

Umberto Cantone

## Di pari passo con la vita e con la morte *Paths of Glory* di Stanley Kubrick

Per il manifesto francese del film proibito di Stanley Kubrick, i due ingegnosi grafici di cinema Jouineau e Bourdugue pensarono all'emblema di due croci. Nella loro stilizzata composizione, l'effigie della *croix de guerre*, onorificenza istituita per decreto alla vigilia di Natale del 1914, sta alla base di una fuga prospettica che traccia un sentiero bianco su fondo nero al cui apice c'è l'altra croce, quella cimiteriale che evoca i caduti di ogni fronte. La guerra come metafora della vita *di pari passo* con la morte: a Kubrick quell'immagine in bianco e nero vividamente simbolica sembrò assai efficace, e così *Paths of Glory* poté finalmente avere la sua *affiche* made in France.

*Les sentiers de la gloire*, già a quel tempo conosciuto in mezzo mondo come un potente *j'accuse* pacifista ambientato sul fronte francese durante la Prima Guerra Mondiale, fu distribuito per la prima volta in quattro sale di Parigi nel marzo del 1975, ben diciotto anni dopo la prima proiezione avvenuta a Monaco il 18 settembre 1957. In Italia uscì al cinema Missori di Milano il 22 gennaio del 1958, dove rimase in programmazione per una decina di giorni.

Nel giugno dello stesso anno, quando il film (prodotto dagli Stati Uniti e girato in Germania) fu presentato al Marmorhaus di Berlino, un gruppuscolo di facinorosi nazionalisti francesi protestò clamorosamente, attirando l'indignazione del conterraneo ex colonnello di fanteria Geze che si appellò allo "Statuto di occupazione alleata 501" per denunciare « l'indegna mistificazione » di quell'opera che offendeva « l'onorabilità dell'esercito ». La minaccia di boicottaggio della delegazione francese al Festival cinematografico di Berlino provocò l'immediato ritiro delle copie in programmazione.

Proibito per anni in Svizzera e in Spagna, oltre che nella Germania orientale e ovviamente in Francia, il lungometraggio di Kubrick ebbe vita assai difficile nel Vecchio Continente, sostenuto solamente dagli inglesi (grazie anche a Winston Churchill che ne lodò pubblicamente l'asciutto realismo) e in Italia.

Nel nostro paese, *Orizzonti di gloria* (un titolo così tradotto di cui qualcuno rilevò "il suono littorio") ricevette, alla fine del 1958, il Nastro d'Argento del Sindacato Nazionale dei Critici Cinematografici come miglior film straniero, classificandosi al primo posto nell'annuale referendum fra i lettori di «Cinema Nuovo», l'allora influente rivista di Guido Aristarco. Questi firmò, nel numero 126 del 1° marzo di quell'anno, un'appassionata recensione a "quattro stellette" dove Kubrick diventa un esemplare paladino della «libertà delle idee» e la sua un'opera nella quale «non si ha sentore di una riconciliazione da parte di colui che protesta».

A differenza del film, il romanzo da cui è stato tratto fu diffuso liberamente anche in Francia, pubblicato dalle edizioni parigine Seghers il 25 aprile del 1958 con una foto della pellicola in copertina e numerose frasi di lancio sul retro che alludevano allo scandalo in corso, invitando il lettore a giudicare *par lui même*: «On a dit de ce roman – et du film qu'il a inspiré – qu'il est subversive, scandaleux et anti-français...», e, a seguire, la citazione di pareri contrastanti culminanti in una dichiarazione *tranchant* dello scrittore americano Christopher Morley (scomparso l'anno prima) secondo il quale *Paths of Glory* più che un libro è « una freccia nella coscienza dell'umanità ».

Il romanzo fu scritto nel 1935 da Humphrey Cobb, un americano nato a Siena nel 1899, educato in Inghilterra e arruolatosi da volontario nella Canadian Army nel 1916, un anno prima dell'intervento statunitense nella Grande Guerra. Copywriter di mestiere e co-sceneggiatore di un dimenticabile *prison movie* con Humphrey Bogart, Cobb decise di utilizzare la propria intensa esperienza di soldato (era sul campo ad Amiens durante la battaglia che nell'estate del 1918 inaugurò la vittoriosa svolta alleata), unitamente a quella maturata dietro una scrivania dell'Office of War Information, per il suo apologo antimilitarista che prende il titolo dal verso di un'elegia del poeta londinese Thomas Gray («*The paths of glory lead but to the graves*»), ed è incentrato sulla vicenda di tre soldati dell'esercito di Francia selezionati tra i loro commilitoni e fucilati per codardia al solo scopo di "dare l'esempio".

L'anno del fattaccio è il funesto 1916 della sanguinosa guerra di trincea che a Verdun fece quasi ottocentomila morti e a Somme più di seicentomila tra tedeschi, inglesi e francesi lungo il così detto

fronte occidentale, quando «gli attacchi coronati da successi si misuravano in centinaia di metri e si pagavano con migliaia di vite umane», come ben sintetizza l'incipit del film.

Una nota a conclusione del romanzo avverte che di personaggi inventati si tratta, mentre il riferimento ad alcuni episodi realmente accaduti è supportato da una documentazione minuziosa ricavata da svariati memoriali e saggi storici, doviziosamente elencati in calce, insieme a un reportage, apparso in *The New York Times* del 2 luglio 1934, dal titolo «I francesi assolvono cinque fucilati del 1915 per ammutinamento; a due delle vedove aggiudicato un riconoscimento di 7 cent ciascuna».

E così la truce figura del generale di divisione Assolant (nel film ribattezzato Mireau), il quale per ambizione accetta l'incarico di sacrificare le truppe da coinvolgere nell'impossibile assalto a una collina fortificata denominata il Formicaio, appare direttamente ispirata a quella di Géraud Réveilhac, generale della 42esima brigata di fanteria che, nel febbraio del 1915, ordinò all'artiglieria di sparare sui propri uomini per spingerli ad abbandonare le trincee. L'episodio in questione è fedelmente ricostruito sia da Cobb sia da Kubrick (compreso il riferimento al rifiuto di eseguire l'ordine opposto dai militari subalterni, che per quattro di loro significò nella realtà una condanna a morte per insubordinazione).

Ma l'allusione al fenomeno delle decimazioni militari durante quel conflitto riguarda pure un notevole numero di casi avvenuti non solamente tra le divisioni francesi o tedesche: fucilazioni sul posto, processi sommari o irregolari per “disfattismo”, per “sbandamento di fronte al nemico” o per “indisposizioni maliziosamente procurate”, segnarono la cronaca sul fronte e l'attività dei tribunali militari anche durante i “giorni di guerra” italiani, soprattutto dopo la disfatta di Caporetto che il proclama di Cadorna imputò alla «mancata resistenza dei reparti della II armata vilmente ritiratasi senza combattere o ignominiosamente arresi al nemico».

Kubrick aveva letto da ragazzo il romanzo di Cobb e lo aveva trovato avvincente, anche se illanguidito da un eccesso di lirismo e da troppi orpelli descrittivi, ma costruito intorno a dialoghi ben tagliati e abilmente predisposti a una trasposizione in forma di sceneggiatura.

Il regista se ne ricordò quando, a 28 anni e con tre lungometraggi alle spalle (l'ultimo, *Rapina a mano armata*, assai apprezzato dalla critica internazionale e dagli addetti ai lavori), decise di puntare su un film di guerra per affermare definitivamente il proprio status autorale.

In un'intervista del 1968 alla prestigiosa rivista «Positif», vademecum per *cinephiles* di tendenza, Kubrick motivò in modo lapidario la predilezione per il genere bellico che lo aveva spinto a esordire nel film di finzione con *Fear and Desire*, un *war-movie* metafisico dove una pattuglia sperduta in un luogo indefinito si batte con un nemico che ha le sue stesse fattezze: «Evidentemente la guerra crea situazioni altamente drammatiche e traducibili in sceneggiatura. Il film di guerra permette di descrivere con una straordinaria concisione l'evoluzione di un personaggio».

E più avanti, a proposito di *Paths of Glory* e della scelta di un soggetto ambientato durante la Prima Guerra Mondiale: «L'originalità di quella guerra è che era immotivata e che non è servita a nulla se non a creare le condizioni della Seconda Guerra Mondiale. È un esempio che colpisce, forse il più manifesto, di una guerra assurda, irragionevole, scoppiata per un caso; nessuno dei paesi europei ha deliberatamente deciso la guerra né si era reso conto fino a quale punto si sarebbe impegnato. In un certo senso l'interesse della Prima Guerra Mondiale è che rimane una lezione per oggi».

Al di là di un giudizio che, declinato così sommariamente, potrebbe suscitare non poche perplessità tra gli storici, resta l'affermazione di una tesi (probabilmente ispirata da un certo scetticismo nei riguardi delle “ragioni” della Storia) che individua nella guerra la più geometrica e dinamica espressione di *reductio ad absurdum* sulla condizione umana e sulla sua vocazione alla perdita di futuro, occasione tragicamente ludica per un ancestrale ascolto del “silenzio irragionevole del mondo”(Camus): e non sono forse questi i principali postulati sui quali si fonda il *principium individuationis* dell'intera produzione kubrickiana?

Quella del *war movie* è stata dunque una scelta elettiva non casuale per il giovane cineasta statunitense che guardava alle innovazioni della cinematografia europea. Per Kubrick, come per Jean-Luc Godard, girare un film significava davvero allestire “un campo di battaglia”, mettendo all'opera strategie di previsione e di pianificazione simili a quelle adottate sui fronti di guerra.

*Paths of Glory* venne concepito da Kubrick come una macchina spettacolare, d'impianto classico, dove la rappresentazione quanto più è possibile realistica dei meccanismi rituali dell'esercizio bellico (ad

esempio la matematica applicata al bilancio delle perdite umane sul campo) ne potesse testimoniare ironicamente la palese irragionevolezza.

Un film così aveva bisogno di un protagonista che impersonasse al meglio la dimensione epica, e insieme esistenzialista, della magnifica retorica hollywoodiana che negli anni Cinquanta esibiva metamorfici segni di crisi.

E Kirk Douglas, a quel tempo “divo illuminato” in ascesa, accettò con entusiasmo la proposta di Kubrick e del suo socio di produzione James B. Harris, coinvolgendo la propria Bryna Production e la United Artists in un’operazione finanziariamente azzardata e ideologicamente anticonformista (la società dello spettacolo statunitense risentiva ancora dei postumi del maccartismo).

Al futuro interprete di Spartacus (che già aveva incarnato Ulisse nell’omonimo pseudo-peplum di Mario Camerini), spettò il ruolo del colonnello Dax, personaggio che nel film risulta più centrale rispetto al libro, testimone subordinato e inquietato dell’ingiustizia perpetrata dalla spietata (il)logicità militaresca governata dai generali Mireau e Brulard (nel libro *De Gourville*).

Come interpreti di questa diabolica coppia di aristocratici macchinatori, il regista scelse due affascinanti caratteristi hollywoodiani: per il fanatico Mireau quel George Macready diventato popolare come segaligno ed effeminato marito di Rita Hayworth in *Gilda*, la cui guancia destra era segnata da una lunga cicatrice provocata da un incidente d’auto che, sottolineata dal trucco, conferì al personaggio un autorevolezza da veterano; e per il mellifluo Brulard, astuto architetto dell’impresa del Formicaio, il navigato Adolphe Menjou, tarchiato *raisonneur* che aveva recitato per Chaplin e a fianco di Marlene Dietrich in *Marocco*.

Fu Douglas a proporre che le riprese del film si svolgessero in Germania (dove erano già allestiti i set de *I Vichinghi*, un kolossal mitologico che l’attore si era già impegnato ad interpretare): gli interni furono girati nei vecchi Geiseltal Studios alla periferia di Monaco e gli esterni in Baviera (a Bernried, Puchheim e nei pressi del lago di Starnberg).

Per le scene sul fronte furono scritturati più di ottocento poliziotti tedeschi, assai efficienti e addestrati, ai quali fu chiesto d’indossare le uniformi dei soldati francesi.

Kubrick, assieme ai co-sceneggiatori Calder Willingham e Jim Thompson (il primo futuro autore dello script de *Il laureato*, il secondo scrittore di originali thriller impregnati di nichilismo), adattò il romanzo al proprio progetto puramente cinematografico, innanzi tutto esaltando le simmetrie diegetiche, tagliando la maggior parte dei personaggi secondari, eliminando ogni digressione lirica e sottolineatura simbolica o aneddotica (la descrizione della vita dei militari in trincea, per esempio), essenzializzando i riferimenti storici però senza mai perdere né le coloriture drammaturgiche né la tensione programmaticamente realistica del racconto.

Nel suo materico film la condizione della guerra è figurativamente restituita attraverso particolari d’implacabile crudeltà: i cadaveri fumano dopo essere stati colpiti, i soldati affondano nel fango e i loro volti sono sporchi e sudati, le esplosioni sollevano autentici detriti assieme alla polvere che invade le inquadrature. Al contrario, il *déoupage* è algidamente lineare, e il suo procedere per capitoli non prevede che stacchi e dissolvenze funzionali ai passaggi temporali nel divenire dei fatti raccontati, senza alcuna concessione estetizzante.

Se dunque questo film, come gli altri di Kubrick, finisce col risultare “bello” agli occhi dello spettatore, ciò non lo si deve alla composizione di artifici formali o al ricorso a trasparenze pittoriche, bensì alla sua esibita, profusa, straniante *fisicità*, che possiede la stessa intensità espressiva di una partita a scacchi dove a *farsi muovere* sono pedine in carne e ossa. Omaggio concettuale al proprio dettato stilistico (oltre che al proprio gioco prediletto) è quello, ostentato dal regista, della panoramica che dall’alto inquadra il pavimento a scacchi nel settecentesco castello austriaco di Schleißheim, location prescelta per l’episodio su cui s’impenna l’intero film (a differenza del romanzo), l’ampia scena del processo senza prove né testimoni ai tre militari “condannati fin dall’inizio” a un sacrificio rituale imposto da codici di guerra il cui elemento primario è la sostanza di quel fanatismo individuato da Thomas Mann (nel passaggio di un suo celebre discorso a Budapest) come “principio contrario di ogni umanesimo”.

È da notare per inciso come Kubrick, a dispetto di una certa retorica esegetica che lo vuole regista di “cinema civile” o perlomeno *engagé*, abbia eliminato dal suo film ogni accentuazione umanista

o didascalismo denunciatorio, insieme a qualunque ridondanza patetica: ha ragione Enrico Ghezzi quando scrive, nella sua monografia kubrickiana del «Castoro», che in *Paths of Glory* a provocare emozione è soprattutto «il geometrismo rituale che dà la verità a una situazione che malgrado tutto siamo abituati a considerare come un enorme gioco».

Se dunque il film muove una condanna all'insensata logica della prassi militarista applicata a questa come a ogni altra guerra, lo fa con una particolare, limpida *oggettività* che attiva solo di rimando un effetto di empatia, al contempo inducendo (quasi subliminalmente) qualunque spettatore a una presa di coscienza critica nei riguardi degli avvenimenti narrati.

Non vi è dubbio che Kubrick sia rimasto affascinato soprattutto da un elemento della *fabula* di Cobb: nessuno dei personaggi coinvolti nella vicenda della “presa del Formicaio” (siano essi carnefici, vittime o testimoni) si sottrae alla *règle du jeu* imposta dallo schematismo gerarchico che obbliga alla disciplina dell'ubbidienza. Non c'è nessun ribelle, nessun sovversivo, tra i protagonisti di questa storia, che a metà del film vediamo quasi tutti riuniti nel sontuoso teatro del processo fatale.

A dispetto delle proprie intime convinzioni, non si è affatto ribellato alla doverosa disciplina bellica l'intrepido, coscienzioso e (fino a un certo punto) anti-eroico colonnello Dax, che dopotutto ha eseguito scrupolosamente (e mettendo a rischio la propria vita) l'ordine del demenziale assalto all'obiettivo “impossibile” impartitogli dal superiore Mireau, a sua volta ben consapevole, da esperto militare, dell'irrealizzabilità dell'impresa generatrice del massacro “calcolato”, e però rimasto irretito dalla volontà espressa dal cinico generale di corpo d'armata Broulard che l'ha ricattato con la promessa di un'onorificenza alla fine negata. E nemmeno i tre condannati all'inutile martirio hanno mai espresso alcuna volontà d'insubordinazione o perpetrato alcun atto di viltà, anzi più volte viene ribadito quanto essi si siano valorosamente distinti nel corso della battaglia incriminata.

In fondo, la loro colpa di sopravvissuti all'ecatombe è quella di essersi sottratti all'esemplare diktat tramandatoci dal maresciallo di Francia Joseph “Papa” Joffre (strenuo difensore della dottrina “d'attacco”), realmente diffuso fra le sue truppe alla vigilia della vittoriosa prima battaglia della Marna nel settembre del 1914: «Un reparto che non potrà avanzare dovrà, a qualsiasi costo, mantenere il terreno conquistato e lasciarsi annientare sul posto, piuttosto che retrocedere».

Solamente nel corso dell'arringa finale del processo-farsa, assumendo il ruolo di avvocato (attività abilmente esercitata da borghese) al quale viene affidata la formale difesa degli imputati, l'esitante e problematico Dax si lascia andare a considerazioni vibratamente polemiche nei riguardi dell'intera vicenda: «L'attacco di ieri mattina non è stato un'onta alla nostra bandiera e meno che mai un disonore per i combattenti di questa nazione. Ma è questa corte marziale un'onta e un disonore per la Francia. Un processo così condotto è un'offesa a ogni principio di giustizia».

Con un rancore più trattenuto, egli aveva espresso inizialmente tutto il proprio “idealistico” scetticismo di fronte al collerico Mireau, arrivando a citare il consumato aforisma di Samuel Johnson sul patriottismo come “ultimo rifugio delle canaglie”, per poi predisporre alla tirata conclusiva, dopo la macabra esecuzione della sentenza, nella quale poter sfogare tutto il proprio disprezzo nei confronti del mefistofelico Broulard, intenzionato a concedergli il ruolo ricoperto da Mireau, definendolo un “vecchio sadico e degenerato”.

Questi, di contro, reagisce con freddezza stupefatta alla provocazione, mostrandosi sinceramente deluso dal “sentimentalismo” manifestato dall'aggressivo interlocutore che ha osato rifiutare la promozione: «Lei è un idealista ed io la compiango come compiangerei un minorato», gli risponde.

È nel serrato sviluppo dell'ambiguo *fin de partie* di questa atroce “storia semplice”, con le relative torsioni psicologiche ed etiche dispiegate ad arte, che si chiarisce quanto il gioco di simmetrie organizzato dal regista sia congegnato in modo tale da fare coincidere gli opposti.

Secondo Kubrick, ogni guerra dimostra quanto l'ordine abbia la facoltà di generare il caos, e questo perché la guerra non è che una metafora dell'essere-nel-mondo, lo specchio nel quale si riflette il paradosso della nostra *doppia* natura che, quando agisce nelle cose, ci costringe a vivere scontando la contraddizione secondo la quale ogni principio morale sembra essere destinato ad attivare il meccanismo a orologeria (il *clockwork*) della propria stessa nullificazione.

Si comprende quanto a Kubrick premesse di allestire lo spettacolo (estatico più che estetico) della guerra *in fieri* allo scopo di svelarne il congegno.

E così per le coreografiche sequenze della battaglia del Formicaio, emozionanti panoramiche laterali e in avanti architettate in un certo senso *à la manière de* Busby Berkeley e dei suoi musical, come pure per le soggettive nelle trincee francesi (rese più larghe di quelle vere per consentire i movimenti di macchina), le riprese vennero effettuate utilizzando le stesse rotaie su cui realmente scorrevano i vagoncini per i rifornimenti dei soldati al fronte.

*Paths of Glory* è un film costruito come una vera e propria partitura visiva, una ballata epica e realistica che si apre con l'esecuzione marziale della *Marsigliese* e si chiude con una canzonetta popolare tedesca (la colonna sonora dei vincitori e quella dei vinti, entrambe trasfigurate in coda attraverso le dissonanze assai corrusche delle trascrizioni di Gerald Fried).

Minacciose percussioni fanno da ossessivo contrappunto musicale ai movimenti sempre avvolgenti e funzionali della camera, privilegiando soprattutto il piano-sequenza (una tecnica il cui virtuosismo controllato Kubrick studiò nelle opere del suo regista preferito, Max Ophuls), ad accentuare la dimensione claustrofobica degli spazi o l'anamorfoosi dei volumi architettonici (però mai in chiave espressionista).

Utilizzando la macchina da presa come un'arma, il futuro autore di *2001: Odissea nello spazio* e di *Full Metal Jacket* (decisivo teorema sulla *perdizione* made in USA del Vietnam) sembra dunque divertirsi omericamente all'idea di rappresentare la guerra come un meccanismo giocoso generatore di morte.

Il suo è lo sguardo *superiore* di un ironico cineasta demiurgo che vuole trasformare ogni suo film, solo apparentemente chiuso e "risolto", in un'opera paradigmatica che si apre a interpretazioni problematiche e a suggestioni contraddittorie.

Fu proprio *Paths of Glory* a suscitare l'ammirazione e lo sgomento di Michelangelo Antonioni che, intervenendo al forum organizzato dalla rivista «Bianco e nero» (numero 4 dell'aprile 1958), cita l'intensa scena della fucilazione dei tre condannati, e la sua rigorosa visione prospettica, come un esempio di sobrietà stilistica ed etica. A conclusione del suo scritto, il regista ferrarese si sofferma a condividere il commento di uno spettatore incredulo di fronte all'eccesso di disumanità mostrata dai generali nel film, recuperando causticamente la memoria di un episodio riportato da Curzio Malaparte nella prefazione al suo *Battibecco*: «Un gruppo di soldati che doveva rientrare dalla licenza, in tempo di guerra, arrivò con qualche ora di ritardo a causa di un disguido del treno, causato dal disordinato traffico ferroviario. Non valse la giustificazione della forza maggiore: quei soldati furono accusati di diserzione e fucilati». Non c'è dubbio che Antonioni restò ammaliato dalla visione ambiguamente problematica di Kubrick, dalla *doppia prospettiva sulla realtà* che quel suo film ha saputo lucidamente rappresentare.

È la realtà che ogni finzione contiene, la realtà atroce e (quasi) inconcepibile dell'ontologica perversione dell'umano che l'evento della Grande Guerra evidenziò, a costituire la sostanza tematica di *Paths of Glory*, il suo destino di film-spartiacque che s'incise, da allora in poi, nel nostro comune immaginario.

E questo anche per merito di uno dei finali più spietatamente intensi della storia del cinema, quando Dax, reduce dall'invettiva contro Brulard, assiste a una rappresentazione (teatro nel teatro) in un rimediato palcoscenico di un'osteria: la giovane sfollata tedesca (Suzanne Christian, futura signora Kubrick) che affronta impaurita una platea di militari vocianti e ubriachi, intonando timidamente il motivetto di *Der treue Hussar* riuscendo a commuoverli tutti.

Sono le maschere del bestiario, quelle del gregge umano destinato al massacro, i loro crudi primi piani, che Kubrick inquadra volendoli porre a sigillo del suo film: volti trasfigurati e rigati di lacrime che possono indurre alla *pietas*, ai quali viene subito contrapposto quello marmoreo e asciutto di Dax, che finalmente incarna a tutto tondo la malinconica figura dell'eroe disincantato, pronto a dare l'ordine del ritorno sul fronte per un'ennesima carneficina.

«Dia ancora qualche minuto agli uomini» è la sua ultima battuta rivolta all'attendente.

E lungo la *traiettoria* della gloria, il tempo breve, *di pari passo* con la vita e con la morte, si torce sino a farsi infinito. Come il tempo che avvicina, sintetizzandone l'inconcepibile distanza, il lancio di un osso nel Pleistocene alla danza di un'astronave nello spazio del futuro.