

1917

(*Scheda a cura di Francesco Falaschi*)

CREDITI

Regia: Sam Mendes.

Soggetto e sceneggiatura: Sam Mendes, Krysty Wilson-Cairns.

Montaggio: Lee Smith.

Fotografia: Roger Deakins.

Scenografia: Lee Sandales, Dennis Gassner, James Harrison.

Musiche: Thomas Newman.

Suono: Oliver Tarney, Mark Taylor (I).

Costumi: Jacqueline Durran, David Crossman.

Trucco: Sara Kramer, Naomi Donne.

Effetti speciali: Naomi Bourgeois, Guillaume Rocheron.

Interpreti: George MacKay (Caporale Schofield), Dean-Charles Chapman (Caporale Blake), Mark Strong (Caporale Blake), Andrew Scott (Tenente Leslie), Richard Madden (Tenente Joseph Blake), Colin Firth (Generale Erinmore), Benedict Cumberbatch (Colonnello Mackenzie), Claire Duburcq (Lauri), Daniel Mays (Sergente Sanders), Adrian Scarborough (Maggiore Hepburn), Jamie Parker (Tenente Richards), Michael Jibson (Tenente Hutton), Richard McCabe (Colonnello Collins), Chris Walley (Bullen)...

Produzione: Amblin Partners, Neal Street Productions.

Distribuzione italiana: 01 Distribution.

Origine: Gran Bretagna, USA.

Genere: Drammatico, Guerra.

Anno: 2019.

Durata: 110 min.

Sinossi

Prima guerra mondiale. 6 aprile, 1917. Blake e Schofield, giovanissimi soldati inglesi, sono incaricati di una missione quasi impossibile: attraversare la terra di nessuno tra le due linee contrapposte e consegnare un ordine che salverà la vita di 1600 uomini sul punto di attaccare l'esercito tedesco, che in realtà non si è ritirato come sembra. Per Blake la sfida ha un carattere personale perché suo fratello è uno dei 1600 soldati che devono lanciare l'offensiva.

Il percorso eroico dei due giovani protagonisti si svolge su un terreno imprevedibile e insidioso, attraverso trincee abbandonate, fattorie disabitate, città distrutte e date alle fiamme, una corsa contro il tempo e contro il nemico per impedire una strage annunciata.

ANALISI SEQUENZE

Premessa

Trattandosi di un film costruito come un unico **piano sequenza** (seppur materialmente si tratti di sequenze di diversi minuti ognuna, poi montate in maniera che non si avverte lo stacco di montaggio tra loro), è utile premettere una definizione.

Il **piano sequenza** è un'inquadratura continua, senza stacchi, che da sola svolge le funzioni di sequenza o scena complessa. Rappresenta un evento o una serie di eventi, caratterizzati talvolta da una relativa autonomia nel contesto narrativo del film ed è l'equivalente di quella somma di inquadrature, con stacchi di montaggio, su cui più frequentemente si articola una sequenza.

Secondo molti critici e registi, il **piano sequenza**, unito alla **profondità di campo** (la possibilità di vedere a fuoco e nitidamente in profondità, quindi tutto, o quasi, ciò che è nell'inquadratura) riesce a mostrare la realtà in continuità spazio-temporale (e non frazionata dal cambio delle inquadrature), e così offre una rappresentazione più realistica. Lo spazio è rappresentato per blocchi temporali unitari e, quindi, lo spettatore, proprio come nella vita reale, coglie autonomamente gli aspetti più ricchi di significato e di senso.

Quando il regista dichiara: «*Volevo percorrere ogni passo al fianco di questi ragazzi, sentire ogni loro respiro, ed è per questo che, insieme al direttore della fotografia Roger Deakins, ho realizzato 1917 come un'esperienza totalmente immersiva*», non fa altro che aderire alla enorme potenzialità della tecnica del piano sequenza, accettando per di più una sfida che pochi registi hanno vinto. La sida di girare l'intero film senza stacchi o, più precisamente, girare in modo che lo spettatore percepisca tutta la narrazione dall'inizio alla fine come un unico piano sequenza.

A questo punto, a conferma di quanto detto sopra, possono risultare molto utili le riflessioni del celebre critico cinematografico francese **André Bazin** (1918 -1958) sul concetto di piano sequenza e sulle sue potenzialità espressive, partendo da quello che scrive riguardo ad autori classici del cinema: “(...) in Renoir la ricerca della composizione in profondità corrisponde veramente a una parziale soppressione del montaggio (...) essa presuppone il rispetto della continuità dello spazio drammatico e, naturalmente, della sua durata” (...); “l'immagine, la sua struttura plastica, la sua organizzazione nel tempo – dato che si appoggia a un maggior realismo – dispone di molti più mezzi per piegare, modificare dall'interno la realtà. Il cineasta non è più soltanto il concorrente del pittore o del drammaturgo, ma finalmente l'eguale del romanziere”. (André Bazin, “Cos'è il cinema”, Garzanti Editore).

In questa sede non possiamo non citare un passo del celebre saggio “Montaggio proibito” dello stesso Bazin dove si enuncia una regola tanto categorica quanto interessante: “*Quando l'essenziale di un avvenimento dipende dalla simultaneità di uno o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito*”. E chiudiamo con una sua specifica riflessione sul piano sequenza: “*non è per nulla indifferente (...) che un avvenimento sia analizzato per frammenti oppure rappresentato nella sua unità fisica*”.

Del resto Mendes afferma che: «*La chiave era non permettere al pubblico di "sentire" la cinepresa in azione, un vero pericolo quando non ci sono stacchi*».

«*Abbiamo fatto molte prove con gli attori, in modo da poter avere un'idea delle distanze di cui avevamo bisogno*», ha detto Deakins, il direttore della fotografia «*quindi Sam ha avuto un'idea dei tempi del dialogo basando sulla distanza della trincea*». (Citazioni tratte da Everyeye.it).

Questo, appunto, conferma che la continuità della ripresa può infondere realismo senza rinunciare alla capacità del regista di plasmare la realtà rappresentata, a patto che non emerga troppo l'artificiosità del partito preso della ripresa senza stacchi. Un equilibrio difficile che nel film ci sembra pienamente raggiunto.

Procediamo quindi con l'analisi delle sequenze più interessanti, selezionate con il criterio di dare priorità a quelle in cui valenza narrativa e scelte di regia si coniugano al meglio e sono di per sé emblematiche.

1. Prima macrosequenza - L'incarico (00:00':00" - 00:08':17")

Il 6 aprile 1917 l'esercito tedesco si sta presumibilmente ritirando da un settore del fronte occidentale. Con il proposito di colpire il nemico in ritirata, il colonnello Mackenzie dell'esercito britannico si appresta a lanciare all'attacco il 2º battaglione del Devonshire. La ricognizione aerea, di cui il colonnello è ignaro per la distruzione delle linee telefoniche, rivela però che i tedeschi non si sono ritirati, ma si stanno solo riposizionando su una nuova linea difensiva, pesantemente munita. L'attacco del battaglione britannico, composto da più di 1.600 uomini, rischia quindi di trasformarsi in un massacro. Il generale Erinmore incarica Tom Blake e William Schofield, due giovani caporali, di consegnare a Mackenzie l'ordine di far cessare l'attacco. Tom Blake ha un'ulteriore motivazione a consegnare la lettera: il fratello Joseph fa parte del battaglione a rischio.

Nei primi fotogrammi del film l'inquadratura è occupata interamente da un paesaggio primaverile, fiorito, che marca il contrasto tra una natura vitale e il disagio e la tensione che di lì a poco saranno comunicati dagli eventi. La chiamata, con conseguente ordine, di recarsi dal generale a prendere le consegne viene pronunciata da un sergente parzialmente fuoricampo (non si inquadra che le gambe). Sin da questa prima parte si evidenzia come la scelta apparentemente limitante del piano sequenza non sia costrittiva ma, al contrario, portatrice di opportunità narrativo-stilistiche ed espressive.

Da 02'.15" fino a 03'.40", per esempio, tutte le informazioni necessarie al cosiddetto set up (messa a punto, esposizione) dei personaggi e della situazione di partenza vengono date colloquialmente e con naturalezza nel dialogo dei due caporali, ma nello stesso tempo si espone un'umanità stremata e malandata che lo spettatore può vedere, quasi creandosi delle proprie inquadrature, grazie alla larghezza dell'inquadratura e alla profondità di campo. Poi, dal prato, precedendo gli attori in movimento, si inizia a percorrere la trincea, come a sottolineare un progressivo restringersi dello spazio verso un imbuto narrativo che porterà i due all'interno di una situazione sempre più drammatica e, soprattutto, senza scampo.

Dal momento in cui Blake afferma preoccupato che «*sta per succedere qualcosa*» (a 03'.47"), la macchina da presa (m.d.p.) prosegue con un'inclinazione tale che quasi non si vede più il cielo, pur essendo all'aperto, accrescendo il senso di costrizione in un tunnel fisico e psicologico.

A 04'.09", Blake e Schofield sono accolti da un superiore e la m.d.p. si fa sorpassare da loro e inquadra i due da dietro mentre seguono il militare: il cambio di posizione riflette anche un cambio di stato d'animo, seguendo i due di spalle e leggermente dall'alto mentre cercano affannosamente di stare al passo. Quando, sull'entrata, Blake guadagna il favore della macchina, il senso di soggezione è già stato espresso da i due (di spalle) mentre si sono aggiustati la camicia prima di entrare. Non si è perso quindi niente in psicologia dei personaggi, e si è guadagnato in realismo, rispetto a un ipotetico quanto didascalico stacco sul loro primo piano.

All'entrata nel quartier generale di Erinmore, a 05'.09", possiamo notare uno dei numerosi "tagli nascosti": uno dei punti in cui la m.d.p. è stata fermata per poi riattivarla.

Questo taglio sfrutta il passaggio nel buio e assume anche un significato di superamento di una soglia psicologica e narrativa. L'inquadratura mantiene i due di spalle, in realtà non è limitante perché vediamo quello che vedono loro, in semi-soggettiva (vediamo sia chi guarda sia ciò che vede), giungendo poi fluidamente all'inquadratura speculare della seconda mappa mostrata dal generale. Intorno a 07'.00" fino a 07'.20" circa, la m.d.p. avanza per sottolineare la reazione emotiva (pur controllata) di Blake nel capire quale compito lo aspetta e come questo sia legato alla possibile sopravvivenza del fratello.

2. Seconda macrosequenza - Verso il fronte (00:08':18" - 00:16':44")

Blake e Schofield raggiungono la parte esterna delle trincee da cui dovranno tentare la sortita verso il centro abitato di Écoust-Saint-Mein, e, benché messi in guardia dal cinico e disincantato tenente Leslie, si apprestano ad affrontare con coraggio la prova.

Da 08'.18" circa fino a 09'. 04" la sequenza mostra Schofield, di spalle, in affanno nel tentativo di raggiungere Blake, che non vuole considerare la sua prudenza e la proposta di rimandare almeno a quando farà buio: questo ci fa identificare con Schofield, nella sua difficoltà a stare dietro a Blake e a farlo ragionare, poi, pur continuando nell'inquadratura unica, il cambio di direzione produce quello che, solitamente, nel linguaggio filmico è chiamato un controcampo, che ci svela – inquadrando i due da davanti – l'affanno fisico e psicologico di Blake il quale, finora di spalle, immaginavamo più determinato. Ora, invece, si palesa la sua fragilità. Infatti, visto di fronte, ansima; la fatica e l'ansia producono delle smorfie sul suo viso. Se finora, quindi, non vedere l'espressione della faccia sembrava poter essere una mancanza della messsa in scena, adesso capiamo che diviene un punto di forza, sottolineando il suo stato d'animo che, una volta svelato, ci appare ancora più potente e produce maggiore empatia: abbiamo visto un personaggio che si impone sicurezza e inflessibilità, e che adesso ci viene svelato in affanno, quasi già sopraffatto dall'incarico che ha dovuto accettare.

La potenza espressiva della steadycam a precedere è confermata a 09'.50" fino a 10' circa, quando la nostra attenzione è catturata dagli urti ricevuti da Blake da parte dei commilitoni che procedono in senso contrario, questo ci porta dentro all'azione, nella situazione di chi cammina velocemente in una strettoia contro il senso di marcia degli altri; metafora di una missione che potrebbe apparire insensata e/o senza speranza.

A 10'. 25" un altro "taglio nascosto" funziona, però, da passaggio narrativo e quindi è ancora meno percepibile: infatti è poco prima dell'affermazione «*Ci siamo: questo è il fronte*».

A 11'.00" l'attenzione di Schofield è catturata da un ferito gravissimo in barella. La modalità di ripresa si può definire di soggettiva inversa, nel senso che la m.d.p. esegue una panoramica a sinistra, sulla barella, per poi ritornare su Schofield che la osserva; il temporaneo distacco da Blake porta un'altra sorpresa quando lo raggiunge: Blake nella sua foga di persona istintiva ha fatto cadere un soldato ferito gravemente ed è stato bloccato da un superiore infuriato.

Particolarmente espressiva e toccante la parte (a 11'.50") in cui Blake sta quasi per cedere alle lacrime, non visto da Schofield, e riesce poi a controllarsi.

A 12'.18", l'incontro con i soldati che procedono in senso opposto ha la doppia funzione di ribadire la difficoltà di avanzare nella trincea stretta e di invertire le posizioni dei due davanti alla macchina da presa che li anticipa: anche Schofield, che ora precede il compagno, in qualche modo si nasconde

all'altro fisicamente, ed è reticente riguardo alle sue domande (in questo caso sul perché non si metta la medaglia conquistata sulla Somma).

Dopo 13'.40" la macchina da presa è insolitamente ferma (e questo, ogni volta che succede, dà forza all'inquadratura, in contrasto con la maggior parte del girato che è invece in movimento).

Il regista inquadra il tenente Leslie con la quinta laterale dei due protagonisti e produce un'enfatizzazione sul nuovo personaggio: egli nella semioscurità sembra aver perso ogni fiducia e ogni orientamento spazio-temporale, anche se dissimula lo smarrimento nascondendolo sotto a un velo di cinismo e di ironia macabra.

3. Terza macrosequenza - La terra di nessuno (00:16':41" - 00:32':40")

Giunti nella “terra di nessuno”, i due soldati trovano un paesaggio desolato, reso orribile da cadaveri di soldati sparsi e dalle carcasse di animali; dopo essere quasi rimasti uccisi nel crollo di un bunker causato dall'innesto di una trappola esplosiva, Blake e Schofield vanno a ispezionare una fattoria che sembra stata abbandonata da poco.

L'avanzata dei due soldati procede nel silenzio della pianura, accompagnata da una musica over non invadente ma sottilmente tensiva. A 18'.15" è ben evidente nell'inquadratura il cadavere semi carbonizzato, segnalato da Leslie, che indica il passaggio; a 18'.20", Schofield si ferisce. Questi due piccoli eventi, nella rarefazione del tempo reale, divengono ancora più forti al punto che non si è reso necessario sottolinearli eccessivamente con la musica.

A 18'.41", con l'inquadratura in semi-soggettiva, lo spettatore ha la sensazione di procedere insieme ai due (sempre a proposito di potenza “immersiva” del film) e l'orizzonte fosco non permette di vedere lontano più di tanto, trascinandoci ancora di più nella sensazione di ignoto.

A 19'.20", come spesso succede, sappiamo qualcosa in più di uno dei personaggi: infatti Schofield tace a Blake il fatto che il compagno stesso, urtandolo, ha fatto sì che mettesse la mano ferita dentro un cadavere in decomposizione, accrescendo la nostra apprensione per lui.

A 19'.40" la m.d.p. mantiene ancora una volta una posizione che ci mette nelle stesse condizioni visive dei due soldati, accrescendo la tensione: anche in questa parte non si vede l'orizzonte che può portare sorprese tragiche.

A 22'.10" la minaccia degli aerei è, in un certo senso, una “rimonta”, un'anticipazione di qualcosa che tornerà dopo e risulterà ancora più credibile perché preparata prima (vedi scena successiva della fattoria).

A 22'.20" la m.d.p., dopo essere stata mantenuta bassa impedendoci di vedere l'orizzonte più di quanto lo vedano i due soldati, si “calà” a sottolineare gli scarponi che procedono nel fango, facendoci percepire come se fossimo proprio dentro la scena, come nelle intenzioni primarie del regista che, in questa fase, similmente ai personaggi, ormai non si sofferma più su cadaveri e altre atrocità, come fosse subentrata una certa assuefazione emotiva nei confronti dell'orrore presente a ogni passo.

A 22'.17" inizia una delle sequenze più magistrali: la m.d.p., assicurata in ripresa ad un filo d'acciaio, teso sopra il laghetto prodotto dal cratere, rimane al di qua dell'acqua e segue lateralmente i personaggi in campo lungo, lasciando sfilare più vicino, davanti ai nostri occhi, rami, cadaveri, uccelli sull'acqua, ridimensionando i due attori nel quadro quasi a farli sentire ancora più disorientati di prima, per poi farli riavvicinare a mezza figura nel momento in cui devono affacciarsi al di fuori del cratere.

Questa modalità dimostra una straordinaria capacità di usare il piano sequenza senza rinunciare a enfatizzare plasticamente quello che è ritenuto importante: a 22'.54", per esempio, Schofield nota la testa di un cadavere inquadratura a destra di quinta. A 23'.01", invece, il passaggio della m.d.p.

molto ravvicinato a una roccia permette un altro “taglio fantasma” che, anche questa volta, segna una cesura tra l'avanzata nel terreno pianeggiante, ma tutto sommato libero alla vista, e la breve ma pericolosissima “catabasi” nel bunker abbandonato.

A 24'.46" è interessante la soggettiva/oggettiva sul secchio con la brace fresca che la m.d.p. inquadra oggettivamente scostandosi, con una panoramica, da Blake, ma assumendo la valenza narrativa della soggettiva in quanto il movimento è in sincrono con lo sguardo del soldato.

A 25'.00" circa, noi spettatori al girare l'angolo da parte della m.d.p. vediamo, per un breve tempo, meno di quanto vedano i personaggi, trovando automaticamente aumentata la nostra apprensione.

A 25'.09" la panoramica a schiaffo sostituisce il controcampo e/o la soggettiva di Blake che consulta con lo sguardo Schofield. Intorno a loro la scenografia risulta molto diversa dalla trincea inglese e appare di stile costruttivo diverso, resa inquietante dalla cupezza dei colori e dal fatto palese di essere stata abbandonata da poco o, forse, non completamente. Anche qui ci troviamo costretti a uno sguardo “immersivo” che quasi si sovrappone a quello dei soldati e ci spinge a sentire la loro tensione in un procedimento di empatia che cresce.

A 25'.43" un passaggio quasi identico a quello di 05'.09" segna l'ingresso in un sotterraneo attraverso il buio: se prima il varcare la soglia portava a risolvere l'incognita dell'incarico, qui porta a capire se è possibile un passaggio oltre il bunker; qui, come in una sorta di interruzione, siamo portati a un capitolo successivo della storia e anche qui abbiamo uno dei virtuosistici “tagli fantasma”, rilevabili solo se vi si presta una specifica attenzione.

A 26'.10" al consueto procedimento del piano sequenza in movimento si aggiunge la selettività dello sguardo guidato dalla torcia, e anche qui lo sguardo più attento ai dettagli è quello di Schofield che nota la foto di famiglia ai piedi del letto abbandonato, ribadendosi più analitico del collega che tende alla velocità e all'istintività nel muoversi e nel decidere. Infatti è Schofield che, poco dopo, noterà il cavo d'innesto che, nelle intenzioni dei nemici, dovrebbe trasformare il bunker in una trappola mortale per chi ci entri, per poi rimanere temporaneamente sotto le macerie e salvato solo dalla prontezza di Blake.

Nella parte che riguarda il salvataggio di Schofield da parte di Blake è interessante il confronto con la classica modalità di ripresa dei momenti di azione e suspense, tipica di tanto cinema, che scomponete l'immagine in molteplici inquadrature e, quindi, opera numerosi tagli di montaggio. Qui, invece, non ci sono tagli ma la tensione è altissima e a ciò si unisce un senso raro di realismo, di impressione di esservi: cosa che ci porta a riconfermare la suggestività delle riflessioni espresse da Bazin (menzionate nelle premesse) sul “montaggio proibito” e il piano sequenza. Questo succede proprio nel momento in cui la tensione potrebbe essere depotenziata dallo svelamento del meccanismo narrativo delle immagini in movimento, dalla sensazione di essere al cinema e non davanti a una forma di realtà (pur di finzione e artisticamente plasmata).

A 30'.00" il meccanismo “immersivo” si trasferisce anche all'esposizione (in termini di luminosità) dell'immagine che risulta molto chiara (così come ci appare troppo chiara, nella realtà, la visione all'uscita di un tunnel prima che l'occhio si riabitui): anche questo è un potente meccanismo di immedesimazione, speculare a quello della sensazione di buio netto all'entrata dei tunnel o altri attraversamenti oscuri.

Il direttore della fotografia Roger Deakins e il regista non ci mostrano quindi semplicemente due personaggi e le loro azioni, ma ci forzano, anche in questo passaggio, ad essere dentro quell'esperienza, accanto ai due protagonisti.

A 30'.52", ristabilita progressivamente una visione non più sovraesposta, si ha una soggettiva dopo che la m.d.p. sorpassa i soldati sul campo pieno di munizioni; poi, con una lunga panoramica, l'inquadratura torna oggettiva sul piano ravvicinato di Blake.

A 31'.40" il confronto tra i due compagni sul tema dell'opportunità o meno di proseguire insieme è reso con una inquadratura ferma e fissa che finisce con il lancio di un razzo: segno tangibile che non si può tornare indietro.

4. Quarta macrosequenza - La fattoria (00:32':41" - 00:53':10")

I due caporali giungono in una fattoria abbandonata dove assistono allo schianto di un aereo della Albatros Flugzeugwerke. Estraggono il pilota dall'aeromobile in fiamme per trarlo in salvo, ma l'uomo pugnala Blake per poi essere colpito a morte da Schofield, che assiste impotente alla morte dell'amico fra le sue braccia, giurandogli di portare a termine la missione e scrivere alla madre.

A 35'.39" un'altura verdeggiate preclude in parte lo sguardo, suscitando un'impressione di minaccia e favorendo la concentrazione dei due soldati e dello spettatore sul passaggio di tre aerei.

A 37'. 43" la reazione empatica di Blake sul motivo per cui Schofield odia tornare a casa (perché forse non lo avrebbero più rivisto rendendo tutto ancora più doloroso) è perfettamente resa dal movimento di macchina avvolgente che conferma la capacità di tempi e controttempi (tipica del montaggio convenzionale) anche nel caso di questo difficilissimo e totalizzante piano sequenza.

Dopo 38. 04 (attraverso un "taglio fantasma" che anche qui segna una soglia, una tappa ulteriore del viaggio) la conversazione tra i due soldati, come nella primissima parte del film, si basa su temi quotidiani e divertenti, quasi ad esorcizzare orrore e paura, che faranno ben presto la loro ricomparsa; eppure è proprio in questi momenti (e nel dialogo sul soldato attaccato dai topi) che si svela l'essere giovanissimi, figli e non padri, anche se forzati a maturare in fretta, dei due soldati.

«*E questi ciliegi sono spacciati?*» - «*No, ricrescono quando il nocciolo marcisce, ci saranno più alberi di prima*», è uno degli scambi di battute di tono quotidiano e sereno tra i due, un breve intervallo dal pericolo e dall'orrore.

A 39'.13" il regista costruisce un "quadro nel quadro" con semi-soggettiva dei due che guardano verso al fattoria attraverso una specie di cornice naturale: nonostante la necessità di movimenti continui e fluidi per seguire il percorso dei personaggi, la m.d.p. qui è ferma e mostra una delle inquadrature più belle e ben composte del film, tipica di un film costruito con inquadrature fisse. Successivamente, (confermando l'alternanza di momenti di tensione con momenti relativamente più distesi) il tempo reale dell'arrivo dei due alla parte centrale della fattoria è di nuovo foriero di suspense.

A 40'.33" abbiamo un nuovo virtuosistico quadro nel quadro con sguardo reciproco tra i due e cambio di fuoco durante l'ispezione dell'abitazione abbandonata; poco dopo, il dettaglio della bambola a terra è ancora guidato dagli occhi di Schofield, sempre attento e analitico, con una curiosità e capacità di sguardo che costituiscono sempre di più il dato fondamentale del personaggio.

La sequenza successiva, da 41'.30", è esemplare per quanti cambi di proporzione contenga (da campo lungo a piano ravvicinato, dettaglio, ecc.).

Da 44'.00" la scena inizialmente positiva dello spettacolo aereo offerta come dal caso ai due soldati, con la vittoria inglese nei cieli, si trasforma ben presto nella più atroce delle tragedie, con la caduta del pilota tedesco che, pur salvato dalle fiamme, accoltella Blake.

Il movimento a 360 gradi della m.d.p. durante i disperati tentativi di Schofield di tenere in vita Blake, con l'addome squarcato dalla ferita, ci fa vivere la tragedia su sfondi che via via ne accrescono, anche per contrasto, il significato: i prati dove hanno parlato sereni, i resti dell'aereo in fiamme, i ruderi della fattoria distrutta, ecc. Anche qui si conferma come, in linea con il pensiero di Bazin, la ripresa senza stacchi eviti con successo di ledere “la densità spaziale del reale”.

Si evidenzia e ribadisce, inoltre, la scelta dell'uso della luce naturale nel film. In questo caso si rischiava di inquadrare luci e strumenti tecnici dovendosi spesso muovere a 360 gradi e senza stacchi, quindi, si è optato per l'illuminazione naturale del giorno; questo ci rende ancora più naturale la luce, per lo più di cielo nuvoloso, mai artefatta. Anche se va detto che un intervento per rendere l'illuminazione più espressiva e più simile a quella normalmente percepita è senz'altro stato eseguito nella fase di laboratorio, durante la color correction, aggiustando quindi la base naturale.

La macchina da presa fissa, poi, permette di soffermarsi sull'altissimo livello di recitazione dell'attore che interpreta Blake, in miracoloso equilibrio tra sofferenza e momenti di candore (come quando dice «*ti raggiungo dopo*», nonostante stia per morire.)

5. Quinta macrosequenza - Le reclute (00:53':11" - 01:02':21")

Dopo la morte di Blake, Schofield si unisce a un'altra unità militare amica, diretta al fronte. William riesce a farsi dare un passaggio, aiutando anche il camion a superare un tratto fangoso, ma in prossimità di una città (Ecoust) la colonna deve fare una deviazione perché i ponti sono stati distrutti dai tedeschi. Schofield, se vuole fare in tempo, deve proseguire da solo.

La sequenza è quella meno caratterizzata dal movimento della macchina da presa, che si trova quasi sempre ferma sul mezzo di trasporto, il camion delle reclute. La recitazione, per così dire, passiva dell'attore che interpreta Schofield agisce a togliere, come commento visivo straniante alle parole delle reclute sul camion, che ingannano il tempo imitando i superiori; questa innocenza sottolinea l'assurdità della guerra e la differenza tra lui, più esperto, e i giovanissimi colleghi.

A 1.00'.14" i commilitoni guardano la pianura desolata e distrutta e si lasciano andare a un amaro commento: «*Tre anni a combattere per questo era meglio lasciargliela questa terra...* », «*Chi può sparare a una vacca? Un crucco che ha pallottole in più!*».

Il significativo monito del superiore, che dice a Schofield che deve procurarsi testimoni durante la consegna a MacKenzie dell'ordine a non procedere all'attacco (perché «*c'è chi vuole soltanto combattere*») precede un panoramica da destra a sinistra che assume la funzione di soggettiva di Scho che vede il ponte distrutto e l'edificio che incombe dall'altro lato del canale, inaugurando la sequenza seguente.

6. Sesta macrosequenza - Il cecchino (01:02':22" - 01:06':18")

William si separa dal gruppo e cerca di passare il ponte per entrare in città, trovandosi però immediatamente a combattere contro un cecchino isolato, che riesce a uccidere, venendo però ferito alla testa.

A 1.03'.13" da campo medio si va a dettaglio degli stivali che camminano in equilibrio sulla sponda del ponte crollato, enfatizzando il rischio di cadere, più avanti, a 1.04. 01, l'effetto figurativo è impressionante, con l'inquadratura in controluce dal basso e gli elementi geometrici del ponte che fungono da protezione per il soldato ma anche da gabbia quasi invalicabile.

Da 1.05'.35", arrivato all'interno Schofield è seguito dalla m.d.p. in silhouette: l'interno risulta poco illuminato e per questo inquietante e pericoloso, fino allo sparo reciproco tra lui e il cecchino, in cui sembra avere la meglio.

Segue un "nero" di ben 15 secondi veramente inusuale per il film che marca il solo segno di interruzione forte da voluto dal regista nell'intera narrazione. Questo tempo di nero lungo suggerisce che Schofield rimanga per terra svenuto per alcune ore.

7. Settima macrosequenza - La città in fiamme (01:06':33" - 01:12':01")

Qualche ora dopo Will, risvegliatosi e ancora in grado di avanzare benché ferito di striscio alla testa, si trova a vagare durante la notte per Écoust-Saint-Mein, bombardata e incendiata, e rischia di nuovo di essere ucciso da una sentinella.

In questa spettacolare parte del film il gioco di ombre e di luci è altamente tensivo ma forse un po' troppo espressionistico e violento, quasi a far perdere la dimensione umana finora sempre in primo piano e ben sposata con la suspense dovuta agli eventi esterni. In ogni caso, il gioco di luce permette di trasmettere inquietudine (e di operare ulteriori tagli fantasma), ma soprattutto enfatizza la sensazione di come sia tenuta in sospeso la vita del protagonista, accecato dai bagliori e in preda al caso.

A 1.11'.23", la spiccata tendenza ad osservare quasi costa la vita a Schofield perché viene individuato da un cecchino dopo un momento in cui rimane abbacinato dall'incendio di un vasto edificio davanti a lui; comparso il nemico, ognuno dei due cerca di capire chi sia l'altro, ma l'uomo comincia a sparare per primo. È interessante poi il fatto che la salvezza sia dovuta più che altro al caso, perché il cecchino inciampa: questo conferma la visione di un eroismo non retorico e non enfatico del protagonista, prima riluttante poi eroe quasi suo malgrado.

8. Ottava macrosequenza - La donna e la bambina (01:12':02" - 01:22':58")

Rifugiatosi in una cantina, Schofield trova una giovane francese, con una bambina non sua, a cui lascia del cibo e il latte con cui ha riempito la borraccia nella fattoria; la ragazza lo implora di rimanere per non rischiare la vita ma il soldato prosegue per salvare il battaglione Devon.

Uscito allo scoperto, il giovane si scontra con due tedeschi e sembra avere la meglio, ma si imbatte in una pattuglia ed è costretto a saltare da un ponte.

A 1.12'.01", un altro fluido ed efficace "taglio fantasma" segna un'altra cesura, una altra discesa sotto il livello del terreno, ma questa volta in un territorio protetto.

A 1.12'.44", la panoramica da destra a sinistra (tipo di movimento di macchina considerato più efficace e inquietante in quanto meno naturale) fa sì che lo spettatore veda (circa un secondo prima di Schofield che punta il fucile) la giovane donna che si materializza alle sue spalle e questo ci fa temere per lei (che potrebbe essere uccisa da lui) almeno quanto temiamo per Schofield.

A 1.13'.25", il movimento di macchina per raggiungere il punto di vista laterale e poi frontale di Schofield ci mostra chiaramente la ferita sul lato destro della testa.

È interessante che nel prosieguo del movimento circolare si noti come l'illuminazione sia diegetica, ovvero presente nell'inquadratura, facente parte della scenografia, e la donna rimanga sfuocata, come a suggerire l'impossibilità di Schofield di vederla nitidamente; solo a 1.13'.57", un cambio di fuoco su di lei, renderà più distinguibile la sua figura. Si noti che il fuoco selettivo (quindi con scarsissima profondità di campo, ossia con una limitata gamma di distanze messi a fuoco), risulti in

questo caso sia una necessità tecnica (l'illuminazione scarsa non permette molta profondità di campo) che una risorsa espressiva potente.

La parte in cui la donna cerca di medicare la ferita di Schofield ha più il valore di un abbraccio, e di una carezza, che di qualcosa di veramente necessario ed efficace, mentre la scena in cui si scopre la presenza della bambina, e Schofield gli dà il latte preso nella fattoria, ha il sapore di una pausa intimista, con la m.d.p. ferma e l'illuminazione calda e soffusa della lampada. Questa atmosfera visiva ci ricorda i dipinti europei, non tanto di Caravaggio ma dei caravaggeschi, dei fiamminghi a lui contemporanei e, non ultimo, di Artemisia Gentileschi, dove spesso è palese la presenza della fonte di illuminazione, candela o candeliere. E se pensiamo al cinema, ritornano alla memoria le scene al lume di candela girate da Stanley Kubrick in *Barry Lyndon*.

Narrativamente, il *topos* della donna che cerca di trattenere l'eroe dalla partenza, presente ovviamente nella letteratura almeno dall'*Odissea* in poi è trattato in modo antiretorico, con una parsimonia di dialoghi che dà un sapore realistico ed asciutto alla scena.

A 1.21'.30", l'inquadratura ci mostra negli stessi fotogrammi sia il tentativo di soffocamento del soldato da parte di Schofield che l'altro soldato tedesco ubriaco, ma armato, sullo sfondo: è proprio la compresenza senza stacchi che accresce la tensione, come ormai abbiamo imparato dalle famose riflessioni di Bazin riportate nella premessa all'analisi del film.

Questa sequenza, come le altre, si svolge in una città devastata in cui le luci espressionistiche di Deakins tagliano lo spazio e costringono, infine, Schofield in una specie di labirinto, fatto egualmente di mura, di parti buie e insidiose, e di parti illuminate, letali queste ultime per chi si esponga al tiro del nemico; a 1.22'.30", ormai senza fucile, il soldato sembra irrimediabilmente perso in questo labirinto.

A 1.22'.58", il salto di Schofield nel fiume offre al regista l'occasione di un taglio nascosto perfettamente naturale che inaugura una nuova sequenza, ormai illuminata dalla prima luce del mattino.

9. Nona macrosequenza - La fuga in acqua (01:22':59" - 01:28':15")

Schofield si lascia trasportare dalla corrente vicino alla posizione del battaglione Devon. Will parla con i soldati che riprendono la marcia dopo un canto e scopre che l'attacco è in corso.

A 1.25'.53", il breve momento di quiete di Schofield, dopo aver affrontato le rapide del fiume, è sottolineato da un nuovo scarto del suo sguardo che nota la sublime bellezza dei petali nell'acqua, attimo effimero ma idilliaco che richiama i ciliegi osservati con Blake prima della sua morte, ma il tono del momento è subito contraddetto dall'approdo alla riva, occupata da numerosi cadaveri, orrendamente gonfiati dall'acqua, ai quali Schofield è letteralmente costretto a passare sopra vincendo l'orrore e il ribrezzo.

A 1.29'.16" ancora un momento di sospensione: lo sguardo di Schofield che indugia a guardare il bosco, questo inaugura una parte quasi fiabesca in cui il protagonista si incanta a osservare e ascoltare un soldato che canta per gli altri: "The Wayfaring Stranger" è una canzone popolare inglese straordinariamente suggestiva e attinente allo stato d'animo dei soldati.

Così recitano alcuni passi della canzone:

*"I Am a Poor Wayfaring Stranger – Sono un povero viandante straniero
A-trav'ling through this land of woe – Viaggiando attraverso questa terra di guai
And there's no sickness, toil or danger – E non c'è malattia, fatica o pericolo
In that bright world to which I go – In quel mondo luminoso in cui vado*

I'm going home to see my father (mother, sister, brother) – Vado a casa a vedere mio padre (madre, sorella, fratello)...

A 1.31'.45", la panoramica che perde Schofield per mostrare molti soldati, e poi lo ritrova seduto come uno di loro, racconta visivamente, in maniera particolarmente efficace, il sentirsi parte del gruppo: è uno di loro e, come ognuno di loro – lo vediamo nella lenta panoramica –, potrebbe essere idealmente il fratello di Blake.

10. Macrosequenza - La lettera (01:28':16" - 01:41':02")

Schofield riesce a impedire che la seconda ondata possa causare altre vittime, consegnando il messaggio al colonnello Mackenzie.

A 1.33'.50", La ripresa nel camminamento che deve portare Schofield con il suo messaggio al quartiere generale, è stavolta dall'alto, con il risultato di mostrare in profondità allo spettatore più di quanto veda Schofield, e il vantaggio di far percepire quanto sia lunga la fila di soldati da sorpassare, e quanto ardua l'impresa.

A 1.37'.10", la decisione estrema di Schofield, di coprire in campo aperto gli ultimi 300 metri che lo separano da Mackenzie, dà l'occasione per una delle scene più spettacolari del film: la corsa di Schofield perpendicolare alla direzione dei soldati che vanno al massacro.

A 1.40.09, durante il confronto finale tra Schofield e il colonnello Mackenzie, la macchina da presa è a servizio dei due personaggi che vengono inquadrati prima da soli, poi entrambi in un piano a due che porta a una delle frasi del film più lapidarie e storicamente fondate: «*Questa guerra finirà solo in un modo: vince chi sopravvive*», afferma il colonnello.

11. Macrosequenza - Il messaggio (01:41':03" - 01:58':57")

Ultimata la missione principale, Schofield non pensa tanto a mangiare, o farsi medicare, quanto a trovare a Joseph Blake per informarlo della morte del fratello minore. Riesce a trovarlo sano e salvo, quindi, gli consegna la piastrina identificativa del fratello deceduto e gli chiede di poter scrivere alla loro madre. Joseph acconsente e ringrazia William di essere stato insieme a lui fino all'ultimo.

A 1.45'.00" circa, ancora una volta, è una voce fuoricampo che segnala a Schofield il prossimo passo da fare, è quella del fratello di Blake che parla con i suoi soldati e che Schofield intuisce essere proprio quella dell'uomo che cerca.

Da 1.45'.15", l'inquadratura rimane a favore del fratello di Blake e mantiene lo stesso campo anche durante la consegna degli anelli del povero Tom. Questa scelta (il campo si inverte solo sulla stretta di mano) aumenta il valore della reazione del soldato alla notizia della morte del fratello; reazione toccante anche se trattenuta, anzi, proprio per questo più intensa.

Nello stile del film, in questo momento estremo, una frase laconica e antiretorica di Schofield non manca però di essere commovente: il protagonista afferma che Tom Blake «*era un brav'uomo, raccontava storie divertenti, mi ha salvato la vita*», come a sottolineare che un'esistenza come quella di Blake non sia meno importante per il fatto di essere stata breve e sconosciuta ai più.

Il finale ci presenta una situazione che possiamo definire “circolare”, nel senso che torna, sotto un certo aspetto, al punto di partenza: Schofield si appoggia a un albero come lo era nei primi fotogrammi del film.

La lettura della frase, scritta sul retro della fotografia di famiglia, “Come back to me”, compare quando Schofield è ormai solo con i suoi pensieri, visivamente isolato nella natura che sembra quella in cui, ore prima, lo abbiamo visto essere svegliato per la missione: è un nuovo inizio dopo la fatica e il dolore.

Dedica e titoli di coda