

Calling the Shots:¹ American Sniper, cinema populista e guerre impopolari

Susan L. Carruthers*

Traduzione di Dora Renna

Nel corso degli ultimi dieci anni, la “guerra al terrore” ha ispirato dozzine di film e di documentari. Quasi ogni mese giunge nelle sale una nuova disamina cinematografica dei metodi adottati per combattere un conflitto apparentemente infinito contro un nemico imprecisato. Diversi registi hanno affrontato temi come la tortura, il controterrorismo e gli attacchi con i droni, mentre altri si sono soffermati sui costi fisici e psicologici imposti ai soldati americani dalla partecipazione ripetuta a nuove missioni. Negli Stati Uniti, molte di queste produzioni sono state lodate dalla critica, ottenendo premi e consensi. Sia *My Country, My Country* di Laura Poitras sia *Iraq in Fragments* di James Longley hanno ricevuto la *nomination* come “miglior film documentario” agli American Academy Awards nel 2007, mentre un Oscar nella stessa categoria è stato assegnato l’anno successivo a *Taxi to the Darkside* di Alex Gibney. *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow, versione cinematografica dell’uccisione di Osama Bin Laden, ha ricevuto ben 163 *nominations* e vinto l’Oscar come “miglior film,” oltre ad altri 84 premi nel corso del 2013: di meglio ha fatto soltanto un suo film precedente su una squadra di artigiani in Iraq, *The Hurt Locker* (2008), che ha portato a casa sei Oscar e vinto 110 dei 117 premi per cui aveva ricevuto la *nomination*.²

Eppure nessuno di questi film è riuscito ad attirare il grande pubblico a livello nazionale. “Al botteghino i film sull’Iraq hanno reso ‘al di sotto delle aspettative,’” fa notare sarcasticamente il narratore militare del romanzo di Ben Fountain, *È il tuo giorno, Billy Lynn!*³ Questa satira sulla apoteosi di un gruppo di fanti americani è ovviamente diventata un film, diretto da Ang Lee.⁴ Si vedrà se la versione cinematografica subirà la stessa sorte degli altri film sul tema. Eppure “al di sotto delle aspettative” non è un’espressione abbastanza significativa per descrivere il disastroso fallimento commerciale di quasi tutte le pellicole di guerra americane più recenti. Sarebbe più giusto, e anche più calzante, dire che la maggior parte di queste sono state dei flop, da *Home of the Brave – Eroi senza Gloria* di Irwin Winkler (2006), a *Redacted* di Brian De Palma (2007) a *Stop-Loss* di Kimberley Pierce (2008).

Finora un’unica produzione hollywoodiana è riuscita ad andare decisamente in direzione opposta a questa tendenza decennale: *American Sniper*, tributo agiografico firmato da Clint Eastwood e dedicato a Chris Kyle, membro delle forze speciali della marina statunitense. Ha incassato oltre 105 milioni di dollari nel corso del primo weekend nelle sale (nessuno sembra avere notato quanto sia ironico che un film sulle gesta del cecchino più mortalmente efficiente degli Stati Uniti, ucciso a sua volta per mano di un altro reduce, sia uscito nella giornata dedicata al lutto per l’assassinio di Martin Luther King Jr., strenuo difensore dei diritti

civili). Tra i film usciti nel mese di gennaio, *American Sniper* è stato quello con gli incassi più alti mai registrati, avendo superato in soli quattro giorni i 95 milioni di dollari di *Zero Dark Thirty*.⁵ Il film di Eastwood ha successivamente ottenuto sei *nominations* agli Oscar e vinto un premio per il miglior montaggio del suono. *American Sniper* ha inoltre scatenato un infuocato scambio di opinioni tra ammiratori e detrattori, divisi rispetto all'opportunità di riservare al soggetto del film una venerazione così affettuosa. L'ex cronista del *New York Times* Chris Hedges ha accusato la pellicola di glorificare "l'uccisione degli infedeli in nome di Gesù", e Michael Moore, autore di documentari populistici di sinistra, ha espresso su Twitter la sua condanna rispetto alla valorizzazione dei cecchini. Nel frattempo, dall'altro schieramento sono piovute critiche ai *liberals* per avere macchiato la memoria di un eroe nazionale decorato.⁶

American Sniper, fenomeno culturale che ha diviso l'opinione pubblica, getta luce sui contorni frastagliati del militarismo americano quindici anni dopo i fatti dell'11 settembre 2001, e almeno a dieci anni di distanza dal momento in cui la maggior parte dei cittadini ha smesso di sostenere le operazioni militari in Iraq.⁷ Come è riuscito un film su una guerra tanto impopolare a diventare un successo commerciale? Forse uno dei trucchi fondamentali, a giudicare dalle dichiarazioni del regista Clint Eastwood e dell'attore protagonista e produttore Bradley Cooper, è consistito nel negare che il prodotto potesse passare *per* film di guerra. Entrambi hanno infatti descritto *American Sniper* in termini tali da suscitare l'attenzione di tutti coloro che sono ormai stanchi degli eterni conflitti americani. Secondo Eastwood, il suo è decisamente un film "anti-guerra".⁸ "Immagino lo si possa chiamare film di guerra perché parla di guerra", ha ammesso malvolentieri con un cronista di *Time*. "Ma in realtà parla delle relazioni e degli ostacoli che i soldati incontrano in servizio". Allo stesso modo, Cooper propone al pubblico di considerare *American Sniper* "più come studio su un personaggio che come film di guerra".⁹ Tali affermazioni fanno ancora più effetto se accostate alla persona studiata nel film: un membro delle forze speciali americane al quale sono stati ufficialmente riconosciuti 160 omicidi ma che in realtà deve avere eliminato molti più nemici, se si tiene presente che è tornato in Iraq per quattro turni.¹⁰

È chiaro sentore del modo contraddittorio di ragionare dell'America contemporanea il fatto che regista e produttore debbano invitare il pubblico ad amare il guerriero, pur odiando la guerra in cui si è distinto per valore. Ma è difficile separare le due cose.

Anzitutto il suono: prima che il logo Warner Brothers scompaia dallo schermo, si sente una voce maschile e fluttuante che invoca, *Allahu Akbar*. Il pubblico americano riconosce facilmente questo invito alla preghiera musulmana. Tale indizio sonoro catapulta lo spettatore in un ambiente lontano – dove la differenza culturale è pericolosa e indecifrabile. Quando nelle prime inquadrature si vede un carro armato arrancare in un paesaggio urbano devastato, lo spettatore è già portato a pensare che la minaccia non venga da questo dinosauro di metallo, ma che serpeggi in qualche punto nascosto di quel paesaggio ostile, fatto di detriti, bidoni di latta arrugginita e carcasse di automobili bruciate. L'inquadratura dall'alto di un

gruppo di marine, che apre a calci porte di case apparentemente disabitate, lascia spazio al dettaglio della lunga canna di un fucile, prima ancora che sia visibile l'uomo che lo impugna. È appostato su un tetto, e osserva con occhio vigile la scena sottostante, scrutando ogni minimo movimento all'orizzonte. Si nota subito la sua solidità. Una presenza forte: ha la barba, indossa una tenuta da combattimento e un cappello da baseball, chiaro strappo alle regole militari. L'immobilità assoluta del cechchino è in contrasto con l'evidente irrequietezza del giovane soldato accanto a lui.

Di lì a poco il pericolo si manifesta in forma umana. Un uomo arabo "in età militare"¹¹ spunta su un tetto dall'altra parte della strada, armeggiando con un cellulare e guardandosi nervosamente intorno. L'attenzione del cechchino è su di lui. Ma c'è qualcosa che non va. Lo segnala via radio a un superiore. Dopo qualche istante una donna e un ragazzino escono dallo stesso edificio. La donna si muove con passo rigido, avvolta nel suo chador nero. Il cechchino, notando i movimenti tesi delle sue braccia, ne deduce che probabilmente sotto quell'abito nasconde qualcosa – un oggetto che pare pronta a passare al bambino. Mentre il cechchino ne segue i movimenti furtivi, il giovane accanto a lui commenta nervosamente la situazione difficile in cui si trovano: bisogna rispettare le "regole di ingaggio," una scelta sbagliata può costare loro la libertà.¹² Infatti, sparare a una donna o a un bambino disarmati comporta un processo davanti alla corte marziale, con conseguente incarcerazione nel penitenziario militare di Fort Leavenworth. In altre parole, il cechchino deve sperare di non sbagliarsi. E non si sbaglia. Quando appare chiaro che la donna sta passando al ragazzino una granata ("una RKG russa"), il cechchino preme il grilletto.

Ma mentre il proiettile parte in direzione della donna, un improvviso cambio di scena trasporta lo spettatore in una radura assolata. Il colpo sparato a Fallujah diventa il proiettile sparato da un ragazzino – evidentemente *americano* – per abbattere una renna. Elettrizzato, il ragazzino lascia cadere il fucile e corre verso l'animale ucciso. La sua noncuranza spinge il padre a un severo rimprovero: "Non lasciare *mai* cadere il fucile per terra." È chiaro che le armi da fuoco sono troppo preziose per trattarle con noncuranza. Come sarà abbondantemente sottolineato nel corso del film, l'uso delle armi – in buone mani – ha un significato quasi sacrale. Così, mentre il ragazzino recupera l'arma che aveva abbandonato, il padre si intenerisce, loda l'abilità del figlio quasi fosse un dono e profeticamente afferma: "Tu hai talento. Diventerai un ottimo cacciatore".

Durante i venti minuti successivi, un lungo flashback rivela il passato di Chris Kyle, ponendo nella Trinità Dio-Patria-Famiglia il principio cardine che eleva spiritualmente il cechchino americano. Innanzitutto Dio, così che la Chiesa cristiana possa offrire le basi per un solido patriottismo. In effetti, durante una funzione nella cappella della famiglia Kyle, Dio stesso pare essere preso come modello delle principali virtù del cechchino: una divinità onnisciente e invisibile, il cui progetto divino rispetto alle vite umane è quasi o del tutto imperscrutabile. Gli spettatori, a cui Kyle è già stato presentato come dotato di visione particolarmente acuta, in grado di vedere più e più chiaramente di quelli che lo circondano, coglieranno il parallelismo implicito nell'omelia del prete: "Noi non vediamo con i suoi occhi,

quindi non conosciamo la gloria del suo progetto". La capacità di fare progetti emergerà come altro elemento cruciale della vita adulta di Kyle.

L'altro valore portante è la famiglia. Un ulteriore cambio di scena repentino porta lo spettatore dalla cappella al cortile della scuola. Mentre due ragazzini si azzuffano, un altro più grande interviene per picchiare l'assalitore. Questa lotta simboleggia il paradigma morale di Eastwood, esplicitato dal padre di Kyle durante la cena con la famiglia. Coloro che seguono il gregge, vivendo avvolti nella bambagia, "preferiscono credere che nel mondo il male non esista". Questa ingenuità passiva rende le pecore vulnerabili agli attacchi dei lupi, predatori sempre in agguato, pronti a devastare il gregge indifeso. Fortunatamente, però, Dio ha creato anche i "cani da pastore" a cui "ha donato la capacità di aggredire e il bisogno incontenibile di difendere il gregge". Nel caso in cui ai due figli sia sfuggita la metafora, il padre ribadisce il concetto in modo più letterale. Se il fratello minore dovesse essere aggredito ancora una volta dai bulli, Chris, il fratello maggiore, ha il permesso del genitore di "farlo smettere". "Allora tu sai chi sei. Sai qual è il tuo scopo", conclude il padre, rivolgendosi al figlio maggiore. Sono parole che affermano l'identità dell'eroe: colui che protegge, la cui violenza si scatena per difesa.

Ma prima che la scena ritorni a Fallujah, è necessario chiarire al pubblico l'amore di Kyle per la sua nazione, insieme ai tormenti che affliggono la patria. Dopo avere abbandonato la fidanzata infedele, un Chris più giovane sta guardando la TV ed è in quel momento, mentre sorseggia una birra per affogare il dispiacere, che il suo occhio è catturato dalle scene dei bombardamenti alle ambasciate di Nairobi e di Dar es Salaam. "Difficile dire al momento chi sia il nostro nemico", afferma con tono grave la voce al telegiornale. Ma conoscerne l'identità è meno importante del sapere che il nemico esiste. Sbalordito, Chris mormora, "Guarda che cosa ci hanno fatto!" E in quel momento il dado è tratto. La mattina seguente si presenta al reclutamento militare, desideroso di combattere il nemico che ha lanciato quegli attacchi, chiunque esso sia. Di lì a poco, Kyle fa esperienza dell'estenuante violenza psicofisica insita nell'addestramento. Senza soffermarsi troppo sulle traversie degli allenamenti per aumentare la forza fisica o sulle umiliazioni personali, Eastwood passa rapidamente a seguire Chris in libera uscita: il suo primo incontro con quella che diventerà sua moglie, Taya, un'altra "pecora" che occorre difendere, anzitutto da se stessa. Beve troppo e troppo in fretta, intanto che flirtano, e lui dimostra la sua indole protettiva tenendole la fronte mentre lei vomita in preda all'alcool. Il mattino successivo alla prima notte passata insieme è segnato, si noti la coincidenza, dallo shock e dalle lacrime di lei davanti alla televisione che trasmette il crollo delle Torri Gemelle. Nel caso agli spettatori fosse sfuggito il primo accenno, viene loro prontamente ricordato che gli Stati Uniti sono sotto attacco: i "lupi" ululano, e sono incredibilmente vicini.

La relazione tra Chris e Taya rappresenta, nella struttura del film, la certezza del focolare domestico. Amore, matrimonio e bambini fanno parte del "piano" annunciato da Kyle. Ma poco dopo che Chris e Taya sono convolati a giuste nozze, alla squadra speciale di cui il cechino fa parte viene ordinato di partire per una missione all'estero. Con un tempismo perfetto, la chiamata alle armi è annunciata

durante il banchetto di nozze. Da quel momento in poi, la storia si divide tra “casa” e “fronte,” suggerendone una interdipendenza carica di tensione. Le chiamate da casa sono fonte di sollievo (Taya si presta scherzosamente a una conversazione piccante mentre suo marito aspetta che un nemico giunga a portata di mirino). Ma attraverso il telefono si trasmette anche il pericolo incombente. Uno scontro a fuoco giungerà in diretta telefonica alle orecchie di Taya, che aspetta un bambino – e questa irruzione della guerra nella vita domestica è un oscuro presagio di come la guerra continuerà a interferire nella vita del cechino una volta tornato a casa. Una parabola narrativa è rappresentata dal ritorno definitivo di Chris dopo quattro turni, mentre l'altra è sorretta dallo scontro del cechino con Mustafa, suo doppio malvagio. Contro ogni pronostico, Kyle uscirà vittorioso da entrambe le sfide. Riuscirà a sparare al suo obiettivo da una distanza impossibile. Mira al suo nemico da oltre 1900 metri, e il pubblico assiste al percorso della pallottola in *slow motion* fino a quando questa arriva dritta alla testa di Mustafa. La sua missione è così compiuta e può tornare a casa.

Nelle scene finali del film, il pathos degli spettatori è amplificato dal fatto che conoscono già il finale della storia, e ne attendono il compimento. Chris esce per un'escursione con un reduce dei marines, portando con sé le parole della moglie, orgogliosa che il marito sia riuscito a riprendersi; in quel momento il pubblico sa quello di cui i personaggi ancora non sono a conoscenza – cioè che Kyle non tornerà più a casa. Sulla schermata nera compaiono le parole “Quel giorno Chris Kyle fu ucciso da un reduce di guerra che cercava di aiutare”. *American Sniper* si conclude con le riprese video del corteo funebre che attraversa in automobile il Texas percorrendo oltre trecento chilometri, mentre ai lati dell'autostrada in molti accorrono a porgergli l'ultimo saluto sventolando la bandiera a stelle e strisce. Varie recensioni del film hanno sottolineato come, di fronte a questa scena, numerosi spettatori si siano alzati in piedi in segno di solidarietà, a volte anche piangendo; ciò rivela la funzione di catarsi emotiva e di commemorazione patriottica: una vera e propria inversione di tendenza rispetto all'effetto sortito da *Fahrenheit 9/11* nel 2004, durante il quale l'apparizione di Bush, Cheney e Rumsfeld sullo schermo provocò un'ondata di fischi e risa di scherno.¹³

Non è poi così sorprendente il fervore con cui il pubblico ha risposto ad *American Sniper*. Eastwood è riuscito a offrire qualcosa che era fino ad allora mancato alla “Guerra al Terrore”: un eroe almeno in apparenza più autentico, dopo una lunga serie di personaggi deludenti, episodi ingloriosi e storie di eroismo costruite maldestramente per controbilanciare persone e fatti problematici, scomodi. Lo scandalo di Abu Ghraib ha messo in evidenza i nomi di Lynndie England e Charles Graner, membri della Polizia Militare che comparivano nelle foto emerse nell'aprile 2004 e diffuse in tutto il mondo: lei con i prigionieri al guinzaglio o in posa baldanzosa a pollici in su; lui mentre le dà istruzioni o con la fotocamera in mano. Etichettati come “mele marce” dall'amministrazione Bush, nel migliore dei casi si può affermare che fossero i capri espiatori di un sistema che ha ridefinito a modo suo i limiti della tortura e ordinato l'adozione di tecniche di interrogatorio “severe” – così definite da Errol Morris in *Standard Operating Procedure*.¹⁴ Altri racconti

di eroismo nella “guerra al terrore” si sono rapidamente rivelati delle montature. Si è scoperto ad esempio che Jessica Lynch, prima prigioniera di guerra militare di sesso femminile a essere tratta in salvo, e la cui storia ebbe grande seguito mediatico, non aveva resistito eroicamente sparando ai suoi assalitori, come dichiarato invece in un comunicato stampa militare. Lo stesso anno, il tentativo di incoronare l'ex giocatore di football Pat Tillman come eroe di guerra ucciso dal fuoco nemico è miseramente naufragato quando è stato chiarito che la sua morte era stata causata da fuoco amico. Altra storia imbarazzante riguardò il Generale Petraeus. Lodato come fine stratega per aver riportato in auge la controguerriglia e per essere stato la mente del “Surge”, dimostrò poi di non essere esattamente un ufficiale e gentiluomo quando fu colto in flagrante con la sua stessa agiografa Paula Broadwell nel 2012.

American Sniper crea il mito di Chris Kyle, guerriero stoico e pronto al sacrificio, che pone il benessere degli altri al di sopra del proprio – sebbene la moglie vorrebbe che la famiglia venisse prima della patria nella Trinità Americana che guida le azioni del cechino. La sua vocazione lo spinge infatti a ritornare più volte sul campo di battaglia per proteggere i commilitoni. Un ufficiale dice a Kyle che la sua grande abilità con le armi fa sentire invincibili i soldati che copre, e la sua mira nello sparare da grande distanza gli fa meritare il soprannome “La Leggenda”. Ma per la leggenda dello stesso Eastwood è fondamentale che sia proprio Kyle a non apprezzare questo appellativo. Non cerca la notorietà, che sarebbe fonte di distrazione e un modo di sminuire il suo ruolo di “cane da pastore”. Non gli piace contare il numero di nemici che uccide, quanto piuttosto essere certo di salvare la vita a quanti più compagni d’armi possibile. Il suo istinto di protezione contrasta nettamente con l’indole della sua nemesi siriana Mustafa, un omicida freddo e spietato, la cui medaglia d’oro in tiro al bersaglio suscita la derisione delle forze speciali americane. Sarà proprio il fatto di non riuscire sempre a proteggere il suo “gregge” a costituire quel peso emotivo che affligge il cechino – due membri delle forze speciali sono infatti uccisi da Mustafa davanti ai suoi occhi. Tormentato dai ricordi, innervosito dai rumori forti, irascibile, più a suo agio al pub che a casa, Kyle sta evidentemente attraversando una depressione da stress post traumatico. Il fatto stesso che si rifiuti di ammetterlo e che si chiuda sempre più in se stesso ne è la dimostrazione lampante. Quando alla fine acconsente a incontrare uno psicologo militare, Kyle sostiene di non avere rimorsi per ciò che ha fatto in Iraq. Piuttosto, fa fatica a dimenticare quello che ha visto – la mutilazione e la morte dei suoi commilitoni – e ad accettare che il suo potere di proteggerli abbia rivelato dei limiti. La crudele ironia (così come viene intesa da Eastwood) sta nel fatto che Kyle morirà per mano di un altro reduce, a sua volta affetto da depressione da stress post traumatico, che egli “cercava di aiutare”. La sua vita non finirà a causa di un nemico, ma del suo stesso complesso da “cane da pastore”.

Le difficoltà di Kyle a riadattarsi alla vita civile permettono a Eastwood di presentare il suo film come anti-guerra, un tributo ai reduci e al loro dolore. Ma *American Sniper* racchiude un paradosso profondo: i guerrieri meritano di meglio che essere mandati in guerra, o perlomeno meritano una guerra migliore. “Le abilità di un guerriero sono talmente rare, preziose e fragili che dovrebbero essere impie-

gate con la massima cautela”, chiosa Richard Brody del “New Yorker”. Dunque, un tale tesoro avrebbe meritato di essere profuso in una guerra “migliore”, non certo la guerra in Iraq. Con queste parole, Brody interpreta il messaggio trasmesso dall’opera di Eastwood.¹⁵

Tale logica è talmente criptica da essere (probabilmente) sfuggita alla maggior parte di coloro che si sono alzati in piedi nei cinema per porgere l’ultimo saluto al loro eroe. L’insistenza di Bradley Cooper nel considerare il film come “studio del personaggio” suscita un’altra serie di domande. Che cosa sarebbe stata la vita di Kyle senza l’Iraq come scenario in cui fare valere la sua vista acutissima e i suoi riflessi d’acciaio? Un vagabondo attaccato alla bottiglia, un “bovaro da quattro soldi” con scarse doti da amatore (per citare l’ultimo colpo basso della fidanzata infedele prima di uscire dalla sua vita), niente più che l’incarnazione di un perdente americano: tale sarebbe rimasto per tutta la vita, se non fosse stato per i bombardamenti alle ambasciate americane rivendicati da Al Qaeda. O almeno questo pare trasparire dal copione scritto da Hall. Senza la guerra, a Kyle sarebbero mancati una giustificazione e anche uno scenario adatto al suo “eroismo”. In qualsiasi altro contesto, un numero di vittime così alto sarebbe definito una strage. Michael Moore scatenò un’ondata di polemiche per avere citato una massima di suo zio, reduce della Seconda Guerra mondiale, secondo cui il cecchino è un “codardo” che sceglie le sue vittime restando nascosto (“ti sparerebbe tranquillamente alle spalle”) – tattica più consona alla Wehrmacht che all’esercito americano. Un cecchino americano sarebbe dunque un candidato alla venerazione quantomeno problematico.¹⁶

Per assicurarsi che gli spettatori potessero apprezzare l’eroismo del protagonista – un *guerriero* e non un assassino – i produttori hanno pensato di migliorare sensibilmente il personaggio di Chris Kyle, nonché di offrire un racconto della guerra selettivo e ben soppesato, in modo da sospendere eventuali dubbi di natura etica che i comportamenti del protagonista avrebbero potuto sollevare. La beatificazione cinematografica di un eroe di guerra implica che un assassino sia bravo a uccidere, senza però mai mostrarsi assetato di sangue. Come *Zero Dark Thirty* e *The Hurt Locker*, *American Sniper* invita il pubblico ad ammirare l’abilità tecnica degli americani da un punto di vista privilegiato, che preclude qualsiasi altra prospettiva. Tutti e tre i film ruotano intorno a protagonisti su cui gravano le incombenze di compiti di alta precisione: disinnescare bombe, decrittare l’*intelligence* o decapitare cecchini nemici. L’eroe di Eastwood dimostra una “quiete” fuori dal comune, come è stato notato da molti critici. Il suo parlare, laconico e misurato, diventa sempre più raro e monosillabico ogni volta che torna in Iraq per un nuovo turno. La reticenza suggerisce profondità. Il silenzio – lo stato più indeterminato – è indizio delle ferite interiori che hanno segnato il cecchino in tempo di guerra.

Il vero Chris Kyle – o almeno il personaggio delineato insieme agli scrittori Scott McEwen e Jim DeFelice – era molto più loquace, e molto più desideroso di dimostrare che la guerra non lo aveva segnato: una persona del tutto diversa. Lo scritto autobiografico *American Sniper: Autobiografia del cecchino più letale della storia americana* celebra l’azione dell’uccidere. L’unico rimorso per l’autore è che il conteggio delle uccisioni a suo carico non fosse superiore, in parte perché alcuni degli obiettivi segnati come mancati avevano avuto il coraggio di morire dissanguati

oltre il campo visivo degli aggressori americani – una morte disonesta, tipica di un nemico indegno. Questo Chris Kyle non sembra proprio l'eroe di un film contro la guerra. Non pare infatti eroico il suo insistere sfacciatamente sul fatto che servire in Iraq non fosse un'esperienza infernale, quanto piuttosto "divertente". È un Iraq peraltro descritto come un covo appestato da un odore nauseabondo, a cui le sue funzioni olfattive non erano mai riuscite ad abituarsi completamente. L'unico desiderio rimasto a Kyle sarebbe stato di uccidere un numero ancora più elevato di abitanti di quel luogo ripugnante. "Sparando ho salvato le vite a tanti americani, che valgono molto di più dell'anima di quella donna scellerata", così descrive la sua prima uccisione. "Un male spregevole e selvaggio. Questo combattevamo in Iraq. Per questo tante persone, incluso me, li chiamavano 'selvaggi.' Non c'è altro modo per definirli".¹⁷

Sebbene il Chris Kyle che emerge dalla versione cinematografica non conservi traccia di quella crudezza, il film non impedisce al pubblico di vedere gli iracheni come primitivi e malvagi. In *American Sniper* si ritrova lo stesso scenario di quasi tutti i film americani ambientati nei luoghi della guerra al terrore. Rievocando l'Iraq e il Pakistan, ritratti da Kathryn Bigelow rispettivamente in *The Hurt Locker* e in *Zero Dark Thirty*, Eastwood crea un teatro di guerra intriso di minacce: una tossicità pervasa e motivata dall'ostilità omicida dei suoi abitanti verso gli americani.¹⁸ Ogni dettaglio dell'Iraq (di cui il Marocco è qui un doppio cinematografico) sembra sconosciuto e allarmante. Ogni cosa, dagli stili di vita agli usi e costumi, sembra diversa, alienante e carica di pericoli. Eastwood lo dimostra chiaramente sin dalla prima scena, in cui la voce del muezzin – a cui corrisponde l'immagine di un carro armato americano – non sembra un richiamo alla devozione e alla preghiera, ma un sinistro codice segreto. Lodare la grandezza di Allah non può essere che un appello alla slealtà; la devozione stessa non ne è che una mera copertura. Così dipinto, l'Islam si presenta come la fonte stessa del male.

Lo stereotipo degli arabi creato dagli americani si accompagna sempre a una pretesa di averne una conoscenza etnografica e autoritaria: la pretesa tipica dell'orientalismo di conoscere pienamente una cultura e di decretare quindi che possa essere cancellata. In una intervista con *Time* nel 2001, Kyle sosteneva che la sua abilità di cecchino non fosse dovuta a doti come la pazienza e un'ottima mira, ma a una sensibilità culturale. "Chiunque può premere un grilletto. È più importante sapere osservare la scena. *Conoscere la cultura*. Sapere esattamente che cosa succede in ogni momento. Essere in grado di individuare il dettaglio fuori posto".¹⁹ Eppure, nel racconto che Kyle offre dell'Iraq, tutto di quel luogo e degli iracheni risulta "sospetto". Come si fa quindi a determinare che cosa costituisca davvero una minaccia? Sembra piuttosto un pretesto, quello di essere fini conoscitori dell'Altro, in linea con la difesa di alcuni dei membri della polizia militare coinvolti nella vicenda di Abu Ghraib, secondo i quali gli abusi e le umiliazioni riservati ai prigionieri derivavano da una precisa conoscenza dei loro tabù religiosi. Infilare della biancheria femminile in testa ai prigionieri, denudarli e minacciarli con cani inferociti, costringere delle donne a rivolgersi loro in modo provocante – sarebbero tutte tattiche studiate con cura per offendere i musulmani in quanto musulmani. E soltanto dei supervisori esperti di cultura avrebbero potuto suggerire metodi così raffinati.²⁰

Come la maggior parte dei film americani sulla guerra, in cui gli antagonisti degli Stati Uniti sono sempre "il male", *American Sniper* non propone un'analisi sofisticata. La donna irachena con il missile russo, la cui morte è lasciata in sospeso durante il flashback, è definita con disprezzo "brutta stronza maledetta" dal collega che affianca Kyle. Così il pubblico è invitato a considerare una donna che non solo usa il suo abito religioso con intenti bellicosi (come in *La battaglia di Algeri*),²¹ ma che arriva a costringere suo figlio ad attaccare i soldati americani. Un ragazzino che "aveva a stento i peli sulle palle", per dirla con le parole di Chris. In *The Hurt Locker*, anche i bambini sono visti con sospetto: mini-kamikaze estremamente pericolosi, scelti da addestratori adulti pronti a sfruttare l'aura di innocenza che avvolge i più piccoli.

Dopo avere reso chiaro e lampante fin dalle prime scene che gli iracheni sono dei barbari, chiedersi perché attacchino gli americani è scontato, è come chiedersi perché i lupi vadano a caccia di pecore. Eastwood offre diversi indizi mirati ad assicurarsi che gli spettatori vedano chiaramente la legittimità della "nostra" difesa di fronte all'insensatezza della "loro" violenza. Durante il film, Kyle rispolvera lo slogan tante volte ripetuto durante il governo Bush, e cioè che occorre combattere i malvagi. E farlo a casa loro, così da tenere lo scontro lontano dal suolo americano (Kyle pone a un altro membro delle forze speciali la domanda retorica: "Vuoi che queste merde arrivino fino a San Diego o New York?") Alcuni spezzoni degli attacchi all'Ambasciata e dell'11 settembre servono a rafforzare la legittimità contraffatta del diritto di possesso di quello stesso suolo. "Loro" sono arrivati alle porte di casa "nostra"; la patria è in pericolo. La risposta alla domanda su chi siano "loro" viene fornita in un briefing sbrigativo, in cui si afferma con enfasi che i nemici in Iraq sono i terroristi di Al Qaeda, e si specifica che non si tratta dei "soliti pastori improvvisati". L'obiettivo primario delle forze speciali è il braccio destro di Zarqawi, conosciuto come "Il Macellaio", insieme al diabolico cechino Mustafa. Il fatto che "Il Macellaio" usi un trapano elettrico per punire gli iracheni che aiutano l'esercito americano – e i loro figli – è un dettaglio grottesco, che ne amplifica la crudeltà agli occhi del pubblico. Il personaggio di Mustafa, doppio malvagio e nemesi di Kyle, è un'altra creazione dei produttori. Nel racconto autobiografico di Kyle non si fa accenno alla sua esistenza, e il leggendario sparo del cechino non è collegato a un particolare nemico abbattuto. Però sarebbe stato alquanto deludente se si fosse raggiunto il climax sparando a qualche nemico anonimo e senza volto. Per questo, Eastwood trae ispirazione da un tema ricorrente nel cinema hollywoodiano e familiare all'iconografia sovietica della "grande guerra patriottica". Il culto dell'eroe cechino stacanovista trova massima espressione in Vasily Zaytsev. Al tiratore scelto dell'Armata Rossa è stata attribuita l'uccisione di 244 militari tedeschi durante la battaglia di Stalingrado ma la sua biografia, *Enemy*, culminava con un finto duello con il Maggiore König. Ciò aggiungeva una avvincente rivalità personale all'impersonale ammasso di "crucchi" freddati dal cechino sovietico (questa versione abbellita della storia di Zaytsev avrebbe fornito lo spunto per il film del 2001, *Il nemico alle porte*, con un improbabile Jude Law come protagonista).²²

Oltre a rendere lo scontro più personale, la creazione del personaggio di Mustafa serve a dimostrare l'illegittimità del ricorso alla violenza da parte degli anta-

gonisti. Già dall'inizio si specifica che la nemesi di Kyle è *un siriano*. Sottolineando che questo ceccino da medaglia d'oro non sia iracheno, i registi cercano di eliminare l'idea che l'opposizione agli americani sia una forma di resistenza nazionalista di fronte a degli invasori, il che sarebbe almeno in parte comprensibile. La protezione del proprio territorio da una minaccia imminente è infatti riconosciuta legalmente come ragione valida per il ricorso alla violenza in molte zone degli Stati Uniti, incluso il Texas da cui Chris Kyle proviene. Uccidere gli intrusi – o i presunti tali – non è considerato un delitto poiché, per questo tipo di omicidio, si può invocare la legittima difesa. Se è legale sparare agli intrusi in Texas, perché non dovrebbe esserlo per gli iracheni, che difendono il loro territorio dagli invasori a Fallujah? Ma poiché l'analogia non sussiste, Mustafa, Il Macellaio e le miriadi di arabi senza nome che si nascondono tra le macerie – pronti a lanciare granate, fare piovere proiettili sparati dalle armi automatiche o farsi esplodere in attacchi kamikaze – si presentano come nient'altro che fanatici invasati, capeggiati da Al Qaeda e guidati da un intreccio confuso di antiamericanismo irrazionale e fondamentalismo islamico.

Secondo l'idea trasmessa da *American Sniper*, gli unici obiettivi degli americani in Iraq consisterebbero nell'impedire ai terroristi di raggiungere il suolo americano e nel proteggersi a vicenda. Questa logica pleonastica è diventata la base della retorica hollywoodiana per raccontare le guerre più lunghe e impopolari combattute in terra straniera. Subito dopo la Guerra del Vietnam, i soldati americani sono apparsi sullo schermo non tanto come ideologi convinti, impegnati nella difesa di valori democratici, quanto come fratelli votati a difendersi a vicenda. In questo senso, *American Sniper* sembra ricalcare *Fino all'ultimo uomo* (2002) di Randall Wallace, un film che racconta la campagna di trentaquattro giorni nella valle Ia Drang nel Vietnam del sud. Anche in questo caso, il film si divide tra "casa" e "fronte". Più che combattere per ragioni politiche, per impedire l'avanzata del comunismo o per difendere il "mondo libero", i soldati di Wallace sono pronti a uccidere, morire e piangere "gli uni per gli altri", come dichiarato dalla voce narrante. Sul campo di battaglia il loro intero mondo si restringe fino a includere nient'altro che i compagni al loro fianco e i nemici che li circondano. Il sentimento patriottico, che funge da vero e proprio amplificatore dell'affetto degli uni per gli altri, è comunque insufficiente a giustificarli. Se gli americani "laggiù" sono lì solo per difendersi a vicenda, perché non tornano a casa dove saranno sani e salvi?²³ Inoltre, ci si potrebbe anche chiedere quale sia il posto delle donne soldato (praticamente inesistenti nel film *American Sniper*) in questa fratellanza impregnata di testosterone.

Dopo così tanti anni in guerra, quando e come *tornano* a casa i soldati americani? Che cosa bisogna fare per vincere una guerra contro qualcosa di astratto ("il terrore") o, se non è possibile vincere, per trovare almeno una via di uscita dal vicolo cieco in cui le forze americane si sono cacciate? Gli agenti culturali fanno di tutto per suggerire un finale soddisfacente per queste "guerre infinite", ma quel finale si è mostrato sfuggente come un sogno. Il personaggio di Mustafa ha dunque un ulteriore scopo in *American Sniper*: la sua uccisione è un tentativo di preannunciare la vittoria finale degli americani. È il più pericoloso, infido e letale dei nemici,

e con le sue azioni costituisce un ostacolo alla costruzione di un muro protettivo, obiettivo che gli americani perseguono a Baghdad. Questo progetto di costruzione migliorerebbe significativamente la sicurezza nella zona, come affermato durante un briefing. Di conseguenza l'eliminazione di Mustafa, che ne ostacola il completamento, rappresenta un contributo concreto alla missione americana.

Vale la pena notare che, durante gli anni in cui Chris Kyle era in servizio in Iraq, i responsabili della "Operation Iraqi Freedom" hanno continuamente negato che gli Stati Uniti conteggiassero le uccisioni. Secondo Donald Rumsfeld e altri, contare il numero dei cadaveri nemici non era una "unità di misura significativa". "Ci siamo impegnati per non essere un gruppo che conta cadaveri", così nel 2006 il presidente Bush diceva ai giornalisti suscitando consensi.²⁴ La sua amministrazione, irremovibile sul fatto che l'Iraq non fosse un pantano, non poteva rendere pubblico il numero degli uccisi perché il solo dire "conteggio dei cadaveri" rievocava il Vietnam alla mente di chiunque fosse abbastanza grande da ricordare quella guerra o la avesse almeno studiata a scuola. *Ça va sans dire*, in realtà l'esercito americano contava i cadaveri dietro le quinte – i propri e quelli dei nemici – insieme a dozzine di altre "variabili", nella speranza che dai numeri si potesse trarre un pronostico favorevole.²⁵

Nel 2007 il governo Bush tornò sui propri passi. Per corroborare l'idea che la strategia "Surge" fosse in procinto di determinare la vittoria definitiva in Iraq, l'esercito rese pubbliche delle statistiche riguardanti il numero di "militanti" uccisi dalle forze americane: 18,832 dal giugno 2003, di cui ben 4,882 nei primi dieci mesi del 2007.²⁶ Il conteggio dei cadaveri era di nuovo alla ribalta, con lo stesso assunto di fondo per cui un numero crescente di morti potesse costituire uno sviluppo promettente per una guerra così lunga, durante la quale non si registravano che continui spargimenti di sangue. Ogni nemico morto sembra poter contribuire alla fine delle ostilità – come se le ostilità stesse, anche sotto la forma indeterminata di un "male assoluto," potessero essere viste come un numero definito di persone, da eliminare per proclamare la fine della guerra. Questa è la logica perversa e pericolosa sottesa al film *American Sniper*. Gli spettatori sono invitati a credere che questo ammasso di corpi, che Kyle contribuisce efficacemente a creare, *significhi* qualcosa. Con Mustafa fuori combattimento, le vite degli americani sono salve, mentre il numero dei caduti nemici è destinato a salire. Un bilancio così asimmetrico sembra rappresentare un barlume di speranza, per quanto remota, che questa lunga guerra possa essere vinta.

La convinzione che una società militarizzata possa aprirsi un varco verso la sicurezza a furia di sparare contro qualsiasi obiettivo è resa più plausibile dal fatto stesso che i creatori di *American Sniper* si siano rifiutati di mostrare l'uccisione di Kyle per mano di un altro reduce traumatizzato dalla guerra. L'ellissi serve a evitare che lo spettatore possa trarre una conclusione alternativa, ad esempio l'ipotesi che l'ammassarsi di cadaveri non produca nient'altro che una spirale sempre più profonda di dolore, rabbia e vendetta. Sebbene certi strateghi suggeriscano che guerra di logoramento e guerra di distruzione siano antitetiche, la prima tende a sfociare nella seconda. La risposta alla possibile domanda, se a Kyle dispiacesse uccidere, si ritrova nel suo racconto autobiografico: "Lo fai affinché il nemico non

uccida te o i tuoi compagni. Lo fai finché non ti resta nessuno da uccidere. Così è la guerra".²⁷ Il prolungarsi di una guerra impossibile non solo genera resistenza – una serie infinita di "cattivi" da sterminare – ma trasforma i reduci in una minaccia ancora più grave (per se stessi e per gli altri) una volta tornati a casa.

Basti pensare alla storia di Eddie Ray Routh – parallela eppure convergente, ignorata da Eastwood e Hall nella creazione di *American Sniper*. Reduce dei marines, era stato anche lui in servizio in Iraq. Soffriva di depressione da stress post traumatico, con sintomi bipolari che avevano portato sua madre a cercare di farlo ricoverare affinché non facesse del male a sé o ad altri. Quando i medici militari affermarono che le condizioni di Routh non implicavano minacce immediate, la madre si rivolse ad altri in cerca di aiuto – tra i quali Chris Kyle in persona. Quest'ultimo, insieme a un amico, decise di portare Eddie al poligono di tiro; e fu proprio in quella occasione, in un'area remota del Texas, che Routh sparò a Kyle e al suo amico, togliendo loro la vita, il 2 febbraio 2013.²⁸ Sebbene non fosse questo l'ultimo atto della storia immaginata da Eastwood e Hall per il loro film biografico (a cui stavano già lavorando in quel periodo), avrebbero potuto includere l'episodio ma decisero di tralasciarlo. Regista e sceneggiatore hanno poi spiegato in diversi modi l'omissione di un tale epilogo, che pure avrebbe rinforzato il tema presentato da Eastwood come soggetto del film: i danni permanenti che la guerra infligge ai veterani e gli "ostacoli" che questi ultimi e le loro famiglie si ritrovano ad affrontare. Perché dunque non parlare di Routh? Hall ha spiegato questa scelta parlando di rispetto per i figli di Kyle – il cui ricordo del padre sarebbe stato irrimediabilmente influenzato dalla visione del film. Un'altra motivazione consisteva nel fatto che offrire un ritratto di Routh nel film avrebbe potuto "glorificarlo" o trasformarlo in un martire: un accenno indiretto alla glorificazione di Kyle in *American Sniper*.²⁹

Forse però, la storia di Routh non poteva essere raccontata perché distorce irrimediabilmente la parabola di guerra, trauma e guarigione creata da *American Sniper*. A differenza del Kyle di Bradley Cooper, chiaramente Routh non aveva superato la depressione da stress post traumatico (e probabilmente neanche Kyle ne era davvero uscito. Eastwood omette che il cecchino si era vantato di avere ucciso con un'arma da fuoco due potenziali assalitori in Texas, e non era stato arrestato per via della sua leggendaria reputazione; e neppure si fa cenno al fatto che Kyle affermasse di avere sparato a degli sciacalli dal New Orleans Superdome durante l'uragano Katrina, storia peraltro quasi certamente inventata).³⁰ Inoltre, Routh non si era affatto dichiarato immune ai sensi di colpa per le persone che aveva ucciso in Iraq. Al contrario, secondo quanto affermato in un saggio del "New Yorker" che trattava proprio il tragico intreccio delle storie di Kyle e di Routh, quest'ultimo non riusciva a liberarsi dal ricordo di un bambino a cui aveva sparato. Di ritorno da una pattuglia in Iraq, Routh avrebbe telefonato a suo padre per chiedergli, "Come ti sentiresti a sapere che ho ucciso un bambino?" La risposta rassicurante del padre, secondo cui Eddie aveva fatto il possibile per ritornare sano e salvo – "tu o loro" – non era bastata ad acquietare la coscienza di Routh. La vita di un bambino era stata cancellata per sempre, insieme alla pace interiore del suo assassino.³¹

Nella visione infantile della guerra offerta da *American Sniper*, non ci sono ferite morali da cui non si possa guarire né uccisioni ingiuste. Nonostante i violenti

scontri a fuoco, il nervosismo crescente dei soldati e la continua disumanizzazione dei nemici, nessuna vita innocente sembra essere stata stroncata per mano degli americani. Nel film di Eastwood, tutti coloro che muoiono meritano di morire. La morte è dunque insanguinata ma anche pulita: il concetto dominante nella guerra combattuta coi droni viene in questo caso applicato anche a quella con le armi da fuoco, il che è ancora meno plausibile. *American Sniper* rende chiaro sin dalle prime battute il concetto di violenza discriminatoria. I militari a Fallujah rassicurano le forze speciali; la città è stata “evacuata,” quindi chiunque sia rimasto non può che avere un’intenzione precisa: colpire gli americani. In realtà, soltanto un gruppo ridotto di donne e bambini era stato espulso o invitato ad abbandonare Fallujah nel 2004, prima che fosse accerchiata dalle forze della Coalizione. Questa versione ripulita dei fatti crea involontari parallelismi con il massacro di My Lai: un villaggio del Vietnam da cui pareva che i civili fossero stati interamente evacuati, lasciando chiunque e qualsiasi cosa rimasta alla mercé delle forze americane.

Quando gli storici culturali del futuro studieranno il secondo decennio del ventesimo secolo, guarderanno molto probabilmente ad *American Sniper* non tanto come a una testimonianza dell’atteggiamento verso la guerra in Iraq, quanto come a una esemplificazione della cultura delle armi negli Stati Uniti. Basti considerare la molteplicità di scopi e di significati delle armi in questa pellicola, che va ben oltre l’eliminazione del nemico in Iraq. Le armi da fuoco servono ad esempio a rafforzare il legame genitore-figlio, come risulta evidente nella scena iniziale con Chris e suo padre che vanno a caccia, ma anche più avanti nel film. Verso la fine della pellicola, Kyle mostra al figlio come sparare alle renne. “Sai, è una cosa grossa fermare un cuore che batte”, dice al ragazzino, nonostante la visione diversa suggerita dalle azioni violente a cui Kyle ha preso parte e dalla sua dichiarata mancanza di rimorso (davanti allo psicologo militare afferma bruscamente: “Io sono pronto a incontrare il Creatore e a rispondere di ogni singolo sparo”).

Le armi da fuoco sono anche una valida integrazione del fascino maschile. Grazie alla sua abilità con le armi, Chris regala a Taya un orsacchiotto gigante vinto al tiro a segno durante uno dei loro primi appuntamenti. Poi lo porta sulle spalle come fosse un bambino, per dimostrare che padre amorevole e giocoso saprà essere in futuro. E poi c’è l’ultimo dialogo tra Taya e Chris. Questa scena, certamente poco discussa, inizia con Chris che si muove di soppiatto nel soggiorno, con la pistola in mano. Fa segno ai figli di rimanere in silenzio – vuole prendere la moglie di sorpresa mentre è indaffarata in cucina. “Mani in alto signorina”, le ordina, prima di dire che vuole che sua moglie abbassi “piano piano” le mutandine. Divertita e deliziata da questo gioco con la pistola Taya, prima di lodare il marito per essere riuscito a tornare mentalmente con loro e a essere “un padre stupendo”, afferma di non indossare biancheria. Questo uso parodico delle armi serve a confermare un’apparente ripresa del reduce problematico, che torna in buona salute mentale e recupera persino la sua esuberanza. Il vecchio Chris è tornato.

Il ritorno “a casa” è interamente sostenuto dalle armi da fuoco. Kyle cerca di favorire il proprio recupero e quello degli altri reduci portandoli a sparare al poligono. “Cazzo, mi sembra di avere di nuovo le palle!” esclama orgogliosamente

un reduce con una gamba amputata, spostandosi su una sedia a rotelle; e Eastwood, da sempre sostenitore del legame leggendario tra Stati Uniti e armi da fuoco, non mette in dubbio il potere terapeutico delle pistole. L'omissione dell'incontro fatale con Routh fa sì che il motto delle lobby delle armi da fuoco, più pistole più sicurezza, non venga scalfito. Tutti, quel giorno, erano armati. Il che non ha reso nessuno invulnerabile. La presenza di armi automatiche ha invece permesso a un reduce mentalmente instabile di uccidere due compagni sparando loro alle spalle. I rischi insiti nell'uso del fucile per curare i reduci affetti da depressione da stress post traumatico sembrerebbero ovvi, non fosse per le numerose virtù attribuite alle armi nell'immaginario americano. La fiducia di cui godono, intesa come panacea contro la violenza perpetrata con le armi stesse, non fa che aumentare a ogni nuova sparatoria negli Stati Uniti. Prima di essere ucciso, Chris Kyle non soltanto portava altri reduci a sparare al poligono, ma aveva persino sostenuto l'ipotesi di addestrare gli insegnanti a usare piccole armi da fuoco, allo scopo di evitare stragi nelle scuole (come a Columbine e Sandy Hook). Dopo la sua morte, la vedova Taya – decisamente meno "vittima" del suo doppio cinematografico interpretato da Sienna Miller – fece propria la causa del marito, sollevando pubblicamente una forte obiezione alla legge sul controllo delle armi proposta dal Presidente Obama.³²

Grazie agli sforzi della National Rifle Association e degli affabulatori come Eastwood, le armi da fuoco mantengono un posto sacrosanto nella cultura statunitense contemporanea, e sono considerate fondamento della nazione e diritto inalienabile di ogni cittadino. Questa convinzione si è radicata a partire da fantasiose visioni di una liberazione degli Stati Uniti dalla tirannia britannica grazie a gruppi di dilettanti armati, visioni create ad arte e con notevoli costi dai fabbricanti d'armi. Il libro di Pamela Haag, *The Gunning of America*, traccia per intero la costruzione di questo mito artefatto. Nonostante la tradizione stabilita dalla National Rifle Association e il costante ricorso al secondo emendamento,³³ non sempre gli americani hanno invocato le armi come potenti mezzi per liberarsi dal male. All'inizio degli anni Settanta, uno sketch del noto *Archie Bunker Show* scatenava l'ilarità grazie alla proposta del personaggio principale, secondo cui il modo migliore per impedire i dirottamenti aerei era di fornire armi a tutti i passeggeri. Quarant'anni dopo, criticare la facilità con cui questi oggetti letali possono essere acquistati negli Stati Uniti significa esporsi alle critiche secondo cui un maggiore controllo significherebbe privare gli americani di una libertà fondamentale, una libertà su cui la nazione stessa è stata costruita. Il presunto diritto dei cittadini di possedere quante armi desiderino, anche se molto pericolose, è ormai una pietra miliare delle definizioni conservatrici di libertà: un segno di "grandezza" che sarebbe messo a rischio di erosione da uno stato che agisca come una tata boriosa.³⁴

Che cos'è dunque che Chris Kyle ama tanto della sua nazione? *American Sniper* mostra inavvertitamente il centro vuoto del patriottismo militarizzato: un "amore per la nazione", la cui definizione rimane generica. Kyle ammira in realtà molto poco della nazione per cui è pronto a dare la vita, come confessa a Taya durante il loro primo incontro al pub. Il film evidenzia chiaramente lo sdegno di Kyle nei confronti delle istituzioni americane. I politici non valgono niente. Le massime autorità dell'esercito sono altrettanto spregevoli. In *American Sniper* gli alti ufficiali

sembrano vedere e sapere meno di Kyle su come si combatte una guerra, poiché trattenuti da limitanti "regole di ingaggio" che ostacolano le missioni. I civili americani, invece, sono derisi da Kyle per la loro ignoranza: non hanno idea di che cosa facciano i militari dall'altra parte del mondo per garantire la loro sicurezza; non fanno che andarsene al centro commerciale e vivere in sicurezza a spese degli altri. Si tratta di lamentele spesso avanzate dai reduci (sia al cinema sia su carta stampata), ignorati da un Paese che sembra affetto da un incurabile deficit di attenzione.

È al contempo evidente l'adorazione dei civili per quegli stessi militari da cui sono guardati con sdegno feroce. Il Billy Lynn del romanzo di Ben Fountain cattura alla perfezione questo contrasto: "Noi apprezziamo, dicono, e le loro voci palpitano come quella di un amante. A volte si avvicinano e lo dicono: *vi amiamo*. Vi siamo grati. Vi ringraziamo e vi benediciamo. Preghiamo, speriamo, onoriamo-rispettiamo-amiamo-e-riveriamo. E lo fanno *davvero*."³⁵ È ormai diventato imprescindibile: qualsiasi cosa si possa pensare in cuor proprio delle guerre in cui le forze americane sono dispiegate, in pubblico occorre "sostenere le truppe" con grande convinzione. Questo mantra ha un potere fortemente limitante nelle discussioni sulla guerra: qualsiasi critica verso le politiche, gli scopi e le pratiche delle missioni può essere rapidamente additata come irrispettosa delle "truppe" – o peggio ancora, pericolosa per il loro morale o la loro sicurezza. I soldati, come le pistole, sono al di sopra di ogni rimprovero. La responsabilità per qualsiasi violenza che abbiano perpetrato deriva inevitabilmente da qualcos'altro. Al contempo, individuare un oggetto di critica adeguato e il momento giusto per porre dei quesiti è impossibile, grazie a una logica dissociativa che disinnesci la critica anti-militarista usando rinvio e rimozione come strategie fondamentali. Se non è possibile mettere in dubbio una guerra mentre la si combatte, e se al contempo questo conflitto sembra non avere mai fine, il momento della discussione svanisce verso un orizzonte indefinito.

Così si delinea la situazione dell'America contemporanea. Le guerre al terrore in corso in Iraq e in Afghanistan, che si espandono in Medio Oriente, Asia Centrale e Nord Africa, non sono né approvate né apertamente contestate. Sono piuttosto missioni che si mantengono a galla su correnti di paura, sostenute da un diffuso disinteresse a riflettere su che cosa si possa davvero ottenere con la violenza, nonché da una profonda resistenza a comprendere appieno che cosa abbia finora significato la violenza per centinaia di migliaia di stranieri e per migliaia di americani.

American Sniper è un vero e proprio compendio di queste contraddizioni. Con il suo invito accorato ad amare il guerriero, se non la guerra, Eastwood crea le illusioni necessarie a sostenere idee contorte: che dalle ferite di guerra si possa guarire, che uccidere sia "pulito" e che ogni nemico abbattuto avvicini di qualche centimetro gli americani alla vittoria. Sarà vaga ma è pur sempre una luce quella che si vede alla fine del tunnel, o meglio, della canna del fucile. Per gli americani che aspettavano un eroe ecco comparire Chris Kyle, "uno scaltro Ercole urbano pronto ad affrontare le avversità crescenti", come recita "Holding Out for a Hero", canzone di successo di Bonnie Tyler del 1984. Durante il funerale al Cowboys Sta-

dium, il parroco lo ricorda come “un marito, padre, figlio, fratello, amico, commilitone, e un guerriero giusto, forte e vittorioso”. È rassicurante che giustizia, forza e vittoria si ritrovino inseparabilmente unite in questo pacchetto di patriottismo, e che si possa attribuire la morte di Kyle a un “nemico” – come se il colpo letale fosse stato sparato da un ribelle iracheno, e non da un altro reduce americano affetto da depressione da stress post traumatico (“Aiutateci a perdonare il nemico che ha portato via la vita di Chris,” è la supplica del parroco). È però altrettanto significativo che, dopo il processo, Routh sia stato definito una “vergogna per l’America”.³⁶ Anche questa caratterizzazione mostra in modo inequivocabile che l’eroe glorioso di oggi può diventare il vile traditore di domani. Tutto dipende da chi spara a chi – e da chi prende le decisioni.³⁷

NOTE

* Susan L. Carruthers insegna Storia presso la Rutgers University, sede di Newark. È stata “Visiting professor” presso la Harvard University, il Woodrow Wilson International Center for Scholars di Washington, DC, e l’università di Princeton. Ha scritto in modo esteso e continuativo di guerra e delle sue rappresentazioni mediatiche pubblicando libri, saggi e recensioni. Collaboratrice della rivista “Cineaste”, è autrice di *The Media at War* (Palgrave Macmillan 2011) e di *Cold War Captives* (University of California Press 2009). Il suo libro più recente, *The Good Occupation: American Soldiers and the Hazards of Peace*, sarà pubblicato a novembre di quest’anno dalla Harvard University Press.

1 “To call the shots” ha in inglese un doppio significato: decidere di sparare (soprattutto nel gergo militare) e prendere le decisioni, inteso come essere leader. Nel caso del film, i due significati tendono a sovrapporsi, come verrà reso chiaro dall’autrice nel corso del saggio. Sempre della traduttrice le traduzioni di interviste e stralci di saggi salvo in presenza di traduzioni già esistenti segnalate in nota. *NdT*.

2 Ho già scritto in merito in diversi articoli: Susan L. Carruthers, *Say Cheese: Operation Iraqi Freedom on film*, “Cineaste” (inverno 2006): 30-36; *Question Time: The Iraq War Revisited*, “Cineaste” (autunno 2007), pp. 12-17; *Bodies of Evidence: New Documentaries on Iraq War Veterans*, “Cineaste” (Inverno 2008), pp. 26-31; *Limited Engagement: The Iraq War on Film in American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present*, a cura di Cynthia Lucia, Roy Grundmann, Art Simon, Wiley-Blackwell, Chichester 2016, pp. 438-53.

3 Il romanzo originale è di Ben Fountain, *Billy Lynn’s Long Halftime Walk*, Harper Collins, New York 2012; la versione italiana è intitolata *È il tuo giorno, Billy Lynn!*, Minimum Fax, Roma 2013). *NdT*.

4 La première è stata fissata per il 14 ottobre 2016, in occasione della cinquantaquattresima edizione del New York Film Festival. *NdT*

5 Daniel Wood, *Why Did American Sniper Do So Well at the Box Office?*, “Christian Science Monitor”, 19 gennaio 2015; Richard Corliss, *An Oscar for Sniper? Clint Eastwood’s War Film Makes a Bundle and Snarls the Race*, “Time”, 2 febbraio 2015, pp. 54-55.

6 Moore cit. in Wood, *Why Did*, cit.; Chris Hedges, *Killing Ragheads for Jesus*, “Tikkun”, 26 gennaio 2015. Per due critiche positive di tendenza conservatrice: Ross Douthat, *Bloody Crossroads Redux*, “National Review”, 23 febbraio 2015, p. 46; Kyle Smith, *American Sniper as Apple Pie*, “Commentary”, marzo 2015, pp. 50-52.

7 I sondaggi condotti negli Stati Uniti hanno rivelato che l’opinione pubblica ha in larga parte smesso di approvare la Guerra in Iraq già a partire dal 2006. I sondaggi sono pubblicamente consultabili attraverso la banca dati iPoll del Roper Center for Public Opinion Research.

- 8 Eliana Dockterman, *Clint Eastwood Says American Sniper is Anti-War*, "Time", 17 marzo, 2015.
- 9 Eastwood e Cooper cit. in Isaac Guzmán, *When the Hero Dies at the End*, "Time", 1 dicembre 2014, p. 108.
- 10 Il racconto autobiografico non riporta una statistica precisa. "Non sono il tipo che si mette a contare", afferma l'autore, ma poi tiene a precisare che il numero di vittime da lui mietute è indubbiamente superiore alle 160 confermate dalle fonti ufficiali; Chris Kyle, Scott McEwen, Jim DeFelice, *American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History*, Harper, New York 2013, p. 5.
- 11 Tutte le citazioni in italiano del film *American Sniper* sono tratte dalla versione doppiata. *NdT.*
- 12 La versione originale usa uno slang militare molto specifico, mentre l'adattamento italiano del film opta per una traduzione esplicativa. *NdT*
- 13 Thomas Doherty, autore della recensione di *American Sniper* per "Cineaste" 40.3 (estate 2015); <http://www.cineaste.com/american-sniper-thomas-doherty/>
- 14 *Standard Operating Procedure*, diretto da Errol Morris (Participant Media/Sony Pictures Classics, 2008). Vedi anche *Ghosts of Abu Ghraib*, diretto da Rory Kennedy (HBO Documentary Films/Moxie Firecracker Films, 2007).
- 15 Richard Brody, 'American Sniper' Takes Apart the Myth of the American Warrior, "New Yorker", 24 dicembre 2014. Doherty, nella sua recensione su "Cineaste", offre un verdetto diverso: il film di Eastwood vale come autorizzazione per qualsiasi Guerra gli Stati Uniti vogliano intraprendere.
- 16 Moore cit. da Wood, *Why Did*, cit. Con tono simile, l'attore e regista canadese Seth Rogen ha twittato: "American Sniper mi ricorda un po' quel film che si vede al terzo tempo di *Inglorious (sic) Basterds*," riferendosi al derisorio film-nel-film di propaganda tedesca, in cui si vede un soldato tedesco che uccide i soldati alleati da una torre orologio. I commenti di Moore e Rogen vengono spesso citati insieme come prova degli effetti polarizzanti del film; si veda Cara Buckley, 'American Sniper' Fuels a War on the Home Front, "New York Times", 29 gennaio 2015, C1-2; Kelly Lawler, Seth Rogen, Michael Moore Set off a 'Sniper' Debate, "USA Today", 20 gennaio 2015; Rorke Denver, The United States of 'American Sniper', "Wall Street Journal", 27 gennaio 2015, A9.
- 17 Kyle, *American Sniper*, cit., p. 4.
- 18 Per approfondire la raffigurazione del Pakistan a opera di Bigelow, si veda Sadia Abbas, *At Freedom's Limit: Islam and the Postcolonial Predicament*, Fordham University Press, New York 2014, pp. 31-38.
- 19 Belinda Luscombe, intervista con Chris Kyle, "Time", 20 gennaio 2015.
- 20 Indubbiamente alla polizia militare di Abu Ghraib fu detto di "ammorbire i prigionieri" e sono stati dati loro suggerimenti su come "ammorbire". Il fatto è che i metodi adottati, per quanto si affermi il contrario, non richiedono certo una profonda conoscenza dell'Islam per risultare profondamente spaventose e umilianti. Per approfondire l'aura "culturalista" che ha avvolto le torture americane, si veda Seymour Hersh, *The Grey Zone*, "The New Yorker", 20 maggio 2004, e per una critica, Patricia Owens, *The Pleasures of Imperialism and the Pink Elephant: Torture, Sex, Orientalism in Orientalism and War*, a cura di Tarak Barkawi e Keith Stanski, C. Hurst and Co., London 2012, pp. 251-52.
- 21 Nel film di Pontecorvo, la donna è dipinta come eroica paladina della libertà. *La battaglia di Algeri*, diretto da Gillo Pontecorvo (Igor Film, 1966).
- 22 Jochen Hellbeck, *Russian Sniper*, "World War II" 30 (nov./dic. 2015), pp. 30-39; *Enemy at the Gates*, diretto da Jean-Jacques Annaud (Paramount Pictures/Mandalay Pictures, 2001), adattamento italiano intitolato *Il nemico alle porte* (2001).
- 23 *We Were Soldiers* (col sottotitolo *Fino all'ultimo uomo* nella versione italiana), diretto da Randall Wallace (Icon Entertainment International, 2002); Marilyn B. Young, *In the Combat Zone*, "Radical History Review" 85 (inverno 2003), pp. 253-64.
- 24 Bush cit. in Tom Engelhardt, *We Count, They Don't*, "The Nation", 4 ottobre 2007.
- 25 Marilyn B. Young, *Counting the Bodies in Vietnam* in *Body and Nation: The Global Realm of U.S. Body Politics in the Twentieth Century*, a cura di Emily S. Rosenberg e Shanon Fitzpatrick, Duke University Press, Durham 2014, pp. 230-40.

- 26 Engelhardt, *We Count*, cit.
- 27 Kyle, *American Sniper*, cit., p. 6.
- 28 Nicholas Schmidle, *In the Crosshairs*, "New Yorker", 3 giugno 2013.
- 29 K.C. Baker, *Here's Why American Sniper Doesn't Show Chris Kyle's Death*, "Time", 18 febbraio 2015.
- 30 Per approfondire le dichiarazioni di Kyle in merito alla sua attività di cecchino e alla disputa con Jesse Ventura, vedi Ed Lavandera, *Legend of American Sniper, Chris Kyle, Looms Over Murder Trial*, CNN, 25 febbraio 2015.
- 31 Schmidle, *In the Crosshairs*, cit.
- 32 Taya Kyle, *'American Sniper' Widow: Control Won't Protect Us*, CNN, 8 gennaio 2016.
- 33 Il secondo emendamento della Costituzione Americana garantisce ai cittadini il diritto a detenere e portare armi in nome della sicurezza. *NdT*
- 34 Pamela Haag, *The Gunning of America*, Basic Books, New York 2016; Norman Lear, *Archie Bunker on Gun Control*, "Huffington Post", 20 febbraio 2013.
- 35 Fountain, *Billy Lynn's Long Halftime Walk*, cit., p. 37.
- 36 Schmidle, *In the Crosshairs*, cit.
- 37 Nella versione originale viene ripreso il gioco di parole insito nella espressione "to call the shots" (si veda nota 1).