

The Revenant **Un redivivo, tra sopravvivenza e natura**

Lucio Spaziante

Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, IT

lucio.spaziante@unibo.it

Abstract

The essay on Alejandro Iñárritu's *The Revenant* provides an opportunity to reflect on the theme of life after death, and on the meaning of the relationship between human life and the environment, both with regard to the relationship with other individuals of different ethnicities and identities, but also, according to an environmental ethic. The analysis of the film revealed different paths contained in a western genre film, reinterpreted in a 'post-revisionist' key, through a perspective that, at least in part, assumed the indigenous point of view. In the narrative, the value of survival is connected to the strength derived from a widespread spirituality, which can be brought back to our contemporary times, as a set of values based on respect and harmony with the environment, as well as towards different ethnic identities. All this, embedded in an animist mystical vision, linked to an existential and spiritual reflection between life and death, connects this film to the broader genre of tales about revenants and zombies.

Keywords

The Revenant; Survival; Nature; Death; Film.

Contents

1. Respiro, tra vita e morte
 2. Natura e animalità
 3. Alterità: natura e cultura
 4. Glass, Robinson e Derrida: sopravvivenza
 5. Spiritualità, religione, Dio
 6. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione

L'argomento del saggio si sviluppa attorno al film di Alejandro G. Iñárritu, *The Revenant* (USA 2015). La ragione del titolo "il redivivo", ovvero l'individuo ritornato in vita dopo la morte, deriva da una serie di eventi realmente accaduti in America, nei primi dell'Ottocento, ricostruiti in modo finzionale nel romanzo di Michael Punke, *Revenant - La storia vera di Hugh Glass e della sua vendetta* (Einaudi 2014), dal quale il film è parzialmente tratto.

The Revenant costituisce un'occasione per riflettere sul tema della vita dopo la morte, e sul senso della relazione tra la vita umana e l'ambiente, sia in merito alla relazione con altri individui di diverse etnie e identità, ma anche, secondo un'etica ambientale, con altri esseri viventi, animali, piante, e natura in genere. (Brereton 2021: 221)

Il film da un lato può essere accostato a precedenti che negli ultimi tempi hanno affrontato in una chiave diversa, più o meno diretta, il tema ecologico: *I Am Legend* (USA 2007), *Wall-E* (USA 2008), *Gravity* (USA-UK 2013) (cfr. Brereton 2016). Dall'altra parte, rientra a tutti gli effetti nel genere western, che, successivamente alla sua epoca d'oro, è stato ripreso in una chiave "revisionista", rileggendo nella prospettiva indigena l'epopea della Frontiera (tra i casi più celebri *Balla coi lupi*, USA 1990) (Jones, Wills, 2009). *The Revenant* di fondo assume questa posizione, sebbene il racconto sia comunque costruito nella prospettiva dei colonizzatori bianchi. La narrazione mostra, infatti, una contrapposizione marcata tra le tribù indigene, sottoposte a violenza e sfruttamento, e le popolazioni britanniche e francesi che portavano avanti l'occupazione dell'America del Nord.

In questo contesto, la figura del redivivo assume i caratteri di un personaggio dotato della capacità di fondersi sia con l'ambiente sia con altre etnie, e proprio per questo condannato alla solitudine e alla fuga, attraverso un percorso che ne proverà le capacità di adattamento e la resistenza, e assieme le virtù da lui acquisite nel servirsi degli elementi naturali. (Marubbio 2022)

La *sopravvivenza* viene inquadrata nel film come condizione esistenziale, connessa alla necessità di superare le prove e le avversità, anche attraverso una sorta di panteismo animista, che annulla la discontinuità tra vita e morte.

In questo senso, il redivivo non è distante da uno zombie o da un morto vivente, essendo egli un individuo dotato di poteri superiori rispetto viventi, ma al contempo emarginato e collocato in uno status di diversità.

Survival is not simply allegorised, as in so many zombie movies, but brought to more primal and visceral real-life attention. These ethical struggles around survival (of the fittest) in an inhospitable country, framed through the generic conventions of the western, remains most potent and memorable. (Brereton 2021: 236)

The visualisation of survival in nature probably remains in the memory for most audiences, more than many other tales, including dare I say it more reflexive zombie

fare. All forms of physical survival techniques are called attention to and cinematically foregrounded in these (erstwhile) primitive survival narratives. (*ivi*: 236)

Il film rappresenta anche un'occasione per una riflessione sull'idea di trasmissione esistenziale, affrontata qui attraverso la riflessione di Jacques Derrida (2005), che individuava nella sopravvivenza (*sur-vivre*), in quanto traccia, lascito e testimonianza, una condizione umana strutturale, in uno stato di continuo rinvio rispetto alla logica della *presenza*.

2. Respiro, tra vita e morte

La trama del film, in estrema sintesi, vede Hugh Glass, una guida che lavorava sul fiume Missouri nella prima metà dell'Ottocento, venire brutalmente aggredito da un orso, e riuscire miracolosamente a salvarsi. Rimasto gravemente ferito, viene poi abbandonato dai suoi compagni, i quali, dopo averne ucciso il figlio in quanto testimone, cercano anche di seppellirlo vivo. Grazie alle proprie abilità, competenze e capacità di resistenza, Glass riesce a sopravvivere e a organizzare la sua vendetta. Quello che è in apparenza un *revenge film*, si rivelerà essere, almeno in parte, qualcosa d'altro.

Prima di entrare nella narrazione degli eventi fattuali, il film presenta un prologo che è una sorta di falsa partenza: una breve sequenza che potrebbe essere catalogata come un sogno, sebbene non vi siano situazioni legate a un risveglio che lo attestino. Più plausibile è vederlo come l'ingresso in un percorso *onirico*, mentale e spirituale: una pre-condizione che si sviluppa in parallelo rispetto al percorso pragmatico degli eventi.

Entriamo, così, nel mondo soggettivo del protagonista Hugh Glass, ancorato nel passato e popolato di defunti per lui ancora presenti, dunque un universo di redivivi. La sua mente è costantemente abitata dalla figura della moglie uccisa, e da un continuo ritorno su questo evento traumatico, legato anche alla distruzione dell'accampamento nel quale loro due vivevano.

Tra sogni, visioni e incubi, questo universo soggettivo appare e riappare costantemente. Ci comunica la prospettiva interna di Glass, nella quale di fatto non esiste una discontinuità tra la morte e la vita. La moglie è non-vivente, ma è altrettanto non-morta, essendo per lui – e dunque per noi osservatori della vicenda – una presenza ricorrente. Anch'ella è già, prima d'ogni altro evento, la figura di una rediviva, collocata in una prospettiva fantasmatica, fuori dal tempo e dallo spazio fisico. Un luogo ideale e protetto, abitato dal nucleo familiare (madre, padre e figlio), in una sorta di fusione intersoggettiva di amore condiviso, mai più raggiungibile come tale, ma al contempo presente come un legame spirituale indissolubile.

Questa sequenza-prologo è attraversata da un rumore "aereo" che ripete quattro suoni in serie, assimilabili al fischio del vento, associabili anche al verso di un uccello notturno. Un suono che diventa un segno di riconoscimento in tutte le altre sequenze oniriche che seguiranno, e che in questo modo realizza un filo conduttore sensoriale, interno alla dimensione soggettiva – e assieme immanente – dell'universo di Glass.

La strategia testuale del film assegna, infatti, un ruolo rilevante all'uso si-

multaneo della colonna sonora musicale e del sound design (effetti sonori). Spesso è indecidibile se la fonte sonora che si ascolta sia intra o extra-diegetica, e, più in generale, se siano effetti sonori o musiche. Una strategia che, coerentemente con le narrazioni descritte, conduce a una commistione irrisolta tra una logica realista e una logica fantastica, per la quale si potrebbe evocare la categoria di “realismo magico”.¹

Attraverso le ripetute visioni di Glass, possiamo ricavare alcune informazioni sul suo passato: egli ha vissuto in un villaggio Pawnee e ha sposato una donna indigena, dalla quale ha avuto Hawk, un figlio meticcio. Nella distruzione del villaggio compiuta da un esercito di bianchi, la moglie è stata uccisa mentre lui e il figlio sono sopravvissuti. La storia diparte sin dall’inizio sotto il segno del trauma irreversibile, e dunque della *sopravvivenza*. In un mondo dominato dalla predazione, dal conflitto e dalla morte, è l’intero universo dei personaggi a essere popolato da sopravvissuti.

Tra i pochi momenti densi di sentimento positivo, troviamo le parole di conforto che Glass, nel prologo onirico, sussurra al figlio in lingua pawnee:

Va tutto bene, figliolo...
So che vuoi che tutto questo finisca.
Io sono qui.
Sarò qui...
Ma non ti arrendere.
Mi hai sentito?
Finché riesci a respirare, combatti.
Respira... continua a respirare.

In queste frasi è contenuta una dichiarazione d’intenti: il mondo è un incubo senza fine, dove è necessario assecondare biologicamente la vita come lotta, senza uno scopo preciso, mirando alla pura sopravvivenza, e nel quale la vita stessa, per esistere, necessita di presenza e assicurazione. Il valore dell’amore (a sua volta articolabile come legame, cura o condivisione) diviene strumento di resistenza, e dunque anch’esso fonte di sopravvivenza, rispetto a un contesto disseminato di insidie, umane e naturali.

Il *respiro*, menzionato nelle parole iniziali, diventa base per l’esistenza, e quindi per il combattimento: figura vitale per eccellenza, resterà come un’isotopia figurativa costante, assumendo anche la funzione di figura di transizione tra i due diversi percorsi narrativi (soggettivo e fattuale) già individuati. Se la *dimensione onirica* è lo spazio contrattuale nel quale il personaggio di Glass enuncia la propria filosofia (respirare e combattere), è poi nella *dimensione evenemenziale*, nella competenza e nell’azione, che il patto diventa concreto. Il respiro assume rilevanza nella dimensione onirica in quanto astrazione spirituale, ma nella dimensione evenemenziale diviene vero e proprio meccanismo corporeo, e dunque elemento figurale.

¹ Nella critica letteraria e cinematografica si è parlato di “realismo magico” in riferimento a determinati autori, specie latinoamericani (J.L. Borges, G. Garcia Marquez), ma anche scandinavi e neerlandesi, a proposito di descrizioni di eventi reali, inframmezzate da visioni oniriche e arricchite da elementi simbolici e trascendenti (Jameson 1986).

Ne abbiamo una riprova nella sequenza (circa minuto 56.00) nella quale Glass si sdraia accanto al figlio oramai esanime: rassicurandolo e ribadendogli – invano – la sua presenza, gli respira addosso, quasi per ridargli vita (figg. 1-4).

Il suo alito diventa vapore e si condensa sull'obiettivo della macchina da presa, a suggellare – con un effetto meta-cinematografico – la gravidanza di questa figura, che innesca nella sequenza successiva un'evidente *isotopia dell'aria*. Le immagini inquadrano nuvole alte nel cielo, ma con ancora il suono del suo respiro a rimarcare la connessione semantica. Dal suono del respiro si passa poi al suono del fiume che scorre, e assieme alla nuvola prodotta dal fumo di Fitzgerald. Soggetto e Anti-Soggetto collegati da un unico respiro: la contrapposizione (e la connessione) tra i due personaggi viene figurativizzata anche nel respiro.



Figura 1. Alito di Glass.

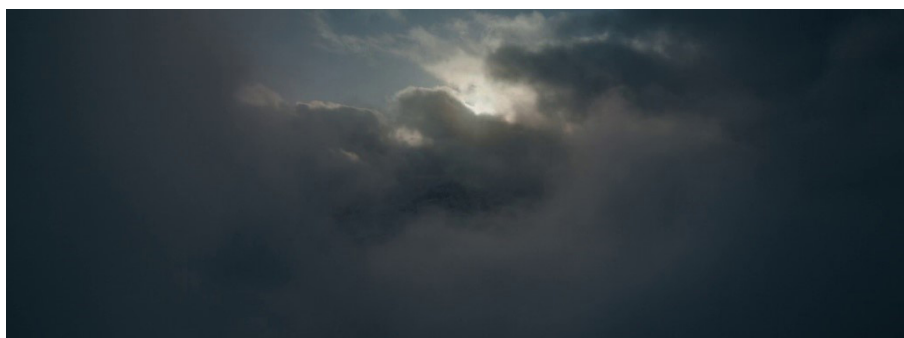


Figura 2. Nuvole.

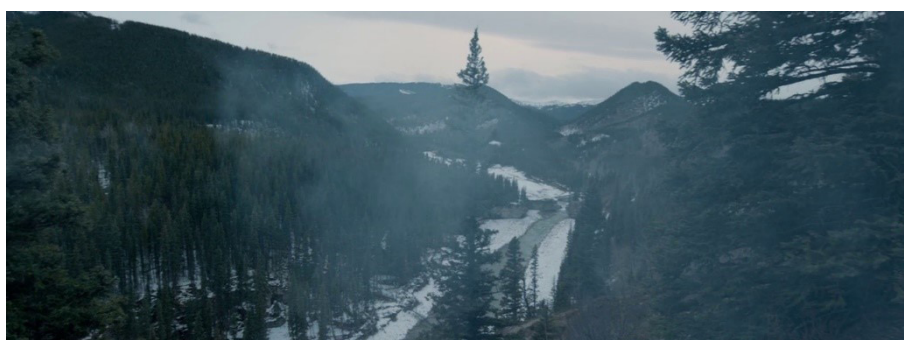


Figura 3. Paesaggio e fumo di Fitzgerald.



Figura 4. Fumo di Fitzgerald.

3. Natura e animalità

Il mondo in cui si muovono i personaggi è quello di un gruppo di esploratori che cacciano le pelli di castoro per guadagnarsi da vivere, nello spazio aperto e invernale delle foreste americane, descritte come luoghi incontaminati e desertici. È chiaro sin da subito come questa natura affascinante e maestosa non faccia solo da sfondo alle vicende umane, ma possieda un ruolo primario, su vari piani. In questi luoghi, la vita degli individui, ovvero la loro sopravvivenza in un confronto continuo con la morte, è dovuta in gran parte alla natura e alle sue risorse, qui rappresentate come inesauribili.²

L'incipit della vicenda filmica presenta uno sguardo enunciativo non marcato, che si sofferma sullo scorrere in mezzo agli alberi di un'acqua che possiede tinte cromatiche riflettenti ma scure (fig. 5).



Figura 5. Caccia all'alce, nell'acqua.

Lo sfondo sonoro che ascoltiamo è stratificato e denso di indizi: mentre il rumore aereo della sequenza onirica precedente si dissolve, un compatto ma sospeso tappeto sonoro di archi conduce lentamente a questa scena. Siamo letteralmente camminando dentro un ruscello, mentre il sound design satura progressivamente il nostro spazio acustico: suoni di acqua corrente e di ani-

² Uno dei contenuti impliciti, fra le righe dell'intera storia, è che di fronte all'attuale sfruttamento naturale, la sopravvivenza del genere umano può essere a rischio (Brereton 2021: 223)

mali anticipano i passi accorti di Glass e figlio, che ci sopravanzano a sinistra e destra, mentre noi siamo posti idealmente al centro (fig. 5), come un ennesimo componente di questa battuta di caccia all'alce.³

Sin dalle prime scene la natura nella quale veniamo introdotti possiede tratti macabri. Mentre Glass e figlio sono intenti a tagliare i resti dell'alce appena abbattuto, una scena di sapore pittorico cinquecentesco presenta la distesa dei corpi scuoiati dei castori e le loro membra sanguinolente: un macello a cielo aperto, con i cani che mangiano i resti (fig. 6).



Figura 6. Corpi scuoiati dei castori.

La relazione degli umani con gli animali è quantomai primitiva: ne condividono i corpi, li cacciano, li mangiano (crudi e cotti), e ne vengono mangiati. Nel corso della vicenda Glass si troverà a dover superare numerose prove di resistenza: dovrà la propria sopravvivenza al pesce crudo pescato nel fiume, agli uccelli cacciati, e al fegato crudo di un bisonte gettatogli da un indigeno Sioux; e quando poi, andando a cavallo, precipiterà nel vuoto di un burrone, l'unica via d'uscita per evitare di congelarsi sarà quella di svuotare le interiora del cavallo morto, per inserirsi nudo all'interno del suo corpo ancora caldo (fig. 7).



Figura 7. Glass, nel corpo del cavallo.

³ Una logica fortemente immersiva contraddistinguerà l'intera strategia testuale, anche sul piano sonoro. Il sound design (rumori) è molto accurato e articolato, e oscilla tra interventi realistici e sonorità evocative. Ma sovente è così amalgamato con la musica da rendere indistinguibile l'effettiva attribuzione della fonte sonora.

Il mattino dopo ne fuoriuscirà, coperto di sangue, presentando i tratti visivi di un parto verso una nuova vita.

Gli esseri umani in questa storia condividono una sorta di reversibilità di sapore biblico con gli animali, non rifuggendo la commistione del proprio corpo con i loro fluidi. Nella sequenza onirica (circa 1h37”) in cui a Glass appaiono le rovine di una chiesa (fig. 9), egli si imbatte in una capra nera – che evoca la figura rituale del capro espiatorio – sostituita analogicamente dall’apparizione fantasmatica della figura di Hawk, il figlio morto, coperto da un mantello anch’esso nero, che gli va incontro per abbracciarlo.

Ma non c’è solo il regno animale con il quale fondersi, ma anche quello vegetale. Nella stessa scena, l’abbraccio con il figlio si rivela essere l’abbraccio con un albero: una sorta di meta-sogno in cui la visione si sdoppia in due livelli di realtà. La parabola dell’albero, con il «tronco che rimane stabile nella tempesta anche se i suoi rami si piegano», viene più volte evocata nelle apparizioni oniriche attraverso le parole della moglie.

E la rilevanza degli elementi naturali si estende anche al fuoco, che diventa più volte elemento di salvezza, ma soprattutto all’acqua, che risulta essere ciò da cui tutto parte e alla quale tutto ritorna: fonte di vita (bere, trasporto, rifugio) ma anche luogo di sepoltura, dove vengono abbandonati i morti. Viene così a delinearsi l’adozione da parte di Glass – e in *The Revenant* in generale – di una visione animista (Marrone 2024: 41), letta attraverso la prospettiva delle culture indigene del Nord America. Non esiste una discontinuità, cioè, tra ciò che noi definiamo natura e cultura, bensì un continuum che è sia fisico sia spirituale. All’animismo indigeno si contrappone, invece, la totale incuranza del valore della natura, ostentata da parte dei colonizzatori, che sfruttano le risorse naturali unicamente come fonte di profitto.

4. Alterità: natura e cultura

Anche nella compagnia dei cacciatori prevale una concezione di *sopravvivenza*. Quando il capitano Henry chiede al *villain* (Bernardelli 2016) Fitzgerald se egli tenga di più alle pelli o alla vita, questi risponderà:

Di quale vita parli? Io non ho una vita. Devo semplicemente sopravvivere (*living*) e l’unico modo che ho è grazie a queste pelli.

Se Fitzgerald è un sopravvissuto alle torture subite da parte di indigeni che gli avevano fatto lo scalpo, anche gli stessi indigeni sono intenti a sopravvivere: sia alla pressione per la conquista della terra da parte dei bianchi (che essi cercano di attaccare e derubare appena possibile), sia agli scontri interni con altre tribù. Mentre in questo scenario lo scopo generale è quello dell’accumulo e dell’altrui sopraffazione, Glass se ne discosta, preoccupandosi solo di svolgere il proprio compito di guida, e di genitore.

Grazie ai suoi stretti rapporti con gli indigeni, Glass risulta una figura in transizione tra due culture. Se ciò da un lato ne valorizza il ruolo nel commercio di pelli, altrettanto ne caratterizza l’alterità dal punto di vista dei bianchi, che lo considerano un “contaminato”. Egli non solo ha vissuto con i “selvaggi”,

ma per proteggerli ha ucciso un tenente, dunque è visto come un traditore. Tra le due culture, Glass ha scelto quella indigena: ne conosce la lingua, ne adotta le credenze e i modi di dire, come del resto emerge anche dalle sue visioni oniriche, che sono “parlate” in lingua Pawnee.

Quando, al termine di innumerevoli prove letali, egli riapparirà sorprendentemente redivivo, non riceverà alcun riconoscimento o gratificazione da parte dei bianchi, bensì la sua riapparizione creerà nel gruppo turbamento e sensi di colpa, in quanto prova vivente della loro malvagità. Solitario e incompreso, Glass riveste il ruolo di un delegato divino: una figura cristologica di *martire* condannato al sacrificio. La diversità di Glass rispetto agli altri componenti della spedizione si manifesta, del resto, anche attraverso un diverso status modale. Egli è un essere superiore, dotato di maggiori poteri e saperi: sa cacciare, mangia piante e animali (cotti e crudi), sa andare a cavallo, sa nuotare, sa usare il fuoco; parla lingue indigene ed è un esperto del territorio, del quale gli altri in più occasioni mostrano una totale ignoranza. L'unico dominio nel quale risulta un outsider – un estraneo – è proprio quello dei suoi consimili, cioè degli uomini bianchi.

A partire dalle proprie competenze, Glass vive l'ambiente come dimensione nella quale *fondersi*, accettando una relazione in continuità con la natura, nei suoi lati positivi e negativi. Una fusione che viene figurativizzata sin dall'inizio, nella sequenza del cammino nell'acqua (fig. 5): elemento che resterà collante figurativo dell'intero film.

Gli ambienti naturali sono prevalentemente caratterizzati dall'uniformità e dalla copertura integrale: funzionano da sfondo compatto sul quale si stagliano le figure singole. Il paesaggio è quasi sempre innevato, e quando non c'è la neve c'è l'acqua, oppure uno sfondo di alberi e foreste, oppure di montagne, oppure di tutte queste cose assieme. C'è sempre la presenza costante e incombente di un elemento naturale che manifesta la propria esistenza, rispetto al quale gli umani appaiono entità ridotte, sovrastate dal contesto. Lo stesso Glass, tranne brevi sequenze nel forte militare, non è mai rinchiuso tra mura architettoniche, ma è costantemente all'aperto.

5. 4. Glass, Robinson e Derrida: sopravvivenza

Osservando il personaggio di Glass, si notano motivi ed elementi comuni ad altre celebri figure letterarie e cinematografiche di sopravvissuti, naufraghi, o in generale di individui dispersi e abbandonati, lasciati a combattere con le asperità naturali. Nel suo caso, in realtà, molte delle peripezie che egli attraversa si possono ascrivere alla responsabilità umana.

“Sopravvissuti” popolano celebri capolavori della letteratura mondiale, a partire dall'*Odissea*, per arrivare al *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719). Ma anche romanzi contemporanei come *The Road* di Cormac McCarthy (2006), rivelano preziose intuizioni sulle condizioni, i processi, le questioni etiche e le conseguenze della sopravvivenza. La volontà umana di sopravvivere è così forte che trascende la vita terrena e conduce a concepire un'esistenza immaginaria nell'“oltretomba”, derivante dal desiderio di risorgere dopo la morte. La spiegazione della sopravvivenza come meccanismo biologico, però,

non presta sufficiente attenzione alla multidimensionalità della sopravvivenza come questione relativa alla “vita cosciente” degli esseri umani.

Finché viviamo – in un certo senso – siamo tutti sopravvissuti; singoli sopravvissuti a una giornata o a una notte estremamente difficili, a una malattia o a un incidente ma [...] anche e soprattutto come gruppi o società, siamo sopravvissuti a cataclismi naturali come pandemie (Covid-19), terremoti, tsunami o catastrofi provocate dall’uomo, come guerre o genocidi. (Freiburg, Bayer 2021: 2)

Il personaggio di Robinson Crusoe diviene spunto, da parte di Jacques Derrida, per un’ampia trattazione attorno ai temi della sopravvivenza, dell’animalità, ed altre questioni collegate alla narrazione di *The Revenant*.

Tutto il resto dell’equipaggio morì annegato e io stesso giunsi qui mezzo morto. [...] Senza cibo, né casa né vesti, né armi né rifugio, e disperando di qualsiasi soccorso; non vedevo innanzi a me che la morte, sia che finissi divorato dalle bestie feroci, o assassinato dai selvaggi, sia che morissi di fame. Al calar della notte, andai a dormire su un albero, per paura delle bestie feroci, e dormii profondamente, malgrado piovesse tutta la notte. (*Robinson Crusoe*, tr. it. Milano, Mondadori, 2003: 94; trovato in Derrida 2010: 26).

Robinson è anche un racconto di convivenza con gli animali, e della paura di essere sepolto vivo.

Come afferma Derrida,

tutti i nostri pensieri di morte, sulla nostra morte, ancor prima che tutti i conforti che l’immaginario religioso può fornirci, i pensieri della nostra morte sono sempre, strutturalmente, pensieri di sopravvivenza. Vedersi, pensarsi morti significa vedersi sopravvivere assistendo alla propria morte, presenti o rappresentati *in absentia* alla propria morte [...].

[...] La logica di questa banalità della sopravvivenza che inizia ancor prima della nostra morte è quella di una sopravvivenza del resto, dei resti, che non aspetta nemmeno la morte per rendere indissociabili morte e vita, e quindi l’esperienza *unheimlich* e fantasmatica della spettralità del morto vivente. Vita e morte come tali non sono separabili come tali. Da ciò il grande fantasma organizzatore (terrore e desiderio) di Robinson: essere sotterrato vivo o ingoiato vivo, morire vivo. (Derrida 2010: 167)

Hugh Glass è un individuo privato dei suoi affetti profondi, che nel quotidiano sopravvive in un ambiente di lavoro ostile, caratterizzato da conflitti e contrapposizioni basate su divisioni culturali (bianchi contro indigeni, francesi contro inglesi, Arikara contro Sioux, ecc.). Il suo comportamento, e la sua visione interiore alla quale abbiamo la possibilità di accedere, propongono, invece, una dimensione esistenziale nella quale le divisioni vengono superate, come già detto, in favore di un *continuum* esteso a tutti gli elementi, non solo ai viventi. Egli non solo ha adottato la cultura indigena, ma si muove nell’ambiente naturale al pari di un animale, e come un animale fa parte di una catena alimentare: mangia e viene mangiato.

Proprio quando il capitano Henry chiede conto a Glass di quando nel passato ha ucciso un tenente per salvare suo figlio, ecco che, subito dopo, Glass subisce un attacco da parte di una mamma orsa, anch'essa intervenuta a difesa dei cuccioli. La difesa della prole diventa un elemento biologico che attraversa le specie e ribalta le parti: Glass da protettore diventa potenziale aggressore e per questo affronta un legittimo attacco da parte della madre orsa.

Gravemente ferito, viene accudito dal figlio Hawk che gli ripete le parole che lui stesso pronunciava nel prologo onirico: «Sono qui. Sono accanto a te. Continua a respirare».

La dimensione sonora presenta ancora una volta una sovrapposizione di vari livelli: ritorna il rumore del vento, nella colonna sonora un violino esegue una scarna melodia, appaiono rumori diegetici (scoppiettii del fuoco, versi di un corvo), mentre Hawk sussurra parole in lingua Pawnee. Questa iper-sovrapposizione sonora è connessa a una logica narrativa che, come già detto, mescola situazioni realistiche a visioni introspettive.

Glass è impossibile da trasportare per la spedizione, dunque inizialmente si decide di sopprimerlo, coprendogli gli occhi, come – ancora una volta – si farebbe con un *animale* ferito. Abbandonata questa idea, gli uomini cui egli viene affidato temono il sopraggiungere degli indigeni e quindi fremono per liberarsi di lui. Fitzgerald chiede la sua stessa approvazione a eliminarlo, sofferandolo, chiedendogli: «A cosa ti stai attaccando? [...] Sarebbe meglio per tutti se tu esalassi adesso l'ultimo respiro».

La risposta sta nell'istinto vitale di sopravvivenza cui si aggrappa Glass, ovvero, la sopravvivenza come condizione esistenziale, per riprendere la riflessione di Derrida.

[Il significato di sopravvivenza] *non si aggiunge* al vivere e al morire. È originario: la vita è sopravvivenza. Sopravvivenza in senso ordinario significa continuare a vivere, ma anche vivere dopo la morte. (Derrida 2005: 26, traduzione mia)

[...] La traccia che lascio significa sia la mia morte, prossima o già avvenuta, sia speranza che essa sopravviva a me. Non è un'ambizione di immortalità, è strutturale. Lascio un pezzo di qui, me ne vado, muoio: è impossibile uscire da questa struttura, è la forma costante della mia vita. (Derrida 2005: 32, traduzione mia)

La sopravvivenza è un concetto originario, che costituisce la struttura stessa di ciò che chiamiamo esistenza [...] Siamo strutturalmente dei sopravvissuti, segnati da questa struttura della traccia, del testamento. (Derrida 2005: 51, traduzione mia)

[La sopravvivenza come] [...] complicazione dell'opposizione tra vita e morte nasce per me da un'affermazione incondizionata della vita. La sopravvivenza è la vita oltre la vita, la vita più della vita. [...] La sopravvivenza non è semplicemente ciò che resta, è la vita più intensa possibile. (Derrida 2005: 51-52, traduzione mia)

Il concetto di sopravvivenza, dal punto di vista semantico-lessicale, richiede che vi sia un *oggetto* (o *evento*) di cui liberarsi o da lasciarsi alle spalle. Oggetti quali la malattia, la ferita, il trauma, la guerra o la catastrofe, sono definiti da un alto potenziale di danno esplicito o implicito che può essere inflitto agli esseri umani. (Freiburg, Bayer 2021: 7)

Il termine *suffering agency*, utilizzato nelle riflessioni contemporanee sulla sopravvivenza, illustra bene un paradosso: il sofferente “passivo”, per sopravvivere deve rimanere estremamente “attivo” (*ibidem*).

Come vedremo, ciò che muoverà le azioni di Glass non è un semplice impulso biologico. Fitzgerald e il suo compare, dopo avere ucciso Hawk per non lasciare testimoni scomodi, abbandoneranno Glass semi-sepolto vivo. E qui ritorna la suggestione legata alla lettura di Robinson Crusoe da parte di Derrida (2010), nella quale egli ricorda come una delle più grandi paure di Robinson fosse l'essere sepolto vivo.

Facendo appello alle ultime forze rimastegli, Glass riesce lentamente a rimettersi in piedi. Quella stessa “natura” che lo aveva ridotto in fin di vita con l'attacco dell'orso, gli fornisce gli strumenti per la sopravvivenza. Si reidraterà con l'acqua del fiume, curerà le ferite con le erbe; col fuoco si scalderà, cuocerà carne animale e infine col fuoco si cauterizzerà le ferite. Il territorio è popolato da indigeni di tribù diverse, tutte potenzialmente pericolose per lui, che infatti sarà costretto a scappare di continuo. Nonostante questo, deve la sua salvezza proprio all'intervento di un indigeno Sioux, Hikuc, che, lontano dalla sua tribù, è anch'egli intento a sopravvivere, e costretto a cibarsi di un bisonte crudo. Mosso a pietà, Hikuc gli getta un fegato sanguinolento che Glass mangerà crudo.

La sopravvivenza descritta in *The Revenant* non è un progetto umano, ma un disegno naturale, potremmo dire internaturale (Marrone 2024: 70), ma che, letto attraverso le culture indigene, può intendersi anche in senso divino.

Il percorso di Glass è segnato da continui abbattimenti di barriere: tra umano e animale, tra colonizzatore e indigeno, tra morte e vita. Gli indigeni esibiscono tutti, al di là delle diverse tribù, una fusione animista con la natura, che lo stesso Glass ha già fatto sua. Preoccupato della sua sopravvivenza, Hikuc costruirà apposta per lui una capanna riscaldata, con legna, fuoco ed erbe che lo aiuteranno a far guarire le sue ferite infette.

Ma la fuga di Glass da pericoli di ogni genere non ha mai fine. E quando – come già detto – si infilerà nel corpo di un cavallo morto per sopravvivere al gelo, il mattino dopo ne uscirà, ringraziando con un gesto umano quell'animale, per avergli donato la vita.

6. Spiritualità, religione, Dio

Dopo la morte della moglie, dopo l'attacco dell'orso, e dopo il “parto” dal corpo del cavallo, Glass è redivivo ancora una volta, e con le sue sole forze. I soldati del capitano Henry lo recuperano, oramai quasi assiderato, dopo avere saputo che era ancora in vita.

Riprese parte delle sue energie, egli si lancia a cercare Fitzgerald, l'assassino di suo figlio. A motivarlo è il desiderio di vendetta, ma l'evoluzione della vicenda mostrerà come il suo percorso di senso, nel profondo, non sia, in realtà, mosso dalla vendetta personale. . Quando, dopo avere ritrovato Fitzgerald, è finalmente sul punto di ucciderlo, questi lo provoca dicendogli: «Hai fatto tutto questo per la tua vendetta. Allora goditela, perché nessuno ti ridarà tuo figlio».

La provocazione di Fitzgerald, come propria consolazione, punta a sottrarre valore alla vendetta. Ciò innescherà in Glass una reazione che trasformerà la vendetta personale – questa sì senza valore – in una giustizia collettiva. Sull'altro versante del fiume, Glass vede apparire un gruppo di indigeni Arikara. Allora, citando le parole pronunciate dal Sioux Hikuc, che aveva sentenziato: «la vendetta è nelle mani del Creatore», si rivolge a Fitzgerald parlando in lingua pawnee: «La vendetta è nelle mani di Dio, non nelle mie».

Trascina quindi Fitzgerald fino a farlo scivolare nel fiume, dove il suo corpo ferito verrà subito recuperato dal capo indigeno Elk Dog, che lo ucciderà all'istante. L'idea di una vendetta che si realizzi attraverso “le mani di Dio”, qui incarnato nel capo indigeno, dà sostanza a un ulteriore percorso interpretativo che si aggiunge ai precedenti, ed è quello mistico-religioso, coerente con la prospettiva animista. Glass verrà risparmiato dagli Arikara perché, avendo liberato e sottratto ad uno stupro Powaq, la figlia che Elk Dog cercava disperatamente da tempo, dopo che era stata rapita dai trafficanti di pelli francesi, egli ha mostrato di condividere il rispetto della cultura indigena.

La figura di Dio ricorre più volte nella narrazione. Nella parte iniziale del film, uno dei cacciatori muore sulla barca a causa delle ferite riportate nell'attacco degli Arikara, e dopo uno sbrigativo rituale viene buttato in acqua, accompagnato da poche parole: «... la polvere diventerà farina e, quando il mattino sarà limpido, questo figlio di Dio incontrerà Gesù Cristo in persona. Amen».

A sottolineare l'importanza e la drammaticità della scena, la sequenza coincide con il primo ingresso nel film del tema principale della colonna sonora musicale⁴ (composizione di Ryuichi Sakamoto).

Paradossalmente sarà Fitzgerald – la figura più riprovevole – a fare più frequentemente riferimenti religiosi, quasi a voler contrapporre concezioni spirituali antitetiche. Il Dio di Fitzgerald – e ciò non sorprende – è punitivo. Nel minacciare Bridger, egli gli dice: «Ti ho salvato la vita due volte. Io dovrei essere Dio per te. Dio dà, Dio prende».

E in un successivo momento di condivisione, davanti al fuoco, rivolgendosi sempre a Bridger, Fitzgerald dirà: «Il buon Dio ci ha messo su questo cammino, che ci piaccia o meno». E a questo proposito gli racconta di un'esperienza religiosa vissuta da suo padre, che pure «non era un uomo di fede». Nella notte, racconta, aveva perso i suoi compagni e i Comanche avevano rubato i cavalli. Stava morendo di fame, delirava, ma tra gli alberi e in mezzo al nulla egli scopri la fede. Disse di avere trovato Dio sotto le sembianze di uno scoiattolo, ma poi, gli disse, «gli ho sparato e mi sono mangiato quel figlio di puttana.»

In netta contrapposizione a questa visione dissacrante, mentre sta ricevendo le cure caritatevoli dell'indigeno Hikuc, sotto la coltre protettiva di legno ed erbe, Glass ha un'altra delle sue visioni oniriche, anch'essa a tema religioso. Vede sé stesso di notte, con in mano una torcia che illumina pitture religiose di crocifissione, dipinte su una parete (fig. 8).

⁴ La colonna sonora nel suo complesso è realizzata da vari autori: Ryuichi Sakamoto, Alva Noto, e Bruce Dessner. La versione ufficiale pubblicata non contiene vari altri brani presenti nel film, in particolare brani di John Luther Adams, molto rilevanti nell'economia semiotica del film, cui sarebbe necessario dedicare una trattazione a parte.

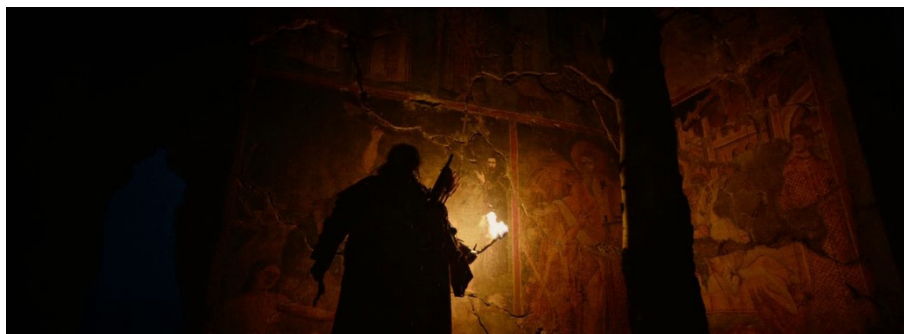


Figura 8. Visione onirica di Glass.

Poi si avvicinerà, sotto una luce livida, ad una chiesa diroccata senza il tetto (fig. 9), con solo alcune mura, mentre appaiono nuovamente immagini di Cristo in croce (Williams 2018).



Figura 9. Visione onirica di Glass, con il figlio Hawk.

7. Conclusioni

L'analisi di *The Revenant* ha consentito di far emergere differenti linee interpretative, raccolte in un film di genere western, basato su una visione che assume il punto di vista indigeno, sebbene con alcuni limiti (Kinnally 2023): «una prospettiva revisionista, ridefinita secondo la sensibilità contemporanea (Jones, Wills, 2009)».

Il sistema di valori emerso dall'analisi contiene elementi di una spiritualità antropologica, fortemente valorizzata, che, separata dal contesto storico nel quale la narrazione si muove, può essere agevolmente riportata al contesto contemporaneo.

Il film ci propone sin dalle prime sequenze una realtà duplice: soggettiva (il mondo onirico di Glass) e assieme oggettiva (la sequenza degli eventi), dove la prima diventa la chiave di lettura della seconda. In questo modo gli eventi reali vanno compresi attraverso una visione che li rende parti di una più ampia *parabola* complessiva: la morte viene prima della vita, ed entrambe sono entità che non hanno inizio né fine. È la Natura in quanto divenire, fatta di segni, di testimonianze, di continui passaggi, i quali a loro volta lasciano tracce.

Il mondo di Glass risolve le differenze: esse esistono - e tra queste ci sono anche il Male, la predazione, la violenza per il profitto - ma possono essere vissute e superate. Per quanto l'essere umano si presenti con le sue diverse etnie, esso appartiene ad un'unica dimensione collettiva, che comprende in un unico continuum il Regno animale - di cui è lui stesso parte - le piante, e tutti gli elementi naturali in genere.

In un universo dove il valore dominante è la sopravvivenza, l'individuo con maggiori probabilità di sopravvivere è quello che meglio si adatta all'ambiente. Dunque, l'"essere redivivi" comprende sia una condizione di connessione tra la vita e la morte, sia, come dice Derrida, «la vita più intensa possibile». Da questa visione, non potrà che scaturire una religiosità animista, al punto tale che persino un *villain* senza speranza come Fitzgerald, ci dirà che Dio si presenta con le sembianze di uno scoiattolo.

Se il redivivo è un non-morto, è perché *non c'è* opposizione tra vita e morte. La proposta di un simile universo, tra soggettività e oggettività, in una chiave contemporanea, non può che essere letta come un'ode alla Natura: una realtà senza discontinuità, calata nella maestosità degli ambienti naturali proposti dal film, e preservata nel suo equilibrio.

Bibliografia

Bernardelli, Andrea

2016 «L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva», *Between*, VI, 12, 1-21.

Brereton, Pat

2016 *Environmental ethics and film*. Abingdon, Oxon - New York, Routledge.

Brereton, Pat

2021 «Environmental Ethics of Survival: Case Study Analysis of *I am Legend* and *The Revenant*», in Freiburg, R. e Bayer, G. (eds) *The Ethics of Survival in Contemporary Literature and Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 221-243. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-83422-7_10>.

Defoe, Daniel

1719 *Robinson Crusoe*, London, W. Taylor.

Derrida, Jacques

2005 *Apprendre a vivre enfin: entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée/Le Monde; eng. tr. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2007.

2010 *Séminaire. La bête et le souverain. Volume II (2002-2003)*, Paris, Galilée; tr. it. *La bestia e il sovrano*, Milano, Jaca Book, 2010.

Freiburg, Rudolf; Bayer, Gerd (eds.)

2021 *The Ethics of Survival in Contemporary Literature and Culture*, Cham, Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-83422-7_10>

Jameson, Fredric

1986 «On Magic Realism in Film», *Critical Inquiry*, 12, 2, 301-325.

Jones, Karen R.; Wills, John

2009 *The American West. Competing Visions*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Kinnally, Cara Anne

2023 «Cruelty and Violence in the Borderlands: Alejandro González Iñárritu's *The Revenant*», *American Studies*, 62(1), 29-56.

Marrone, Gianfranco

2024 *Nel Semiocene. Enciclopedia incompleta delle vite terrestri*, Roma, Luiss University Press.

Marubbio, M. Elise

2022 «Native American Women as Palimpsestic Apparitions in Alejandro Gonzales Iñárritu's *The Revenant*», *European journal of American studies* [Online], 17, 2, Online since 04 July 2022, connection on 19 July 2025. URL: <<http://journals.openedition.org/ejas/18235>>; <<https://doi.org/10.4000/ejas.18235>>.

McCarthy, Cormac

2006 *The Road*, New York, Alfred A. Knopf.

Williams, Jesse

2018 «I Will Be Right Here. The Revenant's (Native) American Vision of Survival and Permanence », *Literature/Film Quarterly*, 46(2).

Lucio Spaziante è professore associato di Semiotica presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove è Coordinatore del Corso di laurea in Scienze della Comunicazione. Svolge attività di ricerca e didattica nel campo dei media, del linguaggio audiovisivo, della musica, delle culture giovanili. Ha insegnato in diverse università italiane (Ferrara, Modena e Reggio Emilia, IULM) e ha condotto ricerche in Belgio, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti. Dal 2009 al 2013 è stato Vice Presidente dell'AISS (Associazione italiana per gli studi semiotici).