

## **Trip infernali. L'archetipo del "viaggio" nella guerra.**

©Simona Brancati – 2005. Tutti i diritti riservati.

Guerra, roba sporca. Se, come dice Freud, lo "sporco è roba fuori posto", l'urgenza dell'arte è darle una forma, una collocazione di senso. Non solo nella Storia, ma anche nell'Uomo.

Nel cinema l'oscurità, il caos e la follia della guerra sono organizzati (ed esorcizzati) nelle formule del genere, che codifica l'evento bellico con approcci emotivi e interpretativi diversi e mutevoli nel tempo. Tra militanza, anti-militarismo e propaganda, immaginario, lettura storica e rilettura critica.

Ma la rappresentazione della guerra può anche rompere gli argini del reale, sconfinare in un altrove attraversando i territori minati e le trincee dell'anima per diventare l'archetipo di tutti i viaggi compiuti dall'uomo, gruppo o individuo che sia. La Storia, allora, diventa quasi un pretesto narrativo, cede il passo al Cinema "qui e ora" e si fa metafora di un percorso di crescita, formazione, ricerca, trasformazione, devastazione e confronto (con l'altro e con le proprie psicosi) che trascende i confini del tempo.

I film che narrano la guerra sono caratterizzati da una forte struttura duale basata su coppie di opposti: una tra tutte, Bene e Male. Quando la chiave di lettura psicologica s'impone sull'azione, sfumando la definizione di queste antitesi e orientando fortemente la composizione stilistica degli elementi narrativi e della messinscena, ecco ritagliarsi consapevolmente o meno il "viaggio dell'Eroe"<sup>1</sup> (o dell'anti-eroe), antico modello mitologico riconoscibile universalmente nella narrativa di ogni cultura e tempo. Un viaggio che si sviluppa "orizzontalmente" all'esterno del personaggio, oppure discende "verticalmente" all'interno del suo cuore e della sua mente. A una struttura narrativa di questo tipo servono un punto di partenza (stasi), un mutamento di situazione o di interessi (conflitto), una serie di tappe (prove/ostacoli) e di alleati/nemici che rafforzano l'azione, un obiettivo-miraggio-premio da raggiungere o conquistare.

Riflettendo, questa dinamica impiegata per scrivere una storia è la stessa che costruisce una guerra, e la riscrive come evento storico.

Il duro viaggio "in salita" di Cesira -Sofia Loren- e della figlia Rosetta -Eleonora Brown- in *La Ciociara* (Vittorio De Sica, 1960) per sfuggire ai bombardamenti del '43, è reale e metaforico. Le due donne lasciano Roma dapprima in treno, poi costrette a proseguire a piedi raggiungono le montagne della Ciociaria. Matura in loro una progressiva coscienza del dolore di fronte alla sovversione di leggi e valori: la campagna violata e abbandonata, le meschinità degli uomini che le ospitano nei casolari, lo stupro da parte dei soldati marocchini aggregati agli americani che fa perdere la verginità alla giovane Rosetta e la trasforma in una prostituta, l'onesta Cesira che si macchia di furto. La fine del percorso lascia intuire una nuova consapevolezza di sé e del mondo che purifica la 'colpa' soggettiva e permette alle due donne di riprendere il cammino nella propria vita.

E' corale e sospeso tra cronaca e fiaba il viaggio in carovana raccontato dai fratelli Taviani in *La notte di San Lorenzo* dell'82. Gli abitanti del borgo toscano di San Miniato decidono di sfuggire alle rappresaglie naziste per mettersi in cerca delle postazioni americane, che rimangono un miraggio. Incontrano, invece, lungo la strada di campagna il disfacimento di varia umanità. Infine, in un campo di grano assistono a una feroce resa dei conti tra contadini, partigiani e camicie nere, una guerriglia locale e fraticida (sono tutti consanguinei o amici divisi solo da ideali contrapposti) che replica quella su larga scala e obbliga la coscienza collettiva a rimettere tutto in discussione.

---

<sup>1</sup> Christopher Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino Editore, 1999. La scuola americana di sceneggiatura di Vogler, apparentemente opposta a quella di Syd Field, adatta al cinema la struttura del mito dell'eroe e del viaggio iniziatico partendo dagli studi condotti da Joseph Campbell sulle leggende nelle tradizioni orali e in letteratura.

Nel *Partigiano Johnny* del 2000 la Resistenza è un'occasione per "discendere" nell'individuo e interrogarsi riguardo al senso di militanza politica e al suo disincanto, ma anche di appartenenza alla vita sociale. Johnny -Stefano Dionisi-, studente di letteratura inglese, parte per le Langhe e si unisce al primo gruppo di partigiani che incontra per uscire dalla solitudine della collina in cui si è sepolto dopo aver disertato. Parte "in un mare di dubbi" per collegare l'azione a un'ideologia formata sui libri che ha ancora dei tasselli mancanti ("Ho sognato un sogno"), ma soprattutto per un atto vitalistico verso se stesso. La voce narrante del protagonista, le scelte stilistiche di Guido Chiesa che progressivamente isola Johnny e i suoi ideali "da Robin Hood" dal resto del gruppo avvolgendolo nei contrasti di ombra e luce, come anche i passaggi tra interno ed esterno, giorno e notte, nebbia e sole, salita e discesa, collina e città, scandiscono le tappe del viaggio interiore che lo porta a ritrovare anche tra i partigiani la stessa solitudine spirituale e politica da cui è scappato (all'ultimo il suo compagno è un cane lupo). Significativa e profetica l'inquadratura iniziale dove un giovane rompe la colonna dei prigionieri di cui fa parte per fuggire e viene fucilato, che si ricollega a quelle numerose in cui Johnny evita i proiettili distaccandosi dagli altri per gettarsi da un lato della strada. Il film gioca sull'attesa dei partigiani di un attacco del nemico, i fascisti mai visibili chiaramente, che in realtà è una continua fuga da una postazione all'altra, rafforzata dalle inquadrature nervose con la macchina a mano che si incollano sulla schiena dei personaggi. Il capolinea del viaggio di Johnny è una presa di posizione netta e di fedeltà alle proprie ragioni di vita, e il riappropriarsi di sé avviene nel contatto con la natura e col bagno nel fiume. Alla fine, sotto il fuoco nemico un compagno gli urla di fuggire (ancora), l'ultima inquadratura è un fermo immagine sul suo sorriso commentato dal sonoro di uno sparo.

Passando alle produzioni americane dove la griglia del genere è più facilmente riconoscibile, il cinico *Quella sporca dozzina* del '67 si distingue da altri classici non solo per l'attenzione rivolta alle singole personalità del gruppo protagonista, che favorisce l'identificazione spettatoriale contrariamente all'intento del *war film*<sup>2</sup> di rendere i personaggi interscambiabili per non far sentire il peso della loro morte, ma anche perché il motore narrativo è avviato dalla redenzione/conversione di galeotti in soldati affidabili. Robert Aldrich dedica oltre metà di questa storia ambientata nel '44 alla formazione e all'addestramento di dodici uomini pittoreschi e di varie etnie, molti dei quali condannati a morte e reclutati per una missione più discutibile dei loro crimini, e sceglie inquadrature strette e primi piani (figure non privilegiate dal genere) dagli accenti molto più psicologici che tecnici. Con il training prendono coscienza delle proprie nevrosi, ripristinano la dignità, la disciplina interiore e il rapporto con il padre attraverso la figura vicaria del maggiore Reisman -Lee Marvin-, superano l'individualismo e scoprono la fedeltà, la convivenza e il cameratismo. Ma il premio finale, ovvero la libertà e la commutazione della loro pena che coincidono con l'assalto al castello e l'uccisione di ufficiali nazisti, è un riscatto impossibile (se ne salverà solo uno).

*Apocalypse Now* è un film del '79 spurio per il genere. Racconta la visionaria discesa negli inferi del cuore e della mente del capitano Willard -Martin Sheen-, simboleggiata dal viaggio lungo il "fiume che serpeggia in mezzo alla guerra come un cavo elettrico" e dall'insistenza dell'immagine dell'oscurità ridipinta dalle fiamme e dai bagliori. Il suo obiettivo è trovare e uccidere il colonnello Kurtz -Marlon Brando-, un disertore che si è distaccato dal mondo creando un proprio esercito nel cuore della giungla dove è adorato come un totem. "Ogni uomo ha un suo punto di rottura" sostiene la voce narrante del protagonista, uno che ha bisogno di una missione per sopravvivere a se stesso e che solo nell'incontro col colonnello, suo doppio, trova la catarsi ai suoi privati orrori (Kurtz gli chiede esplicitamente di essere ucciso per affrancarsi dal dolore).

---

<sup>2</sup> Luca Aimeri e Giampiero Frasca, *Manuale dei generi cinematografici. Hollywood: dalle origini a oggi*, Utet Libreria, Torino 2002.

Sfruttando l'apocalisse della guerra nel Vietnam Francis Ford Coppola indaga le follie e i conflitti interni all'uomo: la droga, la violenza senza confini (un giornale cita il massacro di Charles Manson) e il suo voyeurismo perverso (la troupe che riprende la guerra), la paura e il sesso (lo spettacolo surreale delle "conigliette"). Il nemico da stanare diventa un capro espiatorio collettivo (la mucca sollevata dall'elicottero, il rito sacrificale in cui Willard uccide Kurtz montato parallelamente al sacrificio tribale di una mucca), ma anche la metafora moderna del mito della conquista del Graal, simbolo di potere e conoscenza: Willard trova il suo "tesoro" nascosto dentro una caverna, supera le prove e gli ostacoli di tipo morale per "conquistarlo", infine esce dall'antra abbandonando l'arma insanguinata e riprende la strada del ritorno.

Un altro film di guerra anomalo è *La sottile linea rossa*, nella versione del '98 di Terrence Malick, che racconta lo sbarco di una compagnia americana a Guadalcanal nel '42. La tensione verso l'obiettivo, ovvero la conquista della collina controllata dai giapponesi, i tentativi reiterati per raggiungerlo, il sacrificio del soldato Witt –Jim Caviezel- cantore di un "altro mondo possibile", sono la porta di accesso per penetrare la natura dell'uomo all'interno di una situazione estrema, a contatto con i propri limiti e con l'essenza del Male. Il regista alterna la violenza visiva di sangue e carne alle riflessioni sull'umanità, messe in scena con la confusione delle voci over che traducono i pensieri dei soldati ricomponendoli in un unico io: "Cos'è questa guerra stipata nel cuore della natura?", e ancora, "Da dove viene questo grande male?". Le soggettive e i primi piani non evidenziano il personaggio ma il dolore, la fatica e il terrore di un qualsiasi uomo, le immagini oppongono la rigogliosa e incontaminata Natura delle isole del Pacifico alla Cultura che perverte le doti morali originarie dell'uomo (significativa l'immagine dell'indigeno che passa accanto ai soldati ignorandoli). Ma la sottile legge di causa ed effetto che governa la natura non può fermarsi. Anche quando la collina è conquistata si succedono altri ordini illogici e suicidi, nuovi comandanti ambiziosi, ulteriori morti ed effetti devastanti. L'illusione di vittoria attraverso l'esercizio della violenza non fa altro che mettere l'uomo davanti a se stesso attraverso il dolore. Come nel mito di Sisifo, condannato alla pena eterna di trascinare su per il monte un gran masso per poi vederlo riprecipitare in fondo alla valle: "non esiste un altro mondo dove tutto va meglio" dice il cinico sergente Welsh –Sean Penn- all'idealista Witt, "c'è solo questo grande sasso".

Non è un caso che questi film scelti come esempio derivino da romanzi, fatta eccezione per *La notte di San Lorenzo* che però trasuda ricordi autobiografici, o che ci sia spesso una voce fuori campo ad accompagnare lo spettatore nel viaggio dei personaggi, compiuto all'interno di una natura che li accoglie o li misconosce come parti mal riusciti, o che i tratti del nemico siano talvolta confusi, indefiniti, poco caratterizzati in quanto avversari e molto di più in quanto mete illusorie, se non addirittura come alter ego. Altri spunti, a questo proposito, si possono rintracciare in *Allucinazione perversa* (Adrian Lyne, 1990) dove una droga chiamata "la scala" somministrata in Vietnam a un battaglione americano inconsapevole, conduce i soldati in un viaggio a capofitto verso la rabbia sfrenata e le paure primordiali che li porta a farsi a pezzi tra di loro; mentre in *Nato il 4 luglio* (Oliver Stone, 1989) il Vietnam, trasfigurato in un viaggio iniziatico tra inferno e purgatorio, assume i toni della parabola di morte e rinascita dell'anima di un soldato volontario e fanatico nazionalista. Ron Kovic –Tom Cruise- ritorna dalla guerra paralizzato e impotente sessualmente, matura una nuova coscienza attraverso il ricordo della strage di civili, il dubbio di aver ucciso per sbaglio un compagno, l'alcol e la droga, e si trasforma in un leader pacifista.

E' un cinema, questo, che va oltre il realismo didascalico per far emergere le radici letterarie, i miti e le mitologie nelle quali affondano le esperienze e l'inconscio collettivi.

Tutto ciò che si vede all'esterno, allora, va letto come riflesso di una geografia dell'interno. Scavata nell'inferno compresso tra intime pareti, che trova la strada per manifestarsi nel mondo.