

ORIZZONTI DI GLORIA (Paths of Glory) a cura di Nicola Boccalini



Gen. Drammatico/Guerra
b/n, 86 minuti. Produzione Metro Goldwin Mayer USA
1957.

Regia di Stanley Kubrick.

Fotografia: Georg Krause

Con: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, Wayne Morris, George MacReady, Richard Anderson, Joe Turkel, Christiane Kubrick, Jerry Hausner, Peter Capell, Emile Meyer, Bert Freed, Kem Dibbs, Timothy Carey, Fred Bell, Timothy Careyl, Suzanne Christian.

Sinossi

Francia, 1916. In un'elegante e lussuosa residenza, ben distanti dalle linee nemiche, gli alti gradi dell'esercito transalpino decidono nuove strategie d'azione: un giovane ufficiale, il Colonnello Dax (Kirk Douglas) è incaricato dal Generale Mireau (George MacReady) di guidare una missione suicida. L'obiettivo è prendere "Il Formicaio", avamposto delle linee germaniche, a ogni costo: incarico destinato al fallimento, ma necessario per impedire alla stampa e all'opposizione di ridicolizzare l'attività dell'esercito.

L'inevitabile sconfitta scatena l'ira del Generale Mireau, che ordina e dispone una seria rappresaglia nei confronti delle truppe: s'accontenta, dopo varie trattative con il Colonnello Dax e il Generale Broulard (Adolphe Menjou), che siano tre (e non un centinaio, come da progetto originale) i soldati da fucilare, accusati di codardia e di ammutinamento.

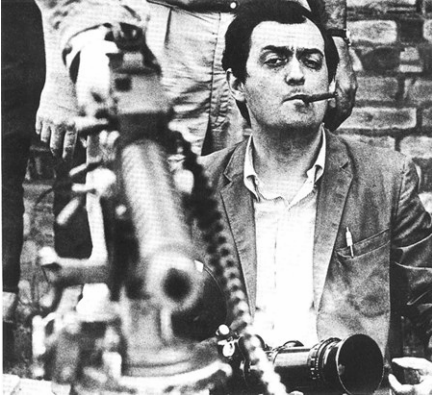
I soldati si appellano all'umanità e all'intelligenza di Dax, che prima d'arruolarsi nell'esercito era avvocato: nonostante la sua strategia difensiva e i disperati tentativi di salvare la vita dei suoi commilitoni, il processo è stato già scritto e l'esito è scontato. Non servirà la soddisfazione di sapere Mireau prossimo a un processo per aver ordinato all'artiglieria, in battaglia, di sparare sui propri soldati: Dax si ritroverà ad affrontare un duro confronto con Broulard, nel corso del quale le posizioni dell'ufficiale idealista e del generale machiavellico si mostreranno separate da un divario incolmabile di umanità, sensibilità e intelligenza.



Trivia

- Il film è tratto dal romanzo "Paths of Glory" di Humphrey Cobb che fu sceneggiatore anche del *San Quintino*, film del 1937 con Bogart
- Il film venne censurato in Francia fino al 1975 e in Svizzera fino al 1970 per i contenuti fortemente antimilitaristi.
- Stanley Kubrick conobbe la sua seconda moglie Susanne Christian durante la lavorazione del film: la Harlan è la ragazza tedesca che canta nell'ultima scena.
- Tutti gli interni e gli esterni della parte processuale del film, ambientato in Francia, furono in verità girate presso il castello di Schleissheim, vicino Monaco di Baviera nell'allora Germania Ovest.

Stanley Kubrick¹



Nato a New York, nel disagiato quartiere del Bronx, il 26 luglio 1928 da genitori di origine austriaca. Il rapporto con il cinema inizia nel 1941 quando, tredicenne, riceve in regalo dal padre una macchina fotografica ingombrante e poco maneggevole. Stanley, stimolato da quel regalo, comincia a scattare fotografie, imparando da solo come svilupparle. Fra i suoi vari scatti, ve n'è uno che ritiene particolarmente riuscito: l'immagine mostra un edicolante dietro una risma di giornali che annunciano la morte del presidente Roosevelt. Decide allora di portare la foto alla rivista "Look" che sceglie, a

sorpresa, di pubblicarla. Poco dopo viene assunto in pianta stabile da "Look" come fotografo.

Le sue prime prove cinematografiche hanno origine proprio dagli stimoli derivati dai servizi effettuati per la rivista. Uno, in particolare, è quello che gli fa scattare la molla giusta per condurlo sulla strada che lo renderà immortale. Nel 1948, infatti, è costretto a realizzare un servizio sul pugile Walter Cartier, servizio da cui in seguito nasce l'idea di seguire il pugile passo passo fino al giorno della gara. Il risultato prenderà forma definitiva nel cortometraggio "**Il giorno del combattimento**" (1949), breve filmato di una quindicina di minuti.

La sua prima produzione è un film di scarso successo "**Paura e desiderio**" (1953), pellicola che gli permette però di familiarizzare a un livello di maggiore profondità con tecniche registiche e di montaggio. Successivamente, a soli venticinque anni, si cimenta con "**Il bacio dell'assassino**" (1955), lavoro nel quale si incarica di curare in pratica quasi tutto. E' autore infatti non solo della regia, ma anche di fotografia, montaggio, soggetto, sceneggiatura e produzione. Già dagli esordi, dunque, stupisce l'ambiente del cinema e degli intenditori con la sua capacità di controllare tutte le fasi del processo creativo, una costante tipica del suo successivo modo di lavorare. Il seguente "**Rapina a mano armata**" (1956), invece, si rivelò, per l'epoca, un funambolico esercizio di stile dove il tutto si incastra a perfezione.

Da quel momento in poi ha origine una carriera fatta di pellicole che nella maggior parte dei casi si riveleranno pietre miliari nella storia del cinema.

Si passa da "**Orizzonti di gloria**" (1957), capolavoro tale da meritare i complimenti di Churchill a "Lolita" (1962), film che provocò reazioni censorie da parte della censura americana tanto che quest'ultima ne ostacolò la realizzazione, evento che spinse poi Kubrick a trasferirsi in Inghilterra, da cui non sarebbe più rientrato.

"Spartacus" (1960) valse quattro premi Oscar (miglior attore non protagonista, scenografie, costumi e fotografia), anche se Kubrick aveva rilevato alla regia Anthony Mann, licenziato in tronco all'inizio della lavorazione dal produttore.

In seguito girò "Il Dottor Stranamore" (1963) e, soprattutto, "2001: Odissea nello spazio" (1968).

Del 1971 è "Arancia Meccanica", costato pochissimo e girato con una piccola troupe. Il segno caratteristico del film, dal punto di vista tecnico, è l'impiego massiccio della macchina a mano. Dopo qualche anno di silenzio, esce un nuovo capolavoro, "Barry Lindon" (1975) (quattro premi Oscar: migliore fotografia, musica, scenografie, costumi), di cui rimangono famosi gli interni, girati senza illuminazione artificiale ma utilizzando solo quella naturale o quella prodotta dalle candele. L'effetto complessivo, in alcune inquadrature, pare disporre il fruitore di fronte ad un quadro ad olio. Per ottenere questi risultati, Kubrick utilizzò sofisticate macchine da presa e pellicole speciali fornite dalla Nasa, nonché obiettivi appositamente fabbricati. Dopo quest'ennesimo capolavoro

¹ Estratto da <http://biografie.leonardo.it>

arrivarono anche "Shining" (1980) e, ben sette anni dopo, "Full Metal Jacket", una visionaria esplorazione di quello che ha significato il conflitto vietnamita. L'ultimo titolo di Kubrick è il celebre "Eyes Wide Shut" (1999), film che procurò numerose noie in sede di lavorazione.

Ossessivo e nevrotico nella richiesta ai suoi collaboratori della perfezione sia tecnica che formale, questo era l'unico modo che Kubrick conosceva per lavorare.

Orizzonti di Gloria - Il testo filmico² di Gianluca Gibilaro



Il testo filmico si compone di 572 inquadrature che possono essere organizzate in 23 sequenze.

Dal punto di vista della progressione narrativa, la struttura del film può essere suddivisa in 6 unità logico-narrative:

Annuncio e preparazione dell'attacco al "formicaio".

Attacco e suo fallimento.

Processo.

Attesa dei soldati e ultimo tentativo di Dax di sottrarli al plotone di esecuzione.

Esecuzione.

Epilogo.

Questa partizione in macrosintagmi o unità logico-narrative, coincide solo in parte con le cesure presenti nel testo filmico: la chiusura a nero, strumento principe per segnare la conclusione di un'unità narrativa e la transizione alla successiva, viene infatti impiegata solo a chiusura del macrosintagma 1 (annuncio e preparazione dell'attacco), del 3 (processo), del 4 (attesa dei soldati e ultimo tentativo di Dax di sottrarli al plotone di esecuzione) e 6 (epilogo).

A fronte della partizione logico-narrativa suggerita sopra, dunque, il testo filmico indicherebbe una partizione in quattro macrosintagmi delimitati dalle chiusure a nero:

Annuncio e preparazione dell'attacco.

Chiusura a nero

Attacco al "formicaio", suo fallimento e conseguente processo.

Chiusura a nero

Attesa dei soldati e ultimo tentativo di Dax di sottrarli al plotone di esecuzione

Chiusura a nero

Esecuzione ed epilogo.

Chiusura a nero.

Per qualunque delle due ipotesi di partizione si propenda, occorre sottolineare che le chiusure a nero assolvono non solo alla funzione di segnare cesure (e quindi di definire unità logico-narrative), ma anche a quella di stabilire ellissi temporali che lasciano per qualche istante in sospeso la narrazione.

In questi istanti di sospensione lo spettatore ha la facoltà di (è anzi indotto a) rappresentarsi dei "mondi possibili", degli scenari futuri, immaginare insomma come si risolveranno i casi dei personaggi. E ciò avviene secondo un sistema di aspettative determinato proprio dall'appartenenza del film al genere del *war movie*. Ciò appare con particolare evidenza nella

² Estratto da www.cinemavvenire.it

seconda e nella terza chiusura a nero: la prima elide la lettura della sentenza e lascia aperta la possibilità di un "mondo possibile" in cui la soluzione è favorevole ai soldati; la seconda elide la decisione di Broulard dopo che Dax gli ha riferito il comportamento di Mireau, suggerendo un "mondo possibile" in cui la vicenda dei tre condannati ha un esito positivo grazie all'intervento di un deus ex machina. Inutile sottolineare come il testo smentisca tali aspettative.

Kubrick crea così una costante tensione fra il procedere logico della macchina - esercito (ma anche della macchina - testo filmico), che avanza senza alcuna deviazione determinata dal buon senso o dal buon cuore e le aspettative dello spettatore determinate dall'appartenenza dell'opera al genere, che autorizza a figurarsi un "mondo possibile" in cui la giustizia trionfa: disattendendo sistematicamente queste aspettative, il testo frustra il lettore in questo gioco previsionale e lo costringe a constatare la vittoria della *logica del potere*.

Gli ambienti (o, meglio, le tipologie di ambiente) in cui si svolge la vicenda sono tre: il palazzo sede del comando militare, gli altri interni (la postazione di Dax in trincea, il suo alloggio, la prigione) e la trincea. Nelle sequenze ambientate nel palazzo del comando prevale un'illuminazione diffusa e una focale corta, fattori che tendono ad amplificare lo spazio e fornire profondità di campo: dal punto di vista della messa in quadro prevalgono i campi medi e i movimenti di macchina ampi. Al contrario negli interni delle trincee e negli ambienti della vita quotidiana di Dax e dei soldati Kubrick sceglie un'illuminazione netta, tagliente, proveniente da una fonte unica: un tipo di illuminazione che aveva già avuto modo di sperimentare nelle sue opere precedenti; i movimenti di macchina sono qui limitati dall'angustia dello spazio e prevalgono i piani ravvicinati. Nelle



trincee l'illuminazione è ora diffusa (nella rituale ispezione del generale Mireau), ora incerta (nel percorso di Dax prima dell'attacco, che avanza mentre polvere e fumo impediscono la visuale), ora funerea (nella corsa di Dax alla fine dell'attacco); qui Kubrick sfrutta i percorsi obbligatoriamente rettilinei dei personaggi per seguirli o precederli con lunghi carrelli.

Il carrello è la figura stilistica dominante di

Orizzonti di gloria: sono organizzate da carrelli le sequenze II (Mireau ispeziona le trincee incitando i soldati), VIII (Dax percorre la trincea per raggiungere il punto da cui da il via all'attacco), IX (i soldati attaccano il "formicaio"), XV (in particolare XV f: Dax contesta lo svolgimento del processo) e XXI (Paris, Ferol e Arnaud vengono condotti al palo).

Vediamole nel dettaglio.

La sequenza II si compone di 12 inquadrature (31-42). La prima è un'inquadratura "di contesto" che dapprima propone il "formicaio" in CL e successivamente svela la trincea francese con un breve carrello indietro. L'inquadratura 32 è un lungo carrello a precedere il generale Mireau che interroga i ritualmente i soldati (*"Pronto a uccidere altri tedeschi?"*). Il rito procede inalterato finché il generale non interroga un soldato sotto shock: scandalosamente (in senso etimologico) il soldato non risponde a tono. A questo punto anche il carrello si interrompe: seguono 8 inquadrature (33-40) in rapida sequenza nelle quali il PP del soldato si alterna alla MF del generale e alla MF di due commilitoni che tentano di giustificare il comportamento del soldato. Chiuso l'incidente con l'ordine di un trasferimento del soldato, il generale Mireau prosegue la sua visita seguito da un carrello avanti (inq. 42). La scelta del carrello a precedere (inq. 32) per organizzare il percorso del generale suggerisce l'attraversamento di uno spazio conosciuto, ma non esperito: Mireau è estraneo alla trincea e il suo percorso ha la freddezza della "presa visione". Il carrello dell'inq. 42

(carello avanti a seguire) chiude in modo simmetrico la sequenza: come l'inq. 32 aveva avuto inizio sulle FI di tre soldati che si allontanano verso il fondo lasciando avanzare verso la m.d.p. il generale, così l'inq. 42 si chiude lasciando sfilare verso il fondo il generale e rimanendo su un gruppo di soldati che si avvicina alla m.d.p.

Di tutt'altro segno il percorso attraverso la trincea del colonnello Dax. La sequenza VIII è composta da 9 inquadrature (130-138) organizzate secondo una rigida alternanza di carrelli avanti in soggettiva (130, 132, 134, 136) e carrelli indietro a precedere (131, 133, 135, 137). La soggettiva, come è noto, opera una triplice identificazione del punto di vista: il p.d.v. del regista, quello del personaggio e quello dello spettatore vengono a coincidere. In questo modo lo spettatore è coinvolto direttamente, vede con gli occhi di Dax, vive e partecipa emotivamente col colonnello all'attesa della battaglia.

La sequenza IX, unica sequenza di battaglia del film, è composta di 19 inquadrature (139-157). La prima parte della sequenza (inq. 139-148) è organizzata da una serie di 8 carrelli laterali che seguono i soldati francesi mentre portano l'attacco al formicaio. I carrelli che seguono Dax mentre avanza (144, 146, 148), lo mantengono fermo al centro dell'inquadratura; in questo modo, il movimento è abolito e conservato ad un tempo, tende a trasformarsi nell'immagine del movimento. Dax, pur avanzando, non sta andando in nessun posto: ridotto all'immagine del suo avanzare, incarna il tema del falso movimento. Questo falso movimento, combinato con l'assenza di inquadrature deputate a dar conto delle posizioni reciproche dei due eserciti determina una messa in scena che non offre fughe prospettive. I carrelli laterali così organizzano uno spazio simile ad un acquario nel quale un intero battaglione va al massacro: le bombe nemiche che esplodono intorno ai soldati e fermano l'avanzata di molti non hanno alcuna origine evidente.



Il carrello laterale organizza anche lo spazio del processo (seq. XV) e in particolare l'arringa finale del colonnello Dax (inq. 339-354). A proposito di questa sequenza occorrerà notare come lo spazio sia organizzato secondo un'alternanza rigorosa di carrelli laterali che propongono Dax a FI e di inquadrature statiche che presentano gli astanti (il generale Mireau, gli imputati, la Corte Marziale) e come lo spazio sia scandito dalle sagome degli imputati di spalle

Gli interventi del Pubblico Ministero (inq. 286, 288, 290, 292, 294, 296, 332, 334, 336) sono organizzati dalla medesima rigorosa alternanza e parimenti lo spazio è scandito da sagome, ma questa volta si tratta di quelle dei membri della Corte: in questo modo Kubrick esplicita qual è la parte dei due uomini schierati (è il caso di dirlo, visto che l'aula in cui si svolge il processo propone una vistosa pavimentazione a scacchi) su fronti opposti.

La sequenza XXI, infine, propone (inq. 442-455) una serie di carrelli a precedere i tre condannati a morte alternati a carrelli avanti in soggettiva (inq. 447, 450, 452, 453, 455). La costruzione di questa sequenza rimanda a quella della sequenza VIII: ancora una volta con questa alternanza Kubrick induce lo spettatore a una partecipazione emotiva e gli chiede di aderire al punto di vista (in senso proprio, oltre che figurato) dei condannati. Una tale organizzazione dello spazio costituisce la messa a punto della figura kubrickiana del *corridoio*: uno spazio di passaggio e di trasformazione che i personaggi devono percorrere, un luogo che collega il presente (la costrizione di uno spazio angusto), con il futuro (spesso il miraggio della libertà; qui, tragicamente, la morte).

Orizzonti di Gloria – analisi comparativa³ di Pierre Sorlin



Orizzonti di gloria è la prima pellicola nella quale Kubrick ritorna al passato e si può dire che è il più "storico" dei suoi film. Liberamente adattata da un romanzo del canadese Humphrey Cobb, lui stesso ispiratosi a fatti realmente accaduti, la pellicola dà una visione romanziata ma verosimile di un'offensiva inutile e micidiale imposta da un generale francese che, per vendicarsi dello scacco subito, fa fucilare tre soldati. Il racconto è perfettamente lineare e si assoggetta a un'unità di tempo degna della tragedia classica. L'azione si divide in quattro momenti, tutti assolutamente necessari, che corrispondono ciascuno a un giorno. Nel primo tempo il generale Mireau ordina al colonnello Dax di prendere "il formicaio", una collina occupata dai tedeschi; Dax obietta che la posizione è considerata inespugnabile ma ubbidisce, fa fare una ricognizione del terreno e prepara l'attacco. Il secondo tempo

corrisponde all'offensiva; i tedeschi, perfettamente trincerati, aprono un fuoco di sbarramento e molti francesi sono uccisi. I sopravvissuti, malgrado le esortazioni di Dax, non riescono ad avanzare; Mireau chiede al comandante dell'artiglieria di bombardare le proprie truppe, ma quest'ultimo rifiuta. Mireau decide che tre soldati saranno giustiziati: il terzo tempo è dedicato alla corte marziale. Il quarto tempo è la fucilazione. La logica inesorabile del film viene ancora rinforzata dal ricorso a due procedimenti correntemente usati dal cinema tradizionale. Il primo riguarda la raffigurazione della guerra. Tre scene intervengono ripetutamente nei film sulla Grande Guerra: la trincea col fango, i posti d'osservazione, i buchi dove gli uomini dormono, le lunghe ore di attesa tra noia e paura; la pattuglia di notte, il procedere strisciando attraverso il filo spinato, la vicinanza del nemico, i razzi illuminanti, gli spari alla cieca della mitragliatrice; e, infine, l'attacco, la corsa dei fanti verso la linea avversaria, con la quasi certezza di essere colpiti. Questi luoghi comuni, stabilitisi dopo gli anni '20 nei film antimilitaristici, si ritrovano nel film di Kubrick e rafforzano nella mente dello spettatore l'idea che l'oggetto della pellicola sia la condanna della guerra. L'altro momento prevedibile, tipico del cinema americano, è il tribunale. Però, mentre di solito, almeno fino agli anni '60, i giudici ristabiliscono la verità, assistiamo qui a una parodia: la corte finge di funzionare normalmente ma la sentenza è data per scontata prima dell'apertura della seduta.

Tanto la linea narrativa quanto i riferimenti al cinema precedente incitano il pubblico a vedere, nell'opera di Kubrick, una critica molto aspra della gerarchia militare francese, della sua mancanza di umanità e del suo eccessivo potere. Il regista ha confermato molte volte quest'interpretazione che è perfettamente valida. Però non c'è mai una lettura unica di un film, soprattutto di una pellicola costruita con tanta maestria e, senza rinunciare a questa spiegazione, del resto evidente, vorrei mettere in rilievo un altro modo di capire Orizzonti di gloria.



³ estratto da <http://www.disas.unifi.it/>

Pur riprendendo lo schema dell'attacco inutile e dell'esecuzione di soldati colpevoli di non avere fatto una cosa impossibile, Kubrick e i suoi co-sceneggiatori hanno profondamente modificato la storia raccontata da Cobb: il film è, indubbiamente, un'opera originale. Tuttavia, un confronto tra il libro e la pellicola non è inutile. I personaggi principali del romanzo sono da una parte il generale, dall'altra i suoi soldati, in particolare i tre condannati. Il colonnello comandante del reggimento ha un ruolo limitato. È un militare di carriera perfettamente disciplinato che, un giorno, sarà promosso generale: è stanco della guerra e impaurito a un punto tale che, come sottolinea il testo: "viveva in uno stato di paura vicinissimo al panico". Nella pellicola, il colonnello Dax diviene il vero protagonista. Mettere in scena una coppia Mireau/Dax, in altre parole opporre al generale implacabile e senz'anima un ufficiale superiore che conosce i suoi uomini, li ama e vorrebbe proteggerli, era un'idea molto efficace, che accentuava il carattere drammatico della vicenda. Dax è totalmente diverso del colonnello letterario. Avvocato nella vita civile, non ha nessun futuro nell'esercito, ignora la paura e non esita a esporsi al fuoco nemico. Visto che la sua parte è stata affidata alla star del film, Kirk Douglas, il pubblico capisce immediatamente chi è il buono, chi il cattivo e dove si trova la giustizia.

In questo modo, lo spettatore non si pone le domande che lo studioso, per parte sua, non può eludere. C'è, attorno al personaggio di Dax, una serie impressionante di inverosimiglianze. Un errore non è necessariamente il risultato di un'assenza di cura, dato che la sceneggiatura del film viene verificata da esperti; qui gli sbagli sono volontari. Elenchiamoli:

- Nell'armata francese un riservista non riceve mai la responsabilità di un reggimento in prima linea. Nel romanzo il difensore dei soldati era avvocato prima della guerra ma è soltanto capitano; un comandante di compagnia riservista è verosimile, un colonnello no.

- Per preparare l'attacco, Mireau si reca al rifugio di Dax: è un riparo miserabile, umido, indegno di un colonnello. Poco dopo, entriamo nel rifugio di un semplice tenente, subordinato di Dax, luogo perfettamente protetto contro il freddo e relativamente confortevole: il contrasto tra i due posti è evidentemente voluto.

- Dax dirige personalmente l'attacco. Un colonnello non si metteva mai a capo di un'offensiva; per guidarla doveva occupare un posto d'osservazione invece di correre alla testa di una squadra.

- Nel romanzo, come nel film, il generale vuole far bombardare i suoi soldati ma il comandante dell'artiglieria rifiuta. Nel libro il generale riesce a far accusare l'artigliere di un errore di tiro e a sbarazzarsi di un uomo che aveva resistito ai suoi ordini e che avrebbe potuto denunciarlo. Nel film, Mireau non reagisce al rifiuto oppostogli dal comandante dell'artiglieria. Misteriosamente, l'artigliere si mette in contatto con Dax (un colonnello di fanteria non è il superiore di un artigliere, i due corpi militari non sono mai in relazione) al quale affida una denuncia scritta contro Mireau.



- Il film si conclude con una sequenza originale che non esiste nel romanzo. Dopo l'esecuzione il reggimento deve tornare al fronte. Dax arriva agli acquartieramenti. I soldati, per divertirsi, stanno costringendo una giovane tedesca impaurita a cantare. In alcuni film vediamo dei civili rimasti nelle zone occupate dal nemico. Però bisogna ricordarsi che tutta la guerra sul fronte ovest si svolse in

territorio francese o belga: non ci fu mai una sola ragazza tedesca dietro le linee francesi, la scena è assurda.

Sarebbe inutile segnalare un solo fatto non pertinente, ma gli errori sono troppo numerosi per essere casuali; circondano il personaggio di Dax e ne fanno una figura accettabile in qualsiasi narrazione ma impossibile in un'opera che pretende di ricostituire con la massima fedeltà l'atmosfera, il quotidiano, le paure e la barbarie della guerra vissuta sul fronte francese. Il romanzo di Cobb era un libello contro i generali francesi; Kubrick, invece di rinforzare la critica attraverso l'opposizione Mireau/Dax, crea un eroe che mette in crisi l'esattezza della descrizione. Benché sia il polo positivo dell'opera e il personaggio che vediamo di più, il colonnello non riesce né a ostacolare un'offensiva disperata e destinata a fallire, né a convincere Mireau che la corte marziale è inutile, né a salvare i tre soldati che difende. Nel primo tempo affida la ricognizione notturna a un tenente incapace che uccide uno dei suoi uomini; nel secondo tempo fa tutto il possibile per convincere il reggimento a continuare un attacco inutile; nell'ultima parte presenzia alla veglia funebre e all'esecuzione dei condannati. Nella logica del messaggio antimilitaristico diremmo che il colonnello è straziato tra il suo senso del dovere e il suo senso di umanità, ma possiamo anche sottolineare un legame molto forte tra il personaggio e la morte. Dax è anche implicato nella morte morale di Mireau. Per capirlo dobbiamo riferirci a un episodio del quale non abbiamo ancora parlato. In una breve sequenza, tra il terzo e il quarto momento del film, Dax chiede un'udienza al generale d'armata, Broulard, per denunciare Mireau. Il passaggio costituisce una delle tre sequenze che non corrispondono allo svolgimento perfettamente lineare del racconto - passaggi in cui Broulard è sempre presente. Il film si apre con uno di questi episodi: Broulard va a trovare Mireau per convincerlo ad attaccare "il formicaio". Nel romanzo di Cobb, il colloquio tra il generale d'armata e il suo subordinato dura poco tempo. I due uomini s'incontrano per la prima volta. Il loro rapporto è freddo, il superiore non ordina e non promette niente: è il generale che accetta, senza esservi costretto, di attaccare. Nel film, i due ufficiali si conoscono benissimo: sono, in apparenza, amici. Broulard non si accontenta di promettere a Mireau una promozione in caso di successo, ma si dedica a una vera manovra di seduzione: lusinga il suo subordinato e la macchina da presa, che lo segue mentre gira attorno al generale, dà l'impressione che tenti di stregare Mireau. Però, tutti sanno che la missione è impossibile. Il generale d'armata, nel romanzo, lascia la decisione all'altro: Broulard fa uso di tutte le sue risorse per convincere Mireau a correre verso una sconfitta.

Dopo la battaglia, nell'episodio al quale alludevamo prima, Dax racconta a Broulard come Mireau volesse far bombardare il suo reggimento. Broulard fa finta di essere molto impegnato e di non avere il tempo di approfondire il caso; ascolta senza convinzione e congeda cortesemente ma fermamente il colonnello, il cui intervento sembra essere stato inutile. Dopo la fucilazione, in un terzo episodio, Broulard e Mireau s'incontrano di nuovo. Pranzano insieme, sono in ottimi rapporti; Broulard si dimostra sempre pieno di simpatia e di amicizia ma, all'ultimo momento, quando stanno per separarsi, rivela, in tono scherzoso, come se si trattasse di una battuta, che sa tutto e che Mireau sarà silurato.

Per rapide che siano, le tre sequenze nelle quale interviene Broulard modificano la lettura del film. Il responsabile del massacro non è un semplice ambizioso, bensì un generale che, per poter eliminare un ufficiale, lo convince a commettere un errore, senza preoccuparsi del numero di soldati che bisognerà sacrificare. Mireau è una vittima - ma, contrariamente all'opinione corrente, una vittima non è necessariamente simpatica; in questo caso è totalmente odiosa.



L'insensibilità di Broulard si coniuga con un cinismo sfrenato. Nella sua ultima apparizione gioca con Mireau per poi abatterlo. Il suo atteggiamento va al di là dello stratagemma utile per ingannare Mireau: si comporta come un diavolo tentatore che offre al peccatore il miraggio di un facile successo per precipitarne la caduta. Non azzarderei questa metafora se non ci fosse il misterioso Dax. Broulard ha preparato la trappola nella quale cade Mireau, ma il suo strumento è il colonnello, che muove l'accusa decisiva contro il generale. Abbiamo notato che

Dax è strettamente legato alla morte: lo vediamo provocare la morte morale di Mireau. L'ipotesi, che sembra un po' azzardata, trova conferma in due passaggi del film. Tra il primo e il secondo momento, preparativi e offensiva, Kubrick ha inserito una strana sequenza. Dax fa un'ispezione, ma la scena viene filmata come un sogno, un'illusione o un'allucinazione. La trincea è molto più larga del reale. I soldati non sono serrati contro il parapetto, ma sembrano disposti sui bordi di un cratere; immobili, silenziosi, parzialmente nascosti in una sorta di nebbia, somigliano a un'armata di fantasmi. Evidentemente, la morte è già presente fra di loro: l'unico vivente è Dax. La ricercatezza stilistica, particolarmente insistente nel passaggio, ne sottolinea il carattere onirico. Il colonnello viene ripreso, a turno, da una carrellata indietro che lo precede o da una carrellata avanti che lo segue e il montaggio alternato accentua la distanza tra l'ufficiale e gli uomini. Dax è, allora, una figura di morte? Il seguito lo conferma. Nell'attacco, mentre tutti i soldati cadono, a destra e a sinistra, Dax va avanti, solo, invulnerabile, intoccabile, insensibile al rumore, alle grida, alla paura, più forte degli spari del nemico. Chi può impunemente esporsi alla morte, se non la morte stessa?

Il personaggio referenzialmente impossibile che, sempre intatto, conduce le sue truppe al macello, provoca l'eliminazione di un generale, segue il martirio dei condannati e, subito dopo, raduna i soldati per un nuovo massacro è un angelo della morte. Il film si presta dunque a due letture diverse ma non contraddittorie, dato che portano ugualmente al processo dello stato maggiore francese. La coesistenza di interpretazioni differenti, una storica, l'altra mitica o metafisica, non era una novità per il pubblico americano; si trovava già, per fare soltanto due esempi, nel film di Thomas Ince, *Civiltà*, e nel romanzo di Faulkner, *Fiaba*, opere nelle quali l'assenza di umanità assoluta della Grande Guerra svela l'influenza delle forze dell'aldilà.

Il punto interessante è che le due soluzioni richiedono due letture differenti tanto del racconto quanto del lavoro propriamente filmico. Se prendiamo la linea storica, i brevi interventi di Broulard servono solamente a aprire e a chiudere la vicenda; l'importante è il confronto Mireau/Dax o ambizione/umanità. È l'immagine a costruire l'opposizione tra il generale, ripreso soprattutto in campo medio, immobile, rigido, freddo, privo di emozione anche quando viene silurato, e il colonnello, che appare in diverse inquadrature, si muove, è, di volta in volta, amichevole, arrabbiato, triste, attento, comprensivo. Invece, nell'altra direzione, la coppia fondamentale è quella Broulard/Dax. Adolphe Menjou, che interpreta il ruolo di Broulard, ricopriva regolarmente, sullo schermo, la parte del cinico uomo di mondo. Qui il suo atteggiamento somiglia molto a quello di Satana nelle varie versioni di *Faust*, con la sua aria subdola e insinuante. Ripreso anche lui in campo medio, va e viene, gira la testa, agita le braccia, e la macchina da presa, che lo segue, accentua l'impressione di danza rituale, di strategia di seduzione che caratterizza il personaggio e

nasconde la sua profonda cattiveria. Broulard ha il potere e ne trae un immenso piacere. Mentre Mireau è un volgare ambizioso, Broulard è il male assoluto, la forza capace di nuocere senza rischio e, di fronte a lui, l'angelo, semplice testimone, si rivela disarmato, non può che dare un po' di dignità a un sacrificio inutile.

Intrecciando approccio storico e approccio metafisico, il film di Kubrick mette a fuoco il problema dell'origine e del senso della guerra: si tratta di un confronto tra interessi incompatibili o, più profondamente, dell'affermazione, da parte dei forti, della loro superiorità sui deboli? Superando l'inchiesta storica, troppo legata ai fatti e alla loro spiegazione, il cinema pone una questione essenziale alla quale nessuno è in grado di rispondere.