

La realtà drammatica della guerra: come interloquire con i giovani?

Una strada percorribile con l'ausilio della settima arte¹

Premessa

Fu il critico cinematografico, nonché poeta e scrittore pugliese Ricciotto Canudo, che nel 1921 pubblicò il manifesto *La nascita della settima arte*, in cui sostenne che il cinema sarebbe riuscito a sintetizzare le arti dello spazio e del tempo. Canudo ebbe a dire che il cinema si configurava, all'epoca, come 'nuovo mezzo di espressione' ed anche come 'officina delle immagini' e 'scrittura di luce'. Le citazioni servono a comprendere come egli avesse ben intuito da un lato le potenzialità del cinema stesso, dall'altro che quest'ultimo si presentava come una nuova forma espressiva potente, in grado di sopravanzare, per certi aspetti, le altre forme comunicative fino ad allora conosciute. Riuscendo a riunire le diverse arti, secondo Canudo, il cinema diventava una nuova scienza, in grado di far sognare, proponendo immagini in movimento avvolte da sentimenti, e per questo capace di inaugurare un nuovo umanesimo. Al di là dell'entusiasmo incondizionato dell'illustre pioniere del problema dell'estetica cinematografica, c'è da rilevare come egli intuì ed evidenziò una delle qualità più notevoli del cinema, quella consistente nella sua capacità di fascinazione. Quest'ultima parola richiama alcune idee o meglio dimensioni e dinamiche che vanno tenute ben presenti quando si proponga la visione di un film per fini di educazione e di formazione, soprattutto se i destinatari della visione sono soggetti in giovane età. Fascinazione vuol dire capacità di affascinare, ovvero, si legge nel vocabolario, di esercitare una 'magica e irresistibile attrazione', nonché anche 'procedimento per cui si ottiene uno stato ipnotico'. Le dinamiche e i processi che intervengono e si verificano quando lo spettatore accede a una proiezione cinematografica sono di varia natura e di differente calibro in rapporto alla sua capacità di mantenersi in qualche modo distaccato da ciò che vede o sente, o al contrario non sia in grado di rimanere in una posizione critica, aderendo in modo emotivamente irrazionale e in qualche modo incontrollato alla narrazione filmica. Non a caso il potere di suggestione delle immagini in

1. Il presente contributo è la prima parte di una proposta che troverà spazio anche nel prossimo numero della rivista. La seconda parte conterrà una filmografia organizzata su opere incentrate sui temi della guerra e delle sue conseguenze. Tali opere risulteranno suddivise per tematiche. Ogni tematica sarà introdotta da una breve riflessione e a ciascun film verranno dedicate alcune righe di presentazione, con l'intento di evidenziarne alcuni aspetti qualitativi ai fini di una possibile utilizzazione in sede educativa, nonché in certi casi, alcuni aspetti o elementi ritenuti problematici. La guerra è caratterizzata da una violenza dell'uomo sull'uomo. In alcune opere filmiche tale violenza è mostrata con dovizia di mezzi ed effetti speciali, talvolta, a nostro avviso, eccessivi rispetto alle capacità psicologiche di soggetti giovani, soprattutto nel caso degli adolescenti e dei preadolescenti. Si formula l'auspicio, a tale proposito, che ogni film, prima di essere proposto a scuola o in ambienti educativi, venga visionato e valutato attentamente, affinché non si operi una inutile o anche dannosa esposizione di tali soggetti ad immagini di violenza tali da impressionarli pericolosamente o da fungere ai loro occhi da propaganda e legittimazione della violenza stessa.

movimento, accompagnate da suoni e parole, fu ben compreso dai detentori del potere politico, che individuarono nel cinema un efficace e pervasivo strumento di persuasione e convincimento. D'altra parte se solo ci si sforza anche minimamente di leggere cosa stia dietro, in termini di messaggi, a ciò che viene narrato da televisione e giornali, si comprende come oggi più che mai sia doveroso, da parte di chi è preposto alla formazione dei giovani, porsi il problema di come far avvicinare questi ultimi a un film, soprattutto se ciò avviene a scuola o in un ambiente educativo. Il problema è quello del possibile portato ideologico, più o meno intenzionale, di ciascuna opera cinematografica, e della capacità o meno da parte dello spettatore di saperlo apprezzare, magari per distanziarsene. Angelo Franza esprimeva un concetto assai pertinente rispetto al problema che ci stiamo ponendo. Egli parlava di 'pressione deittica' o 'indicale'. Sosteneva che quando un educatore o un formatore propone un manufatto artistico, quale ad esempio appunto un film, ai destinatari del suo operare professionale, egli intende 'mostrare' loro qualcosa. Il termine greco δειξις vuol dire 'dimostrazione' e deriva da 'mostrare'. È chiaro che quando si 'mostra' o si 'indica' qualcosa ciò significa che per chi si fa autore di questo mostrare quel qualcosa ha un valore, un significato, ovvero è potenzialmente in grado di 'educare', o 'formare'. Qui si apre la problematica relativa all'intenzionalità di chi agisce questa 'pressione', poiché se da un lato è legittimo che chi educa o insegna agisca motivatamente, dall'altro si nasconde sempre il pericolo della manipolazione, ovvero della sovrapposizione del pensiero di chi eroga educazione e formazione su chi la riceve. Talvolta la 'pressione' viene esercitata in modo pesante e senza che colui o colei che la esercitano siano pienamente consapevoli di tale pesantezza. Giusto per fare due esempi restando nel campo della cinematografia si possono ricordare il celebre professor Keating, de *L'attimo fuggente* (il titolo originale è *Dead Poets Society*, Peter Weir 1989), e la professoressa Jean Brodie, protagonista della vicenda narrata nel film *La strana voglia di Jean*, titolo italiano del tutto arbitrario e fuorviante rispetto al titolo originale inglese *The Prime of Miss Jean Brodie* (Ronald Neame 1968)². Le precisazioni introduttive fin qui esposte sono ritenute necessarie dallo scrivente per invitare il lettore a proseguire la lettura del presente contenuto con spirito critico, anche proprio verso chi scrive. Le righe che seguiranno sono infatti dedicate a due opere filmiche messe a confronto. Gli argomenti formulati sottendono chiaramente una tesi, frutto di un'intenzionalità ben precisa: indicare agli insegnanti o agli educatori che volessero cimentarsi in questa impresa, che è possibile avviare tra gli studenti o tra giovani soggetti in educazione una discussione critica su due prodotti cinematografici che si presentano apparentemente come equivalenti, anche per via del loro contenuto, ma che in realtà sono di peso del tutto differente sul piano del loro portato ideologico. Questo ovviamente secondo il parere di chi scrive. Ai lettori e agli spettatori l'invito a verificare se quanto sostenuto nel contributo può essere condivisibile o meriti invece altre direzioni di pensiero e di giudizio.

2. Di questi due film chi scrive ha trattato recentemente in questa stessa rivista e in altre sedi, sostenendo come le due figure citate corrispondano al profilo dell'insegnante inconsapevolmente autocentrato e animato da una sorta di sogno di onnipotenza educativa. L'inconsapevolezza rende ancor più problematiche, ovvero pericolose sul piano educativo, queste due figure (cfr. Agosti A., *La volontà di potenza in educazione*, recensione del film *La strana voglia di Jean* (Ronald Neame, Regno Unito 1969, tit. orig. *The Prime of Miss Jean Brodie*), «RICERCAZIONE», vol. 12, 1, 2020, pp. 147-149; Agosti A., *Pratiche didattiche sullo schermo. Per un pensare riflessivo sull'insegnamento*, FrancoAngeli, Milano 2013, pp. 13 e segg. e 31-46.

Due film emblematici: *Salvate il soldato Ryan*, di Steven Spielberg e *La sottile linea rossa*, di Terrence Malick³

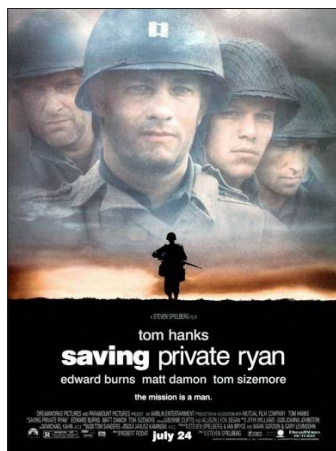
Sono numerose le riflessioni e le ricerche provenienti da vari ambiti scientifici, psicologico in primo luogo, e più specificatamente psicoanalitico, e sociologico, che avvertono come possa sussistere una connessione tra esposizione allo spettacolo violento e aumento dell'aggressività, soprattutto nei soggetti di età più giovane⁴. Sicuramente assistere alla rappresentazione della violenza può avere anche una valenza catartica, ma si deve considerare che gli stessi dinamismi che consentono questa scarica emozionale liberatoria, possono agire invece in senso opposto sul piano della suggestione. Consapevoli di questa realtà della dinamica intrapsichica, diventa necessario interrogarsi sulle responsabilità che si assume (o non si assume) un Autore, in questo caso di cinema, allorché confezioni e proponga al vasto pubblico uno spettacolo con contenuti violenti. Il punto di vista psicologico o quello sociologico intervengono, con le loro argomentazioni, ad avvertire sull'urgenza di farsi carico del problema, soprattutto nell'epoca attuale, in cui, per ragioni di propaganda ideologica e di audience, i media propongono in modo crescente la rappresentazione delle varie forme di violenza e distruttività da parte dell'uomo. In particolare in questi tempi cupi assistiamo alla rappresentazione della guerra, o meglio alle diverse rappresentazioni della guerra. In questo scritto viene proposta l'analisi critica di due film sul tema appunto della guerra, due opere ad alto contenuto di violenza. L'intento è quello di scoprire qual è l'effettivo messaggio che può giungere allo spettatore. In altre parole se la rappresentazione della violenza in queste due pellicole possa essere ritenuta in qualche modo funzionale a una prospettiva educativa o risponda piuttosto ad altre istanze, che non siano quelle attinenti allo sviluppo sul piano umano dei soggetti ai quali le opere sono rivolte. Non si teme di dichiarare esplicitamente che l'operazione vuole qualificarsi come schierata sul piano morale, il che significa esporsi al rischio, magari inconsapevole, di stare per cadere nel medesimo tranello, o equivoco, che più sopra si è delineato. Si invita dunque a una lettura critica.

Spielberg e Malick: cinema di guerra e cinema sulla guerra

Si sosterrà questa tesi: mentre nel caso di Spielberg il suo film *Salvate il soldato Ryan* è un film 'di guerra', *La sottile linea rossa* di Malick è un film 'sulla guerra'. Forse, ascoltando quanto avranno da dire i giovani spettatori che avranno visionato i due film, e promuovendo una opportuna discussione fra i vari punti di vista, si potrà giungere alla conclusione appena esplicitata, o forse no, come si prospettava nella premessa. Si tratta di due lungometraggi incen-

3. Si riprendono in questa sede, rivedendole ed elaborandole, una serie di argomentazioni già presenti in un precedente scritto (cfr. Agosti A., *Cinema ed educazione. Percorsi per la formazione degli adulti*, Cedam, Padova 2001, pp. 193-215).

4. Si citano due opere che introducono in modo sufficientemente ampio alla problematica: Imbasciati A., De Polo R., Sigurtà R., *Schermi violenti. Catarsi o contagio?*, Borla, Roma 1998; Bettetini G., Fumagalli A., *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*, Angeli, Milano 1998. Non si può inoltre tralasciare di indicare due contributi di Cesare Musatti, tuttora validi punti di riferimento: *Problemi psicologici del cinema*, in *Cinestudio*, 9, 1963 e *Psicologia degli spettatori al cinema*, in *Quaderni di Ilkon*, 7, 1969. Questo secondo scritto si può trovare, accanto ad altri interessanti saggi, nel volume Musatti C., *Scritti sul cinema* (a cura di Dario F. Romano), Testo & Immagine, Torino 2000, pp. 25-63.



trati su altrettanti episodi della seconda guerra mondiale, usciti a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro sugli schermi italiani: *Salvate il soldato Ryan* (*Save Private Ryan*) nelle sale dall'ottobre del 1998, *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*) di Terrence Malick dal marzo del 1999. Il primo narra dello sbarco in Normandia delle forze anglo-americane avvenuto il 6 giugno 1944, e di una rischiosa missione ordinata dall'alto che viene compiuta da un drappello di soldati americani sotto la guida del capitano Miller. Le supreme autorità militari hanno inviato l'ordine di rintracciare e di far tornare immediatamente in America, a

casa, il soldato Ryan, paracadutato in terra francese nella notte precedente lo sbarco. Egli è l'unico sopravvissuto di quattro figli di una donna vedova: i suoi tre fratelli sono infatti tutti caduti in battaglia e la madre non deve rischiare di perdere anche l'ultimo figlio rimasto. *La sottile linea rossa*⁵ ha invece come tema la conquista, sempre da parte degli americani, dell'isola di Guadalcanal, occupata dai giapponesi. Il film di Malick inizia con un prologo idilliaco, per poi mostrare le cruente tragiche fasi dell'assedio a una collina in mano ai nemici da parte degli americani. Gli eventi che si susseguono dopo la sconfitta dei soldati nipponici sono proposti attraverso sequenze accompagnate dalle voci recitanti fuori campo - le voci interiori - dei singoli soldati protagonisti del film. Già da questa annotazione si comprende come a Malick stia a cuore il pensiero dei soldati, un pensiero dai toni decisamente filosofici. La visione dei due film, e la ricostruzione di quelle che verosimilmente possono essere state le intenzioni, più o meno esplicite e dichiarate, che hanno guidato i due registi nelle fasi di progettazione e di realizzazione, consentono verosimilmente di riflettere e di formulare con i giovani spettatori una valutazione critica circa lo spessore culturale e la rilevanza sul piano educativo - o circa l'ambiguità più o meno consapevolmente prodotta - delle due opere prese in considerazione, in particolare nel secondo caso, del film di Spielberg. Nel caso di *Salvate il soldato Ryan* si tratta infatti, a nostro modo di vedere, del classico film *di guerra*, finalizzato principalmente alla memoria degli avvenimenti storici rappresentati, ma che finisce per costituirsi come discorso, peraltro piuttosto semplificato, di giustificazione e di legittimazione del conflitto bellico quando esso si configuri come "giusto" e "necessario". I soldati americani giungono in aereo o via mare



5. A differenza del film di Spielberg, *La sottile linea rossa* ha avuto una lunga e difficoltosa gestazione. I due produttori, Bobby Geisler e John Roberdau, sono riusciti a riportare al lavoro Terrence Malick a vent'anni di distanza dal suo ultimo acclamatissimo film, *I giorni del cielo*, del 1978. Quando Geisler ritrovò il regista nel Texas, nel 1988, convincendolo a tornare dietro la macchina da presa, Malick aveva già una sua idea e propose un adattamento del romanzo di James Jones. Lo spessore del film di Malick si può mettere in rapporto con i lunghi periodi di pausa che il regista vive: si può ben pensare che Malick si proponga come vero Autore, un Autore che "parla" solo nel momento in cui avverte di avere qualcosa di essenziale da comunicare, altrimenti preferisce stare in silenzio. Tra i film successivi di Terrence Malick si segnalano per la densità di significato *The New World* (2005), *The Tree of Life* (2011) e *La vita nascosta - Hidden Life* (2019).

in terra francese per liberare l'Europa dalla minaccia nazista, e a tale scopo si fanno protagonisti di azioni eroiche. Con tutto il rispetto per i caduti di ambo le parti in conflitto, Spielberg propone un film del tutto a favore di una angusta interpretazione ideologica delle scelte strategiche dei vertici militari americani. Invece il film di Malick si presenta come una profonda e meditata riflessione attorno all'assurdità della guerra, ovvero all'insensatezza della violenza dell'uomo sull'uomo. Malick, a differenza di Spielberg, oltrepassa con il suo film il confine del *politically correct* con un coraggio che potrebbe quasi risultare difficile da accettare, se non fosse nello stesso tempo un film ricco di significati autentici sul piano morale. Malick non presenta, come sembra fare Spielberg, una tesi chiara e univoca sulla guerra, bensì preferisce proporre una serie di interrogativi essenziali sul senso dell'esistenza umana, nella sentita e nello stesso tempo distaccata consapevolezza che l'uomo, pur avendo a disposizione nitide prospettive per un vivere nell'armonia e nella pace, si trova sovente a farsi protagonista di distruzione e di morte. Il problema è quello della distinzione tra bene e male. La voce recitante fuori campo che si sente durante quasi tutta la durata del film, si (ci) chiede nell'incipit come sia possibile che la natura faccia del male a sé stessa: gli uomini, che sono parte della natura, si uccidono infatti fra di loro. «Questo grande male... da dove proviene? Come ha fatto a contaminare il mondo? Da che seme, da quale radice è cresciuto? Chi ci sta facendo questo? Chi ci sta uccidendo, derubandoci della vita e della luce, beffandoci con la visione di quello che avremmo potuto conoscere? La nostra rovina è di beneficio alla terra, aiuta l'erba a crescere, il sole a splendere? Questo buio ha preso anche te? Sei passato per questa notte?» Non è che la prima di una lunga serie di riflessioni e di domande che sollecitano ulteriore pensiero sull'assurdità dell'uomo che fa del male al suo simile. In tale direzione *La sottile linea rossa* risulta una intensa riflessione *sulla guerra*, quale manifestazione massimamente tragica dell'azione umana. Mai come in questo periodo un film come *La sottile linea rossa* può aiutare a valutare ed eventualmente a distanziarsi dai modi in cui i mass media ci raccontano della guerra fra Russia e Ucraina. Ciò che sembra poi utile rilevare è come le intenzioni di Spielberg partano da un suo sentire per certi aspetti condivisibile, per altri forse no. All'uscita del suo film, Steven Spielberg ebbe infatti a dire: «Quello che voglio dal pubblico è che viva la stessa esperienza di quei poveri ragazzi»⁶. In uno dei dialoghi tra i soldati, c'è uno scambio di idee tra il capitano Miller e il soldato Ryan proprio sul tema del ricordo, più precisamente sulla capacità di ricordare da parte dell'uomo. «Quando voglio ricordare, devo ricordare qualcosa di specifico, devo pensare al contesto, non solo a delle facce. C'è la necessità di legare i ricordi alle azioni» insegna il capitano a Ryan. In queste parole si può forse riconoscere il manifesto pedagogico che giustifica l'operazione del regista e l'idea che egli ha circa la funzione "educativa" del cinema⁷. Girare cinema di guerra significa creare le condizioni per la perpetuazione della memoria storica da

6. Grassi M., *Spettacolo della guerra*, *Panorama*, 5 novembre 1998, p.105.

7. Lo specifica chiaramente Gianni Canova: «... per ricordare *ci vuole un contesto*: serve una scena, serve una storia entro cui far agire i singoli personaggi per poter dare loro un volto e un'identità. Appunto: il cinema a questo (anche a questo) serve». La citazione è tratta dall'articolo *Non salvate il soldato Upham*, in *Duel*, novembre 1998, p. 24. Pur condividendo questo passaggio dell'articolo, a differenza dell'Autore, assumiamo però una posizione critica nei confronti di Spielberg, soprattutto per il modo attraverso il quale quest'ultimo costruisce questo contesto.

parte dell'umanità, una memoria partecipe, riconoscente verso coloro che hanno sacrificato la loro vita al fine di assicurare alle generazioni successive un mondo di pace e di giustizia. E in parte, soprattutto sul piano del dispiacere per il sacrificio di tante vite umane, si può condividere l'afflato di Spielberg. Ma per realizzare il suo intento "educativo" egli sceglie deliberatamente di sollecitare con la massima veemenza l'emotività degli spettatori. Attraverso un uso poderoso di digitale, nei primi venticinque minuti di proiezione si assiste al terrificante massa-



cro dei soldati americani da parte dei tedeschi: braccia e gambe mozzate, fiotti di sangue, interiora disperatamente raccolte e tenute insieme con le mani da soldati che gemono invocando la mamma, o urlano con strazio e disperazione. Tutto serve a ricostruire un contesto, secondo Spielberg, il più realistico possibile, il più aderente ai fatti allora accaduti e

quindi del tutto convincente. Le scene più drammatiche e raccapriccianti sono accompagnate da suoni e rumori prodotti e proposti con le più sofisticate tecnologie di registrazione e di riproduzione. Il progetto educativo di Spielberg si definisce così e si concretizza nella rappresentazione violenta della violenza, una rappresentazione in grado di catturare totalmente l'attenzione e le emozioni dello spettatore, impressionandolo e scuotendolo profondamente. Il regista arriva - artificio nell'artificio - a far giungere sulla lente dell'obiettivo della macchina da presa una manciata di sabbia e addirittura uno schizzo di sangue. Il film, secondo il suo autore, ha una sua verità dei fatti da proporre duramente: ogni mezzo è lecito al riguardo. L'agonia dei soldati e la loro morte, la scompostezza dei loro corpi e delle loro voci vanno proposte senza limiti, senza alcuna pietà alla fin fine, bensì con ciò che viene ritenuto assoluto realismo. Spielberg arriva a evocare perfino sensazioni olfattive: «Annusa quella gamba, senti se sa di formaggio!» fa dire ad un soldato per capire se è iniziato il processo canceroso. L'investimento sulla sollecitazione delle emozioni è dunque massimo, senza dubbio almeno nei primi venticinque minuti del film, quelli dello sbarco e della carneficina, con la conseguente riduzione se non addirittura l'azzeramento di ogni spazio per pensare: lo spettatore non deve pensare, perlomeno non durante il film, deve solo inorridire e trarre da questo inorridimento un insegnamento. La seconda parte del film di Spielberg è una gigantesca ricucitura delle lacerazioni e dei brandelli umani mostrati nella prima. Là dove non era possibile individuare alcun senso, relativamente alle scene di massacro, poiché il "contesto" era troppo esiguo, l'autore sceglie di dilatarlo in direzione umanitaria. Facendo leva quasi esclusivamente su determinati sentimenti 'buoni' - la solidarietà fra soldati, il ricordo delle proprie case e dei propri cari - Spielberg cerca l'adesione incondizionata degli spettatori. L'ampliamento del contesto assicurerà così il senso e con esso la memoria.

Malick: la guerra come pretesto, per significare l'esistenza

La sottile linea rossa si apre invece con un prologo in cui una natura splendente, rigogliosa e incontaminata si fa abitare armoniosamente dalla popolazione indigena delle isole dell'arcipelago delle Salomone. Witt, soldato americano disertore, all'inizio quindi antitesi dell'eroe, vive immerso in questo ambiente. Con un suo compagno d'armi gioca quotidianamente con i bimbi indigeni, si tuffa nell'acqua limpida e vi nuota felice. Uomo e natura sono indissolubilmente uniti



l'uno all'altra, anzi la seconda comprende in sé e protegge il primo, insegnandogli i ritmi vitali. Basta una nuotata nel mare, ai bambini, per maturare una stanchezza sana che li conduca a dormire tranquilli: le madri lo sanno bene e coltivano l'alleanza con la natura per l'accudimento delle nuove generazioni. C'è un posto per ogni indigeno, c'è un posto per ogni animale e per ogni cosa, «animali e cose stanno nel mondo in modo conforme alla loro conservazione»⁸. Anche i soldati, nelle loro terre, avrebbero un posto preciso, ma gli uomini in guerra lo perdono, e tale perdita mette in forte pericolo la loro stessa identità di uomini. Come si diceva l'interrogativo essenziale è: «Cos'è questa guerra stipata nel cuore della natura? Perché la natura lotta contro sé stessa?». L'interrogativo rimane presente fino all'ultimo fotogramma, e, apprezzabile scelta del regista, non troverà una risposta. È lo spettatore che deve trovarla, o perlomeno che dovrà continuare a interrogarsi, è lui che dovrà scegliere, è lui che deve educarsi. Malick propone dunque profondi spunti di riflessione senza peraltro pretendere di dare soluzioni. Mentre Spielberg presenta la sua tesi sulla necessità e sul senso che può avere una guerra, *La sottile linea rossa* invece invita al pensiero sulla guerra. Anche strutturalmente i due film sono distanti l'uno dall'altro: *Salvate il soldato Ryan* è lineare e consequenziale e la vicenda che narra alla fine appare perfettamente coesa e unitaria. Ogni singolo frammento si ricomponde e trova il suo posto preciso, rendendo la vicenda facilmente narrabile. Ma si tratta di una narrazione conclusa. Malick invece propone una vicenda discontinua, che ben restituisce il senso di smarrimento, di disorientamento, di frammentazione psichica dei soldati: si tratta di una serie di sequenze, quelle che compongono il film di Malick, che possono essere descritte nel loro accadere puntuale e nei loro singoli significati, in qualche modo autonomi gli uni rispetto agli altri. Si tratta di una precisa opzione stilistica ed estetica che Malick compie, ma che ha una interessante ricaduta sul piano del significato, o meglio dei possibili significati. In altre parole Spielberg, di fatto, presenta una tesi che tende a proporsi come indiscutibile e definita,

8. Fornara B., *In viva morte morta vita vivo*, in *Cineforum* 382, 1999, p. 5.

allineandosi al modello di quelle che sono state definite le grandi narrazioni totalizzanti⁹. I valori in Spielberg sono indicati chiaramente: la democrazia, innanzitutto, facendola apparire come ideale che solo gli americani sanno difendere con efficacia assoluta¹⁰. Malick invece si interroga sul senso profondo dell'esistenza umana e lo fa girando un film sulla guerra, la massima contraddizione appunto sul piano esistenziale, e scegliendo la via del dilemma senza risposta. Per questa profonda differenza ci sentiamo di sostenere che il progetto di Spielberg si iscrive in un disegno quasi di *istruzione*, preordinato nei dettagli e pensato in funzione di precisi obiettivi di apprendimento da parte delle nuove generazioni, mentre il film di Malick risulta interessante sul piano dell'*educazione*, in quanto il regista rinuncia a un progetto definito e coerente, lasciando allo spettatore il compito di trovare un senso agli eventi rappresentati¹¹. Si può educare anche e forse soprattutto proponendo delle buone domande, che promuovano un pensiero personale, originale, piuttosto che allineato secondo un sistema di valori già determinato, nel quale ci si debba riconoscere. Al carattere necessario del film di Spielberg, si affianca quello de *La sottile linea rossa*, aperto agli spazi possibili e creativi del pensare umano, del pensare di giovani spettatori.

Accedere al ricordo o guadagnarsi l'immortalità?

Riprendendo l'analisi dettagliata, nel film di Malick spiccano due particolari vistosamente errati dal punto di vista della ricostruzione storica: la bandiera che per un attimo si intravede nell'esercito giapponese non è quella di guerra, con il sole rosso contornato dai raggi, bensì quella attuale; inoltre nel momento in cui il sergente Welsh si congeda dal soldato Witt, meditando inginocchiato e commosso dinanzi al cumulo di terra della sua sepoltura, egli depone sulla croce di legno la piastrina metallica di riconoscimento del compagno caduto, per lasciarla lì, anziché riportarla in America. Dato che è assai improbabile che Malick abbia commesso questi due "errori" per inavvertenza, conviene piuttosto riflettere sulle intenzioni che possono averlo guidato. La bandiera vuole forse comunicare l'attualità della sussistenza di contraddizioni nella convivenza umana determinata dalla presenza degli Stati, che servono a dividere, piuttosto che a unire, mentre l'episodio della piastrina di riconoscimento guida a una riflessione ancora più profonda. Il tema che interessa a Malick non è quello del ricordo affidato agli uomini,

9. L'espressione è adoperata da Jacqueline Russ nel suo saggio *L'etica contemporanea*, Il Mulino, Bologna 1997, ad indicare i grandi discorsi di legittimazione del reale forniti da dottrine, ideologie e sistemi di pensiero unitari e più o meno indiscutibili. L'Autrice afferma che attualmente queste grandi narrazioni sono venute a mancare, favorendo l'affermarsi di un nichilismo in cui sfumano e si dissolvono fini e valori, per cui non vi è più risposta alla domanda: «a che scopo?» (p. 11). Spielberg e Malick reagiscono a questo vuoto di senso in modi assai differenti.

10. Quando i soldati americani sbarcano in Normandia e successivamente s'inoltrano nell'entroterra, trovano una Francia vuota, assente. Vi è solo una scena in cui compare una famiglia francese, il cui padre, significativamente, vuole affidare la sua figlioletta ai soldati americani. La bimba sta tra le braccia di uno di essi per alcuni minuti, ma il capitano Miller intima di restituirla al suo genitore. Quando questo avviene, la bambina schiaffeggia il padre tra lacrime di paura, ma anche di profonda rabbia. Ci si consenta di interpretare la scena sul piano metaforico: da un lato c'è una Francia che non ha più padri autorevoli in grado di assicurarsi un futuro di libertà, dall'altra c'è un'America generosa, ma nello stesso tempo "pedagogica". La scena restituisce un quadro piuttosto celebrativo e retorico, in cui chi sa essere generoso e sa insegnare la via dell'autorevolezza e dell'autorità sta da una parte ben precisa.

11. «Mancano pochi istanti al massacro, e un soldato si ferma a guardare una foglia che si chiude su se stessa al contatto delle dita. Questa è la definizione di trascendenza secondo Terrence Malick, e il suo polemico atto di fede in un cinema che tratta la narrazione alla stregua di un docile strumento al servizio del pensiero». (Cerchi Usai P., *La sottile linea rossa*, in *Segnocinema*, aprile 1999, p. 31).

presentissimo nella tesi di Spielberg, bensì quello dell'immortalità, collegato alla dimensione della trascendenza. In funzione di questo tema il regista modifica profondamente i caratteri e i comportamenti dei personaggi del romanzo di James Jones¹², da cui ricava il soggetto per il suo film. E forse intenzionalmente inserisce questi "falsi" storici per ottenere un effetto di straniamento, rivelando aspetti nuovi e inconsueti, che si discostano dalla normale ricostruzione storica, che è quella che interessa invece a Spielberg. Quest'ultimo cerca la massima aderenza alla realtà dei fatti storici: tanto più questa aderenza viene assicurata, tanto più vicino alla "verità" risulterà il film e con esso il messaggio. A Malick invece non interessa proporre una "verità" dei fatti, bensì cercare una risposta possibile alla realtà problematica e inquietante della finitudine umana, quando poi sia lo stesso uomo che provveda ad anticiparla. Il film di Malick si qualifica in tal modo come un'occasione di rispecchiamento riflessivo e meditativo. «Mi ricordo di mia madre, quando stava morendo, - dice il soldato Witt all'inizio de *La sottile linea rossa* - si era tutta rimpicciolita e ingrigita. Le chiesi se aveva paura: scosse la testa. Avevo paura di toccare la morte che avevo visto in lei. Non trovo niente di bello, di consolante, nel suo ritorno a Dio. Ho sentito tanto parlare dell'immortalità, ma io non l'ho mai vista. Mi chiedevo come sarebbe stata la mia morte. Come avrei reagito sapendo che quel respiro sarebbe stato l'ultimo. Spero solo di poterla accogliere come ha fatto lei, con la stessa calma... Perché è lì che si nasconde l'immortalità che non avevo mai visto». Malick riesce dunque a evocare la pace, dell'anima, anche in un film disseminato di spari ed esplosioni. Cos'è dunque il ricordo umano a fronte della ricerca di un'immortalità possibile e desiderata? A fronte dell'aspirazione a un ricordo cosmico, sovrumano, e per questo indistruttibile e quindi affidabile? In Spielberg si avverte l'anelito a un'identità guadagnata interamente all'interno del consorzio umano: la possibilità di essere riconosciuti e ricordati sta nelle medagliette o medaglie metalliche, di acciaio o d'oro che siano, ma pur sempre medaglie degli uomini. Per Malick l'identità è data dalla consapevolezza dell'appartenenza a una memoria universale, che trascende i tempi e gli spazi di quella umana. Si fa evidente il carattere religioso del messaggio di Malick. Egli ci vuole dire che non è così importante e cruciale ricordare le singole guerre per amare e quindi coltivare la pace, quanto invece proteggere e conservare un'identità umana che si affidi agli spazi e ai tempi insondabili della trascendenza. Il fragile ancoraggio costituito dal solo riconoscimento e ricordo umano è ingannevole, proprio perché affidato agli uomini, che sono contraddittori. Lo testimonia il ripetersi della follia della distruttività umana, dell'incapacità di percorrere altre vie, per il mantenimento dell'identità, che non siano quelle della violenza all'ombra di una bandiera sventolante¹³.

12. Dal romanzo di James Jones (*La sottile linea rossa. Ogni uomo combatte la sua guerra*, Rizzoli, Milano 1999) Malick ricava solamente alcuni elementi essenziali: le fasi dell'azione militare, i nomi dei personaggi, alcuni episodi, come lo scontro tra il colonnello Tall e il capitano Staros. Ma il regista - e a questo proposito si potrebbe riflettere sul perché di questa scelta - preferisce non menzionare gli episodi più macabri o scabrosi contenuti nel romanzo, come quelli relativi all'antropofagia e all'omosessualità. Volutamente, al contrario di Spielberg, Malick tralascia di raccontare con le immagini, i suoni e i rumori le turpitudini, le carneficine e le uccisioni a mani nude, riservando invece largo spazio ai pensieri intimi dei soldati.

13. Il film di Spielberg si apre e si chiude con l'immagine di una ingrigita bandiera a stelle e strisce che sventola per vari secondi sullo schermo, mentre nel film di Malick la bandiera giapponese si intravede solo per un attimo.

Meritarsi di vivere... o di morire?



Il film di Spielberg ha un incipit del tutto significativo, chiave di lettura della vicenda narrata nel suo film: sull'erba di Omaha Beach, il nome in codice dato agli alleati a una delle cinque spiagge sulle quali avvenne lo sbarco in Normandia il 6 giugno 1944, i passi incerti e stanchi di un uomo invecchiato e visibilmente commosso lo portano sulla tomba del capitano Miller. Il signor Ryan si inginocchia e chiede alla moglie, che gli sta immediatamente alle spalle: «Dimmi che ho condotto una buona vita, dimmi che sono un brav'uomo...». «Lo sei» - risponde sussurrando la donna. Allo stesso soldato Ryan, cinquant'anni prima, il capitano Miller, pochi istanti prima di morire, aveva detto: «Mèritatelo...». Ben due uomini erano morti per consentirgli di tornare sano e salvo a casa, e un terzo stava per morire per lo stesso motivo. Dev'essere dunque qualcuno che ci vuole bene a consolarci, dicendoci che abbiamo vissuto degnamente? Da soli non sappiamo valutarci? Questo sembra essere l'assunto di fondo di Spielberg. È un'autorità umana esterna o che sta sopra di noi - lo Stato, o chi ci protegge e ci vuole bene - che deve rendere manifesta la misura, orientarci nella vita e rassicurarci, dicendoci quando siamo nel giusto e quando no. Il meritarsi di vivere deriva dall'ottemperanza a imperativi dettati agli uomini da altri uomini. Sono questi imperativi che permettono di vivere il senso del dovere. Uomini che fanno da padri ad altri uomini, dunque, che li amano, li proteggono e li salvano, purché se lo meritino, oppure decidono che è giusto che muoiano, se meritano invece di morire. Da questo punto di vista una delle scene più forti sempre nel film di Spielberg è l'uccisione a sangue freddo di un soldato tedesco da parte del caporale americano Upham, che precedentemente aveva salvato la vita allo stesso soldato¹⁴. Upham decide che il tedesco non merita di vivere. Ancora una volta il destino dell'uomo è deciso da un altro uomo. È il messaggio fondamentale di Spielberg, in virtù del quale suggerisce che in fondo non si possa accedere alla dimensione adulta senza un'autorità umana che dica ciò che è meritevole o meno, ciò che è giusto fare e ciò che invece rientra in una vita spesa non degnamente. Per riconoscere la forte dimensione ideologica presente nel film di Spielberg, vale la pena analizzare con attenzione i tratti di personalità del soldato americano. La figura del caporale Upham è in effetti una delle più inquietanti del film. Upham è un intellettuale, dunque è un uomo che sa riflettere. Per tutto il film si dimostra pauroso, disorientato, spesso si rende protagonista di comportamenti comici: gli sfuggono di mano le munizioni, lascia cadere a terra la macchina da scrivere, balbetta. Complessivamente Upham rappresenta l'imbranato, che sa rendersi sovente ridicolo. In occasione della cattura di un tedesco, in una situazione che avrebbe richiesto la sua eliminazione per questioni di sicurezza, di fronte al comportamento di questo soldato che

14. Annota Paolo Sorrendi, nella sua recensione al film di Spielberg su *Storyboard*, ottobre 1998, p. 3 : «... il destino del tedesco, prevedibile e scontato già da prima, insegna sì che le persone non cambiano anche se dicono di essere diverse per opportunismo, ma solo perché mostra come gli americani si credano sempre i soli detentori della verità, e agli altri non resti che farsi sparare, facendo la figura dell'idiota spregevole di fronte all'eroe esemplare».

piangendo implora pietà, che dice «A me piace America...» e che addirittura accenna ad alcuni brani musicali americani, ottiene dal capitano Miller che egli sia lasciato andare libero. Succede però che Upham reincontra lo stesso uomo e assiste senza intervenire, impietrito dal terrore, all'uccisione a sangue freddo di un suo compagno, il giovane soldato ebreo Mellish, ad opera del tedesco graziato. Successivamente Upham incontrerà una terza volta il soldato tedesco, nuovamente prigioniero degli americani. Il tedesco vorrebbe ancora chiedere pietà, ma Upham alza il fucile e gli spara con la determinazione e la freddezza di un giustiziere. A nostro avviso all'orrore della precedente efferata e spietata uccisione del soldato americano, si aggiungono l'orrore e il disgusto di un'uccisione inutile, del tutto irrazionale. Da un punto di vista di una morale comune, e non troppo ragionata, l'uccisione del tedesco è del tutto giustificabile, Spielberg lo sa bene. Nondimeno avverte però che si tratta di un'uccisione ad armi impari. Il regista risolve il problema affidando l'atto tutt'altro che eroico e carico di violenza proprio ad Upham, il caporale imbranato e confusionario. In effetti «un modo per rendere accettabile la violenza consiste nell'inserire un elemento pseudocomico nella tragedia. Al personaggio umoristico è consentito ciò che non è permesso all'individuo serio»¹⁵.



La morte come assunzione di responsabilità, la morte come dono



Nel film di Malick la figura più bella e interessante è quella del soldato Witt. Come si è già accennato, il regista stravolge il personaggio originario, che nel romanzo è una figura di contorno, e lo rende il protagonista principale dell'intera vicenda. Accanto al suo capitano, che si affida continuamente all'aiuto di Dio, Witt si propone

come soldato che non si ferma agli ordini militari, non ascolta solo l'autorità degli uomini, bensì avverte il richiamo verso compiti superiori, trascendenti. È stato felicemente detto che il film di Malick sembra un'immensa preghiera di ricerca¹⁶. Indubbiamente la dimensione religiosa è presente e chiaramente indicata dagli atteggiamenti, dai gesti, dalle parole e dagli sguardi

15. Angelini A., *Cinema e mondo istintuale: aspetti dinamici*, in Imbasciati A., De Polo R., Sigurtà R. (a cura di), *Schermi violenti. Catarsi o contagio?*, cit., p. 36.

16. Aiuta a percepire come preghiera il film di Malick la pregevole colonna sonora musicale che accompagna quasi incessantemente il susseguirsi delle scene: mentre nel film di Spielberg il tono della musica è chiaramente celebrativo ed epico, ne *La sottile linea rossa* esso mantiene i toni solenni e meditativi della musica sacra, enfatizzando la dimensione di mistero e di sostanziale inspiegabilità degli interrogativi disseminati nell'intero film.

di Witt e del mite capitano Staros. Si consenta la descrizione di qualche passaggio, qualche singola scena - verso la quale sarebbe possibile orientare l'attenzione di giovani spettatori - per riconoscere questa dimensione religiosa e per accedere a uno dei possibili significati sul piano esistenziale che può avere il film. C'è una struggente sequenza in cui il sergente Keck strappa la linguetta di innesco di una bomba a mano e quando si rende conto che ha aspettato troppo a lanciarla e che sta per avvenire l'esplosione, si gira di scatto verso l'argine, coprendo l'ordigno con il proprio corpo per proteggere i suoi compagni dalla deflagrazione. I brevi minuti che seguono l'esplosione sono di grandissima intensità: c'è chi, fra i soldati che gli stanno intorno, non ha il coraggio di ascoltare le parole disperate di Keck, il quale, dilaniato dall'avvenuta esplosione della bomba, si rende conto di dover morire e chiede di poter scrivere alla moglie. Solo Witt, facendoci intuire il destino che egli stesso incontrerà, parla con calma e tenerezza al compagno. Lo guarda negli occhi. Lo tocca. Sta al suo fianco in quel suo ultimo tempo di vita e con dolcezza gli dice con voce rassicurante: «Andrà tutto bene... anche se muori. Non hai fatto del male a tuo fratello, e se non ti fossi buttato contro l'argine, saremmo morti tutti». Keck dice che sente arrivare il freddo, e Witt gli sta vicinissimo con il suo calore umano. Lo accompa-

gna, fino alla fine. C'è da chiedersi: qual è stata l'autorità che ha suggerito a Keck di sacrificarsi? La risposta sembra risiedere nell'esistenza/presenza dei suoi compagni in quel momento. Per salvare le loro vite il sergente Keck ha deciso, con un'intuizione quasi istintiva, ma del tutto generativa,



di non tentare di allontanarsi, prendendosi in tal modo tutta la responsabilità di quanto stava accadendo. Fino in fondo, fino al sacrificio estremo, Keck ha deciso, autonomamente, di 'esercersi', donando la sua vita per salvare i suoi commilitoni. È quello che farà anche Witt, al termine del film, in una sequenza che sembra costituire il passaggio più carico di significato dell'intero lungometraggio. Occorre andare in avanscoperta. Si percepisce che il pericolo è estremo. Witt chiede al comandante: «Mandi me. Se succede qualcosa di grave, voglio esserci...». Witt si inoltra nella boscaglia e incontra faccia a faccia il nemico. I giapponesi lo circondano, con i fucili spianati. Lo implorano nella loro lingua di arrendersi. «Non vogliamo ucciderti» gli dicono, a dimostrazione che la pietà non ha confini, e che non è vero che i buoni stanno tutti da una parte e i cattivi dall'altra. Ma Witt non può comprendere. Ancora una volta le lingue diverse separano e hanno la meglio sulla comunicazione degli sguardi, pieni di pietà da una parte, carichi di smarrimento dall'altra. Witt fa un movimento inconsulto e ciò provoca la sua fine. Witt dunque, il disertore della guerra degli uomini, vive fino in fondo l'avventura dell'esistenza con gli uomini e per gli uomini. Il disertore questa volta non solo non abbandona, ma prende su di sé tutto il peso della tragedia assurda in cui si trova, quella della guerra, e costruisce la via per la sua immortalità. Di fronte alla follia della guerra, egli risponde con l'assunzione della responsabilità realizzata pagando in prima persona, e con la vita. Non è il senso del dovere che

lo spinge all'avanscoperta, di un dovere prestabilito da una logica umana, per di più una logica di guerra, spiegabile e giustificabile secondo parametri immanenti. È la logica della cura, della generatività, del dono, dell'amore, del tutto incondizionato. Witt affronta il rischio da solo. La capacità della solitudine per amore e della morte come dono supremo costringe a ripensare all'idea classica dell'eroe, e mette in discussione il concetto di gloria. Che cosa possono infatti indicare questi due termini così ideologicamente strumentalizzati dagli uomini di guerra? L'eroe è colui che riesce a diventare un automa, una macchina per uccidere nel momento cruciale in cui si deve affrontare il nemico? In tal caso, come è stato efficacemente precisato, l'eroismo è un assopimento, un'anestesia, quindi una forma di impostura¹⁷. Forse eroe è invece colui che sa riscoprire la fratellanza universale e per essa sa morire, giorno per giorno, e la gloria è la fine delle separazioni, delle rinunce, di qualsiasi tipo esse siano, per tornare all'intero. Restituiscono con pienezza di senso il significato di quanto si è appena detto queste parole, che Malick fa recitare dalla voce fuori campo: «Eravamo una famiglia... doveva perdersi, separarsi. Ora siamo l'uno contro l'altro. Ognuno fa ombra all'altro. Come abbiamo fatto a perdere il bene che ci era stato donato? A lasciarcelo sfuggire? A disperderlo sconsideratamente? Che cosa ci impedisce di allungare la mano e di toccare la gloria?». E ancora: «Un uomo guarda un uccello morente, e pensa che la vita non sia altro che dolore senza risposta... ma allora è la morte che ha l'ultima parola e ride di noi. Un altro uomo vede lo stesso uccello e sente la gloria, sente nascere la gioia eterna dentro di sé».

La rassegnazione cinica e la speranza fiduciosa

Tra i passaggi più intensi e significativi del film di Malick si qualificano i momenti di dialogo tra il sergente maggiore Welsh e il soldato Witt. Il primo è colui che attraverso un cinismo non dettato altresì da cattiveria, e non senza momenti di travaglio interiore, è giunto alla constatazione che tutto sta scivolando inesorabilmente verso la tragedia e che non è possibile opporre resistenza alcuna all'avanzata del male. «In questo mondo, un uomo, da solo, non è niente, e non esiste un altro mondo al di fuori di questo» dice Welsh a Witt, in risposta alla profondità d'animo e di pensiero che riconosce nel soldato disertore. E all'insistenza fiduciosa di Witt - «È qui che sbaglia, capo, io l'ho visto un altro mondo. A volte penso di averlo immaginato» - Welsh replica: «Viviamo in un mondo che si sta spostando verso l'inferno il più velocemente possibile, in una situazione come questa un uomo può solo chiudere gli occhi e non lasciarsi toccare da nulla, badare a sé stessi». E ancora dirà: «Un uomo può fare una cosa sola: crearsi una situazione che sia sua. Crearsi un'isola attorno». In questi tempi di guerra siamo verosimilmente tentati di pensarla allo stesso modo. Welsh, nonostante il suo atteggiamento disincantato, non si sottrae tuttavia all'aiuto quando esso sia utile: egli predica l'insensibilità, l'indifferenza, la distanza, l'isolamento appunto, eppure rischia la vita per aiutare un suo com-

17. Henry M., *The Thin Red Line. Rêveries d'un cinéaste solitaire*, in *Positif*, mars 1999, p. 6.

pugno ferito a iniettarsi la morfina, sentendosi dire da un suo superiore che per quel gesto sarà segnalato per la medaglia al valor militare. Welsh porta abbastanza rispetto, ma soprattutto prova sufficiente stima, nei confronti di Witt, da riammetterlo al servizio, anziché consegnarlo alla corte marziale, sebbene sia egli disertore. Welsh, pur nel suo fatalismo, mostra di avere la piena consapevolezza che l'uomo non è un essere superiore, nella natura, bensì uno dei suoi tanti elementi, che combatte, aggredisce e si difende, per sopravvivere. Witt invece non abbraccia questa logica, e continua a formulare, per sé stesso, interrogativi che rimangono senza risposta, ma che lasciano «intravedere uno spazio morale più profondo di quello leggibile nel semplice "stato di natura: il male è soltanto in noi o fa invece parte della struttura del mondo creato? È una costruzione culturale o è qualcosa di insito nella natura stessa?"»¹⁸. La risposta non è chiara, anche se Malick indica chiaramente che è possibile individuare qual è il bene e qual è il male, o meglio, che è possibile intuirlo e che, al momento opportuno, si può mettere a frutto questa intuizione, propria dell'essere umano. Lo spazio del possibile apre alla speranza che l'uomo sappia opporsi all'istinto della conservazione esclusiva di sé stesso.

Uomo e natura: la tragedia di una presunta separazione

«C'è una forza indicativa nella natura... forse più di una». Sono parole proferite dalla voce fuori campo, che è difficile attribuire a un soldato piuttosto che a un altro¹⁹, mentre sullo schermo si vede un coccodrillo che si immerge nella melma verdastra. Nelle ultime scene del film l'animale riapparirà, questa volta saldamente immobilizzato con delle funi dai soldati sul ripiano di un mezzo militare. Le immagini sono molto forti per il loro significato sul piano simbolico. L'uomo, che è nella natura, che è la natura stessa, combatte contro sé stesso. I soldati credono di aver vinto, in realtà hanno imprigionato sé stessi. La guerra ha fatto perdere loro la misura. C'è un frammento di dialogo all'interno del film di Spielberg che vale la pena confrontare con un passaggio del film di Malick. Il capitano Miller, rivolgendosi al caporale Upham, dice: «Come te la passi?». «La trovo una buona esperienza» - gli risponde Upham. «Davvero? In che senso?». «La guerra educa i sensi, chiama in azione la volontà, perfeziona la costituzione fisica, porta gli uomini in una collisione così lesta e ravvicinata nei momenti critici che l'uomo misura l'uomo...». Nel film di Malick, la voce della coscienza suggerisce qualcosa di assai diverso: «Una guerra non nobilita l'uomo: lo fa diventare un cane rabbioso, avvelena l'anima. Tutto questo sangue, tutto questo rumore ti strappano qualcosa dalle viscere... Come si arriva dall'altra parte? A quelle colline blu... l'amore... da dove proviene? Chi ha acceso questa fiamma in noi?

18. La Polla F., *Soldati e filosofi*, in *Cineforum*, 382, 1999, p. 10.

19. Si tratta di una precisa scelta del regista. A differenza di Spielberg, che descrive in modo preciso i suoi soldati, attribuendo a ciascuno di essi un "ruolo" specifico, Malick tratteggia qua e là qualche carattere, ma poi preferisce non insistere, proponendo un dialogo a più voci che sembrano comporre un unico profondo monologo interiore. Non è la voce dei singoli soldati che parla, è la voce della coscienza dell'uomo, quell'unica coscienza chiamata al confronto con i grandi interrogativi esistenziali e con le contraddizioni della convivenza umana. Come nota Paolo Cerchi Usai «il labirinto delle riflessioni in soggettiva è così denso che a volte è difficile distinguere la provenienza. La confusione che ne deriva è anch'essa intenzionale, perché i ritratti psicologici sono abbozzati a grandi linee e poi lasciati andare alla deriva nella loro forma di biografie incomplete. Ciò consente a Malick di instaurare un regime di alternanza fra partecipazione e distacco, in cui il dramma di ciascuno è disperso in un pulviscolo di emozioni che inonda la mente come un incoerente flusso d'immagini» (Cerchi Usai P., *La sottile linea rossa*, cit., p. 32).

Nessuna guerra può spegnerla... conquistarla... Ero prigioniero... mi hai liberato». È l'amore, dunque, che conferma l'intima unione tra uomo e natura ed è l'amore dell'uomo verso l'uomo che dà la vera misura, che fa compiere l'esperienza del limite, piuttosto che quella del potere. I soldati si prendono diletto del cocodrillo imprigionato, lo toccano, cercando di stuzzicarlo, e ridono stupidamente. Il cocodrillo osserva. La natura osserva - indifferente - l'uomo sciocco che non ha compreso di aver imprigionato sé stesso. L'uomo in guerra, l'uomo nella follia e nell'insensatezza, ha rotto il patto con la natura, ovvero con sé stesso e cerca, nel suo delirio, di farsi aiutare dalla natura. Ci sono molte scene che vedono i soldati strisciare sulla terra, nascondersi dietro alla vegetazione, scavare buche per entrarvi e proteggersi, avvalersi delle forme del territorio per avere maggiori possibilità di successo: tutto è inutile, poiché vinceranno forse gli americani sui giapponesi, ma l'uomo verrà comunque sconfitto. La terra e la natura diverranno trappole fatali, poiché l'uomo le ha chiamate a far parte del suo disegno distruttivo. «Per essere fonte di profitto, la natura deve essere anch'essa violentata. Nel film il nemico si è sotterrato, e nel momento in cui si avvicinano alle sue tane, gli assediati sono costretti ad arrampicarsi strisciando lungo percorsi complicati. Quando il terreno è conquistato e liberato con l'uso delle bombe a mano, i rifugi divengono tombe, e la collina necropoli»²⁰.

Soldati nella natura, soldati che meditano



Se una delle scene che più colpiscono in *Salvate il soldato Ryan* è quella della pallottola che arriva a uccidere un soldato sott'acqua, durante lo sbarco in Normandia, che si può considerare la scena emblematica del progetto di Spielberg, quello di immergere lo spettatore nella guerra, questa volta addirittura nell'acqua, la scena maggiormente emblematica de *La sottile linea rossa* è forse quella di un soldato nascosto tra alte erbe che ondeggiavano al vento. Nel film di Spielberg la natura non riesce a proteggere l'uomo, e nemmeno

entra a far parte dell'insieme recitativo del film. In Malick invece la natura interviene sovente e in essa le voci recitanti fuori campo riconoscono lo specchio di un'alterità superiore, che inviterebbe a un'alleanza, che invece l'uomo compromette. «Esiste una forza complementare all'opera della natura?» si chiede una delle varie voci fuori campo. Una voce che pur avendo ben presente l'assurdità della guerra, e forse proprio per questo, non tralascia di contemplare attorno a sé la vegetazione, l'ondeggiare delle erbe sotto le carezze del vento, il cielo, le nuvole dai colori cangianti. La contemplazione è in realtà la condizione mentale di ciascuno dei

20. Henry M., *The Thin Red Line. Rêveries d'un cinéaste solitaire*, cit., p. 9. La traduzione è mia.

personaggi ne *La sottile linea rossa*, come pure del resto quella del regista²¹. È il contatto con la natura che guida i soldati a chiedersi quale ruolo essi abbiano in ciò che accade intorno a loro, se la violenza perpetrata nei confronti di altri uomini sia da mettere in relazione con le loro intenzioni o se sia il risultato inevitabile di una forza sconosciuta che suggerisce il male e che è impossibile contrastare. L'atrocità della violenza, l'assurdità e il dolore sono pienamente avvertiti dai soldati di Malick. «Ho ucciso un uomo! La cosa peggiore che si possa fare! Ho ucciso un uomo e nessuno può condannarmi...» grida disperato uno di essi. Di fronte all'armonia della natura, al suo equilibrio, l'uomo avverte l'empietà di ciò che sta facendo, e nello stesso tempo non sa come sottrarsi alla tragedia. I protagonisti de *La sottile linea rossa* sono colti spesso in atteggiamento di meditazione o d'invocazione, o ancora di disperata meraviglia e orrore insieme, come il soldato Dale, che raccoglie in un barattolo i denti d'oro dei soldati giapponesi caduti, e poi, tornato alla pietà, urla contro sé stesso, avvertendo finalmente tutto il disgusto e l'orrore per la perversione alla quale era giunto. Il confronto con la natura può portare dunque alla sospensione dell'agire tragico. Di fronte alla bellezza, alla maestosità delle piante, a contatto con la freschezza limpida dell'acqua, sotto la carezza dei raggi solari, anche i soldati hanno tempo per pensare, e con i soldati pensa anche lo spettatore. Nel film di Malick la mente non viene sistematicamente e inesorabilmente schiacciata dall'azione, come nel film di Spielberg, dove è importante ciò che si fa o non si fa, e per questo si merita o no il ricordo. Nel film di Malick è importante come si è, e in seconda battuta, eventualmente, come si agisce. La natura costituisce un alleato prezioso per la costruzione dell'identità umana, e guida all'intuizione che, per sua fortuna e disgrazia insieme, esiste qualcosa di superiore che lo chiama ad "essere" prima che a "fare". In realtà la presenza della natura e soprattutto il modo in cui Malick la fa intervenire in moltissimi passaggi, conferiscono un carattere solenne, meditativo alla vicenda, ricordando costantemente che, a fronte delle misere battaglie fra gli uomini, c'è comunque qualcosa di superiore che le comprende e le trascende. Gli altissimi alberi e le liane, con il loro gioco d'intrecci a volta e la luce del sole, che filtra tra le foglie, danno l'impressione, più volte, di trovarsi all'interno di una cattedrale, tra i riflessi delle vetrate. La natura, magnifica e ordinata, introduce a una dimensione trascendente, almeno inizialmente religiosa. È stato felicemente scritto che *La sottile linea rossa* si può paragonare a un'ininterrotta, immensa preghiera²². Mentre sullo schermo compaiono uccelli variopinti incorniciati da una vegetazione rigogliosa e splendente, una voce recitante si chiede: «Chi sei tu, per vivere sotto queste forme diverse? Tua è la morte, che cattura tutto. Tua è anche la fonte di tutto ciò che nascerà. Tua la gloria. Tua la pietà, la



21. Jones K., *La Terreur*, in *Trafic*, Printemps 1999, p.12.

22. Alberione E., *Smisurata preghiera in La sottile linea rossa: linee interpretative e punti di vista*, in *Duel*, marzo 1999, p. 22.

pace, la verità. Tu dai riposo allo spirito... comprensione... coraggio. Il cuore rassereni, Signore. Forse gli uomini appartengono tutti a una stessa grande anima, tutti ne fanno parte, tutti volti dello stesso essere, un unico grande essere. Tutti cercano la salvezza seguendo il proprio sentiero, tutti, con un piccolo carbone, tolto dal fuoco...». L'immagine del fuoco, elemento naturale fondamentale, interviene spesso nel film di Malick, e mentre nel film di Spielberg il fuoco compare sempre per distruggere, ne *La sottile linea rossa* appare sotto forma di fiamma che accompagna l'uomo significando qualcosa che vive in lui e che è difficile che si spenga. Fiamma è la scintilla che il soldato Witt vede dentro di sé e i fiammiferi che accende di continuo dialogando con il sergente Welsh; fiamma è il lume della candela dell'umanissimo capitano Staros, al chiarore della quale egli prega per i suoi soldati. Il capitano comprometterà la sua carriera per salvare le loro vite, rifiutandosi di mandarli al massacro: «Mi ascolti? Fa' che io non ti tradisca, fa' che io non tradisca i miei uomini, in te io confido...». Fiamma è la brace della sigaretta del sergente Welsh, che brucia con discontinuità, come discontinuo è l'atteggiamento dello stesso Welsh, come si è già detto, tra il disincantato cinismo e l'attrazione verso una fede che dia spazio all'armonia tra gli uomini.

L'inconsistenza della diversità, l'irriducibilità della differenza

Si è già detto come Malick abbia scelto di girare un film sulla guerra non tanto per sottolineare qualche aspetto attorno al soggetto in sé stesso, come invece ha fatto Spielberg, bensì per «poter(c) dire qualcosa di radicale (e forse, in definitiva, di indicibile) sull'irriducibilità dell'*altro*: condizione da cui il soggetto ricava la solidità che lo rassicura del suo esserci, ma, contemporaneamente, il destino della sua dissoluzione»²³. Spielberg risolve il problema della rappresentazione del nemico in modo assai sbrigativo, semplicistico e classico nel senso più negativo del termine. La figura già descritta del tedesco che viene graziato dagli americani e che successivamente continua ad uccidere con crudeltà e freddezza e che viene poi eliminato dal caporale Upham è emblematica, e serve a Spielberg per identificare nei nemici coloro che sono dalla parte del torto, della cattiveria, dell'ingiustizia più profonda. È la presenza, ma soprattutto il comportamento del tedesco che induce Upham, finalmente (!) a sparare, a schierarsi, ad acquisire un'identità. L'identità del giusto, di colui che ha ben capito dove e in chi sta il male e che si prende il diritto di eliminarlo. La diversità del nemico diventa il motivo per una ritrovata coerenza che sappia far tacere, quando occorre, le suggestioni della pietà. Ma in realtà i nemici sono veramente diversi e più crudeli? Bisogna riconoscere che Spielberg, almeno in qualche breve passaggio, dimostra equilibrio nell'ammettere, e nel far vedere, che la ferocia non ha confini. Alla vista di due soldati tedeschi che escono in fiamme dal bunker che li proteggeva, si ode una voce che ordina: «Lasciateli bruciare!». Ma è veramente poco ciò che fa vedere Spielberg, rispetto all'odio e alla ferocia profonde, da una parte e dall'altra, che

23. Piccardi A., *Lo sguardo disumano*, in *Cineforum*, 382, 1999, p. 3.

è in grado di determinare una guerra. Diametralmente opposto è il progetto di Malick. Nel suo film l'incontro con il nemico avviene quando gran parte della vicenda si è già svolta. Si tratta di immagini di estrema nobiltà. I soldati americani, quando giungono tra i nemici, sulla sommità della collina ormai conquistata, incontrano giapponesi disperati, piangenti, coperti di sangue e impietriti dalla paura.



«L'orrore del combattimento trova il suo riscatto nei blateramenti assurdi, nella pietà religiosa, nell'orgoglio

sanguinante, nella paura e nel dolore dei vinti, riassunto in modo mirabile nell'immagine di un soldato piangente che difende impotente con una risibile baionetta stretta in mano il compagno morente al corpo del quale fa da debole scudo»²⁴. I soldati giapponesi mormorano sommessamente, con gli occhi colmi di infinita tristezza. Uno di essi prega inginocchiato con le mani giunte e gli occhi chiusi, come se fosse in un altro luogo, lontano da quella distruzione. Un soldato americano si avvicina ad un soldato giapponese e gli dice: «Affonderò i denti nel tuo fegato! Stai morendo! Vedi quegli uccellacci lassù? Lo sai che ti mangeranno crudo? Dove sei diretto tu non c'è ritorno!». E il soldato morente gli risponde: «Anche tu morirai!». Ma c'è anche chi, come il soldato Witt, guarda con profonda pietà e intensa compassione ai vinti, che sono uomini che soffrono, piangono, pregano, hanno paura al pari di qualsiasi altro uomo. Significativamente non c'è un sentimento diffuso di sopraffazione nei soldati americani: questi ultimi hanno incontrato nei soldati giapponesi gli stessi sentimenti che sono loro propri. Nel nemico vinto hanno incontrato uomini che fino a quel momento venivano vissuti come diversi, ma che improvvisamente si rivelano simili, sebbene differenti, poiché ciascuno di essi reagisce in modo personale alla tragedia: con il pianto, con la preghiera, con l'annichimento, con la rabbia disperata. Soldati americani e soldati giapponesi si trovano in una situazione di spaesamento: la scoperta che il dolore e la paura non hanno confini ancora una volta mette a dura prova il senso di identità. Si capisce improvvisamente come gli antagonisti condividano l'insensatezza comune della loro presenza sull'isola. Nei nemici, inaspettatamente, i vincitori si riconoscono, e il disorientamento sul piano dell'identità è massimo. Da un lato la guerra li chiama ad essere cittadini americani, dall'altra il riconoscimento dell'universalità del sentire umano li chiama al sentimento di fratellanza e di amicizia. C'è chi non sa cogliere la differenza, e odia, e uccide senza alcuna pietà, e chi invece, come Witt, offre della gomma da masticare al giapponese angosciato che gli sta di fronte.

24. La Polla F., *Soldati e filosofi*, cit., pp.10-11.

Considerazioni conclusive. Spielberg e Malick: due modi di intendere la funzione del cinema

Le due opere cinematografiche prese in considerazione, secondo gli intenti da parte dei loro Autori, espressi chiaramente da Spielberg, in buona parte da noi supposti nel caso di Malick, volevano proporsi come occasioni di riflessione attorno al tema della guerra. Profondamente differenti sono però le visioni della violenza e della distruttività umana, e, in relazione ad esse, i risultati sul piano educativo che possono derivare dalla visione dei due film. Il cinema di guerra di Steven Spielberg può indubbiamente costituire un'occasione per non dimenticare, per imparare la storia, ma le scelte stilistiche e i mezzi impiegati dal regista per ottenere il ricordo e suscitare la gratitudine rispetto ai caduti in nome degli ideali della libertà e della democrazia, risultano discutibili sul piano educativo. Non si può non condividere le perplessità che alcuni recensori hanno sollevato²⁵. Spielberg cerca una adesione che intende ottenere lavorando quasi esclusivamente sul piano delle emozioni, ma spesso anche su quello degli istinti, e per fare questo confeziona un prodotto iperviolento, con la precisa volontà di impressionare lo spettatore. L'inevitabile effetto è quello di una inquietante riduzione degli spazi di pensiero e di rielaborazione da parte dei fruitori del film. Rimane inoltre qualche interrogativo sulla scelta, da parte del regista, se il film doveva servire alla memoria, di isolare l'episodio dello sbarco in Normandia e quello successivo del recupero del soldato Ryan rispetto all'esigenza di una più solida cornice storica²⁶. Se il film di Spielberg non risulta alla fin fine convincente sul piano educativo, e quindi in qualche modo inutile e forse pericolosa la violenza che in esso viene rappresentata e mostrata agli spettatori, diverso è il caso de *La sottile linea rossa* di Terrence Malick. Anche questo Autore racconta la guerra, mostra la violenza e la ferocia umana e parla di morte inferta da uomini ad altri uomini, ma propone questi temi privilegiando, attraverso precise scelte di mezzi e di stile, la riflessione filosofica, la tensione in dimensione lirica, l'utilizzazione delle azioni, delle immagini, delle parole e dei suoni in relazione ai loro possibili significati sul piano metaforico. L'opposizione tra la sublime perfezione della natura e la tragica distruttività da parte dell'uomo viene proposta allo spettatore perché possa autonomamente ripensare ai temi esistenziali fondamentali: il senso del vivere, sulla terra, accanto alle cose, alle piante, agli animali e soprattutto agli altri uomini. La forza espressiva del film si definisce quindi

25. «Nel cinema di Spielberg il rapporto tra segno e senso è del tutto sbilanciato a favore del segno. Ciò che fa impressione è vero. Se si riesce a colpire lo spettatore nei suoi punti delicati, non sarà difficile persuaderlo che quello proposto dal film è un discorso sensato». (Fantuzzi F., *Recensione del film Salvate il soldato Ryan*, in *La Civiltà Cattolica*, novembre 1998, p. 455). Più avanti, nella stessa recensione, si legge: «Nelle recensioni che i critici più consapevoli hanno dedicato al film si avverte l'incertezza nell'indicare se si tratta di un film pacifista o guerrafondaio». E ancora: «Chi oserrebbe affermare che gli americani siano entrati in guerra solamente per bontà d'animo? Dopo le guerre vengono i trattati di pace, i quali comportano, come è noto, clausole di natura economica. La spada di Brenno torna ad imporre la sua brutalità anche se nelle forme aggiornate dell'imperialismo economico e del neo colonialismo culturale». (*ibid.*, p. 456).

26. Nota opportunamente Flavio Vergerio: «Dal punto di vista ideologico ho qualche dubbio che il nucleo del discorso sulla necessità della guerra "giusta" sia sufficientemente motivato. Spielberg dà forse per scontata la conoscenza dello spettatore medio delle prospettive di un dominio sul mondo del mostro nazista qualora gli USA non fossero intervenuti nel conflitto mondiale. Purtroppo io non ne sono convinto e mi pare quindi insufficiente mostrare il faccia a faccia di alcuni ebrei o di Mellish che gridano il loro disprezzo ai tedeschi che, sconfitti, sfilano davanti a loro e ridurre le ragioni ideali della lotta al nazismo a pochi rapidi accenni. Peggio, credo che sia riduttivo e fuorviante identificare il pericolo globale del nazismo nella figura del soldato che mostra la sua vera faccia infida e demoniaca, quando compare come un vampiro revenant sulla scena finale dopo aver finto di aver rinnegato il nazismo stesso ed essersi umiliato di fronte ai soldati nemici mostrando un volto "umano" cantando le canzoni dei musical americani». (*Film*, novembre-dicembre 1998, p. 5).

come di grande efficacia, tanto più interessante sul piano pedagogico, quanto più essa riesce a promuovere il pensiero senza suggerire però nessuna soluzione da “imparare”. *La sottile linea rossa* riserva largo spazio alla coscienza individuale dei suoi protagonisti e di chi guarda il film, indicando che la verità va ricercata attraverso l’ascolto attento del cuore e della mente, rimanendo attenti alle suggestioni esterne, non succubi di esse, bensì capaci di adottare, all’occorrenza, scelte coraggiose e veramente libere. Un pensiero che ben si raccorda con la poetica di Malick è quello di Don Milani: «... c’è una legge che gli uomini non hanno forse ancora ben scritta nei loro codici, ma che è scritta nel loro cuore. Una gran parte dell’umanità la chiama legge di Dio, l’altra parte la chiama legge della Coscienza»²⁷.

Alberto Agosti

Già Università di Verona

27. Don Lorenzo Milani, *Il dovere di non obbedire*, ed. Cultura, Firenze 1965, p. 41.