

BRAVEHEART E TERRA E LIBERTA

di Alberto Leoni

Nelle recensioni che seguono sono analizzati e criticati due film di argomento storico secondo tre criteri:

1. **Rapporto tra fiction e storia:** la rispondenza del film alla realtà storica, al fine di non ingenerare convinzioni tanto più diffuse quanto false o anacronistiche;
2. **Alla ricerca di un senso storico:** la rispondenza del film al significato storico delle vicende narrate;
3. **Il linguaggio cinematografico:** le modalità con le quali il regista ha ottenuto o meno l'obbiettivo di cui al punto precedente.

BRAVEHEART

di MEL GIBSON

Soggetto

Nella Scozia del '300 un ragazzino assiste alla morte dei suoi amici, di suo padre e di suo fratello, uccisi dagli invasori inglesi. Inizia così l'educazione di un uomo che cambierà la storia del proprio paese. Vita, imprese e martirio di un eroe popolare divenuto leggenda.

Fiction e storia

Uno degli aspetti più affascinanti di questo film è la spropositata quantità di "bufale" commesse da Gibson e dal suo *staff*. A parte gli eleganti stivaletti del bel Mel, a parte il fatto che il *Kilt* non era ancora stato inventato e che quindi non poté esservi alcuna

esibizione di natiche a Stirling, come la mettiamo con la Storia? Lo *ius primae noctis*, come ben pochi sanno, è una delle leggende medioevali che durano a morire, ma che dire della principessa Isabella che se ne va in territorio nemico come se fosse nel giardino di casa? Inoltre, all'epoca, gli scozzesi non solo non si dipingevano la faccia ma nemmeno caricavano il nemico a testa bassa, adottando, all'opposto, uno schieramento simile a quello dei picchieri svizzeri. È appena il caso di ricordare che Isabella non ha mai nemmeno visto Wallace e non ha avuto nessuna creatura dal prode scozzese, mentre re Edoardo II, un coscienzioso bisessuale, le diede ben quattro marmocchi. Del resto anche Riccardo Cuor di Leone era omosessuale, ma il fatto sembrava pesare di meno, viste le sue grandi doti di guerriero. Edoardo II invece fu comandante disastroso, ma se questo bastasse a fare di tutti i generali improvvisati degli omosessuali, i padri del nostro Risorgimento dovrebbero ricevere, postuma e collettiva, l'iscrizione *all'Arci Gay*.

Alla ricerca di un senso storico

Il problema è però un altro. In che misura *Braveheart* trova corrispondenza nell'eroe popolare scozzese? “*Un fiore selvaggio, sbocciato per risollevar una nazione in ginocchio*”, così Wordsworth ritrae William Wallace in una sua poesia. Il punto è che nei paesi anglosassoni la popolarità di Wallace è di antica data. E solo a partire dalla sua vicenda umana che inizia l'idea della Scozia come nazione e non come semplice agglomerato di *clan*, simile in questo a quel Dimitri Donskoj che iniziò la liberazione della Russia dai tartari o alla stessa Santa Giovanna d'Arco. Tale premessa è importante perché in un paese come l'Italia dove, dopo la catastrofe dell'8 settembre 1943, non esiste più un'epopea nazionale, l'epica è sentita come bolsa e retorica. “*Sventurato il Paese che ha bisogno di eroi*” si dice citando il Bertolt Brecht, adagiandosi nell'illusione che quei tempi non possono tornare semplicemente perché non li desideriamo. Eppure è vero che “*Un uomo è forte, una personalità è attiva, un gruppo, un popolo sono creativi solo se sanno a chi appartengono*”. E' questa appartenenza che nel film traspare dai rapporti tra Wallace e il suo popolo. C'è la sensazione precisa che l'Eroe semplicemente non potrebbe esistere se non ci fossero stati suo padre e suo zio a generarlo e formarlo: di più, egli non esisterebbe se non avesse compagni d'armi e di ideali assieme a cui combattere e ai quali rendere conto.

Il linguaggio cinematografico

L'epica cinematografica è assai difficile da trattare. Il rischio di confezionare un polpettone velenoso è sempre in agguato e per un simile fallimento non ci sono mai scusanti perché, in un film, peggio della noia c'è il ridicolo. Mel Gibson e Randall

Wallace, lo sceneggiatore, sono riusciti a mantenere “alto” il livello della narrazione per ben tre ore di pellicola. Merito di una sceneggiatura essenziale e di immagini splendide servite da una colonna sonora emozionante ma mai enfatica.

Per quanto *Braveheart* sia un film che tratta con grande sensibilità moltissimi temi (l'amore, la morte, l'essere padri e figli, l'assenza della libertà, le ragioni della politica e quelle dell'uomo), le scene di battaglia sono quelle destinate a entrare nella storia del cinema.

Proviamo, ad esempio, a scomporre la sequenza della battaglia di Stirling. Di fronte alle titubanti schiere scozzesi ecco apparire all'orizzonte l'armata del Nord, composta da arcieri, fanteria e cavalleria pesante. Il profilarsi dell'esercito inglese rimanda all'*Alexander Nevskij* di Eisenstejn mentre le successive manovre della massa di armati ricordano quelle delle legioni romane in *Spartacus* di Kubrick. Campi lunghissimi si alternano ai volti smarriti di due soldati qualunque, fino al loro cedimento. L'esercito scozzese comincia a disgregarsi ma proprio in quel momento la colonna sonora passa da un tema gestito dai fiati a un altro tema, epico e spavaldo, degli archi. Arriva Wallace! La musica ha il ritmo della cavalcata e si fa drammatica quando lo schermo alterna, nuovamente, campi lunghissimi e i volti determinati e dipinti di blu dei compagni di Wallace. Qualcosa di determinante è avvenuto e infatti la musica si fa solenne quando il condottiero passa tra le file scozzesi che si aprono al suo passaggio. Dopo una breve discussione coi nobili inizia l'orazione di Wallace che, per molti versi, ricorda il discorso del giorno di SS. Crispino e Crispiano nell'*Enrico V* di Branagh. Sarà per il magnetismo di Gibson, sarà per la colonna sonora di James Horner, ma Randall Wallace non sfigura accanto a Shakespeare.

La tensione sembra smorzarsi appena un poco durante il colloquio con il comandante nemico poi l'adrenalina ricomincia a scorrere. Le grida selvagge degli scozzesi ricordano un grido di guerra usato dai sassoni alla battaglia di Hastings del 1066: “Ut! Ut!” letteralmente “Fuori! Fuori!”, poi inizia la carica di cavalleria, identica, nel suo procedere alla carica degli *Scots Greys* nel *Waterloo* di Bondarcjuk: inquadratura frontale, *enralenti*, ritorno al passo normale, urto. Nella mischia Gibson ha dimostrato di aver portato a livelli di eccellenza l'intuizione che Branagh aveva avuto nell'*Enrico V* e, prima ancora di questi, l'insuperabile Orson Welles nel *Falstaff*. Per rendere la furia del combattimento medioevale è essenziale *incollare* la macchina da presa al corpo dei protagonisti: piani americani, primi e primissimi piani, fino ai dettagli delle ferite più orrende: questa era la realtà del corpo a corpo, dove si poteva sentire l'odore dell'uomo che si stava uccidendo. Gibson non ci risparmia nulla, nemmeno un gigantesco schizzo di sangue sull'obbiettivo.

L'immedesimazione è totale; la sequenza è perfetta perché persino questa violenza illuminata non appare frutto di sadismo ma sbocco catartico di una attesa durata quasi due ore di proiezione.

Per questo e per molti altri motivi *Braveheart* è un grande film storico. Gibson non fa di Wallace una icona vuota ma un esempio di come, in un uomo, le “ragioni della

vita” si facciano strada contro le “ragioni del potere”. La battuta del fantasma del padre: “*il tuo cuore è libero: abbi il coraggio di seguirlo*”, è solo apparentemente simile ad un “và dove ti porta il cuore”, poiché l’esito scontato della coerenza di Wallace è l’essere squartato vivo. Ed è contemplare questo destino così esemplare che fa rinascere nel nostro cuore un affetto simile, anche se ricoperto da secoli di scorie, a quello che l’uomo medioevale nutriva per i personaggi storici, archetipi di un eroismo che andava emulato (Ettore, Giuda Maccabeo, Re Artù e altri ancora). Forse è proprio in questo senso che *Braveheart* è un vero film medioevale.

TERRA E LIBERTÀ

di Ken Loach

Soggetto

Dopo l’improvvisa morte del nonno, vecchio militante trotskista, una ragazza fruga tra le lettere e i ritagli di giornale che questi aveva collezionato. Ricostruisce così la sua partecipazione tragica e sfortunata alla difesa della Repubblica di Spagna contro i franchisti, nonché all’assurda guerra intestina tra anarchici, trotskisti e comunisti ortodossi che finì per causare la sconfitta delle forze repubblicane.

Rapporto tra fiction e storia

Potrebbe essere, questa, una questione abbastanza oziosa poiché *Terra e Libertà* è un’opera che non nasconde i suoi intenti propagandistici: e quindi, quanta Storia c’è nella propaganda?

Prendiamo allora due argomenti che vengono trattati nel film e proviamo a confrontarli con i dati di fatto.

Subito dopo la prima battaglia contro i franchisti, un prete si mette a fare il franco tiratore dall’alto del campanile. Il criminale, non pago di aver assassinato un eroico miliziano irlandese, non solo nega sfacciatamente ogni addebito, ma viene individuato come il responsabile dell’esecuzione di alcuni sindacalisti anarchici. Avendo infatti avuta notizia, in confessione, del luogo in cui erano rifugiati, ne ha informato i franchisti con le ovvie conseguenze. Di fronte a tante e così gravi colpe non resta che la

fucilazione sul posto che i trotskisti eseguono, pur tra qualche riluttanza. Verrebbe da chiedersi che scaltrezza abbia un anarchico, o la moglie di un anarchico, che vada a rivelare l'ubicazione di un nascondiglio a un prete così reazionario e vendicativo: eppure vi è un secondo indizio ancora più interessante circa questa sequenza, peraltro notevolissima per il ritmo e la drammaticità. Hugh Thomas è l'autore di una fondamentale *Storia della Guerra di Spagna* tanto equilibrata, quanto più sono marcate le sue simpatie per la Repubblica. Eppure, in una noterella della sua opera tratta, sia pur brevemente, delle voci diffuse in campo repubblicano secondo cui i sacerdoti spagnoli facevano il tiro a segno dall'alto dei campanili e la liquida alla stregua di quella che oggi chiameremmo *legghenda urbana*. Una menzogna, quindi, che, ripetuta innumerevoli volte, ha assunto l'apparenza della verità storica. Così dunque Loach sembra chiudere l'argomento: le fucilazioni degli ecclesiastici erano per vendetta e la distruzione delle chiese, *espropri proletari*. La realtà è che la persecuzione della Chiesa da parte del governo repubblicano fu estremamente generalizzata: secondo il citato Thomas, solo nel primo anno di guerra furono trucidati 6.832 sacerdoti e seminaristi, 2.365 frati e 283 suore. Il totale conclusivo sarà ancora più alto: questi sono i numeri degli uccisi da un furore anticattolico che aveva radici lontane nella storia politica spagnola del secolo precedente.

Tuttavia tale questione è del tutto marginale allo svolgersi della vicenda. Il problema centrale è, per Loach, la liquidazione fisica dei gruppi anarchici e trotskisti, oltre alla soppressione delle milizie e all'introduzione della disciplina militare di un esercito regolare nei reparti repubblicani. Loach sostiene che tale scelta, voluta dagli stalinisti, fu quella che tarpò le ali alla neonata repubblica, privandola dello slancio rivoluzionario di una reale guerra di popolo. Solo con una guerra di popolo, infatti, si sarebbero potute sconfiggere le forze della reazione mentre, con l'adozione della disciplina militare si tornava agli schemi che erano propri dei fascisti. Esempio. a tale proposito, la battuta di quell'ufficiale franchista caduto prigioniero: "I nostri soldati ubbidiscono agli ordini".

Dove e come nasce il mito della guerra di popolo in Spagna? Essenzialmente con due episodi: il primo è la presa della caserma "Montanha" nei primi giorni di guerra, quando i madrileni assaltarono il presidio e ne massacrarono i difensori, facendoli volare dalle finestre giù nella piazza d'armi; il secondo è la difesa della stessa Madrid nell'autunno del 1936 contro il "Tercio" della Legione Straniera Spagnola e i *tabor* dei marocchini. Che si tratti di un mito è di una realtà solare. Gli sventurati difensori della "Montanha" non avevano né risorse né decisione bastevoli, mentre di fronte a gente come il colonnello Moscardò, dell'Alcazar di Toledo, i disorganizzati miliziani faranno una pessima figura. Per quanto invece concerne la battaglia nella Città Universitaria madrilenana, è innegabile che senza l'eroismo delle Brigate Internazionali e del temibilissimo "5° reggimento", comandato da Enrique Lister e condotto con grande professionalità, anche la partecipazione del popolo madrilenano sarebbe servita a ben poco.

La grande purga spagnola del 1937 con la sua sequela di feroci esecuzioni sommarie perpetrate dagli stalinisti nei confronti di anarchici e trotskisti, avvenne *dopo* che i

repubblicani avevano perso l'occasione di schiacciare il *pronunciamento* franchista sotto il peso di un'enorme superiorità in uomini e materiali. Se colpe ci sono, da un punto di vista militare, queste vanno attribuite proprio ai miliziani, indisciplinati e poco addestrati, convinti com'erano che per vincere bastasse il numero delle baionette e il "cuore lanciato oltre l'ostacolo", con inquietanti rassomiglianze alle idee mussoliniane sull'arte militare. Logistica, tecniche d'infiltrazione, pattugliamento aggressivo, lavori campali di fortificazione erano parole senza senso per dilettanti allo sbaraglio che si comportavano in battaglia come in un film hollywoodiano e che mettevano democraticamente ai voti gli ordini ricevuti dai superiori. Si pensi alla magra figura che rimediarono gli anarchici di Durruti: avendo preteso per loro il posto più pericoloso nella difesa di Madrid furono messi in rotta dal primo attacco dei marocchini. Di ben altra tempra i comandanti comunisti come il citato Enrique Lister o il famoso "Campesinho" o l'apolitico ma repubblicano generale Miaja. Sotto questo aspetto *Terra e libertà* può essere definito l'apologia di un fallimento senza scusanti.

Alla ricerca di un senso storico

Forse non tutti sanno che il partito trotskista britannico non solo annoverò tra i suoi militanti George Orwell, ma gode delle simpatie di una parte consistente degli attori inglesi. Ne hanno fatto parte, oltre allo stesso Loach, la grande Vanessa Redgrave e il regista Tony Richardson. Sulle cause di tali simpatie si possono fare molte illazioni. Certo è che dichiararsi trotskista non è eccessivamente compromettente ed è anche un poco romantico, un po' come se fossero dei mazziniani sconfitti dalla storia ma con l'aureola del martirio e quell'eterno *refrain*: "Se avessimo vinto noi!", seguito da un risorgimentale "Ahi! Non per questo avevamo combattuto!". Ken Loach riesce a suggerire tutto questo in modo ammirevole, tanto che bisogna ogni volta sforzarsi di tornare alla realtà dei fatti e di non farsi sviare dalle mistificazioni disseminate con un'arte degna di miglior causa.

Il linguaggio cinematografico

Il metodo usato da Ken Loach è quello del cinema popolare e didascalico. Quasi tutti gli interpreti non sono attori professionisti il che ne aumenta la recitazione "barricadera" ed enfatica. Il momento più significativo (e tra i più riusciti) è proprio l'assemblea durante la quale viene votata a larga maggioranza la collettivizzazione delle terre. Tutta la discussione è improntata a una *langue de bois* da collettivo attivo, ma l'intervento e, soprattutto, lo sguardo del piccolo proprietario ben rappresentano il dramma di una guerra tra poveri.

Quanto alle sequenze di combattimenti esiste una fondamentale differenza tra la battaglia per le strade del paese e la difesa dell'avamposto isolato. Nel primo scontro repubblicani e franchisti si affrontano spietatamente a viso aperto con inquadrature e montaggio che ricordano quelli dei cinegiornali dell'epoca. I movimenti sono goffi, propri di coscritti dell'ultima ora. Nel secondo, l'isolamento politico dei miliziani è risolto tramite una serie di primi piani e di piani americani (quelli dove il personaggio è "tagliato" dalle ginocchia in su) e il nemico non si vede quasi mai. Ogni rapporto è svanito in una guerra surreale dove i proiettili provengono sì dalle posizioni franchiste ma, in un accerchiamento come quello descritto, potrebbero anche venire dai reparti repubblicani. Notevole infine la concitata ripetizione di primi piani e di essenziali movimenti di macchina coi quali è descritto il disarmo dei miliziani. **In definitiva si può dire di Loach quello che è stato detto di Eisenstejn e del suo *Alexander Nevskij*: è vero che si tratta di film di propaganda ma è propaganda di alto livello.**