

## L'EUROPA DEL '900 ATTRAVERSO IL CINEMA

### La Prima Guerra Mondiale

Indagare il rapporto fra il cinema e la Grande Guerra è un modo per affrontare anche una questione più ampia: quella del rapporto fra il cinema e la modernità. Grande Guerra e cinema sono legati da un filo rosso: entrambi, seppure in forme molto diverse, hanno rappresentato dei potenti catalizzatori del processo di dissoluzione dell'ordine ottocentesco e del conseguente sorgere della società del Novecento. La Grande Guerra è stata la prima guerra moderna, una guerra non localizzata ma mondiale, industriale, combattuta da eserciti di massa i cui membri sperimentavano per la prima volta la potenza distruttiva della tecnologia dell'età delle macchine e la terribile efficienza dei moderni apparati burocratici. Grazie all'invenzione di nuove e potenti armi (gas tossici, lanciafiamme, cannoni a lunga portata) le vittime si moltiplicavano, la scienza e la tecnica consentivano di aumentare sempre più le perdite, e da ambo le parti. Con il suo carico di mortifera novità, la Prima Guerra Mondiale ha segnato l'inizio del '900, ponendosi come improvviso e violento spartiacque tra due epoche.

Il cinema, dal canto suo, si è presentato fin da subito come una delle espressioni più sintomatiche del secolo sorto dalle ceneri del conflitto, non solo perché ne ha registrato gli eventi principali o perché è stato utilizzato come strumento di propaganda, ma anche perché ha saputo essere un medium profondamente in sintonia con il nuovo universo mentale.

La scacchiera e il labirinto rappresentano i due poli del percorso attraverso cui il cinema è riuscito a elaborare delle forme di rappresentazione della Grande Guerra congruenti rispetto alle devastanti novità, alla modernità di quell'evento. La figura della scacchiera è sottesa a tutti quei film che adottano e fanno propria la prospettiva aerea del generale che osserva il conflitto a fuoco dall'alto e da lontano. Attraverso questa visione panoramica la guerra appare come un'attività razionale, un insieme di mosse e contromosse inserite in uno schema intellegibile. Alla figura del labirinto sono ascrivibili quei film che adottano il punto di vista del fante in prima linea, perduto fisicamente e psicologicamente nel dedalo delle trincee, in balia di forze che non può controllare né comprendere. Alla prima tipologia possiamo ascrivere film come *La grande illusione*, *Uomini contro*, alla seconda *La grande guerra*, mentre un film come *Orizzonti di gloria* si fa portavoce di entrambe le visioni.

#### ***La grande illusione*** di Jean Renoir (1937)

Con Eric von Stroheim (il comandante von Rauffenstein), Pierre Fresnay (il capitano de Boëldieu), Jean Gabin (il tenente Maréchal).

SINOSSI: In Germania, verso la fine della Prima Guerra Mondiale, alcuni ufficiali e soldati semplici francesi, russi e inglesi, vengono fatti prigionieri dai tedeschi e rinchiusi in diversi campi di concentramento. I francesi si contraddistinguono subito per la loro abilità nel fuggire dai campi, a tal punto che i tedeschi si vedono costretti a trasferirli in una fortezza speciale, non molto distante dalla Svizzera, da cui è praticamente impossibile evadere. La fortezza-prigione è comandata dal nobile Von Rauffenstein, invalido ed eroe di guerra tedesco, asso dell'aviazione. Tra il capitano francese De Boëldieu, facente parte dei nuovi arrivati, e Von Rauffenstein si instaura subito un rapporto di simpatia, fatto in particolare di stima e della consapevolezza della comune appartenenza a un ceto sociale di grande prestigio. De Boëldieu approfitta di questa amicizia per favorire la fuga di suoi due connazionali, ma viene ucciso da Von Rauffenstein proprio mentre, ai bordi delle mura della fortezza, cerca di distrarre con della musica le sentinelle di turno. I due francesi, Maréchal e Rosenthal, trovano ospitalità presso una casa contadina abitata da una vedova di guerra. Seguiti nella neve dai tedeschi, i due riescono a oltrepassare a fatica il confine con la Svizzera.

L'illusione a cui fa riferimento il titolo del film è quella di pensare di poter rinchiodare gli uomini dentro steccati, dal momento che il bisogno di libertà è connaturato a ciascun individuo e l'essere umano non cesserà mai di infrangere le barriere issate da chi lo vuole imprigionare. Steccati, barriere, rigidità: fisiche (le reti che cingono i campi di prigionia, le mura e le alte torri della fortezza) ma anche morali: le classi sociali, le tradizioni, i pregiudizi di razza, religione, costumi. Tutto il film lavora su queste barriere e sul tentativo di

superarle, e la guerra è solo una cartina tornasole che fa apparire la vacuità e l'ottusità delle stesse, in definitiva la loro illusorietà, almeno nel senso della loro artificiosità rispetto ai bisogni naturali dell'uomo.

*La grande illusione* è uno dei più bei film pacifisti che siano mai stati girati, nel quale il regista ha voluto sottolineare due aspetti importanti: l'inutilità della guerra e il permanere delle caste, delle discriminazioni di classe. Lo dimostra il legame che sorge tra i due protagonisti e la contrapposizione tra di essi e gli altri personaggi. I due uomini si riconoscono nei valori di un mondo superato dalla Storia, quello di un'aristocrazia fondata sul privilegio-dovere delle armi, il che spiega perché De Boëldieu s'intenda più con l'aristocratico comandante del campo tedesco che con i suoi stessi uomini, cui si sente arbitrariamente mescolato.

Un'altra "barriera" è costituita dalle lingue. Sono tre quelle parlate nel film: il francese, il tedesco e l'inglese. La lingua inglese è quella scelta da De Boëldieu e Von Rauffenstein per comunicare tra loro. È dunque una lingua d'elezione, un terreno d'incontro sopranazionale per personaggi che si considerano come appartenenti a una stessa élite. La lingua tedesca si configura come limite alla comunicazione, un limite che viene superato di volta in volta grazie al recupero di umanità operato da alcuni personaggi. Diverso il caso della lingua francese: nella sequenza in cui i soldati inglesi intonano la *Marsigliese*, essa si fa portatrice di una solidarietà nuova e diversa tra gli uomini, una solidarietà che va oltre le barriere nazionali e si radica nel tessuto umano della prigionia.

Al di là di tutti questi steccati, profondamente radicata, origine prima di ogni divisione, è la barriera razziale. Il film, almeno inizialmente, sembra veicolare i pregiudizi e i luoghi comuni sugli ebrei. Ma è solo un'apparenza, che verrà ribaltata successivamente, secondo un procedimento tipico di Renoir: contrapporre alla meccanicità del luogo comune la verità e la vivacità dell'essere umano. La competenza linguistica di cui dà prova il personaggio del sarto ebreo, diventa infatti, a un certo punto, un elemento di scambio emotivo, il veicolo che gli consente di comunicare con le due donne del film e insieme di porsi al servizio degli altri. Con il suo internazionalismo, Rosenthal mostra l'assurdità dei confini fisici e mentali che dividono gli uomini.

### ***La grande guerra* di Mario Monicelli (1959)**

Con Alberto Sordi (Oreste Jacovacci), Vittorio Gassman (Giovanni Busacca), Silvana Mangano (Costantina). SINOSSI: 1916. Oreste Jacovacci, romano, e Giovanni Busacca, milanese, sono due furbastrì scansafatiche. Dopo aver cercato invano di imboscarsi, si trovano arruolati e al fronte. Da quel momento vivono tutte le disgrazie di una guerra: il cibo pessimo, le marce forzate, il freddo, la paura. In una cosa i due sono sempre in prima fila: nell'evitare i problemi, piccoli o grandi che siano. Riescono a farla franca tutte le volte, ma una notte si trovano per caso in una cascina che viene presa dai nemici. Cercano di scappare travestendosi da austriaci, vengono catturati e proprio in virtù del travestimento che hanno adottato, potrebbero essere fucilati. Il colonnello nemico promette che li salverà se riveleranno l'ubicazione di un certo ponte di barche sul Piave. I due conoscono l'informazione delicatissima e decidono, per salvarsi, di parlare. Ma una battuta di disprezzo verso gli italiani pronunciata dall'austriaco ridà forza alla loro dignità, portandoli a mantenere il segreto fino all'esecuzione capitale. La battaglia decisiva sul Piave si conclude poco tempo dopo con la vittoria dell'esercito italiano, senza che nessuno venga a conoscenza del valore del loro sacrificio.

*La grande guerra* è il primo film italiano a trattare un tema fino a quel momento considerato tabù, la Prima Guerra Mondiale, sfatandone il mito. È anche il film che segna l'inizio di una nuova corrente cinematografica, la commedia all'italiana a indirizzo storico. Allo stesso tempo, rappresenta una chiave di lettura inestimabile per capire l'Italia del 1959, e come essa guardasse al proprio recente passato: non è difficile cogliere, infatti, dietro la caratterizzazione dei due protagonisti, il ritratto di una società pronta a lanciarsi nei promettenti anni Sessanta senza più volontà di sacrificio.

Quando il film venne annunciato alla stampa, prima ancora che iniziassero le riprese, si scatenò il pandemonio. Si accusò il cinema di gettare fango sulla nazione e sull'esercito, di aggredire la sola guerra che il Paese avesse combattuto e vinto. Secondo i censori, quei fatti bellici dovevano rimanere confinati in un'astrazione sovrumana, quasi agiografica.

Monicelli, invece, fa in modo che la guerra si sostanzi nella concretezza dei fatti, mettendo al centro della vicenda due italianissimi soldati dal carattere anti-belligerante e antieroico fino alla vigliaccheria: il romano Oreste e il milanese Giovanni, interpretati rispettivamente da Sordi e Gassman. Due personaggi diversi e speculari, caratterialmente e fisicamente, ma con un forte punto di congiunzione comune nella codardia. Ritrovatisi nell'immane tragedia, il loro scopo principale è infatti quello di salvare la pelle.

Il loro tentativo di salvarsi dalla follia bellica non solo risulta comprensibile, accettabile, in un contesto di morte e distruzione come quello descritto dal film, ma si trasforma anche in uno strumento utile a svelare la falsa e ipocrita retorica militarista che in quegli anni terribili ostentavano autorità, vertici militari, taluni organi di stampa.

Quella mostrata dal film non è una guerra di grandi battaglie condotte dai posti di comando o combattute in prima linea con sprezzo del pericolo, ma una guerra subita dalla gente comune che deve pulire il fucile, cucire i bottoni della divisa, camminare nel fango.

La sceneggiatura sceglie di far parlare ai fanti molti dialetti diversi, così da far capire che tutta l'Italia è stata coinvolta nella carneficina.

Se solidarizza con le truppe, Monicelli si scaglia invece contro i vertici militari, denunciando l'assurdità di certi comandi, le condizioni miserevoli in cui venivano tenuti i soldati, l'eccessiva burocrazia militare, la mancanza di un adeguato equipaggiamento.

Il film è diviso in capitoli, il contenuto dei quali è anticipato da una didascalia recante il testo di una strofa di un canto degli alpini. Commenti musicali di origine popolare, dal linguaggio semplice, canti nati probabilmente in trincea o nelle pause tra una battaglia e l'altra, che connotano in maniera netta la scelta di stile effettuata da Monicelli.

La morte dei due protagonisti rappresenta il climax del film. Essa, più che come un atto di eroismo improvviso, deve essere letta all'interno di una continuità di comportamento, che non registra cedimenti di sorta. Il rifiuto di rivelare il luogo dove verrà costruito il ponte di barche attraverso cui i soldati italiani attraverseranno il Piave per la battaglia decisiva, è frutto in Busacca di un violento motto d'orgoglio, di una pervicace volontà di rifiutare ogni imposizione e ogni dilleggio. In Jacovacci si tratta invece della paura di rimanere solo di fronte all'ignoto, della convinzione che un comportamento pavido ritarderebbe soltanto una morte già segnata e del pensiero della vergognosa autodifesa che dovrebbe condurre di fronte ai propri compagni. Busacca e Jacovacci dunque non muoiono tanto per amor della patria quanto per orgoglio e paura.

Alla morte dei due amici viene negato qualsiasi riconoscimento. Il finale si pone come la più convinta asserzione antibellica del film: ogni sacrificio in nome della patria porta con sé il marchio della sconfitta. Il più delle volte, per Monicelli, in guerra si muore inutilmente, senza riconoscimento e senza onori.

***Uomini contro*** di Francesco Rosi (1970)

Dal romanzo: *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu (1938)

Con Mark Frechette (Sottotenente Sassu), Alain Cuny (Generale Leone), Gian Maria Volonté (Tenente Ottolenghi).

SINOSSI: Nel corso della Prima Guerra Mondiale, i soldati del generale Leone, dopo aver conquistato, lasciando sul terreno tremila caduti, una cima considerata strategicamente indispensabile, ricevono l'ordine di abbandonarla. Poi l'ordine cambia: occorre che la cima venga di nuovo tolta al nemico. Gli austriaci, però, vi si sono saldamente insediati e la difendono accanitamente con due mitragliatrici. Gli inutili assalti, nemmeno protetti dall'artiglieria, si susseguono provocando ogni volta una strage tra gli attaccanti. Stanchi di essere mandati al massacro da un generale tanto incompetente quanto stupidamente esaltato, una parte dei soldati inscena una protesta: il generale Leone ordina, come risposta, di punirli con la decimazione.

Costretti ad uccidere o ad essere uccisi da uomini come loro, vittime dello stesso mostruoso ingranaggio, i soldati italiani, in gran parte ex contadini, rivolgono la loro fiducia a quei pochi ufficiali - come Ottolenghi e Sassu - che giudicano quella e tutte le guerre come inutili stragi. Ma il primo muore, nel tentativo di impedire il massacro dei suoi uomini, mentre Sassu viene condannato alla fucilazione per essersi opposto a un ordine iniquo di un suo superiore.

Il film è ispirato al diario di Emilio Lussu, scritto vent'anni dopo la fine della Prima Guerra Mondiale: sull'altipiano di Asiago, tra il 1916 e il 1917, Lussu, all'epoca un giovane sottotenente, nonché ex studente interventista, era stato testimone dell'impreparazione dell'Alto Comando, dell'inadeguatezza degli armamenti, dei tentativi di ribellione dei soldati (che spesso venivano repressi attraverso l'uso della decimazione), delle speculazioni sulla produzione degli equipaggiamenti. Soprattutto, Lussu aveva scoperto la natura classista della guerra: da una parte il popolo delle trincee, dall'altra i padroni della guerra, gli alti ufficiali, che esercitavano un potere assoluto sui soldati, e dietro le linee i veri burattinai, coloro che dettavano le direttive, spesso assurde e criminali, come documenta del resto il film.

Rosi fa proprio questo pensiero, suggerendo che la guerra è motivata e sostenuta dagli stessi interessi economici che governano la vita civile. I generali come quello protagonista del film, Leone, in questa prospettiva, non sono che delle marionette, manovrate da speculatori occulti.

Per sostenere questa idea, Rosi e i suoi sceneggiatori realizzano un film in cui gli ufficiali superiori sono costantemente contrapposti ai soldati e ai tenenti, sia riguardo alla posizione da essi assunta nei confronti del conflitto, sia dal punto di vista visivo, interno alle singole inquadrature.

Il generale Leone è il cuore nero del film, un personaggio che crede ciecamente nel potere e nel fatto di rappresentarlo. Pratica quanto gli hanno insegnato nelle accademie militari, senza accettare di adeguarsi a situazioni non previste dai piani degli alti comandi. Sempre in prima linea, disposto a pagare di persona, è convinto che sul campo si conquisti la gloria, e non comprende come qualcuno possa tenere alla vita, se non per viltà.

Nel teorizzare una guerra fatta di pugnali, corazze, pinze, Leone dimostra di essere rimasto fermo al Medioevo, se non alla strategia bellica dell'impero romano. E al Medioevo del resto rimandano i toni della fotografia del film, impostati su grigio, ocre e rosso, come se tutto ciò che accade fosse una collezione di cartoline dall'inferno.

Accanto a Leone, il film si concentra su due personaggi che vengono mano a mano coinvolti nella disobbedienza del popolo delle trincee: Sassu e Ottolenghi.

Ottolenghi impersona il Rivoluzionario: in un dialogo con Sassu, arriva ad ipotizzare l'instaurarsi in Italia del socialismo reale, dopo che i soldati avranno impugnatato le armi contro la direzione militare romana, da lui definita come il "quartier generale nemico". In lui è evidente la consapevolezza politica della natura di classe del conflitto, che si risolve in massacro di poveri e sfruttati.

Sassu, invece, non è sorretto da nessuna ideologia. Per buona parte del film appare dubbioso e solo dopo la morte del collega sembra prenderne il posto nella lotta contro i vertici militari. Nelle sue parole finali, prima di essere fucilato per non aver obbedito a un ordine iniquo di un suo superiore, si legge la bruciante disillusione di tanti interventisti che nel sangue e nel fango delle trincee divennero consapevoli della folle inutilità di una guerra lontana dagli ideali del Risorgimento nei quali credevano.

### ***Orizzonti di gloria*** (1957) di Stanley Kubrick

Con Kirk Douglas (colonnello Dax), Adolphe Menjou (generale Broulard), George Macready (generale Mireau)

SINOSSI: Durante la Prima Guerra Mondiale, il generale Broulard dello Stato Maggiore francese, nel tentativo di rialzare le sorti della guerra, ordina al generale Mireau di attaccare una posizione saldamente fortificata, tenuta dai tedeschi. Mireau è convinto che l'attacco si risolverà in un massacro, ma vede nel tentativo un'occasione di mettersi in luce come ardito comandante, perciò impartisce al colonnello Dax l'ordine di condurre i suoi uomini all'attacco. Dax è un combattente valoroso, il quale però, se dipendesse da lui, si guarderebbe dal sacrificare la vita dei suoi soldati a mire ambiziose; ma l'ordine ricevuto è categorico e non resta che eseguirlo. All'alba del giorno designato, Dax esce dalla trincea con la prima ondata; la reazione tedesca produce larghi vuoti nelle schiere francesi e nessuno riesce a superare più della metà dello spazio che separa le due linee. Il bombardamento tedesco si fa così intenso che la seconda ondata non può uscire dalla trincea. Il generale Mireau, che assiste da un lontano osservatorio al fallimento dell'attacco, va su tutte le furie

ed ordina all'artiglieria di sparare sulle linee francesi per costringere gli uomini ad uscire dalle trincee, ma l'ordine non viene eseguito. Convocato dallo Stato Maggiore, Mireau decide di punire esemplarmente quegli uomini, che definisce "vigliacchi", facendone fucilare tre, scelti a caso. Dax s'opponne con tutte le forze a tale decisione, e inutilmente difende i suoi tre soldati dinnanzi ad un tribunale militare che ha già deciso la loro condanna a morte. Dax minaccia di provocare uno scandalo rivelando l'assurdo ordine dato da Mireau all'artiglieria, ma i suoi sforzi sono vani. Il generale Broulard lascia che i tre uomini vengano fucilati e il giorno dopo ordina un'inchiesta sul conto del generale Mireau, che viene allontanato dal comando. Dax rifiuta sdegnosamente una promozione e all'indomani riceve l'ordine di raggiungere coi suoi la prima linea.

Il film è ispirato a un romanzo di Humphrey Cobb, *I sentieri della gloria* (1935), incentrato su una tragica realtà della Prima Guerra Mondiale: l'atroce pratica delle decimazioni, le fucilazioni di soldati tirati a sorte dai loro comandanti per dare un esempio ai loro commilitoni quando questi si rendevano colpevoli di scarso spirito combattivo. La sceneggiatura segue le linee generali del romanzo, ma con varie modifiche. La principale riguarda la creazione di un coprotagonista, Dax, che funge da tramite fra gli altri comandi e la truppa: il suo grado (è colonnello), la sua origine sociale (nella vita borghese è uno dei più famosi avvocati parigini) lo accomunano alla casta dominante, ma le sue simpatie umane sono tutte dalla parte dei soldati, di quelli che pagano di persona.

L'intero racconto filmico è scandito dalla bipartizione fra alti comandi militari e truppa, fra una casta di eletti che decreta il destino di tutti e gli sventurati che li subiscono. Ad illustrare questo concetto contribuisce fortemente il modo in cui è strutturato lo spazio filmico. Da un lato abbiamo l'universo armonico della fortezza, un sontuoso palazzo tappezzato di quadri, tappeti, libri, quasi un piccolo museo della cultura occidentale a cavallo fra Settecento e Ottocento. Dall'altro lato troviamo lo spazio labirintico delle trincee e della terra di nessuno.

Nella prima sequenza è proprio la scenografia a sottolineare il senso riposto e autentico di quel che vediamo accadere sullo schermo o meglio di quel che non vediamo, nascosto come è tra le pieghe e i sottintesi di una conversazione allusiva tra Mireau e Broulard. Il dialogo si svolge in un grande salone settecentesco, illuminato da ampie finestre; di fronte allo stile architettonico e decorativo della scena avvertiamo qualcosa di falso, come davanti ai fondali dipinti di un palcoscenico: intuiamo quindi che la realtà non è lì ma altrove, fra gli uomini che combattono veramente. I due uomini passeggiano in lungo e in largo per la sala, seguiti dalla macchina da presa, che li accompagna con ampi movimenti circolari. Attraverso queste circonvoluzioni, il regista ottiene un duplice scopo: quello di suggerire l'idea del ricatto, dell'abile manovra con cui un uomo poco intelligente (Mireau) viene letteralmente circuito; e quello di creare un contrasto con la soffocante mancanza di spazio delle trincee, dove simili esercizi con la panoramica e il carrello saranno assai più difficili o comunque costretti in binari precisi. Alla libertà di movimento di cui dà prova la macchina da presa nella conversazione fra Mireau e Broulard si contrappone in effetti, e violentemente, la costrizione fisica cui la stessa è obbligata nella scena successiva, in cui Mireau ispeziona le trincee. Contrariamente ai generali, i soldati vivono in un mondo claustrofobico, in cui è possibile un unico tipo di movimento. Tanto la scena precedente è tortuosa, suadente, distesa, quanto quella successiva è secca, lineare, rapida. Ma non è ancora la realtà della vita di trincea: è piuttosto l'immagine retorica, frettolosa, distratta che se ne fa Mireau. Quando il generale passa in rassegna gli uomini, non abbiamo mai una sua soggettiva su di loro, questo perché Mireau, al fondo, non li guarda e neppure li ascolta. Nella scena in cui Dax cammina lungo le trincee, invece, in alternanza alle carrellate a precedere in cui osserviamo il colonnello muoversi per i camminamenti, abbiamo alcune sue soggettive sui soldati, i quali ricambiano lo sguardo (guardando in macchina). Tra Dax e i suoi uomini c'è dunque uno scambio, che è tanto scopico quanto empatico: il colonnello guarda i suoi uomini, si preoccupa per loro, e i soldati a loro volta rispettano e amano il colonnello.

La prima parte del film ha il suo culmine drammatico nella sequenza dell'attacco al Formicaio. L'attacco si svolge disperato, rabbioso, pervaso da un senso di inutilità e frustrazione. Mireau osserva la scena attraverso un binocolo sulle cui lenti vi sono apposte delle tacche per la misurazione dello spazio: il generale percepisce il campo di battaglia come un luogo controllabile dall'occhio, in cui si possono effettuare delle misurazioni. Ma

nella moderna battaglia dei materiali la vista è spesso fuorviante, se non inutile. Quando Mireau osserva con il binocolo gli uomini che non hanno lasciato le posizioni, vediamo i fanti ammassati nelle trincee, senza alcun ostacolo apparente alla loro avanzata, per cui saremmo portati a credere, insieme al generale, che i soldati non avanzano per viltà. Nell'osservazione con i binocoli l'esperienza visiva fa passare in secondo piano quella sonora e se ne distacca. L'osservatore non è immerso direttamente nel frastuono e nella confusione, ma il coglie dall'esterno, attraverso immagini, segni e gesti che suggeriscono la drammaticità dello scontro, ma privata delle sue caratteristiche acustiche. Le immagini sono silenziose, in esse è del tutto assente lo spaventoso frastuono dell'artiglieria che accompagna tutta quanta la sequenza. Il silenzio dà il senso dell'estraneità del comando alla realtà della linea del fuoco. Mentre Mireau inveisce contro la vigliaccheria dei soldati, il colonnello Dax, che guida l'attacco, torna indietro a cercare di far muovere gli uomini che non sono usciti dalle trincee. A questo punto il quadro che ci si para innanzi è completamente diverso: i camminamenti sono ingombri di cadaveri e il fuoco nemico è effettivamente troppo intenso, tanto che neppure l'eroico colonnello riesce a spingersi oltre il parapetto.

Il disprezzo dei generali verso il punto di vista dei soldati viene ribadito nella sequenza del processo, al termine del quale le gerarchie militari mandano a morte tre soldati del reggimento di Dax, scelti a caso, per punire tutto il reparto per la supposta codardia dimostrata in battaglia. Il processo si rivela una grottesca parodia, essendo la condanna già scontata in partenza. Non esiste una difesa come non esiste un'accusa formale: esiste solo la volontà aprioristica di fucilare i tre imputati. Gran parte della scena è girata alle spalle dei tre, ombre nere contro i vaghi, abbacinanti giochi di luce del sole sugli stucchi dorati e i marmi del salone: in questo modo gli imputati appaiono soffocati dalla maestosa e fredda eleganza del locale, e al tempo stesso ne appaiono come l'unico elemento dolorosamente reale, dolorosamente presente: mentre i giudici militari diventano indistinte silhouettes, simboli evanescenti di una falsa legalità.

Maria Rita Fedrizzi