

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il cinema italiano e la Grande Guerra

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1520891> since 2015-07-22T12:52:11Z

Publisher:

Fondazione Museo Storico del Trentino

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Il cinema italiano e la Grande Guerra.

Linee per una ricerca

Una quindicina di anni fa, ho scritto un libro sul rapporto tra il cinema e la Grande Guerra¹. La tesi di fondo era che, tra il 1914 e il 1918, il film – di finzione e di non fiction – si rivela incapace di dare conto della bruciante novità di una guerra tecnologica di massa. I lungometraggi a soggetto, in Europa come in America, tendono a rappresentare le battaglie in corso con gli occhi dell'Ottocento. In *Cuori del mondo* (*Hearts of the World*, 1918), Griffith, che pure ha visitato le trincee del fronte occidentale, mette in scena le battaglie della Grande Guerra come fossero quelle della Guerra civile americana, mostrandoci un anacronistico scontro di movimento, dove, per di più, il singolo gesto eroico è ancora in grado di “fare la differenza”, e dove il protagonista combatte in difesa del focolare domestico e della fidanzata, in un intreccio tra racconto bellico e melodramma. In modo analogo, anche gli operatori dei documentari e dei cinegiornali si portano dietro il bagaglio culturale del passato, e cercano di realizzare su pellicola qualcosa che assomigli alla pittura di battaglia. Dall'arazzo di Bayeux ai panorami del XIX secolo, passando per la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, quel modello postulava che il pubblico potesse ammirare lo scontro da una prospettiva “aerea”, al contempo osservandolo nel suo insieme e cogliendone le singole fasi salienti. Ma nel 1914-'18, quando cinema e fotografia provano a replicare quello schema, vanno incontro a un inevitabile scacco. L'aumento della potenza e della gittata delle armi da fuoco che si verifica con la seconda rivoluzione industriale, infatti, provoca uno “svuotamento” del campo di battaglia. Il terreno dello scontro è una landa desolata, dove gli eserciti stanno per lo più nascosti. Se a questo si aggiungono i limiti tecnici delle macchine da presa dell'epoca, ingombranti e prive di zoom, non stupisce che questi film mostrino quasi solo la “periferia” del campo di battaglia (le retrovie, i momenti di stasi, i prigionieri, ecc.), oppure spaccino per autentiche sequenze di combattimento in realtà girate durante gli addestramenti, o addirittura messe in scena appositamente per l'obiettivo.

L'elaborazione di una forma di rappresentazione “novecentesca” della guerra, capace cioè di cogliere la novità del conflitto mondiale, avviene, nel cinema di fiction, all'inizio degli anni Trenta, con film quali *All'Ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) di Lewis Milestone e *Westfront* (*Westfront 1918*, 1930) di Georg Wilhelm Pabst. Ora la guerra non è più una gloriosa avventura da cui l'eroe torna carico di medaglie, pronto a sposare la fidanzata che aveva lasciato a

¹ Cfr. Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet Libreria, 2001.

casa, come avveniva in *Cuori del mondo*, bensì una spaventosa “tempesta d’acciaio”, un evento mostruoso in cui l’individuo è in balia di forze al di là del proprio controllo e della propria comprensione. E per rappresentare la natura intimamente moderna della battaglia dei materiali, il cinema ricorre a tecniche di gusto modernista, incentrate sulla frantumazione dell’esperienza percettiva. Le scene di battaglia di *All’Ovest niente di nuovo* e di *Westfront*, di *Les croix de bois* (1932) di Raymond Bernard e di *Okraina* (1933) di Boris Barnet, infatti, vedono una sistematica disarticolazione della coerenza del *découpage* classico per mezzo dei falsi raccordi.

Ritornando oggi su quel mio libro, da un lato ho l’impressione che l’ipotesi in esso contenuta sia solida. Nuove ricerche mi hanno confermato che il cinema euro-americano degli anni Trenta produce un modello narrativo sostanzialmente unitario, che nelle sequenze di battaglia gioca sul *jump cut*. Si tratta di un modello non solo transnazionale (i quattro film citati poc’anzi sono, rispettivamente, americano, tedesco, francese e russo), ma addirittura transideologico, visto che lo troviamo anche in un film realizzato nella Germania nazista: *Stoßtrupp 1917* (1934) di Ludwig Schmid-Wildy e Hans Zöberlein. Dall’altro lato, devo constatare che quell’ipotesi si adatta male al cinema italiano. O meglio, se guardiamo la produzione del periodo 1915-’18, il cinema italiano, di fiction e di non fiction, presenta i medesimi tratti delle produzioni degli altri grandi paesi coinvolti nel conflitto. Anche i primissimi anni del dopoguerra vedono una sintonia con le cinematografie estere. Particolarmente interessante è il caso di *Umanità* (1919), film pacifista diretto da Elvira Giallanella (caso rarissimo, per l’epoca, di regista donna), realizzato in parte sui luoghi degli scontri. Con tutte le differenze del caso (il film della Giallanella è un mediometraggio a basso budget), *Umanità* potrebbe essere accostato a *Per la patria (J’accuse)*, 1919) di Abel Gance. Ma dai primi anni Venti in avanti, la nostra cinematografia prende una strada tutta sua.

Il periodo tra la marcia su Roma e l’avvento del sonoro rappresenta il momento più nero della storia del cinema italiano, con una contrazione spaventosa della produzione, e dunque non stupisce l’assenza di film di qualche interesse sulla Grande Guerra. In questi anni, sono i film interessanti *tout court* che mancano. Ma anche dopo, quando, a partire dagli inizi degli anni Trenta, il cinema italiano riparte, l’Italia non partecipa alla *koiné* del cinema di guerra internazionale di cui si diceva. Nel nostro paese, non solo non troviamo film paragonabili a *Niente di nuovo sul fronte occidentale* o *La grande illusione (La grande illusion)*, 1937) di Jean Renoir, e la cosa è comprensibile, visto che si tratta di pellicole pacifiste (però la seconda viene presentata con grande successo al Festival di Venezia, dove vince il premio per il miglior complesso artistico). Ma non troviamo neppure nulla di paragonabile a *Stoßtrupp 1917*, che, pur rifiutando la lettura marcatamente “di sinistra” proposta da Pabst, in realtà raccontava la guerra in modo non troppo diverso da *Westfront*. Nel complesso, il cinema italiano del ventennio mussoliniano dedica scarsa

attenzione al tema della Grande Guerra. E quando lo fa, ricorre a strategie arcaiche, lontanissime dalla summenzionata *koiné* modernista. Il film italiano più importante realizzato sul primo conflitto mondiale durante il fascismo, *Le scarpe al sole* (1935) di Marco Elter, è – lo notava già Mario Isnenghi in uno dei primi contributi sul tema – un film ideologicamente ben poco fascista, più vicino a una visione cattolico-conservatrice della guerra². Perché Cinecittà non ha sfornato un film sugli arditi, il corpo più in sintonia con la rivoluzione fascista? (*Le scarpe al sole* ha per protagonisti gli alpini, culturalmente quanto di più lontano si possa immaginare da arditi e futuristi.) Isnenghi chiama in causa il timore del regime nel raccontare una guerra che la maggior parte degli italiani non aveva voluto, e che non pochi tra loro avevano contestato in modo esplicito. L'ipotesi contiene certo molto di vero, ma bisognerebbe capire meglio perché il fascismo, così restio a fare film sul 1915-'18, non si periti di riempire la penisola di monumenti per onorare i caduti e cantare la vittoria.

Per ragioni opposte, le cose non cambiano neppure dopo il 1945. L'Italia repubblicana ha difficoltà a gestire la memoria della guerra che ha aperto la strada al fascismo. Nel cinema italiano degli anni Cinquanta, il tema della Grande Guerra torna piuttosto di frequente, ma sempre attraverso la formula anacronistica del melodramma. Non per niente, uno dei titoli in questione, *Guai ai vinti* (1954), è diretto dal maestro del mélo italiano, Raffaello Matarazzo. Fa eccezione *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli, che però adotta il modello strapaesano della commedia all'italiana, continuando così a rinviare l'incontro del nostro cinema bellico con quella *koiné* di cui si diceva. E questo è tanto più strano, se si pensa che il cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta rappresenta una delle cinematografie più ricche e avanzate del panorama mondiale, una cinematografica che certo non manca – a livello produttivo come sul piano dell'immaginario – di contatti con le altre cinematografie europee e con Hollywood (in quegli anni, il nostro cinema riesce addirittura ad appropriarsi del genere americano per eccellenza, il western).

L'incontro a lungo rimandato arriva con *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, che già nella scelta del tema della giustizia militare dimostra di volersi connettere con l'orizzonte internazionale, visto che su quell'argomento si erano incentrati due dei maggiori film stranieri sulla Grande Guerra usciti negli anni precedenti, *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957) di Stanley Kubrick e *Per il re e per la patria* (*King and Country*, 1964) di Joseph Losey. Sono esattamente quaranta gli anni che separano *Niente di nuovo sul fronte occidentale* e *Westfront* da *Uomini contro*, quarant'anni durante i quali il cinema italiano stenta a trovare una forma “moderna” per raccontare la Grande Guerra. E' una difficoltà che certo ha motivi interni alle logiche e allo sviluppo della

² Cfr. Mario Isnenghi, *L'immagine cinematografica della grande guerra*, in «Rivista di storia contemporanea», n. 3, luglio 1978, pp. 341-353.

nostra industria cinematografica, ma probabilmente è anche indice, in senso più lato, della difficoltà della cultura italiana, durante e dopo il fascismo, a fare i conti con quel conflitto.

Giaime Alonge