Riccardo Iacona), decisamente più “televisivo” secondo criteri produttivi ed estetici. Nel tentativo di elaborare un quadro complesso del fenomeno trattato esistono inoltre documentari costruiti a partire da materiali di repertorio, come *Stato islamico: nascita di un format* (2015, di Riccardo Mazzon), che propone un'ermeneutica della propaganda ISIS a partire dall'analisi degli “spot” e delle tv firmati Daesh.

Esistono però documentari più specificamente pensati per il circuito cinematografico, che amplificano la dimensione estetica della rappresentazione bellica nel tentativo di costruirne un significato aggiunto, un'interpretazione maggiorata.<sup>5</sup> Si tratta quindi di documentari “cinematografici” che si discostano dalle dinamiche della televisione, anche se all'occorrenza ne possono essere inseriti nei palinsesti, come *Domani torno a casa* (2008, di Fabrizio Lazzaretti e Paolo Santolini), che scandaglia le attività umanitarie di Emergency in diversi luoghi distrutti da guerre e povertà, quali Afghanistan e Sudan. Qui il respiro più tipicamente cinematografico è dato dalla mediazione dei contesti generali a partire dalle storie singole, selezionate dai registi perché ritenute emblematiche, dell'afgano Murtaza e del sudanese Yagoub, entrambi bambini. La guerra è in questo caso letta non attraverso gli occhi dei soldati, ma delle vittime incolpevoli. Per quanto concerne le guerre africane un altro documentario degno di attenzione è *La lista del console* (2009, di Alessandro Rocca), sul console italiano a Kigali Pierantonio Costa dedicatosi alacremente in aiuto delle vittime del genocidio del Ruanda, che nel 1994 costò la vita a circa un milione di persone con la complicità del governo ruandese.

A metà fra documentario e opera finzionale, sempre legato alle conseguenze della guerra, vi è anche *Le ultime 56 ore* (2010, di Claudio Fragasso), film che tratteggia con perizia la cosiddetta “sindrome dei Balcani”, locuzione con la quale ci si riferisce a tutte quelle malattie terminali che si sono manifestate dopo tempi variabili sui soldati italiani di ritorno da fronti con esposizione di uranio impoverito, spesso a loro totale insaputa. Il film dunque, pur non essendo propriamente un documentario, e anzi presentandosi come opera fortemente drammaturgica (è a tutti gli effetti un film di finzione) incentrata sull'impatto emozionale, ha il pregio di rendere pubblica una problematica tendenzialmente poco nota alle cronache, presentandola peraltro in maniera assai critica: i soldati vittime della sindrome infatti sono emblemizzati da un personaggio che è del tutto inascoltato nella sua richiesta di trasparenza da parte dello Stato, a tal punto da dover occupare, assieme a dodici commilitoni, l'ospedale ove a un caro compagno di fronte è appena stata praticata una dolorosa eutanasia.

Il conflitto si fa così motivo di edificazione di confini di varia natura, e sul tema della guerra come marcatore di frontiere geografiche, politiche e umane, meritano altresì una menzione *La linea sottile* (2016, di Paola Sangiovanni e Nima Mimica) e *Muri* (2012, di Francesco Conversano e Nene Griffagnini). Si tratta di due documentari fortemente simbolici, sin dai titoli, rispettivamente dedicati al fenomeno degli stupri durante la guerra, visto dal punto di vista di una bosniaca testimone della guerra in ex-Jugoslavia e di un soldato italiano che ha assistito agli “stupri di guerra”, triste pratica piuttosto comune in determinate zone belliche, in Somalia, e dei muri come forma di cortocircuito risultato/miccia della guerra (da Nogales fra USA e Messico a Mitrovica in Kosovo).

---

<sup>5</sup> Per un compendio sul documentario italiano cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008,

Dal punto di vista tecnico in Italia non mancano poi gli spazi di sperimentazione, come dimostrato da *Isqat al Nizam – Ai confini del regime* (2013, di Antonio Martino), che racconta la guerra civile siriana grazie al montaggio di molteplici interviste con centinaia di immagini provenienti da smartphone.<sup>6</sup> Il film si muove così verso una dimensione tesa al racconto oggettivo, in cui la mediazione (pur presente, come in ogni documentario) è calmierata dai filmati registrati dai ribelli, spesso cruenti e unici testimoni della situazione in Siria dato il divieto posto dal governo di Damasco che impedisce ai giornalisti stranieri di documentare gli sviluppi della guerra. Altrettanto significativo dal punto di vista della costruzione formale è *Rata neće biti – La guerra non ci sarà* (2011, di Daniele Gaglianone), che si svolge su una durata inconsueta di 170 minuti interpolando dieci diverse storie della Bosnia contemporanea, accomunate dal segno evidente e incancellabile del conflitto, con accenti puntuali sul massacro di Srebrenica. Il film, realizzato con un budget irrisorio, si configura come opera di profonda complessità, mirata a fornire un quadro esauriente su cosa significhi vivere in un territorio segnato dalla guerra, e trovare nonostante tutto la forza di continuare a vivere.

Va segnalato infine *Our War* (2016, di Benedetta Argentieri, Bruno Chiaravallotti e Claudio Jampaglia), mediometraggio che vede uniti tre uomini di diversa origine e storia arruolarsi nelle YPG (Unità di Protezione Popolare) per combattere al fianco delle milizie curde contro il cosiddetto “Stato Islamico” insediatosi in Siria. Il tema è quello delicato dei *Foreign Fighters*, individui che, mossi da ragioni molteplici, non per forza direttamente connesse con la guerra, scelgono volontariamente di recarsi in zone belliche per combattere. È proprio il problema della ragione fondante una così ardita scelta a tratteggiare *Our War*, che senza sfumature moralistiche pone lo spettatore di fronte a una guerra combattuta da individui che scelgono di essere lì, per motivi che lo spettatore è chiamato a inferire.

### 3. Storie di guerra, storie di uomini

La produzione di film bellici a tessuto narrativo è però certamente quella quantitativamente più significativa nel contesto italiano, che tende a condensare gli scenari della guerra in storie individuali di soldati e civili, tratteggiati innanzitutto dal punto di vista personale. Tale scelta è significativa poiché sottintende una retorica interessata in primis a *suturare* lo spettatore al film, fornendogli un alter ego con il quale immedesimarsi fortemente dal punto di vista emozionale, più che storico. Fra i conflitti maggiormente rappresentati si ritrovano certamente la guerra in Iraq, che vede film come *Una storia sbagliata* (2015, di Gianluca Maria Tavarelli) perpetrare il *tòpos* della guerra come dispositivo che infrange l’armonia familiare costringendo alla separazione due o più persone affettivamente vicine. Qui l’infermiera pediatrica Stefania parte per l’Iraq in supporto a una missione umanitaria, ma con l’intimo desiderio di riavvicinarsi al marito perduto in seguito a un attentato suicida, ritrovando il luogo del tragico avvenimento. Il film così opera un doppio movimento, da un lato comprime la complessità della guerra all’interno di un personaggio portante, dall’altro attraverso quest’ultimo tenta di proporre una serie di tematiche forti: l’impatto emotivo della guerra sui singoli, lo scontro culturale fra etnie diverse, la condizione dei soldati al ritorno dal fronte. Tuttavia tali tematiche sembrano spesso rimanere su registri superficiali, evocate ma perlopiù asservite al cuore emozionale della vicenda. Dal punto di vista formale si evince una strategia piuttosto sistematica in questo tipo di cinema: il contrasto spazio-temporale. Ciò è reso attraverso un insistito uso di flashback che intervallano il tempo presente della narrazione con un passato simbolico dei momenti antecedenti alla rottura dell’equilibrio da parte della guerra, ergo in chiave melodrammatica; similmente lo spazio è intermittente, cromaticamente impostato verso i desertici gialli iracheni nel presente, che contribuiscono a indurre una sensazione di discrasia nello

---

6 Cfr. Miriam De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel cinema contemporaneo*, Postmedia, Milano 2013.

spettatore, e riportato verso colori più “famigliari” – le luci notturne di una città italiana, ad esempio – nelle rappresentazioni del passato.

La dialettica presente-passato, narrativamente riferita a due condizioni archetipiche diverse ma correlate, è ripercorsa anche nella produzione prettamente televisiva, come in *Task Force 45 – Fuoco amico* (2016, di Beniamino Catena), ove il capitano Enea De Santis si ritrova all’interno di una cospirazione nel tentativo di comprendere le ragioni dietro la morte di suo padre, medico in missione umanitaria scomparso nella Valle del Gulistan in Afghanistan. Anche in questo caso la linea narrativa principale risulta costantemente interrotta da analessi perlopiù inserite per costruire una sorta di *detection story* a puntate a tema bellico, che invita lo spettatore nel contempo a emozionarsi di fronte al lato tragico della vicenda e a desiderare di vedere gli episodi successivi grazie ai tattici *cliffhanger* con cui terminano i precedenti. Risulta evidente dunque che anche invertendo le zone del conflitto, e ambientando il primo film in Afghanistan e il secondo in Iraq, il risultato non cambierebbe: la guerra è infatti in questa tipologia cinematografica scardinata dalle sue specificità geopolitiche – salvo sporadici episodi – e inserita in una dimensione simbolica, come a dire che “ogni guerra è la stessa cosa”.

Tornando al contesto iracheno simili considerazioni possono essere rivolte a *La tigre e la neve* (2005, di Roberto Benigni), incentrato nuovamente su una vicenda personale a sfondo amoroso che si sviluppa mediante la presa di consapevolezza che dà la guerra. Analoghe dinamiche sono adottate anche in riferimento a contesti bellici diversi da quelli mediorientali, come la guerra in Bosnia ed Erzegovina che vede sul lato delle serie televisive prodotti come *L’angelo di Sarajevo* (2015, di Enzo Monteleone)<sup>7</sup>, e sul lato prettamente cinematografico a titolo esemplificativo film come *Venuto al mondo* (2012, di Sergio Castellitto) o *Mare largo* (1998, di Ferdinando Vicentini Orgnani). Per tutti i casi citati si potrebbero muovere le stesse considerazioni fatte sui film di Catena e Benigni, con l’aggiunta di due rilevazioni ulteriori: in prima istanza sia la miniserie di Monteleone che i film di Castellitto e Vicentini Orgnani traggono il loro soggetto da libri (*Non chiedere perché* del giornalista Franco di Mare, *Venuto al mondo* di Margaret Mazzantini e *Attesa sul mare* di Francesco Biamonti)<sup>8</sup>, pratica piuttosto frequente per i film di questo genere che spesso si appoggiano a successi commerciali letterari, e in secondo l’emersione statisticamente rilevante del giornalista di guerra come figura modello, rappresentata nel film come tramite che nel contempo racconta le vicende e le vive.

All’interno del filone in questione si apre così uno spazio specifico per i prodotti strettamente biografici, quali *Ilaria Alpi – Il più crudele dei giorni* (2003, di Ferdinando Vicentini Orgnani), *Cecenia Antonio Russo Tblisi 16 Ottobre 2000* (2004, di Leonardo Giuliano), o l’autobiografico *20 sigarette* (2005, di Aureliano Amadei). Tutti e tre i film si focalizzano sulle vicende di reporter di guerra, i primi due rimasti uccisi rispettivamente a Mogadiscio durante la guerra civile somala e a Tblisi agli inizi della seconda guerra cecena, il terzo sopravvissuto all’attentato del 12 novembre 2003 contro la base militare italiana a Nāsyria. A quest’ultimo evento, particolarmente trattato dai media italiani e percepito come toccante dalla popolazione, è anche dedicata la miniserie Mediaset *Nassirya – Per non dimenticare* (2006, di Michele Soavi). La celebrazione dei caduti italiani in contesti bellici risulta infatti un momento sempre solenne, che conquista rapidamente i primi posti nell’agenda dei media e che può frequentemente innescare la produzione di film o fiction tv destinate al consumo televisivo, o, più raramente, con opere pensate per il cinema come *Gli eroi di Podrute* (2008, di Mauro Curreri), film sull’eccidio di Podrute avvenuto il 7 gennaio 1992.

*Mare largo* invece torna a configurarsi come *fiction story*; incentrato su un importante carico di armi che durante la guerra in Bosnia deve essere condotto da Tolone alla Jugoslavia, non esula da quanto detto sinora, facendo della guerra un pretesto per mostrare un campionario di umanità

7 Sull’estetica della fiction italiana cfr. Milly Buonanno, *La fiction italiana: narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2012,

8 Per approfondimenti cominciare dai concetti di *trasmutazione* (Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003) e *traduzione intersemiotica* (Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1974).

variamente disposto sulla nave cargo. Tuttavia se si parla di guerra pretestuale uno dei casi più evidenti risulta essere *Cuori perduti* (2002, di Teresio Spalla), dove la prima guerra del Golfo è alla base dell'intrecciarsi di posticce storie sentimentali.

Ma le storie dei singoli non necessariamente si appiattiscono tutte su un panorama unicamente patemico. Un caso a parte è *Missione di pace* (2011, di Francesco Lagi), commedia farsesca di impronta esterofila che mira a desacralizzare l'ideologia ispiratrice delle guerre, declinandola con modalità tragicomiche onde rivelarne un sostrato di assurdità permanente tramite lo strategia della ridicolizzazione. In questo frangente tuttavia la parodia non è l'unico *modus operandi*: un ulteriore esempio controcorrente è *Il carniere* (1997, di Maurizio Zaccaro), che narra le vicissitudini di tre italiani sfortunatamente capitati in Jugoslavia nel 1991, per una conviviale battuta di caccia, proprio nei giorni dello scoppio della guerra d'indipendenza croata. La prima metà è una *mystery story* che si snoda attraverso le belle lande croate e introduce con ottime idee filmiche la tensione su cui si costruirà la seconda metà, in seguito all'innescio delle rivolte. La guerra c'è, e si vede, attraverso gli occhi dei protagonisti italiani che giocano qui il ruolo degli stranieri; non conoscono la lingua di chi hanno intorno, non sanno dove si trovano, non sono in grado di comprendere i motivi del conflitto né l'entità delle fazioni che si scontrano. Il loro spaesamento è tutto riversato sullo spettatore che ugualmente non è in grado di comprendere le dinamiche sottese agli avvenimenti bellici che gli vengono mostrati. Così la condizione di insensatezza vissuta dai personaggi principali si fa metaforica di una riflessione più profonda circa l'insensatezza della guerra stessa, tanto vivida per alcuni quanto del tutto immotivata per altri. All'interno di uno scenario diviso fra un *noi* e un *loro* gli sfortunati cacciatori costituiscono un imprevisto polo terzo, che riconduce quanto vive alla sua dimensione primigenia: l'orrore. E ancora un ulteriore caso di dialogo fra dimensione personale e dimensione, in qualche modo corale, è rappresentato da *Oltre il confine* (2002, Rolando Colla), storia dell'architetto torinese Agnese che scopre la realtà della guerra attraverso l'incontro con il profugo bosniaco Reuf, con l'interessante espediente dell'intervallo con immagini di repertorio reali all'interno di un film di finzione. Il dialogo fra culture e fra memori della guerra e testimoni della pace si configura pertanto come sottotema aggiuntivo presente in numerosi film, secondo lo schema narrativo per il quale un personaggio italiano acquisisce una nuova consapevolezza sul mondo grazie all'incontro con un personaggio straniero che ha avuto un contatto con la guerra.<sup>9</sup> Oltre a quelli già citati una menzione su questo frangente va fatta a *Occidente* (2000, di Corso Salani), storia di Malvina, una ragazza di Bucarest trasferitasi in Friuli Venezia Giulia che entra in contatto con Alberto; dal loro incontro la vita del ragazzo non sarà più la stessa, a partire dal momento in cui capirà che ella ha vissuto in prima persona la Rivoluzione Rumena del 1989 contro la dittatura di Ceaușescu.

Sulla guerra ricordata e le sue conseguenze nella psiche dei singoli e nelle società intere va ancora menzionato *Limbo* (2015, di Lucio Pellegrini), film tv Rai con un'altra "beniamina" del pubblico generalista, Kasia Smutniak, che mette in scena le difficili condizioni di riassetto di una soldatessa reinserita nella società dopo un rientro forzato dall'Afghanistan a causa di una ferita. L'attrice ha anche recitato in *Radio West* (2004, di Alessandro Valori), centrato sulla figura di tre volontari in Kosovo e sulle loro vicissitudini una volta entrati in contatto con la guerra.

Infine, sul tema oggi più cogente del conflitto fra occidente e integralismo islamico si staglia *Il mercante di pietre* (2006, di Renzo Martinelli), che narra le vicende di un italiano cresciuto in Afghanistan e convertitosi nella causa dei mujhaeddin antisovietici, fino all'affiliazione con Al Qaida. Nuovamente la vicenda è raccontata attraverso l'esperienza del protagonista che si fa portatore di "ideali" terroristici ma rivela il suo residuo di umanità innamorandosi di una hostess di Alitalia di cui aveva inizialmente pensato solo di servirsi allo scopo di perpetrare un attentato. La storia è così nuovamente piegata a logiche perlopiù emozionali.

All'elenco andrebbe aggiunta una lunga presenza di lungometraggi e cortometraggi di impronta

---

<sup>9</sup> In questo senso sarebbe auspicabile uno studio relativo ai modi di promozione del dialogo interculturale da parte del cinema. Cfr. Dario Costantino, *Contaminazione: studi sull'interculturalità*, Franco Angeli, Milano 2007.

militante, come quelli sul conflitto israelo-palestinese di cui si citano, due su tutti, *La terra di domani. Come abbiamo deciso di abbattere un muro invisibile* (2012, di Andrea Paco Mariani e Nicola Zambelli) e *Private* (2004, di Saverio Costanzo), film di finzione vincitore del Pardo d'Oro al Festival di Locarno 2004 che racconta la storia di Mohammad B., professore che risiede con la famiglia in una casa a metà strada fra un territorio palestinese e un insediamento israeliano, e il quale, nonostante l'occupazione della sua abitazione da parte di alcuni soldati israeliani, perpetra una filosofia non-violenta nella convinzione di una possibile convivenza fra palestinesi e israeliani. Sul tema della convivenza si può citare anche, come esempio di opera indipendente, *La risposta di Haifa – Un film sulla coesistenza in Israele* (2011, di Emanuela C. Del Re).

#### 4. Soldatini di cellulosa

Un interessante orientamento del cinema italiano a sfondo bellico è poi quello ludologico. Si tratta qui di film dove la guerra è più o meno manifestamente simulata, sia proponendo riflessioni – non sempre riuscite – su attività ricreative come il *softair*, sia costruendo sceneggiature che tentano in qualche modo di contaminare gli stilemi del *war movie* con generi altri. Nel primo caso vanno senz'altro citati *Aria compressa – Soft-Air* (1998, di Claudio Masin) e *At the End of the Day – Un giorno senza fine* (2011, di Cosimo Alemà). Il primo film risulta sostanzialmente poco rilevante sul piano analitico: eccezion fatta per il tema di fondo non si identificano particolari qualità drammaturgiche e formali. Tuttavia lo schema narrativo di base è lo stesso del ben più raffinato film di Alemà: un gruppo di amici si dirige verso una località isolata per trascorrere una giornata all'insegna del *softair*, ma presto incorre nel macabro contro-gioco di alcuni sconosciuti che anziché usare fucili a pallini adoperano armi vere. Così il film pare essere un remake non ufficiale dell'opera di Masin, ma oltremodo più curato. Una tensione costante si manifesta durante tutta la visione. Qui la guerra è dunque traslitterata da una dimensione che le si riconosce come deviata – quella ludica – a una che in qualche modo le è connaturata – quella mortale. Tale spostamento è percepito su diversi piani, a partire da una dimensione asfittica di fondo, che in qualche modo ripropone i climi afosi e gli ambienti angusti della guerra “vera”, fino a un sapido utilizzo dell'oggetto come dispositivo narrativo: mentre i giocatori, prima del massacro, si divertono con armi a pallini (tecnologie tangenzialmente belliche), i “cattivi” cospargono la zona di mine antiuomo (tecnologie strettamente belliche). La contaminazione di genere si fa così inevitabile: da un lato il *war movie*, dall'altro il thriller ludico-claustrofobico<sup>10</sup>. Un caso particolare in questo senso è anche *Mine* (2016, di Fabio Guaglione e Fabio Resinaro), che attraverso il filone del cinema solipsistico, basato su una messinscena con – salvo rari momenti – un unico personaggio, racconta la storia di un soldato immobilizzato in mezzo al deserto africano, dopo aver inavvertitamente calpestato una mina. Il film, riprendendo alcuni schemi consolidati, si snoda così attraverso territorio dell'introspezione, inducendo il personaggio immobile a riconsiderare la sua esistenza, ma anche attraverso una serie di registri sostanzialmente ludici, legati alla sfida con lo spettatore a trovare, assieme al protagonista, una soluzione inventiva per garantirgli la sopravvivenza. Un esempio per certi versi simile, ma dal tono sensibilmente più drammatico, è *Angeli distratti* (2007, di Gianluca Arcopinto), che costringe il massacro degli abitanti di Fallujah dentro l'atmosfera angusta di una misteriosa camera ove si svolge l'incontro fra una vedova irachena bendata e un soldato statunitense. Così di nuovo due mondi contrapposti si fanno emblema di una trasformazione, quella dello scontro che si fa incontro. La guerra tuttavia non avrà pietà dei protagonisti, e il sapore ludico che al soldato era stato prospettato (la guerra come videogame sparattutto) si rivelerà invece amaro e irreversibile.

---

<sup>10</sup> Per un'analisi non solo cinematografica dei meccanismi, anche ludici, del thriller, cfr. Luigi Forlai, Augusto Bruni, *Detective thriller e noir. Teoria e tecnica della narrazione*, Audino, Roma 2003.

Nell'ottica della contaminazione un altro caso saliente è il film indipendente *Saddam* (2012, di Max Chicco,). Il film si configura come una sorta di sfida agli occhi dello spettatore: due improbabili mercenari si assumono il compito di sorvegliare a vista giorno e notte una cella sotterranea, in una non meglio precisata zona dell'Iraq, dove presumono sia rinchiuso Saddam Hussein. Il film, pur essendo assolutamente ancorato a una dimensione naïf, riesce nell'intento di irridere lo spettatore conducendolo verso false piste attraverso le continue e poco verosimili speculazioni dei due protagonisti, rinchiusi per ore in un luogo buio e isolato. Della guerra non si ha che la presupposizione a partire da elementi volutamente minimali: il contesto storico, le divise dei protagonisti, i rumori sopra le loro teste. Anche in questo caso regia e montaggio si ripetono in un susseguirsi di flashback e flashforward labilmente motivati dal disagio psichico di uno dei due mercenari. Così sul finale si rivela il gioco metafilmico, in tutta la sua spietata ironia: l'intera vicenda infatti altro non era che un reality show televisivo.

Su diversi registri, ugualmente tesi verso l'interpolazione dei generi, si profilano anche *Zona 3* (2006, di Roberto Loiacono) e *Shadow – L'ombra* (2010, di Federico Zampaglione), un caso raro di horror italiano contemporaneo. Il semiconosciuto film di Loiacono tenta di introdurre in Italia il genere del "contagio" con una storia che vede un gruppo di sei soldati introdursi in un'area contaminata allo scopo di disinnescare alcuni ordigni. Al film, cui va riconosciuto lo sforzo di aprire l'Italia verso generi nuovi, è associata una critica tendenzialmente negativa. L'opera di Zampaglione invece abbandona il tema "ponte" del contagio per assestarsi decisamente sull'orizzonte dell'horror, riprendendo il delicato argomento della condizione post-traumatica del soldato di ritorno dalla guerra, incapace di ritrovare un posto equilibrato nel mondo. Qui l'ombra metaforica che accompagna il reduce di guerra si trasfigura in un'entità mostruosa, che perpetra se stessa attraverso la tortura di un malcapitato biker nella foresta di Tarvisio, che è proprio di ritorno da una guerra che voleva dimenticare.

Il gioco e la simulazione sono centrali infine anche in *Teatro di guerra* (1998, di Mario Martone), che vede una compagnia teatrale alle prese con la preparazione di uno spettacolo che coniughi *Sette contro Tebe* di Eschilo con le vicende dell'assedio di Sarajevo, stabilendo un punto di contatto fra drammaturgia e realtà. Siffatto dialogo è il centro di tutto il filone che si sta descrivendo, teso a usare la rappresentazione filmica come zona franca ove il fittizio e l'effettivo si incontrino in forma dialogica e spaesante agli occhi dello spettatore, a formare una sorta di realtà aumentata. In questo caso la recita eschiliana infatti non verrà mai messa in scena per via della morte di uno dei protagonisti, proprio in seguito a un bombardamento, che verrà "rimpiazzato" da una pietra della famosa *Vijećnica* (la biblioteca di Sarajevo distrutta), a coronare l'intento metonimico e simbolico del film, e in generale di tutto il filone di riferimento: i caduti si fanno pietre, gli spettacoli e giochi si fanno guerre "vere", anche se filmate.

##### 5. Una quadriglia in una sala da ballo

Scrisse Walt Whitman nei suoi *Memoranda During the War* (1875-76): "Such was the war. It was not a quadrille in a ball-room. Its interior history will not only even be written, its practically, minutia of dead and passions, will never be even suggested". In italiano si potrebbe così tradurre: "Questa è stata la guerra. Non una quadriglia in una sala da ballo. La sua storia interiore non sarà scritta mai – non solo, ma il suo aspetto pratico e quotidiano, i dettagli di azioni e passioni non saranno mai neppure suggeriti". Traspare chiaramente dalle sue parole l'idea di fondo per la quale la guerra costituisca qualcosa di inesprimibile, le cui specificità non si possono cogliere se non vivendole in prima persona. Tale dimensione inestricabilmente interiore e incomunicabile della guerra, che pare assumere toni universali dopo il secondo conflitto mondiale, pare costituire le fondamenta di una tensione comunicativa invece presentissima. Il cinema e gli audiovisivi italiani ne sono dimostrazione calzante. La molteplicità esemplare di temi e modalità di rappresentazione della

guerra riportate nelle pagine precedenti assumono infatti una dimensione organica e unitaria se pensate come un tentativo condiviso di fornire del conflitto bellico un suggerimento, una suggestione. Così il cinema italiano fa della guerra proprio ciò che Whitman – contraddicendosi, va detto, giacché sancendone la non comunicabilità ne diceva comunque qualcosa – in qualche modo riteneva irrealizzabile: una quadriglia in una sala da ballo. La quadriglia è il film di guerra, la sala da ballo è la sala cinematografica. Lo fa però, salvo casi minori in precedenza citati, con un tatto particolare e un istinto, anche quando romanzesco, teso verso la complessità. È in questa forma di particolarizzazione costante, tesa a individuare zone precise dell'universo semantico bellico, che si definisce la tensione del cinema italiano: se la guerra non si può descrivere come un tutto, almeno se ne possono illuminare le propaggini, le conseguenze o le premesse, i percorsi, con uno sforzo sineddotico, cioè quello di comprendere dalle parti l'intero. Si tratta di un esercizio fisiologicamente sempre *in fieri*, onde evitare l'accusa whitmaniana di operazione intrinsecamente deteriore, la cui condizione peculiare è quella del riferimento a un oggetto volatile, le cui immagini sullo schermo non costituiscono che un'eco, che pur se flebile è quanto di più vicino alla guerra è possibile conoscere per chi non l'ha vissuta.

Ecco prendere forma così una mappa articolata, fatta di molte parti intersecate, ove i prodotti di qualità sono molti di più rispetto ai pochi esercizi raffazzonati, ove ogni film concorre in misura nodale nella costruzione di un panorama stratificato e a tratti contraddittorio, ma nel complesso contraddistinto da una cura degna di nota, senza la necessaria pretesa di raccontare la guerra come Whitman la intendeva, ma con la consapevolezza che l'unico modo per dirne qualcosa è farne, rispettosamente, una quadriglia. Una quadriglia in una sala da ballo.