"DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI". MILITARISMO E GUERRA NEL CINEMA DI DEREK JARMAN DA *WAR REQUIEM* A *BLUE*

Anna Viola Sborgi

Issues of nationality and tradition are a recurring concern in the work of British filmmaker Derek Jarman, who often elaborates texts and works of art belonging to British cultural heritage to re-read the past in the light of an only apparently distant contemporary reality. This essay explores the images of war in Jarman's cinema: taking as a starting point his filmic realization of Benjamin Britten's War Requiem*, it examines the way in which the different films deploy the contrast between the brutality of the war and the rhetoric use of the symbols of the Nation. Stereotypical values and roles associated with the imagery of war, in particular those connected to sexual identity, are deconstructed by the merging of different kinds of materials, from war footage, to home movies and fictional sequences. Through this complex representation Jarman connects the personal and the public, the brutally real and the idealised experience of war in an ongoing meditation on the role of the artist in relation to society and political commitment.*

La riflessione sul rapporto tra arte e società e sulla necessità per l'artista di esprimersi politicamente attraverso la propria opera è centrale nella produzione del regista inglese Derek Jarman (1942-1994), dai primi film come *Jubilee* (1978) all'ultimo lungometraggio, *Blue* (1994). Nel corso dell'intera sua produzione, questa problematica si definisce e, accanto ad un'impostazione sempre meno narrativa, si manifesta un progressivo approfondimento dei temi sociali e politici. Soprattutto negli ultimi lungometraggi, Jarman esprime con intensità le contraddizioni e le problematiche dell'Inghilterra degli anni Ottanta, attraverso l'uso di immagini metaforiche e allo stesso tempo crude e di grande impatto, in una forma diversa, ma non meno incisiva, rispetto a quella utilizzata dal realismo sociale del tipico cinema di denuncia britannico.

All'interno di questa riflessione complessiva, i temi della guerra e del militarismo svolgono un ruolo importante. La personale esperienza biografica di Jarman ha sicuramente contribuito a costituire un nutrito repertorio di immagini belliche e militari nel suo cinema: il padre Lance, infatti, era un ufficiale della RAF e la famiglia aveva passato molti anni vivendo, al suo seguito, in diverse basi militari sia in Inghilterra che all'estero. Il regista stesso si sofferma nei suoi scritti autobiografici[1] su quest'esperienza, ricordando vari episodi della propria infanzia: i suoi primi disegni di aerei che bombardavano case e persone distruggendole, la breve permanenza in un ospedale della RAF tra persone crudelmente menomate dalla guerra, i vani tentativi del padre di instillare in lui la passione per la vita militare. Peraltro, Jarman aveva osservato come nel corso degli anni il padre andasse cambiando atteggiamento, scivolando progressivamente in uno stato di mutismo e apatia, tanto da abbandonare persino le proprie naturali passioni, in particolare quella per la musica.

D'altra parte, oltre a questa particolare esperienza biografica, si devono considerare altri due elementi che hanno contribuito a sviluppare da parte di Jarman un interesse verso l'immaginario militare. Ciò rientra, da un lato, in una più ampia riflessione sul rapporto tra potere e identità sessuale, già sviluppato in *Imagining October* (1984), dall'altro, confluisce in un generale atteggiamento di ribellione verso le forze repressive dell'*establishment* caratteristico dei primi film.[2]

L'interesse verso il militarismo si sviluppa poi in *The Last of England* (1987), la cui scarna trama è incentrata sulla violenza contro alcuni giovani inermi da parte di un gruppo paramilitare non meglio identificato, ma comunque al servizio del potere economico e politico, nello scenario di una Londra presentata come una sinistra *waste land* post-industriale.

Tuttavia, il tema della guerra viene affrontato in modo specifico nel 1989, quando Jarman accetta l'offerta da parte della Britten-Pears Foundation di trasformare in film il *War Requiem* composto da Benjamin Britten nel 1961, in occasione della riconsacrazione della cattedrale di Coventry, distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale. Il *Requiem* era stato concepito da Britten come un'opera dal forte carattere pacifista sull'insensatezza della guerra, e dedicato dal compositore a quattro amici persi nella Prima Guerra Mondiale. Il testo è tratto in parte dalla messa funebre, in latino, in parte da alcune poesie di Wilfred Owen, poeta inglese morto nella Grande Guerra. Questi, uno dei più celebri *war poets*, inizialmente riluttante verso la guerra, si era poi arruolato, per sviluppare una forte poetica anti-militarista in risposta alla traumatica esperienza sul campo,[3] il cui orrore gli aveva ispirato poesie di straordinaria intensità e crudezza. Contrapponendosi ad un filone di poesia celebrativa a cui egli stesso aveva aderito in un primo tempo con almeno un componimento,[4] il poeta riutilizzava alcuni elementi tipici della propaganda bellica in modo sarcastico: il mito della morte gloriosa in battaglia,[5] la legittimazione della guerra da parte della religione, i canti per incitare i soldati, i vani omaggi ai caduti.

Il film di Jarman si apre con una cornice ambientata nel presente: in una casa di riposo, un vecchio soldato (interpretato da Laurence Olivier alla sua ultima apparizione cinematografica) viene guidato su una sedia a rotelle, in un giardino, da un'infermiera (Tilda Swinton). Il vecchio è colpito dalla ragazza perché gli ricorda un'altra infermiera, conosciuta durante la guerra, di cui conserva ancora la miniatura (adornata da un papavero, simbolo dei caduti della prima guerra mondiale). Al suono della voce fuori campo dello stesso Olivier che recita la poesia di Owen *Strange Meeting*[6] (poi ripresa nel finale dal *Requiem* stesso), il vecchio inizia a rivivere le proprie esperienze attraverso un flusso di immagini in

flash-back. La vicenda che egli rievoca ruota attorno alla morte di un soldato-poeta, chiaramente identificabile con Owen,[7] giustiziato per aver provocato, involontariamente, la morte di un altro soldato inglese suo amico, avendo interpretato come un combattimento quella che era una battaglia di palle di neve fra quest'ultimo e un soldato tedesco. Questo motivo base viene affiancato da varie sequenze in cui l'infermiera (sempre interpretata dalla Swinton)[8] assiste i feriti in un ospedale da campo e piange la morte di Owen. A queste scene formalmente più convenzionali in 35 mm, vengono affiancati materiali di vario tipo: immagini-documento di diverse guerre, dal fungo atomico di Hiroshima alle Falklands, riprese di parate militari e *home movies* ricostruiti in Super 8, che raffigurano l'infermiera e Owen bambini, insieme alla madre.

In una struttura formale molto fluida, dalla trama ridotta all'essenziale, lo svolgimento del tema è affidato ad alcune brevi sequenze e momenti chiave che mirano a ribaltare le immagini tipiche della retorica militarista per mostrare il lato grottesco e al tempo stesso tragico[9] di una cultura celebrativa della guerra imposta in modo falso ed oppressivo.

La scena più emblematica a questo proposito è quella in cui, all'interno dell'ospedale, viene inscenato su un palco un breve spettacolo, sorta di parodia del nazionalismo e della gloria militare che sembra richiamarsi direttamente a *Jubilee* e indirettamente alla tradizione del *masque* tipica del teatro inglese. In una sorta di spettacolo *camp* l'attrice Claire Davenport, nel ruolo di Britannia, dà vita ad una sgangherata personificazione dell'Inghilterra, ammiccando a un pubblico costituito da Owen bambino, alcuni soldati feriti, infermiere e grassi uomini d'affari. Sullo sfondo di un'enorme *Union Jack*, Britannia è attorniata da un gruppo di uomini in *drag*, che ballano il *can can*.

Il tono grottesco della sequenza può essere letto come un'esasperazione dei ruoli sessuali connessi con l'immaginario bellico. In questa scena, che ricorda gli spettacoli allestiti in tempo di guerra per tenere alto il morale delle truppe, l'idea di virilità maschile esaltata dalla retorica militarista viene doppiamente schernita sia dal travestimento, sia da un'esasperata e volgare concezione di sessualità femminile creata come ideale controparte e a beneficio di quest'eccesso di mascolinità.

In questo modo, il regista mette in discussione la stereotipica associazione tra mascolinità ed eroismo di guerra che, come sottolinea Graham Dawson, è estremamente importante per perpetuare le più tradizionali immagini di appartenenza alla nazione:

> the master narrative of Britishness, it is constituted by numerous micro-narratives about the nation's Great Men: the succes stories of poets and politicians, administrators and engineers, and of course soldiers and sailors.[10]

Questa rappresentazione grottesca della dimensione epica della guerra e degli stereotipi sulla virilità ad essa associati acquisisce un ulteriore significato alla luce del periodo storico in cui il film è girato. Come osserva Dawson:

> The theme of a national epic was a key motif in early Thatcherism. It underpinned an essentialist discourse of Britishness that had been strategically pivotal in establishing the New Right and securing its popular base during the 1970s.[11]

Questa messinscena viene poi inframmezzata da una sequenza in cui Tilda Swinton, bendata, gioca a mosca cieca con le altre infermiere. Come ha sottolineato il critico J.A. Gomez, la metafora della cecità fisica sembra richiamare la cecità interiore di molti di fronte alla propaganda sconsiderata costituita da falsi sentimenti patriottici che viene instillata sin dall'infanzia e il cui risultato ultimo è la carneficina.[12] La presenza del bambino e il tono giocoso della scena danno luogo ad una visione della guerra come gioco incosciente di cui non si intuiscono gli esiti ultimi e disastrosi fino a quando non se ne ha l'esperienza diretta e concreta. Spesso in Jarman, la dimensione dell'infanzia è usata per sottolineare i comportamenti insensati degli adulti. Gli alter ego bambini dei protagonisti sembrano essere a volte più razionali della loro versione adulta,[13] oppure ripropongono gli stessi atteggiamenti dei grandi, diventandone delle caricature, come in questo caso.[14] Una sequenza particolarmente significativa a questo proposito è quella in cui tre bambini (che sembrano essere rispettivamente l'infermiera, Owen e il suo commilitone), vestiti con uniformi, mettono in scena una sorta di funerale militare per un orsacchiotto. Certi rituali e certi atteggiamenti, sembra sostenere il regista, vengono instillati nell'uomo dall'educazione che riceve sin dall'infanzia.

Oltre ad essere iconoclasticamente rappresentato nella scena sopra menzionata, il tema del compianto dei caduti è poi espresso in uno dei tanti riferimenti a pittura e scultura disseminati all'interno del film. Con il suo tipico gusto del *tableau vivant* [15] Jarman cita infatti una scultura, il *Charles Sergeant Jagger Memorial*, monumento ai caduti edificato nel 1925 ad Hyde Park, a Londra. Nel rappresentare la figura di Owen morto, deposta su una sorta di altare ai piedi del quale lo piange l'infermiera, Jarman ricrea la *Recumbent Figure* di Jagger. Nel monumento, un milite ignoto sembra quasi esser stato abbandonato sul blocco di marmo, coperto, incluso il viso, dal mantello della sua uniforme,

come fosse un sudario. Il soldato indossa ancora i propri scarponcini, mentre il suo elmetto è posato sul mantello all'altezza della pancia. La rappresentazione di questo milite privato del volto e senza mani, abbandonato come un cencio su un blocco di marmo, quasi non fosse stato neanche rimosso dal luogo in cui è caduto, è una chiara visione della morte in guerra in chiave antieroica, in contrasto con la retorica bellica ufficiale che Jagger si rifiuta, come Owen ed altri poeti della prima guerra mondiale, di compiacere.[16] La tensione estetizzante di Jarman nel ricreare l'immagine nella sequenza filmica attenua leggermente lo stile vibrantemente realistico della scultura, ma ne mantiene tuttavia integro il messaggio.[17] La visione della morte in guerra come un sacrificio vano e insensato è sviluppata anche nella vicenda della morte di Owen. La rappresentazione dell'uccisione involontaria da parte del poeta del proprio commilitone prende spunto dalla leggendaria tregua del Natale 1914, in cui alcuni soldati tedeschi e inglesi cessarono le ostilità celebrando insieme il Natale nella Terra di Nessuno, disputando anche un incontro di *football*, per poi riprendere, una volta finite le festività, la loro battaglia, gli uni contro gli altri.[18] Jarman ricrea infatti una *no man's land* surreale, in cui il soldato inglese suona il piano in mezzo alla neve. Il soldato tedesco, deposte le armi, gli si avvicina e inizia una battaglia di neve innocua, scambiata da Owen per una lotta che degenera alla fine in una reciproca carneficina, riassumendo così tutta la tragicità e ambivalenza dell'episodio storico.

Il personaggio del poeta è rappresentato in tutta l'opera come una figura forte, che non si rassegna e reagisce alla barbarie dando voce, con la poesia, al lamento universale contro l'inutilità della guerra. Mentre i suoi compagni si disperano, Owen li consola e scrive versi di denuncia, forte della coscienza della propria missione. Jarman prende alla lettera quindi le parole dello stesso poeta per cui "All a poet can do today is warn".[19] Con la morte del poeta, il regista rappresenta non solo il sacrificio di una vittima indistinta, ma anche quello dell'artista che ha osato levarsi con la propria arte contro l'atrocità della guerra. L'artista, quindi, come spesso nell'opera di Jarman, diventa capro espiatorio. La sua esecuzione viene inscenata, significativamente, come una sorta di rinnovato sacrificio d'Isacco, illustrando il passaggio del *Requiem* in cui baritono e tenore cantano la poesia di Owen *The Parable of the Old Man and the Young*. La poesia si conclude con le terribili parole: "But the old man [...] slew his son,/And half the seed of Europe, one by one".[20] La generazione falciata dalla guerra e mandata a morire dai propri padri è la vittima di un insensato sacrificio che lascia tutti i sogni e le speranze della gioventù drammaticamente interrotti.[21] La cruda esecuzione, per mano di un boia-Abramo vestito come un vescovo vittoriano, alla presenza di figure simili agli uomini d'affari dello spettacolo *camp* precedente che applaudono freneticamente, sembra essere quasi una vendetta dell'*establishment* economico, politico e religioso verso il poeta che ha osato resistere

all'indottrinamento e intromettersi criticamente. La scena assume inoltre un ulteriore significato se la si collega ai numerosissimi riferimenti iconografici religiosi nel resto del film.[22] Il riferimento biblico e l'accostamento provocatorio della figura del prelato vittoriano sembrano indirettamente alludere alla posizione ambigua talvolta assunta dalla Chiesa nei confronti della guerra e, nello specifico, l'atteggiamento di censura e condanna che porta al clima di ignoranza attorno all'AIDS, fomentando reazioni aggressive contro la comunità degli omosessuali, nuove vittime sacrificali.[23] In questa luce è facile capire come la sofferenza delle vittime della guerra si trasformi in un sentimento più ampio, diventando la sofferenza di tutti coloro che si sentono esclusi rispetto ad una società che li sacrifica in nome di falsi principi morali.

Questo tipo di sofferenza assoluta viene rappresentata nella scena in cui Tilda Swinton,[24] in una lunga serie di micro-gesti, riproduce tutte le sfumature della tragedia. In una semplice veste bianca, seguendo il movimento della musica, l'attrice oscilla dal riso isterico al pianto, in uno stato di *trance* simile a quello delle vittime di *shock* da bombardamento, rivivendo l'orrore universale della guerra in un processo quasi catartico che culmina col suo cingersi con una corona di filo spinato.

Nonostante l'intensità di queste immagini, le scene più crude e realistiche del film sono quelle costituite dalle immagini documento, come a voler sottolineare che la realtà supera l'immaginazione. Questi fotogrammi evocano in modo intenso il contrasto tra la "realtà mitica" e quella "corporea" che, secondo Lawrence LeShan,[25] caratterizzano la percezione della guerra. La crudezza di queste immagini, infatti, viene ancora più accentuata per contrasto con la solennità di alcune circostanze. È il caso dell'inquadratura in cui, dietro ad un coro composto da adulti ben vestiti che canta il *Dies Irae* del *Requiem*, scorrono immagini di devastazione: esplosioni, corpi mutilati, sincronizzati con il ritmo martellante della musica. La stessa scena apocalittica viene specularmente riproposta verso la fine del film, ma questa volta i membri del coro sono bambini e sono muti, mentre dietro di loro scorrono immagini di un enorme cimitero dei caduti, un mare di croci la cui unica iscrizione è un anonimo "British Soldier". L'immagine dei bambini sembra essere un rimprovero nei confronti di quel mondo di adulti che li ha abituati a false idee di gloria, distruggendone poi la speranza.

La resa della figura di un Owen immaginario e reale allo stesso tempo assume, per certi versi, il carattere dell'auto-identificazione. La doppia re-interpretazione delle opere di Britten e Owen è anche una meditazione su due diversi tipi di atteggiamenti dell'artista che interessano Jarman per l'elaborazione

di una propria posizione personale nei confronti della guerra e dell'impegno politico in generale. Jarman oscilla tra il tipo di dissenso "all'interno" dell'*establishment* di Britten e la più forte denuncia di Owen. Il poeta si era arruolato nella prima guerra mondiale, mentre Britten, contrario alla seconda, non aveva combattuto e si era trasferito in America per tutta la durata del conflitto. Nell'accostarsi all'opera di Britten, Jarman ne capisce il forte valore pacifista, ma rimane allo stesso tempo perplesso per il fatto che quest'opera si iscrive, comunque, in una serie di celebrazioni ufficiali della guerra[26] e si avvale di una forma (quella del Requiem) tradizionale e religiosa che, nella sua opinione, diminuirebbe il potenziale di denuncia dell'opera e anche delle poesie di Owen che fanno parte del testo, molto più crude e dirette nelle loro accuse. [27]

L'atteggiamento di Jarman nei confronti della politica è quindi connotato da una forte ambivalenza: egli sembra sinceramente preferire il netto e aperto rifiuto dell'*establishment* da parte di Owen alla dimensione di dissenso più privata di Britten. Tuttavia, se non si può negare l'atteggiamento del regista apertamente critico verso la società inglese in tutta la sua opera, si nota in lui anche una continua oscillazione tra moderazione e provocazione. Quest'ambivalenza non rappresenta in realtà una contraddizione, bensì la ricerca di una visione personale del ruolo dell'artista che sia coscienza vigile della società pur non sacrificando la dimensione estetica e non cedendo a tentazioni propagandistiche.

L'ampiezza della riflessione contenuta in *War Requiem* è costituita dal tentativo di creare un collegamento tra guerre passate e contemporanee, trascendendo così il dato strettamente storico per sottolineare, in una dimensione più universale, l'insensatezza e distruttività di tutte le guerre. Allo stesso tempo l'unione di diversi mezzi di espressione artistica (cinema, musica, letteratura) dà vita ad una riflessione "corale" sul potenziale di denuncia dell'arte, oltre a creare una sorta di connessione ideale tra diverse esperienze pacifiste nella cultura inglese, dalla Grande Guerra agli anni Ottanta: dall'orrore della guerra denunciato da una figura emblematica come Owen, alla rielaborazione di Britten, che opera una riflessione sia sullo shock rappresentato per la propria generazione dalla Grande Guerra, sia sul rinnovarsi della tragedia nel secondo conflitto mondiale, per arrivare infine alla posizione di Jarman a fine anni Ottanta. Il riferimento costituito dalle immagini delle Falklands, infatti, non può essere letto altrimenti che come un elemento di critica all'operato del governo conservatore, ed in particolare, ad una guerra percepita come imperialista e senza senso.[28]

Se il film offre in generale una visione pessimista dell'umanità, si conclude però con una nota di speranza, l'immagine di un cesto di papaveri bianchi. Il papavero, diventato simbolo dei caduti della Grande Guerra in quanto

punteggiava i campi delle Fiandre ed era l'unico fiore che sopravviveva alla devastazione della battaglia, perdendo il colore rosso come il sangue dei caduti,[29] diventa bianco come simbolo di pace.

Se dopo *War Requiem* non ci saranno altri film dedicati interamente da Jarman al tema della guerra, è facile vedere come le tracce del discorso sviluppato in quest'opera non si perdano ed accenni a queste tematiche si ritrovino in altri tre lungometraggi. Il tema del rifiuto del militarismo ritorna in *Edward II* (1991), rifacimento della tragedia di Marlowe, in cui Edward rappresenta il rifiuto, in nome degli affetti privati, della retorica della guerra impersonata da un Mortimer dai tratti hitleriani e da una regina Isabella (Tilda Swinton) simile alla *Lady di Ferro*. La guerra è presente in *Edward II* come una lotta interna nata per motivi futili e condotta fino all'ultimo sangue, tra un sovrano che vuole difendere i propri sentimenti ed un insieme di cortigiani e prelati che, in nome di apparenti valori religiosi e morali, ma in realtà per un mero calcolo di potere, lo attacca. La visione della guerra come gioco incosciente ricompare anche in questo film. Il figlio di Edward e Isabella, infatti, sempre accanto agli adulti, sembra essere assorto nei suoi giochi. Ad un'osservazione più attenta, si vede che gioca con mitragliatrici giocattolo, si veste con divise simili a quelle di Mortimer, come se il modo di vita che il padre rifiuta si fosse comunque infiltrato in lui attraverso i rappresentanti della cultura tradizionale e militarista. A questo proposito non possiamo non ricordare l'interessantissima analisi di Graham Dawson riguardante i legami tra cultura della guerra, le pratiche del gioco e la produzione di giocattoli:

> whilst dispensing with the explicit pedagogic aims of popular imperialism, commercial cultural products targeted at children remain one of the primary means whereby children are inducted into their culture imaginaries, and continue to effect a subjective positioning of each new generation in relation to their historical shifts.[30]

Tuttavia, nel film, quest'educazione si rivolta contro i suoi stessi promotori, Isabella e Mortimer, letteralmente "ingabbiati" dal trionfante erede al trono nella scena finale.

Anche in *Wittgenstein* (1993) Jarman ritorna sul difficile rapporto dell'intellettuale con la guerra. Il filosofo infatti, si dibatte sulla necessità di dare un contributo concreto alla società e decide di arruolarsi nella prima guerra mondiale.[31] Egli rimane poi cocentemente deluso da questa esperienza traumatica e senza senso, oltre a sentirsi comunque un escluso, essendo odiato dagli altri soldati in quanto volontario.

Se in *Edward II* e in *War Requiem* il conflitto tra esperienza privata e pubblica era già presente, l'ultimo film di Jarman, *Blue* (1993) si presenta come una sintesi tra queste due dimensioni. *Blue* è infatti un continuo scivolare tra il piano della sofferenza individuale e quello della sofferenza universale: l'esperienza della malattia sembra mettere in contatto più profondo il regista con il dolore dell'umanità in generale, in particolare con quello delle vittime della guerra in Bosnia, che costituisce in molti punti del film un sottofondo di parole e suoni.[32]

Note

[1] Cfr. Derek Jarman, *War Requiem – The Film*, London, Faber, 1989, p. 9.

[2] Cfr. *Jubilee* (1978).

[3] Owen aveva anche sofferto di shock da bombardamento.

[4] *The ballad of Purchase Money*, 1915.

[5] L'esempio più celebre di quest'attitudine è rappresentato dalla poesia *Dulce et decorum est*, 1918.

[6] Si tratta forse della poesia più celebre di Owen, composta nel 1918. È una sorta di discesa agli inferi dantesca in cui un soldato morto in battaglia si trova di fronte il nemico che ha appena ucciso e insieme riflettono sulla perdita della speranza e dei loro anni migliori.

[7] Tale vicenda è completamente immaginaria: l'Owen reale, infatti, morì in battaglia nel 1918, solo una settimana prima dell'Armistizio.

[8] Il rapporto tra Owen e l'infermiera viene lasciato nel vago, presumibilmente sono fratello e sorella, o amici d'infanzia. Non sono legati da un più prevedibile rapporto d'amore, come Jarman chiarisce nello *script*, cfr. Derek Jarman, *War Requiem*, cit. p. 26.

[9] Tale uso di simboli della tradizione e della nazione (la *Union Jack*, per esempio) in modo provocatorio e ironico è tipico della cultura punk nell'ambito della quale Jarman realizza le sue prime opere (*Jubilee*, l'esempio più manifesto) e diventa costante di tutta la sua produzione. Allo stesso tempo questa pratica è molto simile a quella messa in atto da Owen nelle proprie poesie.

[10] Graham Dawson, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, London, Routledge, 1994, p.11.

[11] *Ibid.*, p. 13.

[12] Cfr. J.A. Gomez, *The process of Jarman's War Requiem: personal vision and the tradition of fusion of the arts*, in C. Lippard, *By Angels Driven: The Cinema of Derek Jarman,* London, Flick Books, 1996, p. 21.

[13] Cfr. *Wittgenstein* (1993). In tutto il film, il tormentato filosofo adulto viene affiancato da un suo alter-ego bambino molto più sicuro e razionale.

[14] Si veda più avanti anche *Edward II* (1991).

[15] Basti pensare ad *Imagining October* e *Caravaggio.*

[16] Jagger riuscì a realizzare la propria opera a costo di grandi polemiche, a causa dell'esplicita volontà di promuovere l'immagine reale della guerra e non cedere ad una celebrazione militaristica, evidente anche nello spazio riservato alla figura del soldato comune, piuttosto che del grande eroe militare. Per un'ampia panoramica sull'arte della prima guerra mondiale cfr. Richard Cork, *A Bitter Truth - Avant-Garde and The Great War*, New Haven, Yale University Press, 1994.

[17] "War, the most celebrated of institutions, has many memorials, but where are the memorials to peace ? If only I could have placed enourmous video screens above the cheering crowds in the Falklands victory parade and shown them just such agonizing footage of young Britons and Argentinians. The cheering would have died on their lips. In that moment there are no nations or ideologies, just suffering. Nations and ideologies must die so that we may live." Derek Jarman, *War Requiem*, cit., p. 14.

[18] A questo aneddoto, ripetutamente smentito ufficialmente, ma confermato da molti testimoni sopravvissuti, è stato dedicato un libro da Stanley Weintraub: *Silent Night, The Story of the First World War Christmas Truce*, New York, Free Press, 2001.

[19] La nota frase era contenuta in una prefazione dello stesso Owen alla propria opera poetica, che intendeva pubblicare una volta ritornato dalla guerra.

[20] Cfr. Wilfred Owen, *Poems selected by Jon Stallworthy*, London, Faber, 2004.

[21] Il lamento per una generazione perduta ricorre in altre celebri poesie di Owen, come *Anthem for Doomed Youth e Strange Meeting.*

[22] Il soldato ucciso da Owen viene associato, per esempio, alla figura di Cristo resuscitato.

[23] "There are far too many who promulgate the gospel of love with hate filled hearts. [...] In my heart, I dedicate my film of *War Requiem* to all those cast out, like myself, from Christendom. To my friends who are dying in a moral climate created by a church with no compassion." Derek Jarman, *op.cit.,* pp. 34-35.

[24] Come avveniva in una simile scena in *The Last of England,* in cui l'attrice dava voce, strappandosi le vesti ed urlando, al dolore di tutti i personaggi vittime della violenza nel film.

[25] In Lawrence LeShan, *The Psychology of War: Comprehending Its Mystique and Its Madness*, New York, Allworth Press, 2002.

[26] La ricostruzione della cattedrale di Coventry.

[27] "Why did Ben Britten compose a requiem, rather than set the poems in some passionale secular form? […] I share Britten's love of church music, Christmas Carols. […] But Auden's criticism of Ben as a 'queen's man' hell-bent on papering over his insecurities in the bosom of the Establishment and its Church, seems justified. Some go and some stay at home. Ben stayed, and papered over the hurt: Ben's cosiness, vespers, choirboys in the great silente of cathedrals. In the trenches Owen had to reject all that; for him in the end there was no refuge. We read the poems here last night. They're shocking: Abram 'slew his son – And half the seed of Europe'. How would Owen have coped with the powerful celebrating his poems in this way, when he was burning all memorials, flags and even the forefathers themselves? Would he be lulled by the *Kyrie* as we were?" Derek Jarman, *War Requiem*, cit*.,* p. 6.

[28] Nonostante ciò, è noto come l'impresa ebbe un forte consenso popolare, tanto da garantire la rielezione a Margareth Thatcher, prima della guerra in forte calo di consensi. Nella sceneggiatura pubblicata, Jarman riflette sulla falsa retorica celebrativa che aveva accompagnato l'impresa bellica con l'intento di nasconderne le atrocità e la vacuità.

[29] Un altro poeta della Grande Guerra, Isaac Rosenberg, aveva parlato di "Poppies whose roots are in men's veins", nella poesia *Break of Day in the Trenches*, 1916, in David Roberts (a cura di), *Out in the Dark. Poetry of the First World War in cotext with basic notes*, Burgess Hill, Saxon Books, 1998, p. 142.

[30] Cfr. Dawson, *Soldier Heroes,* cit., p. 237.

[31] "Because I want to go to the front .[…] Standing eye to eye with death will give me the opportunity to be a decent human being. I'll be doing something", in Derek Jarman, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film,* London, British Film Institute, 1991, pp. 84-86.

[32] Mischiando il suono di bombardamenti con il rumore delle tazze del caffè in cui siede, il regista ottiene una connessione tra due esperienze diverse, ma percepite come simultanee e quindi vicine. "I am sitting with some friends in this café drinking coffee served by young refugees from Bosnia. The war rages across the newspapers and through the ruined streets of Sarajevo" in *Into the Blue,* sceneggiatura del film pubblicata in Derek Jarman, *Chroma,* London, Century, 1994, p. 107.

Opere Citate

Cork, Richard, *A Bitter Truth - Avant-Garde and The Great War*, New Haven, Yale University Press, 1994.

Dawson, Graham, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, London, Routledge,1994.

Gomez, Joseph A., *The process of Jarman's War Requiem: personal vision and the tradition of fusion of the arts*, in C. Lippard, *By Angels Driven: The Cinema of Derek Jarman,* London, Flick Books, 1996.

Jarman, Derek, *War Requiem – The Film*, London, Faber, 1989.

Jarman, Derek, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film,* London, British Film Institute, 1991.

Jarman, Derek, *Chroma,* London, Century, 1994.

LeShan, Lawrence, *The Psychology of War: Comprehending Its Mystique and Its Madness*, New York, Allworth Press, 2002.

Owen, Wilfred, *Poems,* (a cura di Jon Stallworthy), London, Faber, 2004.

Roberts, David (a cura di), *Out in the Dark. Poetry of the First World War in context with basic notes*, Burgess Hill, Saxon Books, 1998.

Weintraub, Stanley *Silent Night, The Story of the First World War Christmas Truce*, New York, Free Press, 2001.