

“Mission of Mercy/Mission of Murder”: Saving Private Ryan e la cultura dei Baby Bombers¹

Giorgio Mariani

Il 3 marzo 1991 George Bush poteva finalmente pronunciare le parole che senza dubbio erano frullate nella sua testa durante l'intera guerra del Golfo: “We have finally kicked the Vietnam Syndrome” – ci siamo liberati, o meglio, abbiamo preso a pedate, la sindrome del Vietnam. Sin dall'inizio delle operazioni la guerra del Golfo era stata presentata dal governo degli Stati Uniti, dai vertici militari e dai media come l'antitesi della guerra del Vietnam – come una guerra che sarebbe stata rapida, efficace e praticamente senza perdite (per quel che riguardava i “nostri ragazzi”, ovviamente) e, soprattutto, vittoriosa. Così si era rivolto alle truppe dispiegate in Medio Oriente il generale Norman Schwarzkopf: “Questo non sarà un altro Vietnam. Sistemereemo in fretta questa faccenda e vi faremo tornare a casa il più presto possibile”.² Ciò che vale la pena sottolineare è che, come mostrato da Michelle Kendrick e altri, lo spettro del Vietnam veniva agitato non tanto da chi fosse scettico o risolutamente contrario all'intervento militare, quanto da quelli che vedevano nella guerra del Golfo un'ottima occasione per promuovere, attraverso una “narrazione eroica del potere morale e tecnologico” degli USA, “l'opinione di una nuova o ritrovata forza americana” adeguata a reggere le sorti del “nuovo ordine mondiale”. Dimostrandosi diversa in tutto e per tutto dalla guerra del Vietnam, la guerra del Golfo avrebbe finalmente esorcizzato i fantasmi di Ho Chi Minh e del generale Giap.

Tra i vari aspetti che compongono la complessa vicenda della guerra del Golfo, qui vorrei soffermarmi brevemente sulla dimensione morale del conflitto, o meglio, su quella che Donna Przybylowicz e Abdul Jan-Mohamed hanno chiamato “l'economia del capitale morale nella guerra del Golfo”. A loro giudizio, focalizzare l'attenzione in modo esclusivo sui vantaggi materiali di un conflitto come quello del Golfo, e quelli futuri che è lecito aspettarsi, rischia di farci perdere di vista la necessità “di sviluppare un'analisi articolata dei modi in cui da queste guerre si ricava un valore simbolico o morale”; un valore che viene poi trasformato e accumulato come capitale morale da far circolare e reinvestire per ottenere ulteriori guadagni morali. In breve, “la produzione di un plusvalore morale è una funzione altrettanto cruciale di queste guerre quanto lo è il trasferimento di plusvalore materiale”.³ Queste parole, che alla luce di quanto verificatosi nei Balcani non si può fare a meno di definire profetiche, sollevano un problema importante: per poter produrre plusvalore morale c'è bisogno di un capitale morale iniziale. Durante la guerra del Golfo tale capitale non poteva certo esser fornito, tranne che in termini

* Giorgio Mariani insegna Lingue e Letterature anglo-americane presso l'Università di Roma “La Sapienza”. Recentemente ha curato *Le parole e le armi. Saggi su guerra e violenza nella cultura e letteratura degli Stati Uniti d'America* (Milano, Marcos y Marcos, 1999). Fa parte della redazione di “*Acoma*”.

1. Questo articolo riprende un mio intervento al convegno su “Cinema americano contemporaneo: cinema, cultura e storia degli Stati Uniti”, organizzato dal Centro Studi Americani di Roma, 3-5 Giugno 1999. Colgo l'occasione per ringraziare il Centro, e in particolare il direttore Daniele Fiorentino e l'assistente ai programmi culturali Sara Antonelli, per l'invito a partecipare. L'espressione baby bombers viene da un articolo di Carl Bildt uscito su “Il Manifesto” del 5 Maggio 1999, intitolato *La guerra intelligente dei baby bombers*.

2. Questa citazione, come la precedente di Bush, è ripresa dall'articolo di Michelle Kendrick, *The Never Again Narratives: Political Promise and the Videos of Operation Desert Storm*, “*Cultural Critique*”, 29, Fall 1994, pp. 129-47. Qui e altrove le traduzioni sono mie. Una versione italiana del saggio è ora in *Le parole e le armi: saggi su guerra e violenza nella cultura e letteratura degli Stati Uniti*, a cura di Giorgio Mariani, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 459-82.

3. Donna Przybylowicz e Abdul Jan-Mohamed, *The Economy of Moral Capital in the Gulf War*, introduzione al numero speciale di “*Cultural Critique*” sulla Guerra del Golfo, Vol. 19, Fall 1991, p. 5

4. John Carlos Rowe, "The 'Vietnam Effect' in the Persian Gulf," *Cultural Critique*, 19, Fall 1991, p. 124.

5. Philip Beidler, *The Good War and the Great Snafu*, "The Georgia Review", 52, Spring 1998, p. 62.

6. Jochen e Linda Schulte-Sasse, *War, Otherness, and Illusionary Identification with the State*, "Cultural Critique", 19, Fall 1991, p. 68.

7. È sufficiente una breve ricognizione su Internet per rendersi conto di come la stragrande maggioranza delle recensioni in lingua inglese, e soprattutto quelle apparse su riviste e quotidiani statunitensi importanti come "Newsweek", "Time" o il "New York Times", abbiano salutato il film di Spielberg con entusiasmo. Tra le rare recensioni critiche, vanno segnalate quelle di Louis Menand e Vincent Canby, citate più sotto, oltre a quella, anch'essa citata più sotto alla nota 25, di David Walsh. Analogamente, in Italia il film è stato accolto con favore tanto dal "Corriere della Sera" e "La Stampa" quanto dall' "Unità" e "Il Manifesto". Su quest'ultimo quotidiano si è svolta una sorta di campagna di promozione del film (si veda il supplemento "Alias" del 24 Ottobre 1998) alla quale, salvo sviste, è sfuggito solo l'intervento di Benedetto Vecchi. La morale pubblica in prima linea, del 31 Ottobre 1998. Il primo critico cinematografico del "Manifesto", Roberto Silvestri, è rimasto così convinto della bontà ideologica del film di Spielberg da accostare, in un pezzo del 1° maggio 1999 apparso su "Alias", l'appoggio di una non meglio specificata "sinistra intellettuale" all'intervento Nato nei Balcani alla "cecità intellettuale" che non le aveva permesso di cogliere a

negativi, dalla guerra del Vietnam, ed è per questo, io credo, che prima, durante e dopo la guerra del Golfo numerosi commentatori, figure dell'esercito e soprattutto lo stesso George Bush hanno suggerito al pubblico statunitense di leggere gli eventi nel Golfo attraverso differenti lenti concettuali: quelle della seconda guerra mondiale.

Sin dai primi giorni della crisi il presidente andava ripetendo che non c'era accordo possibile con Saddam Hussein, a meno che non si volesse ripetere il tragico errore commesso a Monaco nel 1938. E mentre Bush paragonava l'invasione del Kuwait con l'aggressione nazista alla Cecoslovacchia, i media si adeguavano. "The New Republic", per esempio, si segnalava per una copertina del dittatore iracheno con baffetti alla Hitler, mentre una rete televisiva nazionale come la TNT, al pari di molte televisioni locali, inondava gli schermi con proiezioni di classici hollywoodiani sulla seconda guerra mondiale. Come ha scritto John Carlos Rowe, "l'improbabile analogia con gli sforzi alleati contro le forze dell'Asse veniva resa credibile grazie all'insistenza dei media".⁴ In altre parole, prendere a calci in culo Saddam Hussein (parole di George Bush) e al tempo stesso scacciare la sindrome del Vietnam, sarebbe stato più agevole se il pubblico fosse stato incoraggiato a pensare alla guerra del Golfo come a una sorta di versione miniaturizzata ma naturalmente "pulita", "sterilizzata" e soprattutto "high-tech" della *Good War* per eccellenza – la sola guerra la cui giustezza e necessità ben pochi americani si sarebbero sentiti di negare. Con un capitale morale di tale tipo, ulteriori accumulazioni non sarebbero venute meno.

È importante rimarcare come l'evocazione della seconda guerra mondiale sia stata una mossa importante nel tentativo compiuto dagli Stati Uniti di superare il deficit morale del Vietnam, perché il grande interesse oggi dimostrato da più parti per la "Guerra buona" – interesse nutrito in gran parte anche da film come *Saving Private Ryan* di Steven Spielberg e *The Thin Red Line* di Terence Malick – non può essere affrontato senza far riferimento a un preciso contesto culturale e politico, come è invece troppo spesso avvenuto sia negli Stati Uniti, sia in special modo qui da noi. Naturalmente è possibile sostenere che un interesse per il secondo conflitto mondiale abbia caratterizzato la cultura popolare statunitense ben prima che il Golfo rendesse convenienti i paralleli tra Hitler e Saddam Hussein. In un recente saggio dedicato al "riciclaggio del massiccio apparato informativo e ricreativo [statunitense]" messo a punto durante la seconda guerra mondiale, "in un nuovo apparato di memoria popolare", Philip Beidler scrive che "l'ultimo grande prodotto dell'industria di guerra è stato l'ininterrotta produzione della guerra stessa".⁵ Tale produzione, pur avendo luogo anche altrove, ha avuto naturalmente il suo centro nevralgico a Hollywood, dove fino al Vietnam i film di guerra consistevano molto spesso in celebrazioni dell'eroismo americano. Eppure, come oggi sarebbe difficile negare che tali produzioni avevano lo scopo di mantenere vivi i sentimenti patriottici in appoggio alla crociata della Guerra Fredda – che, cioè, in tali film la seconda guerra mondiale era commercializzata come un artefatto culturale e ideologico a sostegno di determinati fini politici – non credo che un giudizio equilibrato sul

revival della seconda guerra mondiale dei *nostri* giorni, all'indomani tanto della guerra del Golfo quanto del cinquantesimo anniversario dello sbarco in Normandia, possa prescindere da quella che Jochen e Linda Schulte-Sasse hanno descritto come "l'importanza di esperienze estetiche di unità e superiorità collettive per la riproduzione della società statunitense e della guerra come un mezzo per simulare un corpo politico unificato".⁶

Immagino che a questo punto lo scopo del mio intervento sia piuttosto chiaro. Attraverso una lettura sia pur selettiva di *Saving Private Ryan*, il film che ha segnato il ritorno di un sotto-genere rimasto in ombra per numerosi anni, vorrei mettere in discussione le lodi sperticate rivolte alla pretesa novità estetica e politica di quest'opera, mostrando piuttosto come il suo principale effetto ideologico, non importa quanto lontano dalle intenzioni dichiarate del regista, sia stato quello di scacciare la sindrome del Vietnam al, e dal, cinema.⁷ Il che non vuol dire che il film di Spielberg non abbia meriti artistici e culturali.⁸ I primi venti minuti sono certamente tra i più impressionanti e originali della storia del cinema di guerra. Inoltre, pur essendo difficile negare che, come è stato notato persino da alcune delle recensioni più favorevoli, Spielberg spesso sconfinava in una sentimentalità che fa a pugni con la brutalità delle scene di apertura, non c'è ragione di dubitare che egli sia sincero quando afferma che "non volev[a] un altro film di guerra stereotipato" e che il suo obiettivo principale era di ricordare ai suoi compatrioti "la dura verità del combattimento reale".⁹

È però difficile credere che, come ha scritto Jon Meacham su "Newsweek", alcuni spettatori siano tentati dal condannare il film di Spielberg "come la reinterpretazione cinica e sinistrorsa che i *baby boomers* propongono della più nobile storia dei propri padri". Casomai, direi che *Saving Private Ryan* può essere visto come un tributo emotivo, e se si vuole dal sapore sinistrorso, che gli *ex baby boomers* pronti oggi a trasformarsi, come dimostrato dalle vicende del Golfo e dei Balcani, in *baby bombers*, paiono ben disposti a pagare nei confronti dei propri padri, al fine di appropriarsi del capitale morale della *Good War*. Anche prendendo per buone e sincere le intenzioni di Spielberg di voler proporre una visione della seconda guerra mondiale diversa da quella hollywoodiana canonica, mi pare fuor di dubbio che un film come il suo è destinato a sostenere gli scopi di una cultura statunitense desiderosa di riconquistare una posizione di supremazia morale nel panorama mondiale.

Dati i limiti di spazio, mi concentrerò esclusivamente su due aspetti del film. Per prima cosa prenderò in considerazione il messaggio "pacifista" che per molti sarebbe contenuto implicitamente nel "mosaico di terrore" delle scene iniziali.¹⁰ Non è certo la prima volta che i critici scorgono nello svelamento cinematografico e narrativo degli orrori della battaglia un messaggio antibellicista; ma l'esperienza dimostra che assai spesso la spettacolarizzazione della violenza finisce col sortire un fine diverso e persino opposto, preparando il terreno emotivo per ulteriori incitamenti alla violenza. In secondo luogo, vorrei mostrare come, con una modalità che richiama alla mente i paradigmi narrativi dominanti

suo tempo in *Saving Private Ryan* altro che "un film patriottico, ma ben fatto". In realtà, mi sembra che le cose non stiano così. Come sottolineato per esempio dallo storico statunitense Howard Zinn, intervistato sullo stesso "Manifesto" del 29 maggio 1999 da Guido Moltedo, in patria il film di Spielberg ha aiutato a ripristinare "il clima da 'guerra giusta' della seconda guerra mondiale" e proprio per questo non è piaciuto a intellettuali di sinistra come Zinn, bensì a quei liberal che, come Spielberg stesso, guardano a Clinton con simpatia.

8. Utili in questo senso sono i pezzi di Bruno Fornara ed Emanuela Martini apparsi su "Cineforum", 379 (1998). Sullo stesso numero è da leggere il bel pezzo di Giorgio Cremonini, il miglior intervento critico uscito in Italia di cui sia a conoscenza. Ma si veda anche l'interessante pezzo di Giuliana Muscio, *Schermi di Guerra: il secondo conflitto mondiale* in "Salvate il soldato Ryan", "I viaggi di Erodoto", 37, marzo-maggio 1999, pp. 4-15, nonché gli interventi di Alessandra Calanchi Piccoli maestri crescono, "Cinema sessanta", 240 (Marzo-Aprile 1998) e Mario Sesti, *Saving Private Eye: la soggettiva polimorfa di Spielberg*, "Duel", 65, novembre 1998.

9. La prima frase è citata in un articolo di Rick Lyman, *True to the Timeless Fact That War is Hell*, "New York Times", July 19, 1998, reperibile via Internet al sito <http://archives.nytimes.com/archives>; la seconda è tratta da un articolo di Steven Spielberg scritto per *A Century on Screen Supplement* di "Newsweek", Vol. 131, Summer 1998, pp. 66-68.

10. L'espressione "mosaico di terrore" è ripresa dall'articolo di

Richard Schickel, Reel War, "Time", July 27, 1998, visionabile al sito web, <http://cgi.pathfinder.com/time/magazin>

11. È un fatto che mentre i media occidentali non perdono occasione per sottolineare gli orrori del comunismo – che meritano certamente di essere ricordati e condannati, e che oltretutto hanno spesso avuto come bersaglio altri comunisti – pochi si preoccupano di evidenziare che i massacri avvenuti con la benedizione degli USA dal '45 a oggi (tra Centro e Sud America, Africa e Indonesia) non sono certamente inferiori, e anzi probabilmente sorpassano sensibilmente, sul piano numerico delle vittime, quelli perpetrati con l'aiuto dei sovietici. Esempio è in questo senso il modo in cui vengono presentate le recenti vicende di Timor Est. Se i media si indignano moralmente per questa tragedia, paragonandola a quella dei Balcani, essi in genere si guardano bene dal sottolineare che i massacri odierni sono in sostanza solo una continuazione di quelli iniziati, col beneplacito degli Stati Uniti, nel 1975, e che hanno portato in poco più di venti anni alla "scomparsa" di quasi un terzo della popolazione (200.000 persone).

12. Vincent Canby, *Saving a Nation's Pride of Being; The Horror and Honor of a Good War*, "The New York Times", August 10, 1998, reperibile (a pagamento) presso il sito web <http://archives.nytimes.com/archives>

13. William James, *The Moral Equivalent of War*, in William James, *Writings, 1902-1910*, a cura di B. Kuklick, New York, The Library of America, 1987, p. 1287. Traduzione mia. Il saggio è reperibile in italiano nella traduzione di

coi quali è stata affrontata la recente guerra nei Balcani dai media occidentali, quella che Spielberg stesso chiama la *morality play* al centro del suo film funzioni da meccanismo diegetico volto a lenire e trasformare lo shock delle scene iniziali in una sin troppo prevedibile celebrazione dell'eroismo americano. Il "monumento" che Spielberg ha dichiarato di voler erigere con il suo film alla generazione del padre ricuce in una trama omogenea il presente e il passato, assolvendo così la nazione non solo dai peccati del Vietnam, ma da tutti gli altri errori (e orrori) di cui essa si è resa responsabile dalla fine della seconda guerra mondiale.¹¹ Anche se, come sottolineato in uno dei rari interventi critici sul film da Vincent Canby, "ripristinare l'immagine eroica della nazione probabilmente non era quello che Spielberg aveva in mente", con la sua inesorabile avanzata dal bagno di sangue delle scene di apertura allo scenario di gloria di quelle finali, *Saving Private Ryan* soddisfa un desiderio fortemente avvertito dalla generazione degli ex *baby boomers*: quello "di sanare la coscienza collettiva americana dopo il trauma della guerra del Vietnam".¹²

Per spiegare il mio scetticismo circa i presunti effetti polico-emotivi delle terrificanti scene dello sbarco, inizierò con una citazione da un articolo scritto da Spielberg per "Newsweek": "Naturalmente ogni film di guerra, bello o brutto, è un film contro la guerra. *Saving Private Ryan* lo sarà sempre". Credo che quel che Spielberg cerchi di dire qui è che, quale che sia il messaggio che un film di guerra desidera trasmettere allo spettatore, per il solo fatto di dover mostrare l'inferno della guerra, esso diviene automaticamente un film antimilitarista. È proprio su questa base che molte recensioni hanno visto in *Ryan* un film pacifista. Per i critici, come per Spielberg, parrebbe che la storia raccontata da un film è alla fine irrilevante: purché esso non nasconda l'orrore della guerra, un film diviene automaticamente un film *contro*. Naturalmente alcuni hanno notato che, essendo ambientato durante il secondo conflitto mondiale, *Ryan* non può essere antibellicista nel modo in cui lo sono, per esempio, *Platoon* o *Full Metal Jacket*. A Spielberg riuscirebbe dunque di quadrare il cerchio: il regista può fare un film contro la guerra e al tempo stesso continuare a combattere la sua "guerra giusta". In un'ottica del genere per essere pacifisti è sufficiente non nascondere che le guerre sono eventi tragici e cruenti. Difficile a questo punto dissentire da Vincent Canby quando scrive che, se *Ryan* è "contro l'idea di farsi sparare addosso, ferire, mutilare, saltare per aria e uccidere", è lecito nutrire seri dubbi se tutto questo basti a farne un film pacifista.

Come notato dal grande filosofo statunitense William James circa un secolo fa, in un'epoca in cui la guerra era costantemente poeticizzata e i sentimenti sciovinistici erano alle stelle tanto negli USA quanto altrove, la strategia pacifista d'insistere sulla "irrazionalità e l'orrore della guerra" era condannata in partenza: "gli orrori costituiscono il fascino.... È l'orrore che dà il brivido.... Il fronte militarista non nega né la bestialità né l'orrore ... dice semplicemente che queste cose rappresentano solo una metà della storia. Dice solo che la guerra le vale".¹³ Giudizi tipici sulla messa in mostra degli orrori della guerra in *Saving Private*

Ryan, come quello di Marco Balbi che, pur criticando la seconda parte del film, scrive che i primi venti minuti sono più efficaci “di venti marce pacifiste”, sono a mio avviso infondati come quelle recensioni che cento anni fa avevano lodato la raffigurazione realistica della battaglia in *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane.¹⁴ “La Universal Peace Society dovrebbe diffondere questo romanzo”, scrisse un recensore su “Life”, un’idea ripresa dal “London Speaker”, secondo il quale “un libro come questo ... ha più probabilità di calmare i bollenti spiriti degli sciovinisti ... di cento sermoni della Peace Society”. Come ho cercato d’illustrare altrove, è assai probabile che, più che raffreddare i bollenti spiriti degli sciovinisti, *Red Badge* abbia funzionato da memento della loro sete di sangue, e quali che fossero i sentimenti personali di Crane sulla guerra in generale, i fatti dimostrano che egli finì col vendere il suo talento letterario a giornali imperialisti come il “New York World” e il “New York Journal”.¹⁵

Cercando di rendere più articolata la posizione di William James, negli anni '30 Kenneth Burke tornò sul problema di come un’enfasi eccessiva sulla guerra come nulla più di un bagno di sangue rischiasse di sortire effetti assai diversi da quelli presumibilmente auspicati. “Resta da chiarire – egli scriveva – se sentimenti di orrore, ripugnanza e odio costituiscano il retroterra migliore per creare un deterrente contro la guerra. Si tratta di atteggiamenti estremamente militaristi, di un tipo di emozione simile a quella che probabilmente si prova nel momento di conficcare la propria baionetta nella carne del nemico. E possono costituire la base più solida sulla quale erigere l’ ‘eroismo’ di una nuova guerra. Più grande è l’orrore, più grande l’onore nell’arruolarsi”. È ignorando questo fascino dell’orrore, Burke prosegue, che “pubblicazioni dalle intenzioni profondamente pie” si trasformano in “preparazioni per nuovi massacri”.¹⁶ È proprio questo che avviene con le pie intenzioni della sequenza sullo sbarco in Normandia: lungi dal costituire la base per una seria analisi delle implicazioni più spaventose della guerra – a partire dal fatto che, come ha notato Louis Menand, “la guerra è particolarmente terribile non perché distrugge gli esseri umani, che possono essere distrutti in molti altri modi, ma perché rende gli esseri umani dei distruttori” – la sequenza iniziale sortisce a lungo andare l’effetto di renderci più impazienti per la vittoria dei “nostri”.¹⁷ In questa prospettiva, quanto argomentato da Barbara Correll sul film *Glory* (1989) di Edward Zwick, vale anche per il *Ryan* di Spielberg: “il compito ... è superare l’iniziale concessione a un recente filone di cinema antimilitarista recuperando un’idea di gloria che poggia su astrazioni che trascendono il corpo umano, dalla messa in mostra di uno spargimento di sangue che viceversa rivela il corpo umano nella sua sofferenza”.¹⁸

È vero che Spielberg si sforza di mostrare anche il lato non eroico delle truppe da sbarco americane, che non esitano, per esempio, ad abbattere senza pietà anche i tedeschi che si arrendono. Ma mentre la cinepresa indugia sui dettagli più penosi dei corpi americani martoriati dal fuoco nemico, i loro avversari muoiono nel modo in cui i soldati morivano nei film degli anni '40 o '50: una volta colpiti, vanno giù come birilli.

Piero Bairati: William James, La volontà di credere, Milano, Rizzoli, pp. 334-51.

14. Il pezzo di Balbi è uscito su “Ciak”, 29 Ottobre 1998, e si può leggere al sito web <http://www.iann.it/film/>

15. Per quanto riguarda Stephen Crane rinvio al mio *Spectacular Narratives: Class and War in Stephen Crane and the American 1890s*, New York, Peter Lang, 1992, nonché al saggio su Crane apparso sul numero 1 di “Ácoma”, primavera 1994. Le recensioni di *Red Badge* citate sono state ripubblicate in Richard M. Weatherford, ed., *Stephen Crane: The Critical Heritage*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973.

16. Kenneth Burke, *War, Response, and Contradiction*, in *The Philosophy of Literary Form* (1941), Berkeley, California, 1973, pp. 234-57.

17. Louis Menand, Jerry Don’t Surf, “The New York Review of Books”, September 24, 1998; leggibile al sito web <http://www.nybooks.com/nyrev>. Vale infine la pena di segnalare un breve articolo apparso su “La Repubblica” del 19 Agosto 1999, dal quale si apprende che il Pentagono, “dopo una serie di proiezioni private [...] di Saving Private Ryan” ha deciso uno stanziamento di 45 milioni di dollari per la creazione di un istituto delle “tecnologie creative” nel quale, come spiega il segretario dell’esercito Louis Caldera, “il Pentagono imparerà dal mondo del cinema”. Insomma, per farla breve, la simulazione cinematografica aiuterà a meglio preparare le guerre vere. Ecco uno dei modi in cui gli intenti “pacifisti” si trasformano, non solo sul piano estetico-ideologico, come insisteva Burke, ma addirittura su

quello pratico-tecnologico, nel loro esatto contrario.

18. Barbara Correll, *Rem(a)inders of G(l)ory: Monuments and Bodies in Glory and In the Year of the Pig*, "Cultural Critique", 19, Fall 1991, p. 150. Il film di Zwick narra la storia del reggimento nero (il Massachusetts Fifty-fourth) che combatté nella guerra civile sotto il comando del generale Robert Gould Shaw. Barbara Correll sfrutta l'intraducibile gioco di parole *gory/glory* (cruento/gloria).

19. Steven Spielberg, cit. alla nota 9. Sulla collina di San Juan (Cuba), fu combattuta dai "Rough Riders" di Theodore Roosevelt una storica battaglia della guerra ispano-americana del 1898.

20. Non tanto la questione se otto vite meritino di essere messe a rischio per salvare quella di James Ryan, portando così un minimo di sollievo a una madre disperata, che ha già perduto tre figli: dopo tutto, come qualcuno ha notato, in raffronto all'inferno dello sbarco, più che protestare per quella che per alcuni non è altro che una missione diplomatica e di facciata, i soldati di Miller dovrebbero essere contenti di non vedersi affibbiare compiti più pericolosi.

21. Giuliana Muscio, *Schermi di guerra*, cit., p. 10.

22. L'intervista è citata in Richard Schickel, *Real War*, cit.

23. Daniel Goldhagen è l'autore di *Hitler's Willing Executioners*, tr. it., I volenterosi carnefici di Hitler, Milano, Mondadori, 1997. Vale la pena ricordare che la tesi del libro è peraltro tutt'altro che universalmente accettata. Si veda in proposito la critica puntigliosa e devastante di Norman Finkelstein, *Jonah*

Certo, si tratta dei soldati del Terzo Reich, ma che fine fa l'idea che un film antimilitarista dovrebbe mostrare che anche il peggiore nemico è pur sempre un essere umano? Diversamente da Malick, che in *The Thin Red Line* ci offre un'immagine misericordiosa e commovente dei soldati giapponesi feriti o morenti, Spielberg non riesce a dare un volto davvero umano al nemico. Che il prigioniero tedesco risparmiato dal plotone del capitano Miller sia quello che poi uccide non solo il ragazzo ebreo di Brooklyn ma Miller stesso, per non parlare del fatto che il caporale Upham – quello che insiste affinché la vita del tedesco sia risparmiata – si riveli un codardo, mi pare in questo senso tutto fuorché casuale. Anche se la storia narrata nel film è, nelle parole di Spielberg, "una missione di misericordia, non la carica sulla collina di San Juan", essa ruota attorno al bisogno di un nemico assolutamente malvagio, al quale non deve essere concessa alcuna tregua.¹⁹

Eccoci così al secondo punto che vorrei affrontare. Il problema della "missione umanitaria" di Spielberg è che, come notato poco fa, essa è secondo lo stesso regista strutturata sul modello di una *morality play*. E una *morality* sulla seconda guerra mondiale basata sullo scontro tra un *Everyman* americano e il Male nazista non può lasciar spazio ad alcuna ambiguità. Una missione come quella affidata a Miller e ai suoi uomini avrebbe potuto essere sfruttata narrativamente per sollevare interessanti questioni morali.²⁰ Per esempio, il motivo della missione di misericordia sarebbe potuto servire per domandarsi se nell'inferno della guerra può sopravvivere una certa dose di umanità; oppure per chiedersi se, come e quando la guerra può farsi, paradossalmente, uno strumento di misericordia; oppure per problematizzare il concetto stesso di misericordia. Quest'ultimo punto è stato sollevato da Louis Menand, il quale scrive che "c'erano modi per caricare la storia del soldato Ryan di plausibili contenuti morali. Uno era quello di fare di Ryan, una volta trovato, un personaggio dai tratti non del tutto ammirevoli... [Ma] la possibilità che Ryan si dimostrasse indegno del sacrificio e del coraggio [dei soldati di Miller] non è chiaramente mai stata contemplata".

Così come il bagno di sangue iniziale diviene presto quello che Kenneth Burke avrebbe chiamato "un fuoco di sbarramento estetico" volto a spingerci verso l'inevitabilità di ulteriore violenza, il soldato James Ryan dimostra di essere non solo quello che persino un'ammiratrice del film come Stefania Giorgi chiama scherzosamente "un eroe bionico", ma – come richiesto dalla *morality* del film – un'incarnazione allegorica di tutto ciò che c'è di puro, innocente ed eroico negli Stati Uniti d'America. Non per nulla Ryan rifiuta di farsi salvare e chiede di potersi battere nello scontro con il quale il film si chiude. Asserragliati tra le rovine di un villaggio francese, Miller e i suoi devono difendere un ponte da un massiccio attacco tedesco. Ancora una volta Spielberg riesce a offrirci immagini spettacolari e intrise di sangue. Eppure, a guardarla con attenzione, questa battaglia finale si dimostra assai diversa da quella di apertura. In effetti a me sembra che essa si segnali come un preciso rovesciamento estetico e ideologico della sequenza dello sbarco. I tedeschi e gli americani si sono scambiati i ruoli: sono i primi, ora, ad attaccare e

noi, come spettatori, vediamo la battaglia da dietro le spalle dei “nostri”, godendoci ogni singola perdita che essi infliggono al nemico. È come se tutto d’un tratto fossimo stati magicamente rapiti dallo scenario della seconda guerra mondiale per essere paracadutati in qualche zona del selvaggio West hollywoodiano. Non solo Miller e i suoi decidono che, qualora le cose volgessero al peggio, dovranno resistere sino alla fine in un punto denominato “the Alamo”, ma quando i nostri paiono essere sul punto di essere sopraffatti ecco arrivare il Settimo Cavallegeri, trasformatosi per l’occasione nell’aviazione statunitense o, nelle parole di Miller, negli “angeli sulle nostre spalle”.

Infine, come chiunque abbia osservato le reazioni del pubblico durante queste scene finali può testimoniare, la battaglia è chiaramente architettata in modo tale da sollecitare una diretta identificazione degli spettatori con gli atti di violenza commessi sullo schermo dai nostri eroi. Quale spettatore, ad esempio, non detesta il caporale Upham quando, paralizzato dalla paura, si rivela incapace d’impedire che un suo commilitone sia ucciso dallo stesso soldato tedesco che egli aveva precedentemente contribuito a salvare da una esecuzione sommaria? E chi non si sente sollevato quando Upham, pochi minuti dopo, riesce finalmente ad abbattere quest’irriducibile soldato tedesco, uccidendo così il suo primo uomo? Nonostante il realismo, nelle scene finali scompaiono gli strazianti primi piani sui corpi dilaniati e la pietà sollecitata dagli anonimi soldati fatti a pezzi nella sequenza di apertura è solo un ricordo sbiadito. Esempio in tal senso è la scena della morte di Miller, che sì, muore, ma in modo così sereno e sentimentale da ricordare un film di guerra o un western di cinquant’anni fa. Miller ha persino il tempo d’impartire un avvertimento finale a Ryan: “Meritatelo!”, e cioè, che la tua vita valga i nostri sacrifici. Credo si debba prendere Spielberg sul serio quando sostiene che il suo film vuole essere un monumento alla generazione di suo padre. Come molti, troppi monumenti questo film, che ha inizio con la messa in mostra del corpo sofferente termina con un’operazione retorica di segno opposto, basata sulla trascendenza del corpo umano. Non sto solo pensando al primo piano della bandiera statunitense che cala come un sipario sul film, in una ripetizione della primissima inquadratura. Penso piuttosto al fatto che, mentre all’inizio abbiamo l’impressione che l’anziano veterano preda dei ricordi mentre visita un cimitero militare in Normandia sia uno dei partecipanti allo sbarco, e probabilmente lo stesso Miller, alla fine scopriamo che si tratta di James Ryan, in procinto d’inginocchiarsi sulla tomba di Miller. Lo scarto è palese: come può Ryan, paracadutato oltre le linee tedesche la notte prima dello sbarco, ricordare un evento del quale non ha alcuna esperienza diretta? Tramite questa “dislocazione in un altro personaggio della memoria collettiva” più che problematizzare “nella struttura narrativa stessa il rapporto tra individuo e soggettività, tra comunità dell’esperienza e della memoria”, come ha scritto Giuliana Muscio, a me sembra che Spielberg non faccia che suggerire una sorta di fusione postuma tra Miller e Ryan con un’operazione squisitamente ideologica che abbraccia la logica militare per la quale il soldato singolo può anche

Goldhagen’s “Crazy” Thesis: A Critique of Hitler’s Willing Executioners, “New Left Review”, 224, July/August 1997, pp. 39-87.

24. Richard Goldstein, World War II Chic, “The Village Voice”, January 13-19, 1999, leggibile al sito web <http://www.villagevoice.com>. La citazione è dal libro di Brokaw, *The Greatest Generation*, New York, Random House, 1998.

25. The Imperialism of Human Rights è il titolo del volume 234, March-April 1999, della “New Left Review”.

26. David Walsh, Spielberg’s Saving Private Ryan: Small truths at the expense of big ones, 31 July, 1998, World Socialist Web Site, <http://wsws.org/arts/1998/july1998/ryan-j31.shtml>

morire ma lo spirito non muore mai.²¹ In linea con l'allegoria della *morality* di Spielberg, il corpo del soldato marcisce affinché il "corpo" collettivo della nazione sia preservato. Naturalmente si tratta di un film sulla seconda guerra mondiale e tutti noi vogliamo rendere omaggio a quelli che caddero per salvare il mondo dalla barbarie, ma questo non deve farci ignorare che questo tipo di retorica è quella cui si fa ricorso per giustificare tutte le guerre – tanto le "buone" quanto le cattive.

Sempre in tema di "mission of mercy", Spielberg ha aggiunto in un'intervista che a un certo punto egli stesso era divenuto incerto se il tentativo di salvare Ryan fosse davvero da definire una missione umanitaria, o non piuttosto una "mission of murder" – una missione assassina.²² Nonostante la deliziosa ambiguità della definizione di Spielberg – che avrebbe potuto benissimo definire la missione una "missione suicida" invece che, in buona sostanza, "omicida" – è piuttosto chiaro che l'uso del termine *murder* allude alla possibilità di *being murdered*: di ricevere, non di dare la morte. In altre parole, qui Spielberg accenna al dilemma morale del film, chiedendosi se è possibile continuare a chiamare umanitario un intervento che finisce col costare numerose vite di soldati americani. Naturalmente questa è la guerra buona, e se sia possibile chiamare intervento umanitario una missione nella quale i partecipanti non dovranno solo rischiare di perdere le proprie vite, ma *distuggere* vite altrui, divenendo, oppure continuando a essere, assassini, è un problema che può essere, in parte per comprensibilissimi motivi, ignorato da Spielberg. Eppure a me pare difficile non avvertire il pericolo ideologico implicito nel modo in cui Spielberg risolve il dilemma missione umanitaria-missione omicida. In base alla logica di Spielberg, in guerra quel che conta come omicidio non è la perdita di una vita umana, ma la perdita di una vita *americana*. Se durante la seconda guerra mondiale non c'era tecnicamente modo di assicurarsi che una missione umanitaria non si trasformasse a un certo punto in una missione omicida, è toccato alle armi "high-tech" nostre contemporanee realizzare sul piano pratico l'utopia militare implicita nella logica di Spielberg. Come sappiamo, pochi anni prima che *Ryan* arivasse sugli schermi, nella guerra del Golfo a fronte di quattrocento vite americane perdute si è registrata la perdita di qualcosa come centomila vite irachene. Eppure, chi, a parte alcuni estremisti incalliti, si permetterebbe di suggerire che questa missione umanitaria è stata innanzitutto una missione assassina?

Con tutto questo non intendo suggerire che l'intento di Spielberg in *Saving Private Ryan* sia semplicemente quello di celebrare la ritrovata mascolinità degli Stati Uniti all'indomani del "trionfo" dell'operazione "Desert Storm", oppure di preparare intenzionalmente il terreno per le nuove evocazioni del paradigma narrativo-propagandistico della seconda guerra mondiale cui siamo stati sottoposti dai media durante la guerra nei Balcani, dagli attacchi a Hitlerosevic agli accostamenti della pulizia etnica serba contro i kossovari all'olocausto nazista, per arrivare addirittura all'accusa rivolta da Daniel Goldhagen a tutti i serbi di essere "volenterosi carnefici" di albanesi.²³ Quello che voglio però far notare è che la logica dietro la storia di Spielberg, che prima si serve degli or-

rori della guerra per farci accettare ulteriori orrori, e poi ci propone una missione umanitaria che si trasforma in missione omicida solo quando a perire sono quelli dalla nostra parte – una logica secondo la quale la guerra è orribile perché uccide, non perché ci fa diventare tutti assassini – è la stessa logica secondo la quale bombardamenti che costano centinaia di vite innocenti possono essere ricompresi nella categoria dell’ingerenza umanitaria, mentre le atrocità serbe ai danni dei kossovani non vengono additate dai media come esempio della follia di ogni guerra ma, viceversa, sono utilizzate per giustificare la ineluttabile necessità di ulteriore violenza.

In una recente discussione di quello che egli definisce “World War II chic”, e cioè quella “speciale reverenza dimostrata per le mode e le sensazioni del tempo di guerra” così diffusa negli odierni Stati Uniti, Richard Goldstein cita *Saving Private Ryan*, il bestseller di Tom Brokaw *The Greatest Generation*, e la recente passione per lo *swing*, come esempi dell’attuale tentativo di reimmaginare l’epoca della seconda guerra mondiale come una età dell’oro nella quale è fiorita la “più grande generazione che qualsiasi società abbia mai prodotto”.²⁴ Rivisitando con la fantasia il mondo dei propri padri – un mondo dominato da uomini come il generale George Marshall, che nel film di Spielberg è colui che ordina la missione per salvare il soldato Ryan invocando l’autorità del “più grande patriarca americano – Abraham Lincoln” – gli ex *baby boomers* cercano, secondo Goldstein, di far ammenda per i loro peccati ribellistici di gioventù. Se non ci sono dubbi sull’attuale popolarità del secondo conflitto mondiale – “Newsweek”, per esempio, annuncia la prossima uscita di altri cinque film sull’argomento – non sono sicuro che quello che Goldstein descrive come il desiderio di “un animo americano stanco dei centri commerciali ... di consolarsi ripensando a tempi apparentemente più puri, quando si condivideva un nemico comune e un insieme di valori bene o male ci teneva uniti”, vada letto principalmente come esemplificazione del complesso di colpa dei *boomers* nei confronti dei propri istinti parricidi degli anni Sessanta. Quello di cui sono sicuro, invece, è che la melanconia e la nostalgia con cui Spielberg rivisita il mondo del padre, giustamente sottolineate da Goldstein, possono facilmente essere mobilitate come base morale ed emotiva per il nuovo “imperialismo dei diritti umani” promosso dagli ex *boomers*.²⁵ Se, come nota Goldstein, “non occorre prendere per buona la mistica odierna intorno alla seconda guerra mondiale per riconoscere oppure onorare le sofferenze [di quella generazione]”, purtroppo film come quello di Spielberg (e libri come quello di Brokaw) non incoraggiano una valutazione giusta, equilibrata e il più possibile oggettiva di quei tempi tragici.

Tutti, come Spielberg, dovrebbero voler onorare, come “un gruppo di bravi ragazzi”, “i soldati americani che hanno salvato il mondo”, ma è altrettanto auspicabile che in uno dei film sulla seconda guerra mondiale prossimamente sui nostri schermi, qualcuno ci ricordi che se circa trecentomila soldati statunitensi morirono eroicamente “per salvare il mondo” dall’incubo nazista, pur se assoggettati essi stessi a un regime totalitario, non meno di sedici *milioni* di cittadini sovietici persero la vita

in quello stesso conflitto. Inoltre, come ha scritto David Walsh, “a partire dal 1941 le forze sovietiche fronteggiarono il 75% delle truppe tedesche, mentre solo un quarto delle forze di Hitler era dispiegato su altri fronti. Questa proporzione era scesa al 58% al momento del D-Day, ma le truppe dell’Asse in lotta contro l’URSS continuavano a sopravanzare quelle dispiegate contro una invasione dalla Manica per una proporzione di tre a uno.... Eppure, dal film di Spielberg sembrerebbe che non ci fossero altre forze impegnate contro Hitler al di fuori di quelle americane”.²⁶ Visto quanto dichiarato da Spielberg in un’intervista con Gad Lerner – che la sua speranza è che qualcuno, vedendo il suo film, si senta invogliato a saperne di più sulla seconda guerra mondiale – credo che obiezioni del tipo di quelle sollevate da Walsh al film di Spielberg siano assolutamente legittime. Chissà, se cercassimo tutti di guardare con più onestà al nostro comune passato, forse potremmo evitare che gli “angeli sulle spalle” di Miller e compagni ricomparissero oggi sotto forma di bombardieri Stealth impegnati in missioni omicide ribattezzate come missioni umanitarie.