

American Sniper, guerra e pace secondo Clint Eastwood

Gabriele Porro*

“La guerra è sempre un’espressione della cultura, spesso un elemento determinante delle forme culturali, in alcune società è la cultura stessa”.
John Keegan, *La grande storia della guerra*¹

Il mito del nobile soldato

American Sniper è un film sinceramente militarista ma non guerrafondaio, tanto meno sanguinario. Non è una distinzione da poco, considerata la vasta cine-letteratura statunitense sui grandi conflitti, dalla Seconda guerra mondiale al Vietnam, alle recenti campagne in Iraq. Perché in quasi tutte quelle storie, anche se non sono espliciti incitamenti, magari finanziati dalle Forze Armate, a sostenere i “nostri ragazzi” in prima linea, prevale un tratto fortemente autoreferenziale. Il cinema di guerra hollywoodiano, bellicista o critico che sia, è fatto soprattutto di destini individuali di soldati americani in prima linea, più o meno moralmente attrezzati, in balia di comandi non sempre efficienti o probi. Manca cioè quasi sempre l’“altro”, il nemico, e con lui dagli schermi spariscono, o peggio sono nascosti da giustificazioni storiche, psicologiche, ambientali, gli “inevitabili” effetti collaterali, i massacri sul campo, l’annientamento dei civili, i bombardamenti su popolazioni inermi di grandi città e piccoli villaggi. Perfino dalla tragedia nucleare di Hiroshima e Nagasaki non s’è registrata, dall’industria *mainstream*, una presa di distanza sul piano, quantomeno, umanitario.

Anche scartando i non pochi film che usano i conflitti a soli fini di botteghino, e quelli “patriottici”, dal prototipo *Berretti verdi* (1968) al ciclo di Rambo – partito come denuncia non banale della nevrosi dei reduci ma poi trasformatosi in pac-cottiglia propagandistica reaganiana – i racconti dal fronte girano quasi sempre intorno alla figura del “nobile soldato” (la definizione è di Pat Aufderheide), i cui problemi non arrivano tanto dai nemici, “quanto dalla gelida e astratta forza della burocrazia e dall’incompetenza dei superiori”.² Poco contano le sofferenze causate alle popolazioni, che sono enormi e crescenti, se è vero che le vittime civili nei conflitti sono passate dal 15 per cento della Prima guerra mondiale al 90 per cento dei conflitti recenti (Balcani, Somalia, Iran-Iraq). E scompaiono anche le distinzioni: “musi gialli” sono, ontologicamente, tutti gli orientali (giapponesi prima, vietnamiti poi), “unni” i tedeschi, “beduino” (lo dice uno dei Seals in *American Sniper*) ogni mediorientale, abbia o no in mano un fucile. Nostalgici o polemici sulle ragioni storiche e politiche delle guerre, a volte incomprensibili e moralmente censurabili anche per gli stessi combattenti, i film *Made in USA* a grande circolazione raccontano americani che affrontano il combattimento in un altrove pericoloso e

col passare degli anni sempre più sfuggente, tra nemici subdoli, spesso non in uniforme quindi non identificabili, che colpiscono alle spalle come i pellerossa dei western tradizionalisti. “Combattevamo contro i fantasmi”, ripetevano i reduci del Vietnam. Dopo, non è andata meglio.

Siamo sempre da questo lato del fronte, tra i suoi valori e le sue paure. Si descrivono i “nostri”, le loro facce, i gesti, la camminata; di loro si indagano psicologia, ansia, coraggio, quasi mai riuscendo a mettersi dall'altra parte, per poca conoscenza e scarsa committenza (c'è un *tycoon* che produrrebbe un film su un militante dell'Is o un *peshmerga?*), e sfiducia nell'esito al box office di prodotti più coraggiosi. *Berretti verdi* (1968) di John Wayne riuscì a vendere, in senso economico e ideologico, la guerra al pubblico americano (come del resto *American Sniper*, campione assoluto d'incassi 2014 negli Stati Uniti). Così lo spiegò il produttore Michael Wayne, figlio di John, offrendo un parallelo a tutti familiare: “Non abbiamo fatto un film politico: stiamo facendo un film su un gruppo di bravi ragazzi [...] Cowboy e indiani [...] Forse non avremmo dovuto sterminare tutti quegli indiani, ma quando si fa un film, gli indiani sono cattivi”.³ E nel film i comandanti fronteggiano giornalisti ostili che parlano di guerra inutile, garantendo che “c'è ancora qualche coraggioso, laggiù, che ha deciso di tener duro”.⁴

Spostandoci nel campo opposto, quello del cinema critico anti-militarista in cui l'invasione del Vietnam non viene spacciata come un'impresa nobile, l'onore del singolo si salva rinunciando a qualsiasi retorica patriottica e i reduci sono carichi di una rabbia omicida e/o suicida (*Il cacciatore*, 1978; *Tracks*, 1967; *Vittime di guerra*, 1989; *Hamburger Hill*, 1987; *Tornando a casa*, 1978), le tante perdite causate dalla guerra, esistenziali e reali (dell'innocenza e delle vite, dell'equilibrio psichico e della solidarietà di classe), restano sempre e solo americane. Con qualche interessante eccezione (su tutti, *Ultimi bagliori di un crepuscolo* di Robert Aldrich, 1977, e *Vittorie perdute* di Ted Post, 1978), la rabbia, l'impotenza, la follia (*Apocalypse Now*, 1979), i sensi di colpa sono comunque i nostri: “In Vietnam non abbiamo combattuto contro un nemico”, dice il protagonista di *Platoon*, “ma contro noi stessi, il nemico era dentro di noi”. È un conflitto, distillato come tragedia americana, in cui ogni motivazione, ogni scenario imperialista è rimosso a favore di una visione ripiegata tutta all'interno. Nel giustamente acclamato *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick (1987) i vietnamiti in armi compaiono solo come ombre imprevedibili sullo sfondo, mentre i soldati yankee cantano l'inno di Topolino, in una sequenza peraltro da antologia: e il nemico, nella sua componente “civile”, si manifesta in un ladro di macchine fotografiche e in una puttana.

Sul set delle Guerre del Golfo

Lo scenario mediorientale è in parte diverso. Sulla prima Guerra del Golfo (1991), si fanno tre film interessanti, quasi dei *prequel* di quelli sui conflitti di George W. Bush: agitano temi importanti come l'incomprensibilità della guerra, l'indottrinamento dei soldati, l'ossessione del petrolio, che anche visivamente domina con la sua tonalità color fuoco lo sfondo di *Three Kings* (1999) di David O. Russell (il

primo regista interpellato per *American Sniper*, seguito da Spielberg, poi da Eastwood). Mentre *Il coraggio della verità* di Edward Zwick (1996) insiste sulla necessità, per gli Stati Uniti post-Vietnam, di avere degli eroi, sottolineandone l'assenza, *Three Kings* si apre, in bianco e nero, informandoci che la guerra è finita. Ma subito un soldato urla: "Ehi, dobbiamo ancora sparare alla gente o no?". Nessuno sa rispondere, e lui, scorgendo un iracheno in cima alla collina, una bandiera bianca e un fucile nelle mani, prima che il pubblico capisca se sparerà o no, fa fuoco e lo uccide. Dirà poi l'ufficiale George Clooney: "Non so neanche che ci facevamo qui". E avrà come risposta: "Volevi occupare l'Iraq e rifare il Vietnam daccapo?".⁵

Nella prima Guerra del Golfo aleggia ancora la "sindrome indocinese" e l'America della guerra al terrorismo, post 11/9, cerca di cancellarla *riscrivendo* l'infausta spedizione. Per presentare *We Were Soldiers* di Randall Wallace (2002), rivisitazione esemplare con Mel Gibson, Joseph Galloway, sceneggiatore col colonnello Harold Moore, dice: "Il pubblico resta coinvolto dalla storia perché non è disfattista di fronte alla disavventura del Vietnam". E nel libro cui il film è ispirato, si legge: "Uccidemmo l'uno per l'altro, morimmo l'uno per l'altro, piangemmo l'uno per l'altro. Imparammo ad amarci come fratelli. In battaglia il nostro mondo si riduce all'uomo che avevamo a sinistra e quello che avevamo a destra".⁶ Non si vedono napalm, né B52, e gli yankee vincono su vietnamiti assai più numerosi: è diventata una guerra di cui gli americani possono essere orgogliosi; la nazione non si è rammollita. Nel 2005, esce poi *Jarhead* (in gergo militare sta per soldato che non pensa con la sua testa), film dai tanti protagonisti, reduci della guerra kuwaitiana del '91, che il principale di loro, Jake Gyllenhaal, sigilla, al funerale di un commilitone, così: «Un uomo usa un fucile per molti anni e va in guerra. Dopo, torna a casa e vede che qualsiasi altra cosa faccia della sua vita, costruire una casa, amare una donna, cambiare il pannolino al figlio, rimarrà sempre un *Jarhead*. E tutti i *Jarhead* che uccidono e muoiono, saranno sempre come me. Noi siamo ancora nel deserto".

La produzione sulla seconda Guerra del Golfo, a oltre dieci anni dalla fine, non è copiosa, però è qualificata. La pacificazione fallita dell'Iraq e di tutta l'area ha incrinato gli entusiasmi dei media *mainstream*, che ancora sotto shock per la tragedia delle Twin Towers avevano abbracciato la falsa tesi governativa delle armi di distruzione di massa di Saddam. Non muta però lo scarso entusiasmo di un'industria del cinema controllata da corporation con tanti interessi anche nel Golfo Persico, all'idea di raccontare, storicizzare la missione sostanzialmente "non compiuta", a parte l'uccisione di Saddam. Due titoli importanti portano però in primo piano la crisi dei reduci, tra gli orrori della prima linea e il vuoto del ritorno a casa, *American Sniper* e il premiatissimo *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow, cui vanno nel 2010 sei Oscar, compresi film, sceneggiatura e regia. Restiamo sempre alla guerra autoriferita, ma il successivo *Zero Dark Thirty* (2012) ancora di Bigelow, fa dell'Iraq uno dei primi conflitti occidentali raccontato al cinema attraverso una donna protagonista, e una vera eroina, anche grazie alla prova convincente di Jessica Chastain.

Scrivo in *Riti di sangue* Barbara Ehrenreich: "Non sono tanto i mezzi di produzione a modellare le società umane ma anche e soprattutto i mezzi di distruzione, e per gran parte della storia dell'umanità hanno promosso un tipo di società dominata

dai possessori, di tali mezzi, i guerrieri".⁷ Maschi. Ma se nelle guerre e nel cinema che le ha raccontate la donna ha quasi sempre vissuto come riflesso delle imprese del "buon soldato" (e anche Eastwood si conforma al modello), la sua posizione sta cambiando e il cinema di una regista lo registra. Testimonia Joanna Bourke in *Le seduzioni della guerra*: "Le donne arruolate sono favorevoli all'addestramento agli scontri fisici [...] a partecipare alla battaglia. Invece di rappresentare l'altro' in guerra, le donne hanno finito per far parte dei massacrati e anche della mitologia che li circonda".⁸ Anche perché "la nuova guerra dell'era nucleare non è più provincia esclusiva dei maschi e neppure degli adulti. [...] La democratizzazione avviata dal fucile [...] si va estendendo a categorie tradizionalmente escluse dal combattimento, le donne e perfino i bambini".⁹ In *Zero Dark Thirty* l'agente Maya Lambert ha un ruolo di primo piano nella caccia a Osama bin Laden, la cui uccisione è il plot del film, e mostra superiori capacità di valutare le informazioni e prendere decisioni con freddezza rispetto ai colleghi maschi. Ma nel film c'è un altro topos interessante. All'inizio Maya assiste a un'operazione di *waterboarding*, nella sequenza di sicuro più cruda mai vista, in tema, nel cinema hollywoodiano: e colpisce la reazione negativa di lei all'*interrogatorio* del sospettato, torturato in un carcere tipo Abu Ghraib. Sarà mai concesso a un uomo di mostrare al cinema simile emotività?¹⁰

Il dramma dell'impossibile recupero alla vita civile del reduce *infettato* dalla passione per la guerra – comune a *The Hurt Locker* e ad *American Sniper* – nasce dalla percezione che la capacità di sterminare il prossimo diventa una sorta di perfezione professionale, quasi depurata, nella sua infallibilità, dell'orribile contenuto. E che nessuno dei due protagonisti sfugge alla dipendenza emotiva dal pericolo, da un'adrenalina padrona di organismi chimicamente modificati dopo lunghe permanenze al fronte. Un reduce parzialmente diverso, perché ancora attivo, è il pilota d'aerei Tom Egan, al centro di un altro interessante film del 2014, *Good Kill* di Andrew Niccol con Ethan Hawke. Il tema è la guerra combattuta coi droni: tornato dall'Afghanistan (siamo nel 2003) Egan lavora, poco fuori Las Vegas, in un centro di manovra dei primi velivoli senza pilota, impegnati a distruggere piccoli obiettivi nel quadrante mediorientale, in Yemen e altrove. Mentalmente distrutto da una guerra che uccide anche donne e bambini a migliaia di chilometri di distanza, siano o no colpevoli di collusione col "nemico", rinchiuso ogni giorno in claustrofobici container a eseguire ordini di intelligence non sempre logici, comunque insensibili a ogni "effetto collaterale", conduce la sua sporca guerra schiacciando il pulsante del più perfetto dei videogames, quello in cui la gente muore davvero. Il suo ritorno a casa, destino da vigliacchi, è una sconfitta personale, morale. Deve tornare a volare, ha bisogno di aria e libertà. Vuol combattere e uccidere, ma in un altro modo.

Chris Kyle da cecchino *top* a reduce scomodo

American Sniper è uno straordinario successo commerciale: in tutto il mondo incassa 547 milioni di dollari, in patria 337 milioni, uno in più di *Hunger Games – Il canto della rivolta 1*, a fronte di soli 60 milioni spesi. Se nel complesso non esce

dalla prospettiva generale analizzata finora, ha alcuni tratti che lo allontanano dal modello bellicista. Certo il protagonista Chris Kyle, preso dalla realtà, incarna una figura eroica classica: campione dei cecchini, da ragazzo cacciatore di cervi con papà (come De Niro nel film di Cimino), paladino del fratello contro i bulli della scuola, si arruola un po' per spirito sportivo, come ogni buon texano virile, patito del rodeo, un po' per convinzione, dopo aver visto in tv gli attentati jihadisti, da Nairobi alle Twin Towers. Però, lungo il racconto, prende le distanze a più riprese da una dimensione (auto)celebrativa. "Lei è l'uomo più ricercato in tutto l'Iraq: ci sono 180.000 dollari sulla sua pelle", gli dice un ufficiale. "Non lo dica a mia moglie, forse ci fa un pensierino", risponde lui. Insomma è un "normale" ragazzo americano che diventa un eroe per finire però ucciso, in patria, da un altro reduce disadattato che cercava di aiutare, come faceva con tanti altri, in una sorta di prolungamento nel mondo civile del cameratismo, dello spirito di corpo: o in un regolamento di conti quasi psicanalitico, padre-figlio, tra il glorioso combattente e il novellino del fronte (ma di sicuro Eastwood non sottoscriverebbe questa interpretazione astratta).

Decisamente significativa è poi la scelta di aprire il cursus bellico di Kyle a Faluja, nel primo dei suoi quattro "tour" iracheni, introdotto da un "Benvenuti nel nuovo selvaggio West del vecchio Medio Oriente", con il drammatico battesimo del fuoco in cui si trova subito di fronte al dilemma se sparare o no a un ragazzino e alla madre che avanzano, armati, verso un convoglio americano. Il dubbio iniziale sarà risolto una ventina di minuti (di film) dopo, e lo segnerà per sempre. "Se sbagli ti fanno un culo così, è la Corte marziale", si complimentano con lui. Che reagisce di scatto: "Non mi toccare, capito, era un ragazzino che aveva a stento i peli sulla pelle, e sua madre gli ha dato una granata. Era il male come non l'avevo mai visto. Io l'ho ammazzato, ma non me lo immaginavo così il mio primo bersaglio". L'episodio si ripete, con esito opposto, verso la fine, quando un altro giovane sembra raccogliere dalle mani di un miliziano ucciso un fucile lanciarazzi per far fuoco: "Non prenderlo, che cazzo fai, buttalo, no!, stronzetto". Il ragazzino lo butta, e Kyle piange di gioia. Ma l'opposta conclusione segnala, al di là del corso degli eventi, che dentro di sé ha già deciso: con l'Iraq è ora di chiudere. "Chi è la leggenda?", gli chiede qualcuno mentre se ne va. "È un titolo che non ti auguro", ribatte malinconico l'ormai ex-cecchino.

L'altro tema che non fa ascrivere il film di Eastwood al bellicismo è appunto la problematica reducista, fondamentale per il profilo di disadattato che Kyle assume nei suoi ritorni a casa, niente affatto secondari nell'economia del racconto. Pesa su di lui il senso di colpa per una paternità distante, anche se forse non del tutto assente. Dice Sienna Miller, brava moglie, anche in senso attoriale: "I ricordi me li sto facendo tutti da sola, non ho con chi dividerli. Anche quando torni qui, e ti vedo, ti tocco, non ci sei. Se pensi che questa guerra non ti stia cambiando, ti sbagli". E più avanti: "Tu non sai quando smettere: hai fatto la tua parte, ci vada qualcun altro. Ho bisogno che torni a essere umano". Ma poi Sienna-Taya mostra di capire che quell'assenza, in generale la crisi del marito, sta nel rapporto con la sua missione lontana: "Odio i Seals per questo, sono loro quelli che contano per te. E non possono aspettare. Noi, invece, sì". La risposta di lui è canonica: "C'è una

guerra, c'è gente che muore, e nessuno ne parla. Io dovrei essere laggiù e invece vado al centro commerciale”.

Alla fine, quando ritorna in patria, la sua condizione di non riconciliato è palese: solo in casa, davanti alla tv spenta, risente ossessivamente i rumori del conflitto, e a una festa di bambini cerca di uccidere con una pistola giocattolo un cane, colpevole di aver attaccato (in realtà giocava) uno dei suoi piccoli. Inevitabile il ricorso allo psicologo dell'esercito. Che gli chiede: “Dopo mille giorni al fronte, pensa mai d'aver visto e fatto laggiù cose che ora rimpiange?” Risposta: “Io non sono fatto così, sono pronto a incontrare il Creatore e a rispondere di ogni singolo sparo. Proteggevo i nostri. Quelli che non ho salvato, loro mi tormentano. Sarei in grado di combattere ancora, ma sono qui, ho mollato”. L'insopportabile realtà di non stare più al fronte, di essere sopravvissuto agli amici uccisi, è un tema classico del “miglior” reduce, com'è Kyle. E così anche l'assumersi le proprie responsabilità sul campo, “I soldati sentivano di *dover* provare un senso di colpa per le uccisioni. [...] Chi non provava rimorsi era in un certo senso meno umano, oppure pazzo: gli assassini incalliti sono immorali”.¹¹ Si rientra nella vita civile, e uccidere è di nuovo poco encomiabile, anche se prima di partire questi stessi uomini erano stati *programmati* proprio a questo. Far sparire di colpo i loro istinti aggressivi, non più accettati in società, era operazione tutt'altro che facile. Ma per Kyle il problema vero sembra essere l'inutilità del ritorno a casa, la sensazione d'essere stato alla fine “fottuto” dalle istituzioni militari e dalla società. Istituzioni che dopo la sua morte – fu così nella realtà – gli riconosceranno i massimi onori dovuti alla sua statura di eroe della patria, a cui in qualche modo ha finito per dare la vita anche se in una sorta di folle continuazione del conflitto in terra statunitense. Dove le distruzioni mentali portate dalla guerra nella psiche del suo assassino, e in fondo anche nella sua, hanno prodotto frutti avvelenati. Lo mostra bene la parte conclusiva del film di Eastwood, che risente anche di una certa malinconica magniloquenza, ma è molto, molto amara, quasi disperata.

L'esperienza erotica del combattimento: killer, predatori o prede?

Partendo dai traumi, e oltre i sensi di colpa, i reduci di guerra arrivano però poi a ricordare anche la “felice” esperienza delle uccisioni. Come ogni film sulla guerra e i suoi fuoriclasse, e Chris Kyle lo è, *American Sniper* racconta anche il senso erotico di uccidere. I soldati, “trasformati da una gamma di emozioni contrastanti – paura, simpatia, rabbia, euforia – [...] accettano l'idea di essere dei semplici esecutori, trovano sollievo da un senso di colpa straziante, cercano di negoziare il piacere in un contesto di violenza estrema”.¹² Scrive Philip Caputo nel “memoir” *A Rumor of War*: “Chiunque abbia combattuto in Vietnam, se è onesto con se stesso, deve ammettere di aver goduto del trascinate piacere del combattimento. Era un piacere anomalo, perché mescolato ad altrettanto dolore. Sotto il fuoco nemico la forza vitale di un uomo cresce in proporzione alla vicinanza alla morte. Generando in lui un'esaltazione estrema come la sua paura”.¹³ I massacri diventano

emozioni da condividere con madri, fidanzate, amici: "L'eccitazione del combattimento vivifica tutto. [...] Uno ama il proprio prossimo tanto di più, quando è disposto a ucciderlo".¹⁴ Ma parliamo soprattutto di una sensazione fisica. "Uccidere era intrinsecamente affascinante. Era come 'andare a donne per la prima volta', dava agli uomini 'un dolore intenso come il dolore dell'orgasmo'".¹⁵ Con in più la sensazione di essere immuni da ogni potere esterno, perché legittimati dalla missione nazionale, dagli ordini superiori.

Ma se è vero, come scrive Ehrenreich, che "la guerra è l'unico gioco in cui si muore davvero, quindi il più eccitante", è anche fondamentale cercare però una spiegazione originaria di questa forza che induce gli uomini a uccidere. Capire come si sviluppa quell'attrazione quasi magnetica tra due uomini che si misurano l'uno contro l'altro, che rende possibili violenze e brutalità forse "legali" ma inaccettabili nei loro contesti originari. E tra persone con un passato civile, in tutti i sensi, dotate di linguaggi, etica, progetti, emozioni comuni. Molti mettono l'accento sui legami virili, i valori del cameratismo, le relazioni omoerotiche. Ma resta la domanda: il tema vero è l'atto di uccidere o di non essere uccisi? Bourke non ha dubbi: alla base di tutto c'è l'innata indole del killer, presente soprattutto negli esemplari di sesso maschile. "Poiché la combattività era un istinto primario, l'addestramento al combattimento mirava a eliminare dalla psiche dell'individuo la sottile patina della civiltà".¹⁶ Ehrenreich avanza invece un'altra ipotesi: l'origine della passione per la guerra e i suoi riti, e del fascino di uccidere, sta nella nostra preistorica condizione di prede di carnivori a noi superiori per stazza e capacità di cacciare. Il godimento della battaglia sarebbe quindi la rivincita storica contro quell'infelice stato di natura iniziale. L'istinto aggressivo non è "la molla principale della guerra". Al contrario, per diventare quel killer, "l'uomo o il ragazzo devono abbandonare la propria identità precedente, diventare una persona completamente diversa, magari assumendo anche un nuovo nome".¹⁷ Spogliarsi della loro umanità. E quell'istinto aggressivo si deve stimolare con rituali che comprendono danze, musiche, alcol, droghe, perché "la guerra capovolge ogni principio di moralità e giustizia. In guerra si deve uccidere, rubare, si devono radere al suolo città [...] violentare donne e bambine. Che tali atti siano naturali, in qualche misura istintuali, o no, la maggior parte degli uomini riesce a compierli soltanto entrando in una sorta di 'stato di coscienza alterato'".¹⁸ Necessario per diventare noi stessi predatori di animali e nostri simili, rimettendo in scena nella guerra quell'atavico rapporto. Il trauma originario, il terrore di essere divorati dalle belve, nasce dalla debolezza, non dall'aggressività umana: e il mito in cui sopravvive il terrore di essere predato è la forma più antica, elementare di storia intrecciata alla fantasia, dall'*Iliade* a *Gilgamesh*. "Torniamo sempre, ossessivamente, [...] nei nostri incubi o per il nostro piacere, al primordiale incontro con la belva. E il piacere sta nel fatto che [...] ci è dato guardare fin dentro le fauci della belva, e sopravvivere".¹⁹ Lo confermano le fiabe di orchi che raccontiamo ai nostri figli e i film horror di mostri e vampiri (purché a lieto fine) che diventano campioni d'incasso: tutto celebra un terribile pericolo scampato. L'attrazione per la guerra non sta in un vizio della psiche che ci obbliga a uccidere i nostri simili: alla base c'è la guerra primordiale vera, che avremmo anche potuto perdere, scomparendo dalla Terra. "Nella loro fantasia

gli americani si sentivano minacciati da un nemico gigantesco, non propriamente umano [...] Saddam Hussein: e come la banda primordiale davanti a un predatore, ci siamo buttati nella frenesia dell'azione difensiva, brandendo i feticci della nostra fede, le nostre bandiere, contro la belva".²⁰

L'etica cavalleresca del tiratore scelto

Ma torniamo al più bravo cecchino della Guerra in Iraq, Chris Kyle (centosessanta nemici uccisi secondo il Pentagono, lui se ne attribuì duecentocinquanta): ha una combattività innata e una forte coscienza di ciò che deve fare, è dotato di capacità intuitiva e soprattutto di precisione nell'azione. Al centro dei suoi quattro turni sul fronte iracheno troviamo i *duelli* diretti coi suoi omologhi, il "Macellaio" prima, "Mustafa" poi. Se in generale l'evoluzione della tecnologia bellica, con la sua capacità di uccidere a distanza, ha ridotto sempre più i combattimenti a contatto diretto, quindi la portata emotiva e fisica del rapporto col nemico, è vero però che prima in Vietnam, poi in Medio Oriente, i soldati americani hanno dovuto fronteggiare una guerriglia fatta di scontri singoli, irruzioni casa per casa, minacce di civili, kamikaze e cecchini. Di nuovo gli occhi, la faccia, i gesti dei singoli combattenti sono tornati vicini tra loro. Ma quella del tiratore scelto è una condizione particolare: la sua è una tipica "guerra a distanza" (anche se Kyle partecipa anche a perquisizioni e irruzioni) che tuttavia si esercita come una sorta di sfida "cavalleresca", conserva qualcosa della grandezza di lontane tenzoni. Nei conflitti moderni l'individuo-soldato è uno fra i tanti in un esercito di massa, combatte per la patria più che per la gloria personale, di lui conta meno il coraggio dell'integrazione nel gruppo: il tiratore scelto è invece ancora un solitario a caccia di scalpi, ha ruolo personale, lontano dagli ordini, quasi al di fuori dalla legge. Spara e uccide a due chilometri di distanza, con superiore professionalità. Nell'immaginario del cinema è il pistolero del west trasportato in Iraq, "perfetta esemplificazione dell'eterna seduttività esercitata dalla guerra' anche nella modernità [...], dinanzi a conflitti sempre più tecnologici e anonimi",²¹ in cui sbiadisce il valore individuale nell'uccidere. Il tiratore scelto identifica la sua vittima, usa appostamenti e trucchi del mestiere che definiscono un'abilità personale. Rinfrescando antiche poetiche. "Contro ogni spiegazione razionalistica del fatto bellico [...] il duello s'impone come paradigma della guerra nella storia militare occidentale, non per la sua superiore razionalità ma perché evoca la dimensione di un valore assoluto che il razionalismo insegue invano" e "promette quel genere di perfezione che lo rende simile al mito della verità logica dei greci".²² In senso più filosofico, "la nostalgia per l'età aurea della guerra provata dal combattente moderno, una guerra che nessuno ha mai visto o conosciuto [...] è la fattispecie bellica della generale struttura alienata dell'esperienza moderna". Di "un'età in cui l'esperienza perde la sua immediatezza [...] e non si dà mai senza mediazioni culturali, di modo che la finzione sarà l'esperienza dell'esperienza, la radice autentica di un'esperienza sempre più inautentica".²³

Visioni di guerra in 70 mm (e in tv) tra sogni e omissioni

American Sniper consente poi di riflettere sulla rappresentazione mediatica della guerra in questi nostri tempi che a molti appaiono tutto sommato pacifici (ci separano settant'anni dall'ultima carneficina mondiale) ma non lo sono: dal 1945 a fine millennio, si sono combattuti centosessanta conflitti di varie dimensioni, con un bilancio di ventidue milioni di morti, un terzo di quelli del 1939-1945. Dopo il Vietnam – definita la “guerra più mediatica della storia” e indagata in infinite immagini tv e in una foltissima produzione di cinema – con le ultime spedizioni statunitensi il panorama è cambiato. Perché la rigida procedura di rendere in gran parte *embedded* i giornalisti, nata da motivazioni comprensibili di sicurezza, ha portato a un'informazione, per esempio nelle guerre in Medio Oriente, assai più controllata dalle gerarchie militari di quanto fosse mai successo prima. Con esiti singolari.

Così lo scrittore portoghese José Saramago rifletteva sulla presenza televisiva, nel 1991, del bombardamento di Baghdad. “Ci hanno mostrato la guerra del Golfo, ma si vedevano solo spari rossi e verdi, i veri orrori rimasero occulti”, dice l'intervistatore, e lo scrittore: “Mi sembra che la guerra, nella sua stessa immagine, si sia trasformata in finzione. Ormai per vedere scene di guerra dobbiamo guardare un film di guerra. E si sa che è finzione. L'evento reale non si vede o, se si vede è pura immagine, quasi esoterica. Un dettaglio, come un missile che giunge, si vede come un frammento, in una fotografia”.²⁴ Scurati delinea scenari più futuribili: “D'ora in poi la narrazione della guerra [...] sarà sempre più dominata dall'attenzione al particolare, da esattezze che tanto più saranno minuziose tanto meno consentiranno di rappresentare figure compiute, figure di senso. La narrazione della guerra sarà dominata da una precisione tecnica che, allontanando il racconto dalla visione della totalità, impedirà per sempre che si possa saldare l'individuale, ora scaduto a mero particolare, all'universale”.²⁵ Così, “non incontreremo più eroi e duelli [...] ma una nuova visione totalizzante, quella della guerra dominata dagli sguardi satellitari, dai sistemi di puntamento automatici dei missili strategici che colpiscono a distanze planetarie, da una potenza di fuoco incommensurabile alla misura umana, proprio perché proporzionale alla capacità di messa a fuoco che è solo del calcolo informatico, in cui il reale è processato attraverso l'occhio digitale del computer”.²⁶

La mediatizzazione della guerra trova un parallelo nell'approccio che i combattenti hanno sul campo, dove l'eccitazione prodotta dalla visione dei film crea una struttura linguistica dentro cui è possibile indulgere a fantasie aggressive e omicide, viste come “irreali”. La guerra, il corpo a corpo, sono spettacolari, visivamente affascinanti, eccitanti come un amplesso, una rapina in banca o l'assalto alla diligenza. “Adoravo starmene seduto nel fosso a guardare la gente che moriva. Per quanto brutto possa sembrare, mi piaceva guardare, indipendentemente da quello che succedeva, seduto, con una tazza di cioccolata calda in mano. Era come un grande cinema”.²⁷ Quindi non sorprende che “i combattenti interpretassero le loro esperienze sul campo di battaglia attraverso l'obiettivo di un'immaginaria cinepresa”, anche se “spesso la realtà non era all'altezza della sua rappresentazione

cinematografica”.²⁸ Vedere la battaglia come film, immaginarsi eroi del cinema, allontana dall’orrore. E le immagini possono anche creare la stessa “recitazione del combattimento”, oltre che rappresentarlo: i soldati sul campo, per esempio in Vietnam, agivano spesso come se si trovassero sullo schermo, soprattutto se in giro c’erano delle telecamere. Però le cose prendono spesso strade imprevedute, e “i combattenti si ritrovavano disillusi [...] perché avevano la sensazione di ritrovarsi nel film sbagliato, di recitare un copione estraneo. Quando gridavano [...] ‘Ehi, questo non è un film’, intendevano ‘Non riconosco questo film’”, perché generalmente “erano in grado di costruire, intorno agli atti di violenza estrema, una storia che poteva rendere piacevoli le loro azioni”,²⁹ rimodellandoli come eroi. Istruttivo e inquietante è poi sapere come i film di esplicito significato anti-bellico fossero percepiti dai militari che bevevano birra guardando *Apocalypse Now* e *Full Metal Jacket* nel deserto del Mojave, in patria, prima di andare a combattere nella prima Guerra del Golfo. Lo racconta un testimone, Anthony Swofford: se molti spettatori “civili” lasciavano le sale piangendo per la disumanità del conflitto, loro erano “eccitati perché la magica brutalità [di quei film] celebra la terribile e spregevole bellezza della loro perizia di soldati. Combattimenti, stupri, saccheggi, incendi: le immagini filmiche di morte e carneficina sono la pornografia dei soldati”.³⁰ Se è vero che Michael Cimino, regista del *Cacciatore*, diceva che “un buon film sulla guerra deve essere contro la guerra”, “la rappresentazione realista dei combattimenti non è necessariamente pacifista. Era proprio l’orrore che teneva avvinti i lettori e il pubblico cinematografico”, “sangue e abiezione diventavano piacere”.³¹

Anche i copioni “piacevoli” potevano però diventare mortali. In Vietnam i soldati si facevano uccidere “facendo come John Wayne” e nel 1970 fu coniato addirittura il verbo “*to johnwayne*”, comportarsi come lui, “buttarsi allo sbaraglio come un eroe incurante del pericolo”, recita il dizionario *War Slang* di Paul Dixon. “Si sarebbe cominciato a parlare di ‘John Wayne syndrome’ per riferirsi a quegli atteggiamenti di superomismo suicida che hanno segnato la vita di molti soldati in guerra e poi di alcuni reduci tragicamente coinvolti nelle bande paramilitari della nuova destra che si sono diffuse in America negli anni Ottanta”.³² Dimenticandosi forse che l’attore, dopo aver scritto a John Ford nel ‘41 che voleva partire per il fronte, posticipò e poi annullò la decisione, appellandosi a una legge americana che consentiva ai padri di quattro figli l’esonero dal servizio militare. E che in *Iwo Jima deserto di fuoco*, caposaldo del cinema pro-bellico assai amato dalle truppe, l’eroe non era lui, anzi Wayne interpretava un alcolizzato depresso che alla fine muore.

Un giustiziere “alieno” a Hollywood

L’approccio di Clint Eastwood al cinema di guerra, *Gunny* a parte, fa parte soprattutto della sua produzione recente, anche se molti elementi chiave – l’uso della forza, la violenza, l’uccisione come modalità per risolvere i conflitti individuali – erano presenti già nei primi film da attore, dai western di Sergio Leone che lo

resero famoso, alla fase *noir* urbana di Callaghan, fino alla sua matura collocazione nell'universo western come autore. Del western, formidabile architrave epica della cultura americana, è un innamorato – è celebre la sua sentenza: “le uniche due cose che ha davvero inventato l’America sono il western e il jazz” – anche per il suo intreccio col più grande mito statunitense, la frontiera, un mondo *selvaggio* in cui le regole di una società *normale* devono essere a volte sospese, che nel cinema americano ritorna spesso e in forme diverse, metaforiche o attualizzate. Certo *Gli spietati*, che nel 1993 gli ha dato i primi due Oscar (film e regia), ed è uno tra i migliori ‘ultimi’ western, “è una delle più riuscite rivisitazioni critiche e ironiche del genere. [...] E si sforza di emanciparsi da quello che si può definire il suo codice genetico”, allineando “scene costruite per richiamare l’attenzione dello spettatore sulla natura brutale, immorale della violenza che sta alla base del genere western”.³³ Se nell’epilogo, in qualche modo, la violenza è espulsa dalla violenza, il cupo cielo finale suggerisce che la vendetta è destinata a riprodursi all’infinito se vincerà lo stato generale di *unforgiveness*, il rifiuto del perdono degli altri e di sé.

Un altro nodo forte del suo cinema è raccontare insieme la storia dell’America e la sua identità, l’essere americano, attraverso tappe precise, dalla Guerra civile a oggi: e lo fa sempre più “ospitando” temi avanzati e caratteri coraggiosi (pedofilia, eutanasia, donne forti, tragedie d’oggi), che affronta, al di là dell’ideologia dichiarata dell’uomo Eastwood, con prospettive radicali. Ne è un ottimo esempio *Gran Torino*, che mescola molti temi nella figura e nella storia di Kowalski, ultimo abitante bianco rimasto in un anonimo sobborgo: la guerra in Corea di cui è reduce, il fordismo, le gang giovanili urbane e la religione, la multiethnicità e la solidarietà. Per lui la crisi dell’identità non riguarda solo il rapporto con l’altro, il mondo là fuori, ma anche il proprio io interiore. La sua stessa recitazione, nell’ultimo film che scelse anche di interpretare, è ridotta a borbottii, sibili, battute lapidarie offerte con voce roca, e sintetizza la riduzione ai minimi termini dell’identità. In *Gran Torino* resta un giustiziere che affronta lo scontro violento, finale, ma il suo è più un suicidio rituale, un sacrificio quasi cristologico. Una resa dei conti con se stesso? “Giocando col bagaglio simbolico dei personaggi del suo passato, Eastwood radicalizza la svolta morale del suo cinema recente, ripensando il topos della vendetta e disegnando gli eredi di un’America perduta”.³⁴

In fondo, anche affrontando la guerra e la sua realtà materiale, brutale, Eastwood si fa forte delle armi dell’etica, costringendo per esempio il pubblico statunitense a identificarsi con nemici onorevoli, intelligenti, in tragedie senza catarsi, nobili ma non riconciliate. Le questioni morali in gioco mostrano una complessità non riconducibile ai classici poli bene/male: i “nostri” arrivano, ma non è scontata la loro superiorità morale sul nemico. E anomala è la distribuzione di personaggi, eroi e antieroi. In *American Sniper* le cose sono un po’ più chiare, e Eastwood può ripristinare la guerra come rituale di solidarietà maschile, teatro del coraggio, sempre però in qualche modo sognando il ritorno a una correttezza “cavalleresca” d’altri tempi. Da Gunny a Chris Kyle, i suoi eroi si battono come samurai o guerrieri medievali, per difendere i commilitoni, i valori “giusti”, l’onore militare. Ma è in *Lettere da Iwo Jima*, seconda parte del dittico che ha dedicato alla battaglia più importante della guerra nel Pacifico, che Clint osa di più, incorniciando la

figura chiave dello sconfitto generale giapponese Kuribayashi (il sontuoso Ken Watanabe), l'ultimo a cedere, non solo in battaglia ma dentro di sé, indisponibile fino alla fine ad abbandonare la sua scala di valori di fronte alla *débaclé* di un esercito, alla rovina di un impero e infine alla morte.

Tutti esempi di come sia davvero scontata, imprecisa l'immagine di Eastwood come regista classico nel senso di tradizionale, poco contemporaneo, ipotesi che confligge con la vasta fortuna, anche commerciale, di molti suoi film, presso un pubblico giovane. Un'immagine di *evergreen* dallo stile semplice, lineare, allineato ai linguaggi più diffusi. Invece, il regista californiano è sempre stato anomalo, rispetto a Hollywood, a cominciare dal fatto che fin dall'inizio si è prodotto da sé i film, con la Malpaso, rivolgendosi alle Major solo per la distribuzione, con effetti di libertà evidenti e benefici sulla complessità tematica e ideologica della sua narrativa, nel segno di un'ambiguità che l'ha fatto definire "un ossimoro vivente".³⁵ Eastwood è anche classico, perché parte dai generi classici del cinema – western, noir, guerra – e perché il suo stile di direzione e montaggio è lontano da forzature tecnologiche, eccessi di ritmo, metalinguismi post-moderni. Ma poi affronta i generi con processi di contaminazione creativa, "avvia un costante discorso di ripensamento delle forme e delle configurazioni offerte dalla retorica classica, in una personale revisione che prevede l'uso delle forme classiche in funzioni differenti, spesso in contraddizione con quelle convenzionali, e in un rapporto consapevole con la scrittura. Il suo essere contemporaneo sta in un cinema classico che sposa una morale sempre più aperta, discutibile, e mina la struttura classica dall'interno".³⁶ Eastwood va oltre i modelli di Ford o Walsh, va alla radice primitiva di Griffith, inventando una nuova classicità basata su "un sistema di opposizioni e conflitti (piccolo/grande, vicino/lontano, mobile/immobile), che insieme agli effetti di montaggio alternato e parallelo regolano conflitti e contraddizioni ideologiche con una morale moderna. Risale al modello originario per radicalizzarne le risorse [...] è un regista post-classico che ripensa la classicità, non l'ultimo dei classici".³⁷

Eastwood, che da piccolo giocava col soldatino Bill, inventando avventure sul pavimento di casa, non ha mai partecipato a una guerra. Ma non s'è imbrocato come John Wayne o George W. Bush jr., che evitò il Vietnam falsificando documenti dei suoi superiori (lo illustra ora il film *Truth*). Nel 1951 la Guerra di Corea era in corso da un anno, e il regista fu richiamato nell'esercito. Molti si procurarono l'esonero, per paura di finire al fronte, lui no: "Non ero così imbroglione o furbo da farla in barba a nessuno, o neanche da pensare che fosse possibile trovare una scappatoia", racconta a Richard Schickel nella sua biografia 'ufficiale'.³⁸ Ma ebbe un colpo di fortuna: durante il liceo aveva lavorato come bagnino, così fu scelto a dirigere le esercitazioni di nuoto delle reclute, in piscina, a Fort Ord. Traffcò anche in sala proiezioni, primo contatto col suo mondo futuro. E nonostante odiasse la disciplina, da individualista anarchico qual è, e pur non riuscendo a capire perché la Corea interessasse così tanto l'America, nell'esercito trovò in parte se stesso. Imparò lì a sfruttare a proprio vantaggio situazioni casuali e a mettere a fuoco le sue ambizioni, e nacque in quegli anni "quel moderato, palpabile fatalismo che contraddistingue il suo atteggiamento nei confronti della professione e del successo. Corazzandolo sia contro la disillusione sia contro la *hubris* tipica delle star".³⁹ È stato davvero il suo primo 'addestramento'.

NOTE

* Gabriele Porro, giornalista e critico cinematografico, ha lavorato (e collabora tuttora) con "la Repubblica", alle pagine degli spettacoli e a "D", e a "Il Giorno". Ha collaborato con riviste di cultura e spettacolo ("Scena", "Zoom", "Duel"); ha tenuto per Radio Popolare prima e poi per Raitre un programma di attualità di cinema e teatro; ha scritto un libro sul cinema Anteo di Milano e la proposta di film di qualità nelle sale italiane. È responsabile del settore cinema del sito di attualità culturale *Cultweek*.

1 John Keegan, *La grande storia della guerra*, Mondadori, Milano 1994, p. 64.

2 Pat Aufderheide, *Good Soldiers*, in Mark Crispin Miller, a cura di, *Seeing Through Movies*, Pantheon, New York 1990, p. 84.

3 Cit. in Julian Smith, *Looking Away: Hollywood and Vietnam*, Scribner's, New York 1975, p. 129.

4 *Ibidem*.

5 In Marilyn B. Young, *È sempre Vietnam*, in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno, ombre corte*, Verona 2006, pp. 85-6.

6 Harold G. Moore e Joseph Galloway, *We Were Soldiers Once... and Young* (1993), cit. in Ivi, p. 87.

7 Barbara Ehrenreich, *Riti di sangue*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 133.

8 Joanna Bourke, *Le seduzioni della guerra*, Carocci, Roma 2003, p. 299.

9 Ehrenreich, *Riti di sangue*, cit., p. 208.

10 A proposito di donne e guerra ad Abu Ghraib, e della diffusione delle foto scattate lì, oltre una decina d'anni fa, dalla soldatessa Lynnie England e da altri carcerieri, in cui vengono ritratti vari gesti di violenza e umiliazione nei confronti dei prigionieri, rimandiamo ad "Ácoma" 32 (Inverno-primavera 2006), in cui si dà conto di un fecondo dibattito avviato da Richard Grusin, teorico dei new media: accanto alla ripulsa per i contenuti inumani e i loro significati incorporati nelle foto, si introduce il dibattito mediologico sul fatto che le foto siano state realizzate e diffuse con i normali canali hardware e software, cellulari, apparecchi fotografici digitali e social network, con cui tutti noi usualmente facciamo circolare foto familiari e turistiche. Un prova che il coinvolgimento psicologico e culturale in una comunicazione immediata, pervasiva, rassicurante, può declinarsi nell'affetto come nell'orrore. Il che, secondo Grusin, ci rende in qualche modo tutti un po' 'colpevoli'.

11 Bourke, *Le seduzioni della guerra*, cit., p. 214.

12 Ivi, p. 13.

13 Phillip Caputo, *A Rumor of War* (1977), cit. in Rosso, *Un fascino osceno*, cit., p. 103.

14 Francis Grenfell, capitano inglese, cit. in Bourke, *Le seduzioni della guerra*, cit., p. 132.

15 Ivi, p. 39.

16 Ivi, p. 96.

17 Ehrenreich, *Riti di sangue*, cit., p. 18.

18 Ivi, p. 19.

19 Ivi, p. 75.

20 Ivi, p. 203.

21 Antonio Scurati, *Guerra* (2003), cit. in Rosso, *Un fascino osceno*, cit., p. 146.

22 Antonio Scurati, *Un sanguinoso desiderio di luce*, in Ivi, p. 18.

23 Ivi, pp. 27-8.

24 José Saramago, *Perché siamo così violenti*, intervista di Fabio Rodríguez Amaya, in "Arcipelago. Rivista di studi letterari dell'Università di Bergamo", 2 (2002), p. 132.

25 Antonio Scurati, *Lo sguardo di Erminia*, in Ivi, p. 100.

26 *Ibidem*.

- 27 Mark Baker, *Nam: The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There* (1981), cit. in Bourke, *Le seduzioni della guerra*, cit., p. 35.
- 28 Ivi, p. 34.
- 29 Ivi, p. 48.
- 30 Anthony Swofford, *Jarhead: A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles* (2003), cit. in Young, *È sempre Vietnam*, cit., p. 81.
- 31 Bourke, *Le seduzioni della guerra*, cit., p. 27.
- 32 Stefano Rosso, *Il piacere "doloroso" della violenza*, in Id., *Un fascino osceno*, cit., p. 97.
- 33 Giorgio Mariani, *Reimmaginare il passato*, in Ivi, pp. 135-37.
- 34 Federico Pedroni, *La resa del giustiziere*, in "Duellanti", 50 (Marzo 2009), p. 14.
- 35 Alberto Pezzotta, *Clint Eastwood*, Il Castoro, Milano 2007, p. 18.
- 36 Giulia Carluccio, *Clint Eastwood*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 11-2.
- 37 Ivi, p. 13.
- 38 Richard Schickel, *Clint Eastwood*, Sperling & Kupfer, Milano 1999, p. 45.
- 39 Ivi, p. 46.