

## **La didattica**

Il ventennio di storia americana che abbiamo tentato di chiarire e problematizzare in questa unità didattica si presenta ricco sia dal punto di vista della storia evenemenziale, sia per quanto riguarda i rivolgimenti sociali, materiali, delle abitudini e dei costumi che lo hanno attraversato. Abbiamo così pensato, per quanto riguarda le strategie didattiche, di affiancare al ciclo di lezioni frontali concernenti il percorso storico cronologico e critico, due laboratori che permettano agli alunni di entrare a contatto diretto con i prodotti culturali del tempo: in questo modo, oltre ai contenuti, potranno saggiare l'atmosfera, lo stile dell'epoca, e riflettere sull'impatto che questi strumenti di comunicazioni ebbero sulla società del tempo, nel momento stesso in cui essa si trasformava in società di massa, una società che per definizione fruisce dei mezzi di comunicazione e ne viene inevitabilmente influenzata e plasmata. La sola lezione frontale non potrebbe restituire il clima dell'epoca, segnato e colorato dalle immagini e dalle parole del cinema e della stampa. Solo permettendo agli alunni un contatto diretto con questi mezzi, con l'invito a guardare, ma soprattutto a riflettere sulle intenzioni di determinate scelte stilistiche e retoriche, riteniamo sia possibile una comprensione della reale portata dell'effetto dei *mass media* sulla società americana e su quello che si stava trasformando, proprio per l'azione di tali mezzi in villaggio globale.

## **Il laboratorio cinematografico**

Per quel che concerne il cinema abbiamo deciso di occuparci di un evento molto contestato e ambiguo della storia degli USA: la guerra nel Vietnam. Come ogni evento irrapresentabile, l'arte e la rappresentazione sono sempre serviti, in tutte le società, da filtro per elaborare e metabolizzare contenuti a volte insostenibili. interessante analizzare come questo processo antropologico muti nel momento in cui la produzione artistica sia fortemente massificata: il cinema, nel corso dei decenni analizzati si è imposto come strumento di legittimazione o critica, mutando fortemente l'inclinazione delle coscienze e il consenso nei confronti della guerra. Non era la prima volta che il cinema statunitense si era occupato della guerra: vi è stata infatti una ricca produzione

cinematografica sulla seconda guerra mondiale, non ancora esauritasi; ma si tratta di un filone molto diverso rispetto alla guerra in Vietnam.

Infatti bisogna tener presente il dato connesso al fatto che mentre dalla seconda guerra mondiale gli USA uscirono vincitori, per cui esiste una cinematografia connessa a questa epoca che ha caratteristiche epiche, oltre che ideologicamente impegnate nell'opposizione al nemico tedesco, dalla guerra con il Vietnam gli USA uscirono non solo sconfitti, ma con il senso di aver partecipato a una guerra non giusta. La migliore filmografia statunitense connessa alle vicende o a episodi di guerra ambientati in Vietnam risulta così molto più problematica di quella degli anni '40 e '50 connessa con la seconda guerra mondiale. Un aspetto non accessorio riguarda anche la connotazione dei registi che hanno prodotto film sul Vietnam: impegnarsi in tale impresa significava, negli anni '70 e '80, fare un film di denuncia, di impegno sociale. Il potere dominante, e quello della pubblica opinione tendeva rispettivamente all'occultamento e alla rimozione. Fare un film su quella guerra significava, andare controcorrente rispetto alle idee rassicuranti dell'ideologia dominante, significava mettere in discussione il ruolo dei militari e dell'apparato amministrativo e ideologico statunitense.

Accanto a questa produzione vi fu anche una filmografia tutta protesa a giustificare e legittimare l'azione americana in Vietnam: nel laboratorio cinematografico vorremmo render visibile, attraverso la proiezione di spezzoni di film concernenti periodi e produzioni differenti, come l'immagine della guerra sia mutata, cambiando inevitabilmente anche l'immaginario collettivo dei consumatori di tali prodotti artistici.

Il primo film che intendiamo suggerire ed in parte analizzare è in questo senso proprio *Berretti Verdi*, di e con John Wayne, uscito nelle sale americane nel 1968 o poco dopo l'offensiva del Tet - tratto da un romanzo di Robin Moore. L'intento ideologico che anima tutta l'opera è evidente fin dalle prime battute nelle quali si narra l'addestramento di due reparti delle Forze Speciali Americane, ma esplode in tutta la sua banalità nella scena finale su cui vorremmo concentrarci. Di fronte ad un inspiegabile tramonto ad Est, sul mare, John Wayne abbraccia a sé un piccolo orfano vietnamita pronunciando la sua battuta: "Figliolo, è per te che facciamo questa guerra". Una delle icone più solide dell'immaginario popolare americano, dopo aver ucciso sugli schermi centinaia di indiani, spende qui la propria fama per redimere dal comunismo un popolo inferiore.

La volontà di riunire un paese, ormai irrimediabilmente diviso, attraverso la mistica patriottica fallisce qui nella banalità propagandistica ed altrove nella consapevolezza dei propri peccati: *Soldato Blu* di Ralph Nelson, con Candice Bergen e Peter Strass, di due anni successivo, ispirato dal romanzo storico *Arrow in the Sun* di Theodore V. Olsen, istituisce un tragico parallelo tra la mistificante epopea del west americano e l'attuale menzogna nixoniana, cioè tra quei 400 trattati violati da aggressioni immotivate ed una guerra intrapresa per difendere la libertà. Un soldato federale, scampato ad un attacco dei pellerossa, e una ragazza che ha vissuto con i Cheyenne assistono al massacro del fiume Sand Creek del 1864, compiuto dalle giacche blu, nel quale morirono cinquecento indiani, in grandissima parte donne e bambini. Nelson ed i suoi collaboratori non hanno mai nascosto di essersi ispirati alla strage di My Lai, e nel finale la barocca rappresentazione della violenza nei confronti di una popolazione inerme deve aver per certo contribuito a seminare nell'inconscio americano l'idea, già peraltro matura, di una sporca guerra. La tremenda carneficina conclusiva, che non esclude stupri né evirazioni, non crediamo sia fine a se stessa, ma vada anzi dolorosamente affrontata, tutti insieme, insegnante ed alunni, in quanto sempre, purtroppo, attuale. Il vero orrore è suona la didascalia iniziale è che questi fatti siano veramente accaduti.

Gli anni Settanta sono stati per gli Stati Uniti un irripetibile laboratorio emotivo all'interno del quale il paese ha dovuto fare i conti con scandali politici e massacri inconfessabili; sul finire del decennio il Vietnam pare ormai pronto ad essere affrontato con crudele sincerità ed assoluto disincanto.

*Il cacciatore* di Michael Cimino, è del 1978. Tre giovani amici di origine ucraina, operai in un'acciaieria della Pennsylvania, partono per il Vietnam dopo aver festeggiato il matrimonio di uno di loro. Catturati insieme dai Vietcong, subiscono la tortura della roulette russa, ma riescono a fuggire dal campo di prigionia; Mike (Robert De Niro) rimpatria, carico di medaglie, insieme a Steven (John Savane) che perde le gambe mentre Nick (Christopher Walken) si perde nella giungla. A Saigon, grazie alla roulette russa, troverà poi la morte che aveva tanto cercato, ormai in preda alla follia, di fronte all'amico tornato per salvarlo. Il Vietnam occupa la parte centrale ed un breve, enfatico capitolo verso la fine, in cadenze di un'apocalisse allucinata. Il taglio espressionista che alterna tempi dilatati a scorci fulminei approfondisce lo squarcio provocato dalla guerra

nell'animo dei protagonisti. Intenderemmo mostrare agli studenti le due metafore ó veri e propri perni della narrazione ó maggiormente esplicative dell'insensatezza della guerra: la caccia al cervo iniziale e la sequenza della roulette russa. Poi le note di *God Bless America*, strazianti e come bugiarde, o per lo meno straniere, negli occhi stanchi dei reduci, dopo un brindisi mesto, tanto per i morti quanto per i sopravvissuti.

Dello stesso anno è *Un mercoledì da leoni* di John Milius, ambientato nella California del surf degli anni '60; con il film di Cimino condivide l'analisi sul valore dell'amicizia che resiste al tempo, alle guerre, all'America che cambia. Scandito su 4 tempi che sono 4 stagioni e 4 celebri mareggiate (estate '62, autunno '65, inverno '68, primavera '74) e che quasi corrispondono alle burrasche politiche (dalla morte di Kennedy allo scandalo del Watergate), non è soltanto un film sul surf e la sua mistica eroica, ma anche una malinconica saga sul malessere esistenziale di una generazione che ha perso la sua innocenza, quando non la vita, con la guerra del Vietnam. La sua importanza - sociologica e generazionale - è per noi pari a quella de *Il cacciatore*; anche in questo caso proponiamo la visione di due scene, la visita medica presso gli uffici di leva ed il dialogo tra i ragazzi al cimitero militare, immenso e spietato, per commemorare un amico ucciso in Vietnam.

Con *Apocalypse Now*, di Francis Ford Coppola, 1979, la guerra del Vietnam travalica i propri confini temporali assumendo i caratteri assoluti di una tragedia greca. A Saigon il capitano Willard (Martin Sheen) dei servizi speciali riceve l'ordine di risalire un fiume della Cambogia, raggiungere il colonnello Kurtz (Marlon Brando) che sta combattendo una sua feroce guerra personale ed eliminarlo. Ispirato a *Cuore di tenebra* (1902) di Joseph Conrad, sceneggiato dallo stesso Milius e splendidamente fotografato da Vittorio Storaro, è il più visionario e sovrecitato film sul Vietnam, trasformato ormai in mito. Delirante, eccessivo, diseguale, ricco di sequenze straordinarie, assai discusso e talvolta estetizzante nel suo ostentato brio stilistico rappresenta una riflessione amara e disperata sull'imperialismo americano, erede del colonialismo europeo, sull'istinto omicida della civiltà occidentale, sul legno storto della umanità tutta. Impedibile è il primo dialogo tra Willard e Kurtz, sintesi perfetta dello scontro tra la politica americana che prova ancora a cercare un senso nell'esperienza della guerra ed il suo miglior soldato che ha trovato nella violenza assoluta la propria unica condizione di sopravvivenza alla follia.

Negli anni ottanta, in pieno deflusso di impegno politico ed interesse espressivo, *Platoon* di Oliver Stone, nel 1986, prova a rialzare il velo sul conflitto che molti americani vorrebbero ormai dimenticare. Nello scontro tra due sergenti, il killer Barnes (Tom Berenger) ed il ragionante Elias (Michael J. Fox), padri spirituali e modelli del giovane Chris, (Charlie Sheen) volontario in Vietnam, due Americhe sono a confronto; proprio il giovane, inesperto soldato diventerà il giustiziere dell'una in nome dell'altra. Il viaggio in elicottero che lo riporta alla base dopo l'esperienza della giungla può essere suggerito agli studenti come un'allegoria del fior di loto: la bellezza della libertà che può nascere nel fango della guerra.

Di un anno successivo è *Full Metal Jacket* Stanley Kubrick 1987. Tratto dal romanzo *The Short Timers* di Gustav Hasford ambienta la prima parte nel campo di addestramento dei Marines nel South Carolina dove i giovani civili vengono trasformati in combattenti (macchine da guerra e di morte, dice loro il sergente), la seconda in prima linea nel Vietnam, durante l'offensiva del Tet. La diffamazione della guerra e dell'esercito si articola già dalla prima scena, la rasatura dei ragazzi appena arruolati, ed è accompagnata lungo tutto il film da una prosa iperrealistica ed asciutta, di una secchezza fertile, colpita da una gelida brezza di umor nero sulla violenza dell'istituzione militare. Crediamo importante mostrare la prima parte del film.

*Nato il 4 luglio*, di nuovo di Oliver Stone, 1989, completa il nostro laboratorio. Tratto dal libro autobiografico di Ron Kovic, è un esercizio di alta retorica antimilitarista contro l'intervento USA in Vietnam, il fanatismo nazionalista, la mistica patriottica, il culto del successo. Kovic, nato il 4 luglio ó festa d'indipendenza americana - del 1946, si arruola nei Marines e torna dal Vietnam, nel 1968, paralizzato nella parte inferiore del corpo e impotente. Attraverso varie esperienze arriva a una presa di coscienza pacifista e porta la sua testimonianza alla Convenzione Democratica del 1976. Alcune sequenze corali sono di forte suggestione, come il dialogo tra Kovic e la madre di un soldato americano da lui ucciso per sbaglio durante lo scontro a fuoco nel quale è rimasto paralizzato; è questa la scena di più alto impatto emotivo, insieme a quella del pestaggio e dell'arresto del protagonista in seguito alla dimostrazione davanti alla Convention.