

# Terrence Malick, *La sottile linea rossa*, 1998

## Alessio Baldini

---

### 1. L'*epoché* della storia

*La sottile linea rossa* è un film di genere. Vi si raccontano come se fossero realmente accaduti una serie di eventi di finzione, che si immagina siano parte di un noto e importante episodio della seconda guerra mondiale, la battaglia di Guadalcanal. Pochi mesi dopo aver subito l'attacco alla base di Pearl Harbor, gli Stati Uniti passano all'offensiva e decidono di condurre una campagna militare per occupare le Isole Solomon; la conquista di questo arcipelago nel Sud-Est dell'Oceano Pacifico avrebbe permesso agli Alleati di controllare le rotte navali in Oriente e costringere così l'Impero giapponese sulla difensiva. Nella *Sottile linea rossa* il racconto è centrato su un gruppo di uomini appartenenti a una compagnia di fanteria: prima il viaggio in nave, lo sbarco su una spiaggia, la lunga marcia, la difficile conquista di una postazione di difesa e di un accampamento giapponesi; poi il ripiegamento lungo il corso di un fiume nella giungla e infine il ritorno verso la costa, dove una nave da trasporto riporterà i superstiti negli Stati Uniti.

Come hanno fatto molti altri importanti registi statunitensi a partire dalla seconda metà degli anni Settanta (Coppola, Kubrick), Malick riprende l'involucro dello *war movie*. *La sottile linea rossa* ne mantiene la leggibilità narrativa e l'aspetto comunicativo. Resta tuttavia ben poco dei presupposti figurativi e del *découpage* tipici del film di genere: al contrario si ha l'impressione di essere di fronte a una nuova forma simbolica.

Il centro della *Sottile linea rossa* è il racconto della guerra: l'evento storico puro, la manifestazione incondizionata e definitiva della storia. In un film di guerra classico si raccontano per lo più avventure individuali inverosimili, ma nello *war movie* come forma è depositato un solido senso del-

*The Thin Red Line*, film a colori (164 min. ca.), regia di Terrence Malick (1998, Twentieth Century Fox e 2000, Twentieth Century Fox Home Entertainment).

la storia. In questo tipo di film i personaggi appartengono a due schieramenti contrapposti che tentano di annientarsi; ognuno dei due gruppi incarna una posizione di valore opposta e inconciliabile con l'altra: l'amico lotta contro il nemico. Nella *Sottile linea rossa* invece il giudizio sulle prese di posizione e sul loro conflitto è del tutto assente. L'operazione militare raccontata si chiude con la conquista di un accampamento giapponese situato nella giungla: la sagoma scura di un Buddha veglia ancora su ciò che resta delle costruzioni avvolte dalle fiamme; l'obiettivo della macchina da presa segue il fuoco che sale verso il cielo dietro la statuetta, poi tutto svanisce nel buio [116' 41" - 117' 12" ].<sup>1</sup> Il tempo della storia trascina nel suo moto i soldati, portandone alcuni alla propria morte e lasciando altri sopravvivere a essa; per un momento questo tempo (che ha già ricominciato a scorrere) si è fermato. Ciò che è stato conquistato finisce in nulla e il senso di quanto raccontato resta indecifrabile. La storia è posta sotto *epoché*.

A emergere in primo piano è quindi la storicità come fenomeno, ovvero il carattere storico della vita in una società divisa e articolata. Come la guerra diventa metafora (e metonimia) della storia, così l'esercito diventa metafora (e metonimia) del campo sociale complessivo. Una società complessa e i campi sociali specifici al suo interno funzionano infatti sul modello dell'esercito. Ciò che caratterizza ogni campo sociale è l'organizzazione gerarchica dei singoli agenti e la produzione di regole, compiti e strumenti (concettuali e pratici) percepiti come indipendenti e dotati di valore in sé. Muovendo e volgendo a uno scopo i sentimenti, i pensieri e le azioni degli agenti, questa costruzione impersonale prende corpo e riproduce se stessa. Ogni singola decisione, comando o regola trova la propria ragion d'essere nell'insieme di relazioni gerarchiche che costituiscono il campo. Ma queste relazioni e gli obiettivi che esse pongono e impongono non hanno alcun fondamento ultimo. I soldati muoiono per lo più casualmente, ma la possibilità della loro morte per il gioco della guerra è oggetto di scelta: risalendo la scala di comando si spera di trovare una risposta al perché. Il tenente colonnello Tall [Nick Nolte] spiega con grande sicurezza al suo sottoposto, il capitano Staros [Elias

Terrence Malick,  
*La sottile linea  
rossa*, 1998

1 *Legenda*: [X' X" - Y' Y"] : minuti (') e secondi (") del punto di inizio della sequenza, minuti e secondi del punto di fine della stessa. Se i numeri sono in corpo normale [Z' Z"], la sequenza inizia (o finisce) con uno stacco. Se i numeri sono in grassetto [**Z' Z"**], la sequenza inizia (o finisce) con una dissolvenza da nero (o su nero). Se i numeri sono in corsivo [*Z' Z"*], la sequenza inizia (o finisce) con una dissolvenza incrociata. La barra obliqua [/] serve per separare le indicazioni di tempo di due sequenze successive. I puntini di sospensione posti fra parentesi tonde [(...)] servono per segnalare che non sono indicate le sottosequenze (se le parentesi sono fra i numeri indicanti inizio e fine della sequenza) o che la sequenza non inizia (o non finisce) in quel punto (se le parentesi sono poste prima o dopo i numeri). La prima volta che compare il nome di un personaggio, è sempre seguito dal nome dell'attore che lo interpreta (posto fra parentesi quadre), secondo il modello: Ab [Cd]. Le trascrizioni dei testi delle tracce sonore sono poste fra virgolette. Se il testo è in corpo tondo, si tratta di una voce *in*: «Abc defgh (...); se il testo è in corsivo, si tratta di una voce *over*: «*Abc defgh (...)*».

Koteas], l'importanza dell'obiettivo militare che devono conseguire. Quando però riceve gli ordini dal generale di brigata Quintard (il suo ufficiale superiore) [John Travolta], Tall confessa di non essersi mai posto la domanda sul senso dell'intera operazione. Lo stesso Quintard ammette in quel dialogo di non conoscere il motivo per cui i giapponesi hanno costruito un campo d'aviazione proprio a Guadalcanal: «Chissà perché... Perché i gialli hanno messo un campo d'aviazione proprio là? Immagino che non conosciamo il quadro più vasto della situazione, no?... se una cosa del genere esiste. Che ne pensa?» [16' 57" - 17' 40"]. Gli ufficiali in comando dunque non conoscono veramente il senso di quello che fanno e tuttavia agiscono. È il campo militare stesso a imporre loro lo scopo primario da raggiungere: ottenere una vittoria schiacciante per fare carriera e salire nella gerarchia. Vincere per avanzare nel campo (sociale) e avanzare sul campo (di battaglia) per vincere: è questa la formula alchemica della guerra.

Alessio Baldini

## 2. Il tempo naturale

Come si è detto, sotto le ceneri leggere degli *war movie* classici si conserva il sacro fuoco della storia. Il *primum* delle inverosimili vicende raccontate è l'agire umano, individuale e collettivo, orientato da posizioni di valore contrapposte. Anche se nella *Sottile linea rossa* non c'è possibilità per gli uomini di salvarsi dalla storia, questa non è la realtà oggetto di *mimesis*: è infatti la natura a costituirne il livello ontologicamente superiore, quello che racchiude in sé e trascende tutti gli altri. La prima e l'ultima immagine del film fanno parte di due brevi sequenze quasi documentaristiche: nella prima sequenza un cocodrillo scivola lentamente in acqua e s'immerge svanendo sotto la superficie coperta da un sottile strato di melma verde [1' 04" - 1' 30"]; nell'ultima sequenza una noce di cocco, da cui già spunta il fusto di una giovane palma, posa su un banco di sabbia [156' 36" - 156' 49"]. Si tratta di due immagini mitiche della natura. Il cocodrillo è il suo principio oscuro, distruttivo e sommerso: la natura inizia da una morte nascosta. La noce di cocco è un seme produttivo: la natura finisce facendo emergere dall'acqua un nuovo terreno per la vita.

Scorrendo ancora la pellicola in avanti (dall'inizio) e all'indietro (dalla fine), si scoprono altre due sequenze: da due immagini mitiche della natura si passa alle immagini dei due principali regni della vita organica, quello vegetale e quello animale. La seconda sequenza ritrae la vegetazione della giungla, contorta e comunque protesa verso l'alto [1' 30" - 2' 14"]; nella penultima sequenza posano su un ramo sottile due pappagalli (sgargianti di colori), uno dei quali si avvicina all'altro fino a sfiorarne il collo col becco [156' 31" - 156' 35"].

La natura non si arresta alle soglie del testo: la sua presenza si percepisce ovunque, anche nella ripresa delle azioni o dei dialoghi più intensi. I rumori della natura (registrati spesso in presa diretta) sono quasi il basso continuo della colonna sonora; le immagini degli animali più diversi, caricate o meno di un significato mitico, compaiono in tantissime inquadrature e ne occupano molte fra quelle di passaggio: rettili, vari tipi di uccelli, un pulcino, dei cani, un serpente, ancora un cocodrillo, diverse farfalle, pipistrelli, e poi alberi, foglie e piante d'ogni sorta. Sono numerose infine le immagini che mostrano in dettaglio uno dei quattro elementi.

*La sottile linea rossa* è quasi interamente girato all'esterno senza illuminazione artificiale, con le condizioni ambientali e di luce più diverse: in mare su un'imbarcazione o sott'acqua; in campo aperto di giorno con sole, cielo coperto o pioggia, al crepuscolo, di notte; lungo un fiume, nella giungla con raggi di sole che passano fra i rami o con luce più omogenea, con nebbia, col fumo del fuoco, ecc. Le poche e brevi scene all'interno sono girate quasi tutte vicino a una fonte di luce naturale, spesso una finestra da cui entra un fascio di luce solare. Nei casi in cui l'illuminazione naturale era insufficiente, è stata usata una pellicola più sensibile: la grana più grossa rende così i colori più intensi, acidi e l'immagine risulta più porosa. È il tempo atmosferico e il naturale alternarsi del giorno e della notte a creare le condizioni di luce e vincolare quindi le scelte tecniche: la gamma cromatica e luminosa è prodotta, per così dire, dalla natura stessa che s'imprime sulla pellicola. Il tempo naturale domina ogni livello del film, lo satura già nel suo elemento fotografico. I passaggi da una sequenza di natura a un'altra sono quasi sempre delle dissolvenze incrociate, che producono non solo raffinati giochi cromatici e luminosi, ma anche effetti di montaggio: il primo dei quali è l'impressione della totale immanenza della natura, come se la materia (impressa) fluisse unita e compatta; in essa la storia umana non produce altro che un movimento superficiale, come la bianca schiuma lasciata dalla nave da trasporto e presto dissoltasi nel mare [155' 43" - 156' 19"].

---

Terrence Malick,  
*La sottile linea  
rossa*, 1998

### **3. La lunga durata della civiltà come limite della storia**

La comparsa di un dettaglio di natura in una sequenza di guerra ha un effetto straniante che si ripercuote sul senso: la pretesa di assolutezza dell'evento raccontato, spesso tragico, è disattesa. È un'inutile crudeltà – ed è ridicolo – che qualcuno muoia per una pallottola in mezzo a un campo verde, col vento che piega l'erba e il sole che compare e scompare fra le nuvole [43' 50" - 45' 08"]. Sullo sfondo silenzioso del tempo naturale risalta l'arbitraria crudeltà del tempo storico.

Ancora più straniante è la comparsa di tracce di una civiltà altra. I sol-

dati americani marciano uno dietro l'altro in pieno assetto di guerra; su un invisibile sentiero, nascosto dall'erba alta, cammina verso di loro un vecchio indigeno [Jack], vestito solo di un panno di pelle portato intorno alla vita. Il vecchio si guarda intorno e i soldati lo fissano increduli con occhi pieni di angoscia [28' 09" - 29' 13"]. Nella sequenza successiva gli stessi uomini si muovono a fatica sul fondo paludoso della giungla; l'ultima inquadratura della sequenza è un dettaglio di una piccola statua di legno, posta fra le radici di un albero, raffigurante una scimmia umana (un dio o uno spirito indigeno?) [29' 14" - 29' 30"]. Queste tracce sono i segni lasciati dalla lunghissima durata del tempo della civiltà, di cui l'istante storico che questi soldati vivono non è che un frammento impercettibile; di fronte a questa durata, incommensurabile al tempo della vita, ma più reale di essa, anche il tempo storico in tutta la sua estensione è solo un istante più lungo.

Scendendo la gerarchia dell'essere o scorrendo ancora la pellicola (verso il suo centro), si trova proprio questo altro livello di realtà che trascende quello storico: la lunghissima durata della civiltà umana. La terza sequenza del film mostra alcuni momenti di vita quotidiana di una comunità indigena melanesiana [2' 15" - 3' 13"]. Si intuisce come il loro tipo di società sia in fondo poco differenziata e simile alle società arcaiche. La maggior parte delle inquadrature ritrae dei bambini che compiono gesti semplici. Uno di essi usa due pietre per spaccare il guscio di alcuni molluschi presi da un panierino. È l'immagine del primo principio considerato come proprio della civiltà: la separazione (grazie all'uso di strumenti, di una mediazione) di soggetto e oggetto; separazione che rende il soggetto capace di trasformare l'oggetto e se stesso: è la gemma da cui si origina il lavoro. Un'altra inquadratura ritrae un gruppo di bambini accovacciati per terra in cerchio: sono intenti a spostare contemporaneamente dei sassi piccoli su dei sassi più grandi posti di fronte a loro. È questa un'attività regolata e sottratta alla trasformazione produttiva dell'ambiente e di se stessi: in altre parole è un gioco, il secondo dei principi costitutivi della civiltà. Specularmente nella terzultima sequenza (un'inquadratura su campo lungo) si vedono due barche con tre uomini a bordo allontanarsi lungo un fiume nella giungla [156' 16" - 156' 30"]. Questa inquadratura emerge dallo svanire dell'immagine della scia lasciata dalla nave da sbarco, che vi si sovrappone per un poco: la storia raccontata dal film – e con essa la storia storica, per così dire – si dissolve nella lunghissima durata della civiltà.

Nella *Sottile linea rossa* si rivela il segreto della vita storica: il mondo storico-sociale è l'orizzonte intrascendibile dell'agire umano e non vi è alcun desiderio, pensiero o azione che possa porsi al di là di questo limite. Il tentativo di immaginare una qualsiasi forma, sia laica sia religiosa, di trascendenza è già di per sé un errore: «Non c'è un altro mondo là fuo-

ri dove tutto andrà bene. C'è solo questo. Solo questo sasso» [(...) 79' 19" - 79' 35"].

Se è vero che un'azione umana può causare una serie di eventi, tuttavia le intenzioni, i desideri e i pensieri che hanno animato le singole azioni si perdono nel continuo movimento della realtà, prodotto in costante convergere e divergere degli eventi più diversi. Dunque ogni ente agendo patisce la realtà; e ciò vale in primo luogo per gli individui, cioè per quegli enti a cui si attribuisce più volentieri la funzione di soggetto: «In questo mondo un uomo in sé non è niente. E non c'è altro mondo che questo» [12' 09" - 12' 18"].

#### 4. L'intensità del finito

Nella *Sottile linea rossa* dunque lo scorrere del tempo del racconto è scandito dai segni del tempo della natura (l'unico universale) e di quello della civiltà; l'ordine di grandezza di tali misure del tempo rende la durata di quello storico approssimabile a zero. Se il tempo avesse solo un'estensione la vita e la storia umane sarebbero fenomeni del tutto trascurabili. Ma esso ha anche un'intensità. Il fenomeno della temporalità è certo implicito nel costituirsi di enti il cui grado di universalità è sempre minore, e mai comunque assoluto; ma la possibilità di esperirlo come tale e quindi di intensificarlo, si manifesta proprio quando la discesa della gerarchia dell'essere giunge alla fine. Al degrado ontologico dei livelli di realtà corrisponde l'emergere di un tempo autenticamente temporale dal fondo dell'essere. Il finito come tale è anzitutto il singolo individuo di fronte alla propria negazione: la coscienza della propria morte (e della finitezza di ogni ente) come autocoscienza e coscienza dell'altro. È questo il livello infimo di realtà oggetto di *mimesis*.

Le prime parole pronunciate da un personaggio appartengono a un discorso sulla morte. È una traccia sonora in parte *over* in parte *in*, cosicché la sua forma di enunciazione resta sospesa fra monologo interiore, monologo pronunciato e dialogo.

Il soldato Witt [Jim Caviezel] vive rifugiato in una comunità melanesiana; dalla spiaggia guarda alcune donne indigene che fanno il bagno ai loro bambini in una grande pozza. L'inquadratura si stringe su una di loro [Polyn Leona]; sincronizzata con questa immagine si sente la voce del soldato (*over*) pronunciare queste parole: «Mi ricordo mia madre quando stava morendo. Sembrava tutta rimpicciolita e grigia. Le ho chiesto se aveva paura. Lei ha scosso la testa. Avevo paura di toccare la morte che avevo visto in lei. Non riuscivo a trovare niente di bello o di edificante nel suo ritorno a Dio» [(...) 3' 59" - 4' 26" (...)]. Poco dopo egli prosegue lo stesso discorso, ma stavolta si rivolge a un altro soldato: «Ho sentito la gente parlare d'immortalità, ma io non l'ho mica vista» [(...) 4' 29" - 4' 32" (...)]. Il volto

---

Terrence Malick,  
*La sottile linea  
rossa*, 1998

triste di Witt (che ora guarda in basso) svanisce mentre compare la stanza da letto della madre malata. Si tratta di un ricordo: la madre [Penny Allen] è seduta sul letto; vicino a lei Witt da bambino, di spalle, e la sorella. La stanza è illuminata dal sole che entra dalle finestre e si sente il cinguettio di due bengalini tenuti in gabbia. L'inquadratura stringe sul petto della sorella in camicia da notte e si sente battere un cuore. Il battito del cuore e il cinguettio degli uccelli si sovrappongono. Dopo un breve silenzio, si sente il ticchettio di un orologio a pendolo: il ritmo della vita è quello dello scorrere del tempo. L'ultima inquadratura della stanza sale dal basso verso l'alto: compare prima la parete, poi l'orologio a pendolo e infine il soffitto dipinto d'azzurro che si dissolve nei colori del cielo e del mare dell'inquadratura successiva [5' 29" - 5' 37"]. Si vede di nuovo Witt, adulto, che siede sulla spiaggia dell'isola tropicale; inizia l'ultima parte del monologo: «*Mi chiedevo come sarebbe stato morire. Come sarebbe stato sapere che questo respiro, adesso, sarebbe stato l'ultimo. Spero solo di affrontarlo come lei. Con la stessa... tranquillità. Che è qui ch'è nascosta - l'immortalità che non avevo visto*» [(...) 5' 38" - 6' 05" (...)].

Così l'ente che più di ogni altro è povero ontologicamente, l'individuo di fronte alla propria finitezza, è l'unico a potere intensificare la propria esperienza del tempo fino a comprenderlo e poterlo così sostenere. In questa comprensione è racchiusa la possibilità di prendersi cura di sé e dell'altro, poiché il destino di ogni ente è la temporalità.

## 5. Modi di comprendere il tempo

Ma non tutti i personaggi della *Sottile linea rossa* fanno un'esperienza intensa del tempo. Al contrario quasi tutti i soldati sono solo quello che sono. Qualcuno può avere un impulso generoso e gettarsi contro un terrapieno per salvare i compagni da un'esplosione; un altro può mostrarsi inumano e strappare con una tenaglia i denti d'oro ai nemici morti, per poi piangere d'orrore: restano pur sempre al di là del bene e del male. Un coro di personaggi ha tuttavia accesso a una qualche forma di autocoscienza, che si esprime in dialoghi e monologhi effettivamente pronunciati (voce *in*) o in monologhi interiori (voce *over*). Ognuno di questi personaggi possiede la coscienza della finitezza e arriva persino a darne un'interpretazione.

Una di queste forme è considerare la finitezza superabile; credere nella possibilità di sciogliere la propria individuazione, il terrore e il tremore dell'essere solo se stesso, nel fuoco comune dell'umano. È il senso di fratellanza romantico (una sorta di unanimismo) di Witt, sintetizzato in un monologo interiore, sincronizzato con una sequenza in cui Witt si occupa dei feriti: «*Forse tutti gli uomini hanno una sola grande anima, di cui ciascuno fa parte. Tutte facce dello stesso uomo. Un unico grande Sé. Tutti che cercano la salvezza da soli. Ognuno come un carbone caduto dal fuoco*» [34' 47" - 36' 16"]. Ma

la realtà smentisce questa posizione di valore. Dopo la conquista della collina, Witt fissa nervosamente il volto deformato di un giapponese che spunta dalla terra; subito dopo si sente il monologo interiore del cadavere del nemico ucciso. È l'unica scena onirica del film, un vero e proprio ritorno del rimosso: «Sei giusto? Gentile? È su questo che si basa la tua sicurezza? Sei amato da tutti? Sappi che lo ero anch'io. Pensi che le tue sofferenze saranno minori perché amavi il bene? La verità?» [100' 14" - 100' 58"]. Ma ad aprire gli occhi di Witt è l'angoscia del lungo istante prima di cadere ucciso in una radura nel bosco [146' 44" - 148' 16"].

Alla base di ogni forma di comunitarismo c'è l'idea romantica dell'amore. Ridotta al concetto essa si presenta come una mediazione integrale, una forma di identità assoluta di soggetto e oggetto: cosicché non sia possibile distinguerli e dire quale dei due assorba in sé l'altro. Una figura di questo concetto è l'amore romantico: è la reversibilità della relazione fra soggetto e oggetto (l'amato è anche amante e viceversa) a creare qui l'illusione seducente di perfetta identità. Nella *Sottile linea rossa* il soldato Bell [Ben Chaplin] è il solo altro personaggio (oltre a Witt) la cui interiorità è trasformata in immagini: nei momenti di paura più intensa, emergono i ricordi della sua vita coniugale. Queste sequenze d'amore sono commentate dalla voce interiore di Bell: «Perché dovrei aver paura di morire? Io appartengo a te» [23' 43" - 24' 06"]. «Noi. Noi insieme. Un solo essere. Scorrere insieme come acqua, finché non posso distinguerti da me. Ti bevo. Adesso. Adesso» [80' 45" - 81' 51"]. La voce della moglie [Miranda Otto] sembra rispondere: «Vieni via. Vieni via, qua dove sono io» [73' 11" - 74' 02"]. In realtà Bell riceverà una lettera in cui Marty chiede il divorzio: lei ha incontrato un capitano dell'aviazione, si è innamorata di lui e adesso vuole sposarlo. La confusione e l'angoscia di Bell rompono l'illusione e rischiarano la realtà: il ricordo (che è insieme speranza) dell'unione con l'altro è una forma del desiderio di vivere.

Il pensiero d'amore trova il suo opposto nella pura constatazione della finitezza. La si può assumere come una realtà ovvia: la fine di ogni ente è un dato di fatto. La morte è solo uno stato di cose biologico, prodotto dalla natura e dal caso e si può quindi decidere di non curarsene. Questo positivismo ingenuo ha una sua dignità se si ferma all'amara constatazione del fatto in sé: è il materialismo disincantato del sergente Storm [John C. Reilly]. Nella tenda che fa da infermeria del campo, Storm parla col primo sergente Welsh [Sean Penn]: «Non importa quanto sei addestrato, quanto stai attento. È una questione di fortuna se ti ammazzano o no. Non fa alcuna differenza chi sei; o quanto tu possa essere uno forte. Sei nel posto sbagliato al momento sbagliato, te la becchi. Guardo quel ragazzo morire, non sento niente. Non m'importa più di niente ormai» [124' 04" - 125' 37"]. Se però questo triste materialismo orienta l'azione, il risultato è la deprimente stupidità del primo tenen-

---

Terrence Malick,  
*La sottile linea  
rossa*, 1998

te Band [Paul Gleeson], che per salvare se stesso non si cura affatto degli altri e manda inutilmente a morte i suoi soldati. Il rovescio di questa posizione è il cupo realismo masochista del tenente colonnello Tall; un uomo preso dalla propria ambizione e che non riesce ad accettare il proprio ruolo senza angoscia. I suoi monologhi interiori hanno qualcosa di ossessivo e sono in totale contraddizione con ciò che fa e ciò che dice. Mentre sale la collina per raggiungere la prima linea e ordinare un attacco frontale, la sua voce interiore dichiara: «*Chiuso in una tomba. Non posso sollevare il coperchio. Ricoprire un ruolo che non avrei mai immaginato*» [68' 06" - 69' 57"]. Nonostante ciò (o forse proprio per questo) il colonnello Tall non esiterà a mandare a morte i suoi uomini per stupire l'ammiraglio con una conquista lampo dell'obiettivo militare che gli è stato assegnato: la mancata cura di sé è l'immagine capovolta della mancata cura dell'altro.

Questo punto di vista portato all'estremo è il pensiero della vita come morte: è la follia perversa, distruttiva e autodistruttiva del nichilismo radicale, il pensiero religioso volto al negativo. Dopo aver perso l'intera squadra di soldati che gli era stata affidata (dodici uomini), il sergente Mcron [John Savage] resta a terra tremante; i suoi occhi spalancati guardano il vuoto: sta attraversando quella "sottile linea rossa" che lo dividerà dal mondo (dagli altri e da se stesso). Ha terrore della vita, perché la vita è morte [57' 19" - 58' 23"]. Lo stesso uomo che recitava un "Padre Eterno" con la sua squadra, adesso strappa un fascio d'erba, lo getta in aria e rivolto ad altri soldati (con sguardo feroce e terrorizzato) dice: «Ecco cosa siete. Ecco quello che ci aspetta. Questo siamo, questo siamo» [58' 59" - 59' 53"]. È la visione di questa scena a provocare nel primo sergente Welsh un istintivo moto di pietà: nel pieno della battaglia corre in campo aperto per tentare di riportare indietro un soldato gravemente ferito [Kirk Acevedo], ma riesce soltanto a passargli delle siringhe di morfina. Welsh non strappa certo Tella alla propria morte e può solo per un attimo prendersi cura di lui; l'ultimo dono del sergente al soldato che geme a terra è uno sguardo di pietà.

## 6. La comprensione del finito

Ed è proprio il modo della regia ad assumere questo sguardo sulla finitezza. Raccontare la guerra diventa un modo di porre la questione della morte come inaggirabile. Lo *war movie* non custodisce più i *memorabilia*, ma è diventato il suo contrario: la forma simbolica di tutto ciò di cui non resta traccia. Come un magnete attrae delle schegge di ferro, il *qui e ora* dell'esistenza materiale e concreta degli individui dona un senso al racconto per immagini. Se si togliesse il peso della vita quotidiana, il tempo stesso rischierebbe di dissolversi o comunque non sarebbe più possibile raccontarlo. Poiché il divenire naturale, la lunga durata e la storia si pos-

sono raccontare solo come sfondo di un tempo brevissimo e discreto che si arresta e ricomincia: quello delle vite individuali.

Nella *Sottile linea rossa* si oggettiva dunque lo sguardo della finitezza. La macchina da presa è quasi sempre portata a mano da un operatore (spesso una *steady-cam*, per ridurre le oscillazioni): il punto di ripresa è quasi sempre all'altezza dell'oggetto, quando questo è un individuo. L'obiettivo della macchina da presa resta il più possibile vicino ai volti e ai corpi. Il sonoro in presa diretta registra tutti i suoni: i soldati respirano affannosamente, masticano gomme, inghiottono saliva, urlano.

Nelle lunghe e terribili sequenze di battaglia (quattro sequenze che coprono circa 75 minuti del film), l'obiettivo segue o precede da vicino i soldati, tenendoli al centro dell'inquadratura. Il punto di ripresa si muove con i soggetti e il quadro scopre a poco a poco l'orizzonte dietro le pieghe del terreno o al di là di un ostacolo. La macchina da presa sale o si abbassa seguendo il movimento degli uomini che sparano e subito dopo si gettano a terra; è spostata bruscamente come se l'operatore avesse ricevuto un colpo d'arma da fuoco, fatta oscillare come per il contraccolpo di un'esplosione; tenuta quasi a livello del terreno, finisce nel folto dell'erba con i fili delle piante spostati dall'obiettivo; oppure l'obiettivo si copre di sangue. La macchina da presa è posta dovunque: sul pendio di una collina, in acqua; è quasi fatta strisciare a terra, è portata di corsa o in caduta, è fermata di colpo. I movimenti di macchina e le zoomate sono ora più fluidi ora più bruschi: i margini del quadro, i gradi della sua angolazione (frontale, dall'alto, dal basso) e della sua inclinazione (orizzontale, diagonale, verticale) cambiano spesso e si susseguono nelle combinazioni più varie. L'obiettivo è fatto girare in ogni direzione per seguire l'azione: come se fosse lo sguardo di un uomo che vi partecipi.

Nella cosa raccontata si espone così con tutta l'intensità possibile un modo di guardare e raccontare il mondo: la comprensione del finito.

---

Terrence Malick,  
*La sottile linea  
rossa*, 1998