

**MONDINI Marco**

La guerra italiana: Partire, raccontare, tornare 1914-18 (Storica paperbacks) (Italian Edition)  
(Mondini, Marco)

## **Una guerra lontana.**

### **La messa in scena del conflitto sugli schermi**

Ogni racconto di guerra, ha scritto Hervé Drévilion nella sua storia dei grandi fatti d'arme francesi, è un tentativo di riportare ordine nel caos ingovernabile e spesso incomprensibile della battaglia[115]. Tra il 1914 e il 1918 fu soprattutto il racconto per immagini a cercare di ricomporre il disordine del campo di battaglia, di rendere comprensibile e psicologicamente accettabile l'imprevisto caotico dello scontro di massa industriale. La violenza estrema, senza controllo e apparentemente senza senso della guerra di trincea venne ricondotta dalle fotografie, dalle incisioni e dai disegni a un susseguirsi di movimenti ordinati; alla brutalità della morte anonima e dei cadaveri scomposti si sostituirono le truppe in ranghi serrati e le pose da assalto ottocentesco[116]. A questo approccio irrealista, banalizzante e consolatorio non si sottrasse il cinema, per il quale la Grande guerra rappresentò una straordinaria occasione di conquista di pubblico: fra il 1914 e il 1918 la settima arte avrebbe esercitato un'influenza crescente nella genesi e manipolazione del consenso, sia nella sua veste di teatro della documentazione (presumibilmente) vera degli eventi (documentari non *fiction*) sia sul versante della produzione di film di finzione. Alla vigilia del conflitto il cinema stava vivendo una fase di intenso sviluppo tecnico e concettuale. Agli anni Dieci risalgono i primi lungometraggi, l'organizzazione di un mercato con capitali e investimenti significativi e di un campo culturale che (specialmente in Italia) vide alcuni fra i più noti intellettuali coinvolti nella nuova arte. In breve, il cinematografo si stava affrancando dallo status di passatempo ambiguo e sospetto, poco più che un'originalità circense riservata ai ceti popolari, per raggiungere una sua legittimità come espressione artistica e mezzo di comunicazione di massa[117]. Questo non significa che la battaglia abbia fatto subito irruzione sugli schermi. In effetti, nell'estate del 1914 nessun esercito era dotato di un proprio servizio cinematografico, e nessuno, per molti mesi dall'inizio delle ostilità, permise l'accesso al fronte a operatori civili. Il risultato fu che, per un lasso di tempo relativamente lungo, la documentazione della guerra moderna sfuggì al più moderno dei media[118]. Progressivamente, tuttavia, le gerarchie militari e politiche si persuasero della potenzialità della macchina da presa. Nel 1915 il ministero della Guerra francese organizzò una Section cinématographique de l'Armée, gemella della sezione fotografica; poche settimane dopo, il Foreign Office britannico creò il primo Cinema Committee, e in autunno il ministero della Guerra diede vita a un analogo Comitato per i film di guerra, incaricato di produrre pellicole di propaganda, cosa che fece con apprezzabili risultati[119]. Contemporaneamente, in tutto il continente si organizzarono apparati di censura cinematografica, tanto più importanti quanto più si assisteva all'esplosione dei film e soprattutto dei documentari che «raccontavano» il conflitto in una rete di sale in costante aumento: tra il 1914 e il 1919 in Francia vennero realizzati oltre 900 cinegiornali, tra cortometraggi e lungometraggi, mentre in una città industriale come Düsseldorf ogni anno, dall'inizio alla fine del conflitto, furono proiettate in media 3.000 pellicole, con 2 milioni di spettatori[120]. Le masse popolari europee si affidarono entusiasticamente a queste narrazioni per immagini, immediate e alla portata di tutti, per avere una testimonianza della guerra combattuta da amici, padri e figli. Parallelamente, governi e comandi militari si adeguarono alla necessità di selezionare accuratamente le notizie circolanti, così da poter influire sull'immaginario. In Francia, la censura cinematografica venne affidata dall'aprile del 1915 all'Ufficio stampa del ministero della Guerra; in Germania nacquero i *Filmprüfungstelle* (letteralmente, «uffici per l'esame dei film»). Su entrambi i lati del fronte, il controllo rigoroso delle pellicole mirava a impedire la diffusione di immagini considerate controproducenti per il consenso allo sforzo bellico: cadaveri, cimiteri, ritirate e sofferenza dovevano essere rimossi dall'orizzonte del visibile. Come avrebbe sentenziato Xavier Guichard, prefetto di polizia a Parigi, la censura aveva il compito di occultare «tutto ciò che può

essere penoso alle madri»[121]. Divieti e censure portarono a una messa in scena della guerra ampiamente scollegata dalla realtà. Il combattimento divenne un evento invisibile, evocato ma non mostrato, e la morte rimase del tutto assente sullo schermo, dove si affollavano piuttosto scene serene di soldati in marcia, ripresi nella quiete di trincee straordinariamente ben organizzate e sorridenti alla prospettiva di battere l'odiato nemico[122]. Esempio emblematico di questa «assenza» del combattimento furono le sequenze del film *La battaglia della Somme* del 1916. Nel luglio di quell'anno, all'inizio della più grande e disastrosa offensiva britannica sul fronte occidentale, i cineoperatori Geoffrey Malins e John McDowell ottennero l'eccezionale permesso di effettuare riprese e fotografie nella prima linea. Delle oltre due ore di pellicola, da cui sarebbe stato tratto il film-documentario forse più visto di quegli anni (nel Regno Unito lo videro venti milioni di persone), solo pochi minuti ritraevano dal vero i soldati all'inizio dell'attacco; per il resto, lo spettatore veniva intrattenuto con lunghe sequenze sulla vita nelle retrovie e negli accantonamenti[123]. La guerra reale rimase invisibile: le scene degli assalti erano false, ricostruite a posteriori per colmare un vuoto che, come avrebbe ammesso Malins nelle sue memorie, era dovuto in larga parte all'impossibilità fisica per l'operatore di fare qualcosa che non fosse scegliere una postazione sicura e riprendere gli eventi senza spostarsi. I fotogrammi del francese Émile Pierre, che negli stessi giorni immortalò lo slancio dei fanti e l'attraversamento della no man's land fino a dove gli permetteva l'obiettivo fisso della telecamera, sono considerati ancora oggi un documento straordinario, se non unico[124].

Alla messa in scena filmica della guerra l'Italia arrivò tardi. Nelle prime fasi del conflitto le gerarchie militari e politiche non mostrarono alcuna fiducia nei confronti della macchina da presa; al contrario, la riproducibilità dal vero generava diffidenza e sospetti negli esponenti del Comando supremo. Così, furono alcuni privati a effettuare, tra molte difficoltà, le prime riprese in zone di guerra. Enrico Barone, ex colonnello, pubblicitista ed economista, fu il primo a girare, nell'autunno del 1915, un film-documentario «al fronte» (*Guerra sull'Isonzo e nella Carnia*), seguito dal pioniere del cinema bellico, Luca Comerio, che aveva già dedicato una pellicola all'entusiasmo interventista delle «radiose giornate» (*Grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915*) e che nel 1916 avrebbe girato alcuni tra i lungometraggi più noti (*La battaglia di Gorizia, La battaglia tra Brenta e Adige, La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*)[125]. Solo all'inizio del 1916 i vertici delle forze armate compresero pienamente l'efficacia del cinema come arma di propaganda, e decisero di colmare il ritardo militarizzando la produzione filmica e ponendo serie limitazioni alla possibilità delle ditte civili di effettuare riprese e fotografie: la possibilità per i cineoperatori civili di accedere alla zona delle operazioni venne drasticamente limitata (nel 1917 il numero di ditte autorizzate a girare in zona di guerra scese a tre), e vennero emanate norme ancora più severe per la censura preventiva[126]. Secondo le *Prescrizioni per il servizio fotografico e cinematografico* ogni notizia potenzialmente sensibile per la sicurezza nazionale doveva essere proibita o cancellata, il che, in pratica, impediva ogni immagine del campo di battaglia e della prima linea. Nel 1918, nel clima da paranoia che contraddistingueva governo e apparati militari per tutto ciò che riguardava la sicurezza interna, le restrizioni sarebbero state ulteriormente inasprite, fino all'emanazione del divieto – per chiunque circolasse in zona di operazioni – di portare con sé un apparecchio fotografico o una cinepresa se non espressamente autorizzato dall'Ufficio informazioni del Comando supremo, un divieto la cui violazione portava direttamente al tribunale di guerra[127].

Alla fine del secondo anno di guerra venne costituita la Sezione cinematografica del Regio esercito (SCE), la cui organizzazione segnò un tornante nell'approccio al racconto filmico da parte della società militare. Nel novembre del 1916 il sottocapo di stato maggiore, Porro, indirizzò al presidente del Consiglio Boselli la richiesta di un finanziamento straordinario per la costituzione di un «servizio cinematografico militare» che aveva come scopo quello di sottrarre la propaganda sugli schermi al monopolio delle ditte civili, ritenute particolarmente inaffidabili nel gestire una informazione sufficientemente patriottica ed esaltante, oltre che lente e costose; l'esempio degli eserciti alleati e della maggiore efficacia garantita da una gestione diretta della «propaganda

attraverso le films all'Interno e all'Estero» era espressamente richiamato in quello che si può ritenere l'atto di nascita del cinema militare italiano[128]. L'obiettivo era quello di raggiungere il controllo della rappresentazione del conflitto, assicurando rigide delimitazioni al visibile e al narrabile, e intervenendo sul mercato con prodotti propri: nessuna notizia doveva esistere al di fuori delle fonti ufficiali, nessuna immagine al di là delle icone istituzionali[129].

In realtà, i militari non acquisirono mai il controllo monopolistico del mercato dell'informazione cinematografica. Nonostante il rafforzamento degli organici (nel 1917, la SCE era forte di quattro truppe, di cui una dislocata nel teatro balcanico) e l'arruolamento di tecnici esperti, l'esercito non era in grado di sopperire anche alle necessità della lavorazione dei materiali filmati e alla loro distribuzione commerciale, passaggi della filiera informativa rimasti sotto controllo dei privati (la potente casa di produzione Cines) e dell'associazionismo patriottico (le Opere federate di assistenza e propaganda nazionale). I militari, del resto, non riuscirono nemmeno a escludere definitivamente gli operatori civili dal fronte, o a impedire che i loro documentari commerciali facessero concorrenza nelle sale alle pellicole del Regio esercito[130]. Ma il risultato, ancora una volta, non fu la sopravvivenza di un'informazione libera o critica: le pellicole civili (come *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, uno dei documentari più spettacolari realizzati da Comerio come operatore indipendente) e militari (come *Dentro le trincee* del 1917 o *La battaglia sul Piave* del 1918) erano straordinariamente affini, non solo sul piano dello stile della ripresa e del montaggio, ma anche e soprattutto per l'invisibilità dei segni reali della guerra. In effetti, che cosa poteva vedere lo spettatore civile nella sala cinematografica tra il 1916 e il 1918? Spettacolari riprese di marce sui ghiacciai, traini di pezzi di artiglieria in alta montagna, paesaggi pittoreschi su cui si stagliavano solitarie vedette, i prodigi delle «cittadelle di ghiaccio» in cui «i nostri eroici soldati restano riparati in una specie di penombra», molte sequenze di salmerie e attendamenti e, ogni tanto, confuse masse di fanti in rapido spostamento, che le didascalie indicavano come soldati intenti a prendere posizione per l'attacco di un nemico che rimarrà supposto e mai mostrato[131]. La dimensione della violenza rimaneva occultata, e la morte era solo accennata attraverso scene patetiche di sepoltura dei caduti (a cadavere invisibile). Naturalmente, era del tutto assente ogni riferimento alla sconfitta: i materiali filmati della rotta del 1917 non verranno mai mostrati, trasformando Caporetto anche sullo schermo in un grande «non luogo» della memoria[132]. Ancora oggi le riprese permettono raramente di rendersi conto delle modalità del combattimento o anche solo delle condizioni di esistenza al fronte: «la riproduzione cinematografica serve poco a riprodurre l'idea della guerra» si sarebbe lamentato di lì a poco il pittore e regista torinese Pier Antonio Gariazzo, non l'unico addetto ai lavori a levare una voce polemica rispetto al pronò adattamento del linguaggio cinematografico alle esigenze della propaganda e del consenso[133].

Eppure, la «menzogna patriottica» della guerra invisibile non disturbò particolarmente la sua ricezione da parte del pubblico civile[134]. Benché gran parte del materiale girato «al fronte» sia andato perduto, molte sequenze già montate per i cinegiornali ufficiali (il *Giornale della guerra d'Italia* prodotto dalla SCE) o per i film-documentari furono riutilizzate negli anni successivi e costituirono la base per il racconto «documentario» del conflitto per antonomasia: gli archivi cinematografici militari e civili contribuirono così fortemente alla costruzione di una memoria collettiva asettica e debrutalizzata del conflitto, spacciata per autentica e trasmessa acriticamente ai posteri[135]. Il prodotto più significativo di tale mitopoiesi filmica fu *Gloria*, lungometraggio realizzato dall'Istituto nazionale LUCE nel 1934 assemblando immagini d'epoca della SCE[136]. In generale, la rievocazione delle glorie marziali del conflitto non ebbe fortuna nella produzione cinegiornalistica e documentaristica del fascismo, ma con *Gloria* si volle mettere mano alla realizzazione di una narrazione complessiva e di largo respiro a fini encomiastici[137]. Il film venne concepito da Roberto Omegna come un racconto epico che doveva illustrare la grandiosità dell'impresa guerresca, affrontata coralmemente e senza cedimenti dai combattenti e dalla

popolazione. «Superato il grigio periodo della neutralità», come recitava la didascalia introduttiva del capitolo *Mobilitazione*, “pervolontà di re e di popolo la nazione fu in armi”. Seguiva il rapido dipanarsi di immagini riprese su tutti i fronti, terrestre e marittimo, atte a esaltare l’audacia dei combattenti di ogni arma, fino alla trionfale entrata dei cavalleggeri a Trento liberata e all’apoteosi della traslazione del milite ignoto all’Altare della patria, ricompensa di una nazione grata ai suoi figli eroici. Paradossalmente, per un film inteso a enfatizzare il nesso sangue-sacrificio-onore, di sangue e di morte in *Gloria* se ne vedevano ben pochi. Il montaggio dei materiali girati rispettò pedissequamente le regole della distanza (dal combattimento) e dell’assenza (della morte), ottenendo talvolta effetti bizzarri: lo spettatore assisteva a un assalto di fanterie sul Carso, ma ciò che la macchina da presa riusciva a inquadrare era soltanto il confuso slancio di alcuni fanti fuori dalle linee italiane e verso un orizzonte pietroso dietro il quale si intuiva (ma non si vedeva) una posizione nemica. Pennacchi di fumo generati dalle esplosioni di granate e l’accorrere di rinforzi erano i segnali visivi del concludersi di un’azione la cui natura sfuggiva del tutto. Naturalmente, dal canto epico della gloria e dell’onore venne sottratto radicalmente ogni accenno alla disfatta. Dopo il capitolo sulla Bainsizza e l’esaltante ripresa del volo su Vienna, lo spettatore si trovava direttamente a contemplare le «vigili scolte» posizionate sulle trincee del Piave: «di qui non si passa» declamava trionfale la didascalia, senza che venisse spiegato come mai l’esercito avesse ripiegato fino all’interno del territorio nazionale. La sconcertante limitatezza di un racconto ideologicamente orientato come *Gloria* si comprende meglio se lo si mette a confronto con un prodotto contemporaneo europeo come *Verdun, visions d’histoire*, una docu-fiction girata nel 1928 dal francese Léon Poirier[138]. Come Omegna, Poirier dichiarava di voler documentare la guerra, ma lo faceva allontanandosi da un intento meramente celebrativo e sciovinistico, grazie alla libertà di espressione e di critica offertagli da un mercato culturale liberale. Così, non solo in Verdun era assente ogni manicheismo nazionalista, in omaggio al cosiddetto «spirito di Locarno», ma l’orrore del campo di battaglia, il sangue e la morte non venivano rimossi, quanto rappresentati senza ritegno, come testimonianza di un assurdo olocausto da non ripetere[139].

I principi dell’occultamento del reale e della negazione della dimensione industriale e antierica del combattimento moderno animarono la produzione cinematografica senza soluzione di continuità fra gli anni della guerra e il Ventennio fascista anche sul versante della fiction. Allo scoppio del conflitto la ricerca del consenso, l’esigenza di presentare un volto accettabile della guerra e l’ignoranza degli eventi sul campo di battaglia avevano spinto registi e produttori italiani, come i loro omologhi europei, a prediligere un linguaggio visivo irrealistico ed estetizzante. Le rare eccezioni di un lungometraggio che affrontava gli aspetti più tragici dell’avventura guerresca, come nel film *Il sopravvissuto* (1916) in cui Augusto Genina metteva in scena l’impossibile ritorno di un reduce mutilato di povera famiglia, si rivelarono dei fiaschi commerciali[140]. Al contrario, l’adattamento della guerra moderna ai modelli dell’immaginario scolastico e patriottico rappresentava la necessaria premessa per incontrare i gusti del pubblico. La presa di Ala raccontata al cinematografo come una carica «quarantottesca», con le piume al vento dei bersaglieri, le trombe che suonano la carica e gli austriaci in fuga in ordine chiuso, grottesca per il veterano della prima linea, risultava invece assai gradita allo spettatore civile, contento di potersi godere la rappresentazione di una bella lotta romantica: «io che ho fatto la guerra, le dico che la guerra non è così!» sbotta il sottotenente Monelli in licenza a Bologna vedendo il film, solo per essere rimbrottato da un infastidito borghese: «cosa volete venire a raccontarmi la guerra come la fate voi! Lasciate che me la goda riprodotta come me la figuro io!»[141]. Non sempre questa mistificazione funzionava (*Echi di squillo e trofei di vittoria* di Emilio Roncarolo, nel 1916, venne subissato di critiche negative e disertato dagli spettatori per la sua intollerabile ingenuità) ma, in generale, si può affermare che la grande maggioranza dei film girati negli anni della guerra (oltre centoventi) si adeguò alla richiesta di una visione degli eventi rassicurante, eroica, enfatica o persino divertente[142]. Il timore dell’effetto deprimente della realtà era tale che i registi decisero spesso di spostare l’attenzione degli spettatori sui grandi capitoli di storia patria: l’epopea risorgimentale fu spesso rivisitata dal cinema del 1915-18, che si popolò di garibaldini ardimentosi ed eroiche madri

di patrioti, efficace misura per rinfocolare l'odio antiaustriaco e distogliere lo sguardo dagli insuccessi del conflitto in corso[143]. Non stupirà così che pellicole di grande successo negli anni di guerra, come *Cretinetti e la paura degli aeromobili nemici* (1915) e *La guerra e il sogno di Momi* (1917), puntassero tutte a escludere uno sguardo sul reale. Cretinetti, un cortometraggio prodotto dalla casa Italia, diretto e interpretato dal divo del cinema muto André Deed, ricorreva al registro comico per esorcizzare la paura delle distruzioni inferte alle città dalla nuova arma aerea, ma anche per enfatizzare l'obbligo di una mobilitazione generale per la guerra (Cretinetti fa naufragare le proprie nozze perché pensa di potersi rifugiare egoisticamente nella propria casa, e alla fine è trascinato a compiere il proprio dovere militare)[144]. *Momi* sfruttava il meccanismo onirico, che si è già visto attivo nei fumetti del «Corrierino»: dopo aver ascoltato leggere le lettere del padre, richiamato al fronte, il piccolo Momi si addormenta e sogna fantastiche battaglie animate da soldatini di piombo che il padre conduce a una trionfante vittoria[145].

Ma fu sicuramente con *Maciste alpino* che questa rappresentazione fantastica di una guerra anacronistica e inverosimile toccò il suo acme, sia qualitativo sia di popolarità[146]. Girato e distribuito nel 1916, il film, supervisionato dal maestro del muto Giovanni Pastrone, si avvaleva come protagonista di Matteo Pagano, un ex camallo diventato popolarissimo grazie al ruolo del forzuto Maciste nel colossale *Cabiria* dell'anno precedente. La storia si apre con una troupe della Itala Film, con Pagano nei panni di se stesso, sorpresa dallo scoppio delle ostilità in un paesino sul confine e imprigionata dagli austriaci. Grazie alla forza dell'erculeo Maciste i cineasti riescono a fuggire ma, sulla strada del ritorno, Pagano deve intervenire per salvare la contessina di Pratolungo, prigioniera di un perfido austriaco che ha su di lei mire sessuali. Maciste, che nel frattempo ha indossato la divisa da alpino, risolve la sua guerra personale contro il nemico per eccellenza, il viscido e inetto Fritz Pluffer, sbaragliandolo a calci e pugni, per poi guidare gli alpini-liberatori al salvataggio della sposa: «Avanti Savoia! Seguite Maciste!» è il grido di battaglia in cui si mescolano il richiamo al dovere patriottico – che fa di Maciste una sorta di manifesto di reclutamento – e al dovere virile verso la donna minacciata. Il film si conclude, ovviamente, con il trionfo degli italiani e il salvataggio della fanciulla[147]. Questo semplice meccanismo di traduzione delle ragioni della guerra aveva la capacità di promuovere un'adesione di massa attorno ad alcuni soggetti chiave particolarmente rilevanti: Maciste, innanzitutto, eroe gargantuesco e plebeo, semplice e buono, modello esemplare (per quanto comico) del bravo maschio-soldato a cui tutti gli italiani avrebbero dovuto ispirarsi. Attraverso la sua figura la guerra tornava, almeno per l'ora e mezzo del film, ad assumere un volto incredibilmente umano, quasi giocoso: le battaglie di Maciste si risolvono infatti sempre senza armi, premiano i buoni e coloro che si battono per cause cavalleresche, e rimangono estranee all'orrore della morte, in bilico tra la magia della favola e l'ilarità spensierata del gioco, per quanto consapevolmente irrealistico persino per il pubblico[148]. Il successo della pellicola fu immediato e duraturo, nonostante alcuni problemi con la censura: nemmeno una storia così apparentemente innocente come quella del rozzo ma tutto sommato innocuo Maciste poteva infatti sfuggire al capillare controllo morale imposto dalla Direzione di pubblica sicurezza. Secondo una concezione rigorosa del lecito e del narrabile, il ministero degli Interni proibiva ai film di guerra di addentrarsi troppo in quello spirito di demonizzazione del nemico che rappresentava invece in Europa il cardine della mobilitazione culturale e della propaganda. Fu così che venne tagliata una sequenza che mostrava Maciste sdraiarsi sul nemico usandolo come una slitta, un atto dalla carica di violenza risibile, ma apparso intollerabile ai censori dell'epoca: può apparire bizzarro, ma la convinzione di fondo che in un war movie non dovesse apparire nessuna scena violenta (o comunque tale da turbare la sensibilità dello spettatore) era lo specchio concettuale della rimozione integrale (o della tentata rimozione) di ogni brutalità dalla comunicazione della guerra, un capestro censorio sotto cui all'epoca cadeva più o meno un film ogni dieci[149].

Allo spettatore di oggi, il predominio di scenografie pittoresche e improbabili eroi d'altri tempi

nella messa in scena del meno romantico dei conflitti può apparire ridicolo, innocuo, persino grottesco. Ma il linguaggio e lo sguardo sul reale del cinema italiano del tempo di guerra non si differenziavano dalle produzioni europee contemporanee. In *Une page de gloire* di Léonce Perret (1915) un reparto di fanti stretto attorno alla bandiera resiste valorosamente ai tedeschi (che non sono inquadrati): i combattenti, pressoché immobili, cristallizzati in assurde pose plastiche da dipinto ottocentesco (e infatti la scenografia si ispirava al celebre *Les dernières cartouches* di Alphonse de Neuville) finiscono per assomigliare a manichini, cosa che non impedì alla pellicola di essere uno dei primi successi del cinema patriottico. Il fatto è che non solo registi e attori non avevano mai visto un campo di battaglia moderno in vita loro (e spesso non ne avrebbero mai avuto esperienza), ma anche che raccontare gli eventi così come essi si svolgevano non interessava. Il «film patriottico» era un'arma morale, forse la più potente della mobilitazione culturale, e chi vi lavorava assolveva il proprio ruolo senza soverchie preoccupazioni per l'attendibilità del risultato. Sarebbe passato molto tempo prima che le macchine, le masse e la desolazione del moderno campo di battaglia irrompessero nel lavoro dei cineasti e, nel frattempo, legioni di diafani eroi dalla mimica stralunata, inguainati in uniformi anacronistiche e armati di sciabole luccicanti, avrebbero continuato ad affollare il cinema popolare e commerciale, con somma soddisfazione degli spettatori in Francia, come in Gran Bretagna e in Germania[150].

Fu dopo la fine delle ostilità che la rappresentazione cinematografica della guerra in Italia prese strade diverse dal resto del panorama internazionale: a differenza di quanto accadeva nel resto d'Europa o negli Stati Uniti, in effetti, il cinema italiano degli anni Venti e Trenta brillò per l'assenza di grandi produzioni dedicate al tema bellico[151]. Non ci fu così un equivalente dei capolavori francesi che si interrogavano sul senso del conflitto (come *J'accuse!* di Abel Gance), né delle grandiose messe in scena di Hollywood con le loro storie d'amore intrecciate a spettacolari sequenze di battaglie (come *La grande parata* di King Vidor, del 1925), e nemmeno delle tradizionali celebrazioni patriottiche del dovere e del sacrificio che contraddistinsero il cinema dell'ultimo periodo di Weimar (come il mastodontico ed enfatico *Tannenberg* di Heinz Paul nel 1932)[152]. L'assenza di una cinematografia del dissenso o anche solo velatamente critica nei confronti della conduzione del conflitto stupirà poco nell'Italia della dittatura fascista. Il riconoscimento dell'efficacia del cinema come laboratorio dell'immaginario spinse il regime a una censura cinematografica persino più rigorosa di quella letteraria. A farne le spese furono gli adattamenti di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* per la regia di Lewis Milestone (1930) e di *Addio alle armi* di Frank Borzage (1932), ritenuti offensivi per l'onore delle armi italiane e mai importati: lo «scandaloso» *Remarque* non fu ostracizzato solo in Italia (le sue prime proiezioni in Germania provocarono reazioni furiose), ma certamente il regime fascista fu uno dei più impermeabili alle voci critiche sulle ragioni della Grande guerra[153]. Può invece sorprendere che il regime autoproclamatosi erede di Vittorio Veneto non abbia sentito il bisogno di sostenere pellicole epiche a proposito della guerra matrice della «nuova Italia». In effetti, fin dagli anni Venti i pochi film con soggetto il conflitto mondiale non vennero dedicati tanto al racconto della guerra mondiale in sé, quanto al suo ruolo di antecedente del fascismo, secondo il più canonico dei miti di fondazione del regime mussoliniano[154].

L'intervento e la vittoria vennero assorbiti rapidamente dalla prospettiva del regime diventando tappe di un'epica teleologica iniziata con il Risorgimento e terminante con la marcia su Roma. Il risultato fu così che i film italiani tra le due guerre mondiali sono raramente etichettabili come *war movies* (la guerra non è il focus, ma di fatto lo sfondo o un espediente) e praticamente mai come *combat movies*: il combattimento viene estromesso quasi completamente dall'immagine, a favore, per esempio, del difficile ritorno del reduce in una patria ingrata, dominata dai sovversivi e in preda al disordine, un soggetto canonico nella legittimazione della presa del potere da parte fascista. Ne *Il grido dell'Aquila* di Mario Volpe (1923), tre pluridecorati veterani del fronte, Stefano Foscarini (rimasto cieco) e i tenenti Acerri e Giuliani, subiscono la violenza ideologica degli «anti-italiani»

nel caos del primo dopoguerra, fino a quando Giuliani viene ucciso da un manifestante nel tentativo di difendere Foscari: la morte del generoso veterano sarà l'occasione per i «veri italiani» di ogni generazione, dai vecchi garibaldini alle giovanissime camicie nere, di unirsi di nuovo per la gloria della nazione[155]. Ne *I martiri d'Italia* di Domenico Gaido (1927) la guerra è solo uno degli episodi che portano la storia d'Italia, da Dante in avanti, a trovare il proprio compimento nella nuova età fascista. Gli «eroi della nuova guerra di redenzione» cominciata il 24 maggio sono i figli dei martiri risorgimentali e i padri dei caduti della rivoluzione fascista, e Teresa Marangoni che offre il proprio figlio all'olocausto patriottico lo fa con lo stesso orgoglio sacrificale delle madri dei caduti delle guerre di indipendenza (e, si intende, degli squadristi nella guerra civile)[156].

Certo, l'assenza di grandi film consacrati al conflitto potrebbe spiegarsi anche con la drammatica crisi che colpì il cinema italiano negli anni Venti: nel primo dopoguerra, il numero di lungometraggi prodotti ogni anno passò dai 144 del 1922 ai 38 del 1925 fino a una dozzina nel 1931[157]. Un cronico deficit organizzativo, l'assenza di capitali importanti e l'incapacità di film a basso costo di reggere la concorrenza delle pellicole straniere, soprattutto americane, avevano finito per strangolare l'industria cinematografica nazionale, paradossalmente proprio quando, all'alba dell'età del sonoro, gli italiani decretavano stabilmente il successo del cinema come principale strumento di intrattenimento. Nel 1930, oltre il 60% della spesa media per spettacoli sul territorio nazionale era devoluta alle sale di proiezione, ma le pellicole italiane non raggiungevano il 5% di quelle in cartellone; il cinema si stava progressivamente sostituendo al romanzo come fucina di modelli di comportamento, ma erano i divi di Hollywood e le loro vite scintillanti a popolare l'immaginario giovanile e non l'icona dell'uomo nuovo, tutto sobrietà e vigore marziale, proposta dal culto del littorio[158]. Tuttavia, anche quando, nel 1931, il regime decise di soccorrere l'agonizzante cinema nazionale, finanziando le case di produzione, il 1915-18 continuò a brillare per la sua assenza dallo schermo. Grazie al sostegno pubblico, alla realizzazione di grandiose infrastrutture come Cinecittà (inaugurata nel 1937) e infine anche a misure protezionistiche, il numero di film italiani distribuiti nelle sale crebbe vertiginosamente (18 nel 1932, 83 nel 1940), ma di questi solo una manciata furono consacrati al racconto della Grande guerra[159].

*Milizia territoriale* di Mario Bonnard, *Le scarpe al sole* di Marco Elter (entrambi del 1935), *Cavalleria* di Goffredo Alessandrini e *Tredici uomini e un cannone* di Giovacchino Forzano (tutti e due del 1936) e infine *Piccolo alpino* di Oreste Biancoli (1940) furono tra i pochi tentativi del cinema fascistizzato di raccontare l'evento di fondazione della nuova Italia guerriera, a fronte di decine di produzioni storiche riservate ai grandi condottieri del passato (da Scipione a Giovanni dalle Bande Nere) e alle guerre dell'impero di Mussolini[160]. La ragione di questa marginalità era allo stesso tempo politica e tecnica: la difficile gestione di un «mito di fondazione» che era stato tutto tranne che consensuale e i ricordi dell'intervento deciso contro la maggioranza del paese, per non parlare del clima di violenza delle «radiose giornate» sconsigliavano di indulgere su un capitolo di storia patria tutto sommato delicato, ma al di là di questo il fatto è che i film di guerra erano imprese costose. Il vasto pubblico degli anni Venti e Trenta si attendeva produzioni sul modello delle grandiose messe in scena hollywoodiane, per le quali erano necessari mezzi finanziari (e competenze di regia) che il cinema italiano semplicemente non possedeva[161].

Non stupirà dunque nemmeno che le sole produzioni destinate a un certo successo siano state quelle ispirate al segmento del conflitto che più di tutti era stato oggetto di un efficace processo di edulcorazione e mitopoiesi, vale a dire la guerra di montagna. Come per la letteratura di testimonianza, anche sullo schermo l'epopea degli alpini garantì un soggetto straordinariamente pervasivo, non solo grazie al fascino dei paesaggi montani e alla spettacolarità delle sequenze girate sulle Dolomiti (che divennero proprio in quegli anni un set particolarmente apprezzato dai registi), ma anche e soprattutto perché la narrazione della «guerra bianca» permetteva di celare, se non rimuovere, il massacro industriale e inglorioso delle trincee sull'Isonzo, proponendo al contempo efficaci figure eroiche in cui il pubblico potesse identificarsi[162]. *Le scarpe al sole* di Marco Elter,

che interpretava molto liberamente l'omonimo testo di Monelli, fu una spia significativa del persistente successo delle figure profonde legate al mito alpino[ 163]. Il film prende le mosse da un villaggio popolato da montanari pacifici, intenti a tessere la rete di una vita industriosa, disciplinata e quieta. Ma la guerra bussava alle porte di questo paradiso agreste, e i maschi vengono richiamati alle armi. Padri, mariti e figli si recano senza protestare, ma anzi con una certa allegria, alle caserme di città, consapevoli di adempiere a un rito sacro e di assolvere il proprio dovere, naturale prima ancora che politico. Rispondere alla chiamata delle armi vuol dire infatti obbedire a una norma intima della cerchia virile: essere uomini, cioè maschi, implica la consapevolezza di dover difendere la patria, cioè la famiglia e le donne. La parte debole della comunità li ripagherà tributando loro il riconoscimento dovuto all'ingresso nel gruppo maschile: «che bell'alpino» è il commento della donna che accoglie il soldato alla sua prima licenza, lusingandolo con sguardi di ammirazione sessualmente allusivi. Oltre al costante richiamo al «tu devi» della maschilità, del diario di Monelli il film conserva altri bassi continui. Il conflitto con il fronte interno, per esempio, dominante nella scena del caffè, in cui il veterano prova schifo per gli imboscati e si trova alle prese con l'incomprensione borghese per il combattente. E l'adesione alla guerra come evento naturale nella storia della comunità, pegno tra le generazioni che si trasmettono come un'eredità morale il senso del dovere e del sacrificio. Durante la ritirata di Caporetto, mentre gli alpini devono lasciare indifeso il proprio villaggio, il *vecio* Faoro, veterano di tante battaglie, ha accanto il figlio maggiore, ancora imberbe. Lo prende a sé raccomandandogli di rifugiarsi oltre le linee e di tenersi pronto a combattere al suo posto: «e quando chiameranno la tua classe, fa' il tuo dovere». Faoro, bonario e paterno anziano del gruppo, morirà difendendo la croce sul monte che sovrasta il proprio villaggio, in un disperato combattimento di retroguardia, ma il figlio raccoglierà il suo cappello, simbolo della continuità e delle tradizioni, e lo indosserà senza più toglierlo, perché «*me pare è morto con 'sto capeo. E mi lo porto fino a che non finisse la guerra e lo porto a me mare*», in un'implicita adesione all'ideologia del testimone passato fra le generazioni della guerra e le giovani leve della nuova Italia. Dopo molte sofferenze ed eroismi, i soldati del paese riconquisteranno infine le proprie case, con un liberatorio (quanto inverosimile) assalto finale all'arma bianca di sapore risorgimentale, che costringe i nemici a una fuga precipitosa, mentre i liberatori vengono abbracciati e quasi fagocitati dalla popolazione festante. Simmetrica rispetto all'inizio, la sequenza finale è tutta dedicata all'ingresso in una vita di nuovo quieta e serena. Uno dei giovani protagonisti, deposti i panni grigioverdi portati con onore, è rivestito di un abito borghese. Scena di grande valore simbolico, a cui non poteva essere sottratta la retorica del dovere: mentre il cappello alpino e la divisa giacciono sulla sedia, la mente del congedato, destata dalle note in lontananza di una fanfara, corre alle marce della compagnia, ai volti dei commilitoni, promessa sicura di una pronta risposta, domani, se la patria chiamerà ancora.

Al terzo festival del cinema di Venezia, *Le scarpe al sole* venne premiato con la targa di film «più eticamente significativo», in quanto «pagina originale e nobilissima della cinematografia di guerra», e in un articolo di sperticata lode «Il Popolo d'Italia» ne decantò lo stile austero e realistico, il rifiuto del lirismo e, al contempo, lo spazio dato all'«entusiastica baldanza dei giovani» e al «meraviglioso eroismo» dei montanari[ 164]. Modellato sulle rappresentazioni irrealistiche del war movie all'italiana (l'unica morte visibile è quella nobile del last stand romantico) e ricco di sequenze spettacolari tra ghiacciai e cime proprie della réclame turistica (un linguaggio già familiare a molti degli spettatori borghesi dell'epoca), *Le scarpe al sole* sullo schermo era un prodotto molto lontano dal verismo della scrittura di Monelli, mancandogli alcuni ingredienti fondamentali, non ultime la quasi totale assenza del linguaggio dialettale e l'indulgenza sugli aspetti meno seducenti della battaglia[ 165]. Al contrario, brillava la sua adesione al *pattern* maschile egemonico nella politica culturale di quegli anni: la forza tranquilla e devota del montanaro, sempre al servizio della Patria, buon marito e buon padre, faceva dei protagonisti del film ottimi modelli pubblicitari del nesso famiglia – esercito - patria, particolarmente caro alla pedagogia popolare del regime, che mirava a fare del cinema un veicolo di disciplinamento morale, oltre che politico[ 166]. Un'altra pellicola degli stessi anni, come *Montagne in fiamme* di Luis Trenker (1931), riprese gli



stessi cliché con successo. Trenker, un altoatesino che aveva militato nelle truppe di montagna austriache tra il 1916 e il 1918, fu uno dei personaggi più curiosi del campo cinematografico italiano tra le due guerre: architetto, guida alpina, scrittore memorialista, approdato al cinema quasi per caso, è noto oggi soprattutto per *Condottieri del 1937*, pellicola inserita nel fortunato e molto ben remunerato filone delle produzioni intente a reperire gli antecedenti storici dell'Italia fascista, marziale e imperiale[ 167]. *Montagne in fiamme* venne prodotto in Germania, ma ebbe uno straordinario successo anche in Italia (e in Francia) grazie all'abilità del regista di sottrarsi al registro ipernazionalista che normalmente animava il racconto da parte austriaca della guerra perduta (come nelle pagine del suo sodale ed ex camerata Fritz Weber) e grazie alla spettacolarità delle inquadrature montane, girate dal vero tra le Tofane[ 168]. Protagonista indiscussa della pellicola è infatti proprio la montagna, sulla quale, e sfidando la quale, si intrecciano le vicende dei due protagonisti, un rocciatore italiano (Arturo Franchini) e una guida altoatesina (Florian Dimai), amici prima del conflitto e poi schierati su fronti opposti, il primo ufficiale degli alpini, l'altro *Kaiserjäger*. Molti anni dopo, gli ex avversari si ritroveranno, sancendo l'amicizia ritrovata con l'ascensione comune a una vetta. Banalizzazione della rivalità cavalleresca in guerra, il film trasmetteva allo spettatore una sensazione di fatalistica impotenza di fronte alle leggi della montagna, ma anche di ammirazione rispettosa per gli ardimentosi che la sfidavano, una congrega d'élite dominata dalle leggi dell'onore, del coraggio e dell'amicizia.

Questo modello di eroismo guerriero epico e premoderno, basato sul vincolo della fratellanza d'armi, era talmente popolare che allo scoppio della nuova guerra mondiale il regime cercò di riutilizzarlo promuovendo le naturali virtù marziali degli italiani con pellicole che richiamavano le vicende della guerra vinta (*Piccolo alpino*) o cercavano di adattarne i cliché narrativi a quella in corso (*Quelli della montagna* di Aldo Vergano e Alessandro Blasetti nel 1942, *I trecento della Settima* di Mario Baffico nel 1943). Quasi tutte ebbero poca fortuna, nonostante la firma di alcuni registi autorevoli, e la disaffezione del pubblico dimostrò chiaramente come l'inflazione di soldati, aviatori e marinai intrepidi, di ufficiali avventurosi, coraggiosi e generosi, di crocerossine materne e mogli orgogliose non risultasse né convincente né gradita agli italiani che vivevano quotidianamente le conseguenze della fallimentare avventura bellica. Nonostante tutto, però, il 1945 non rappresentò affatto uno spartiacque netto e integrale per i linguaggi del cinema bellico. Al contrario, il ricordo dei successi delle armi italiane e della vittoria finale nella prima guerra continuò a essere enfatizzato, e utilizzato nel tentativo di attenuare il trauma della seconda, perduta, e di ridare voce alla dignità nazionale[ 169]. Gli anni Cinquanta videro così fiorire in Italia un'intensa produzione di film di guerra, tra cui una quindicina (per citare solo i più importanti) dedicati al primo conflitto mondiale[170]. Depurato dalle retoriche ultranazionaliste e imperiali della produzione littoria, ma teso all'esaltazione del valore militare italiano, dell'orgoglio della bandiera e dell'amor di patria, questo «cinema eroico» del secondo dopoguerra rappresenta ancora oggi un'efficace testimonianza della continuità nella vita intellettuale italiana. Nel campo cinematografico, solo debolmente toccato dall'epurazione antifascista, non ci fu in effetti pressoché alcun ricambio generazionale nelle maestranze: i registi e gli sceneggiatori che si sarebbero dati da fare per rianimare l'orgoglio della bandiera e il valore del maschio italiano alle armi dopo il 1945 erano, per la maggior parte, esponenti della stessa generazione che aveva firmato i film del Ventennio, e di quella stagione perpetuavano non raramente linguaggi e soggetti. I loro film erano ancora affollati di valorosi ufficiali senza paura, fedeli al dovere e all'onore nonostante la situazione spesso disperata, e di patrioti dallo spirito adamantino, impegnati a riscattare le sorti di un'Italia il cui smarrimento dopo Caporetto non era stato da meno che dopo il 1943 o il 1945[ 171]. La ricorrenza del tema della sconfitta in questo filone eroico-patriottico è ossessiva: ma Caporetto viene affrontata non come spunto critico, bensì quale occasione per celebrare la capacità di riscossa della nazione. Il parallelo tra le sequenze che indugiano sul panico e sull'umiliante invasione del 1917 e il ricordo ancora fresco dell' 8 settembre 1943 e dell'occupazione era troppo evidente per non suggerire anche allo spettatore più sprovveduto che, come i loro padri trent'anni prima, anche gli italiani della Repubblica avrebbero saputo trovare la via della resurrezione a nuova grandezza.

Del resto, che alla memoria gloriosa del Piave ci si potesse e dovesse ricollegare per esorcizzare la «morte della patria» era una costante delle riflessioni degli intellettuali (non ultimo, Croce) e delle retoriche pubbliche dei governi postfascisti, da Badoglio in avanti[ 172].

Film come *Il caimano del Piave* di Giorgio Bianchi (1950), *Piume al vento* di Ugo Amadoro (1950), *La leggenda del Piave* di Riccardo Freda (1952) e *Guai ai vinti!* di Raffaello Matarazzo (1954) portarono così sullo schermo intrecci a metà strada fra la *spy story* e il melodramma, dalla trama straordinariamente ripetitiva e dalla bassa qualità recitativa. L'intervento del 1915, scelta dovuta per completare la sacra missione risorgimentale, vede immancabilmente una partecipazione consensuale e convinta della gran parte della popolazione, a prescindere dal ceto sociale e dall'istruzione; a questa adesione si sottraggono alcuni personaggi devianti (l'archetipo del giovane agiato rammollito e vizioso è ricorrente), mentre i giovani maschi in uniforme donano con gioia la propria vita per la patria, anche se quasi mai l'avventura della guerra si risolve in felicità e lunga vita (gloria sì, ma quasi sempre postuma). Ne *I cinque dell'Adamello* di Pino Mercanti (1954), per esempio, il valore nazionalizzante dell'esperienza militare e l'etica del sacrificio come corredo naturale del buon italiano sono evocati attraverso le storie esemplari di cinque sfortunati alpini, morti durante una pattuglia e riaffiorati dai ghiacciai quarant'anni dopo. I caduti (Piero, un ufficiale di complemento con la passione delle invenzioni, il fedele attendente Momi, il contrabbandiere Doschei, l'insegnante Pinin, e Renato, scalpellino e socialista militante) rappresentano idealmente tutti gli strati sociali e tutte le posizioni politiche della nazione in armi, uniti nel nome del dovere: è un'« unione sacra» (inesistente) quella che viene proposta al pubblico, un richiamo ideologico alla devozione patriottica di cui il 1915-18 era stato l'acme e che si considerava opportuno rievocare, in pieno clima da guerra fredda e da anticomunismo (non casualmente il protagonista negativo del film è il giovane Leonida, figlio di Renato, giornalista «di città», strafottente, ateo, che ridicolizza il sacrificio del padre e dei suoi compagni)[ 173].

Ne *Il caimano del Piave* il nobile colonnello Torrebruna (Gino Cervi) sposa in seconde nozze la bella Helène, straniera: ma la donna è una spia al servizio degli austriaci, e il suo tradimento, ostacolato da Lucilla, virtuosa figlia ultrapatriottica, quasi condanna alla sconfitta definitiva le armate italiane attestate sul Piave. Solo il sacrificio del colonnello, che muore operando dietro le linee nemiche, permetterà la vittoria dei buoni, tra cui milita il giovane Franco, irredento triestino diventato ufficiale dei bersaglieri. La sua unione con Lucilla, salvata fortunatamente dal plotone di esecuzione, suggella uno dei rari *happy ending* di questo filone: il peccato originale dell'immissione di un elemento estraneo nella comunità è stato espiato col sangue, l'innalzamento sociale del giovane combattente, povero di famiglia, premia il coraggio e la dedizione alla causa, mentre il sangue italianissimo della giovane coppia rigenererà la «patria, dopo la morte, la guerra, l'odio, su questa terra benedetta dal sangue di chi vi ha combattuto»[ 174]. Il film di Bianchi è paradigmatico per molti aspetti. Innanzitutto, per la rappresentazione canonica dei tipi femminili. A Lucilla, la fanciulla virtuosa, buona e devota, si contrappone la figura della bella spia crudele e ambigua (con tanto di cameriera- complice), che non esita a usare il proprio fascino per raggiungere lo scopo della missione; un personaggio più da genere *noir* che da *war movie*, per quanto queste categorie possano essere poco adatte al campo cinematografico italiano dell'epoca.

Altre figure prototipiche del ruolo femminile si susseguiranno nei film di quegli anni, dalla giovane moglie vanesia adultera, che matura improvvisamente in moglie fedele, alla matrona integerrima, il cui coraggio risveglia le virtù sopite nel cuore degli uomini. In *Addio mia bella signora!* (1953), il melodramma (il giovane Guido corteggia la bella Cristina, sposata al conte Saluzzo, colonnello dell'esercito) scivola nel film di guerra quando il colonnello ritorna mutilato dal fronte, e Cristina, di fronte al segno del valore, promette eterna fedeltà e dedizione. Guido, resosi conto dell'impossibilità del suo amore e della viltà del proprio comportamento, si arruola volontario per il fronte[ 175]. In *Purificazione*, uno degli episodi di *Cento anni d'amore* di Lionello De Felice

(1954), Eduardo De Filippo è un attendente che nel 1916 ritorna a Napoli per consegnare l'ultima lettera del suo tenente, morto al fronte, ma l'impatto con la vita borghese è desolante per il reduce. La ragazza è diventata l'amante di alcuni uomini facoltosi dimenticando il giovane ufficiale; il fedele attendente rifiuta allora di consegnare la lettera e torna in prima linea fra i compagni, sdegnato dall'ipocrisia del «fronte interno»[ 176]. Ne *La leggenda del Piave* (remake dell'omonima produzione di trent'anni prima) il conte Dolfin, pavido ed egoista, ritrova il proprio orgoglio di fronte al coraggio della moglie, fervente patriota, che lo abbandona sdegnata dalla sua vigliaccheria: arruolatosi volontario, compirà prodigi di valore al fronte e potrà così riconquistare la sua compagna[ 177]. In *Guai ai vinti!*, infine, il soggetto principale è la donna quale vittima inerme della violenza: quella dello stupro, subito a opera dei soldati invasori, e quella dell'ostracismo a cui la condanna, senza appello, il «figlio della colpa», prova non solo della violazione dell'integrità, ma anche della sconfitta umiliante (e quindi disonore per tutta la comunità nazionale)[ 178]. Non è difficile ravvedere nell'esperienza degli stupri di guerra, conosciuta dal nord-est invaso tra il 1917 e il 1918, la metafora del medesimo trauma dell'Italia post- 1945, dove il ricordo delle violenze sessuali subite particolarmente a opera delle truppe alleate nelle regioni centro- meridionali (le «marocchinate») si sarebbe tradotto in un tabù civile, infranto solo da alcune grandi opere come *La ciociara*.

È solo alla fine del decennio che la codificazione del film bellico comincia a mutare di segno. A marcare una svolta nel linguaggio della messa in scena filmografica della guerra è Mario Monicelli il quale, con *La grande guerra* (1959), esce per la prima volta dall'orizzonte convenzionale degli stereotipi eroici e celebrativi, per approdare al registro della commedia. Non è strano che il soggetto originale (Due eroi) venga scritto da Luciano Vincenzoni che si convince della possibilità di dar vita a un racconto ironico e persino demistificante sulla guerra dopo la visione di *Orizzonti di gloria*[ 179]. Il film di Kubrick è in effetti un punto di non ritorno nel *war movie* europeo. La sua portata dissacrante nei confronti delle tradizionali retoriche patriottiche è indiscutibile, e il suo enorme successo, nonostante i divieti imposti proprio in Francia e le pressioni del governo di Parigi per vietarlo anche all'estero, è indubbiamente una spia di come i gusti della nuova generazione siano ormai orientati verso uno sguardo più sfumato, critico e persino polemico nei confronti del primo conflitto mondiale[ 180]. Ma *La grande guerra* non è affatto la versione italiana di *Orizzonti di gloria*: per concezione e realizzazione, il film di Monicelli non è una denuncia impietosa dell'irrazionale natura della guerra moderna né tantomeno dell'aberrante egoismo dei generali, temi portanti della posizione antimilitarista di Kubrick. Certo, Vincenzoni, un giovane sceneggiatore esordiente, è abbastanza distante dalla generazione del cinema fascista da ritenere legittima una rilettura antiretorica e realista della prima guerra mondiale. Il suo testo originario parla di due commilitoni, Toni e Bepi, che combattono senza nessuna esaltazione e sempre cercando di salvare, prima di tutto, la propria pelle, ma anche senza alcun vero tentativo di sottrarsi al proprio dovere. Catturati dagli austriaci durante un permesso, vengono minacciati di fucilazione se non riveleranno notizie relative alla dislocazione e all'entità dei propri reparti; tradimento che i due rifiutano non per un astratto amor di patria, ma per fedeltà ai compagni. Poco prima di morire, hanno ancora il tempo di rammaricarsi perché verranno considerati disertori, «due sporchi disertori!»[ 181]. Benché la sceneggiatura finale di Age e Scarpelli si discosti poi in molti aspetti dal soggetto, la compresenza di registro comico e tragico, di realismo irriverente e di epica eroica continuerà a contraddistinguere fortemente il film di Monicelli, tenendolo lontano dall'ambientazione desolante e dall'esplicita polemica antimilitarista di Kubrick. Questo non lo salverà dalle forti polemiche, che precederanno in larga parte l'inizio della lavorazione[ 182]. Su «*La Stampa*» del 10 gennaio Paolo Monelli accusò la produzione di progettare un film anti- italiano animato dai più retriivi antimilitaristi nazionali; il direttore de «*Il Giorno*», Gaetano Baldacci, parlò senza mezzi termini di disgusto per lo smantellamento della dignità nazionale (11 gennaio); e Giuseppe Calabrò e Giovanni Roberti del Movimento sociale italiano presentarono un'interrogazione parlamentare allo scopo di bloccare un film «diffamatorio», che ridicolizzava «il valore italiano»[ 183].

Si mossero anche le associazioni della galassia combattentistica: l'influente Associazione delle famiglie dei caduti e dispersi di tutte le guerre, attraverso un esposto al ministero degli Interni, chiese di vigilare affinché fosse impedita la realizzazione di un film antipatriottico e denigratorio[ 184]. Non si trattava di un'azione inconsueta nell'Italia conservatrice degli anni Cinquanta. Due anni prima, la stessa società aveva partecipato alle vibranti proteste elevate dalle associazioni reducistiche e da movimenti di destra contro il remake di *Addio alle armi* diretto da Charles Vidor, primo adattamento del romanzo di Hemingway a essere distribuito fin dall'inizio liberamente in Italia[ 185]. In realtà quest'ultimo film, una produzione statunitense basata sulla partecipazione di star affermate come Rock Hudson e di alcuni attori italiani (tra cui Vittorio De Sica e Alberto Sordi nell'inusitato ruolo non comico del sacerdote), era tutt'altro che un atto d'accusa all'esercito italiano, il cui valore veniva (opportuniticamente) celebrato nei titoli di testa (« nessun popolo combatté mai più coraggiosamente, nessuna nazione seppe mai uscire meglio dalla sconfitta alla vittoria»)[ 186]. Melodramma focalizzato sulla storia d'amore fra il prototipo virile Hudson e la crocerossina Jones, l'*Addio alle armi* di Vidor non ebbe in effetti alcun problema con la censura, ancora molto attenta a interdire la circolazione di contenuti immorali o politicamente inopportuni (nel 1950 *All'ovest niente di nuovo* si vide respingere il visto di censura), e fu uno dei successi della stagione cinematografica nazionale (quinto maggior incasso del 1957-58)[ 187]. Ma la reazione unanime e scomposta del mondo combattentistico, alla sola idea di un film su Caporetto, testimonia efficacemente la continuità con la pratica fascista dell'ostracismo verso le memorie ingloriose del passato, e la convinzione che l'unico «possibile narrativo» sul primo conflitto mondiale fosse quello del codice eroico, senza sfumature e senza eccezioni.

Queste polemiche pretestuose, nate al solo annuncio del progetto e senza nemmeno una sceneggiatura pronta, non ebbero alcun seguito: l'allora ministro della Difesa Giulio Andreotti avallò il progetto dopo aver letto la prima sceneggiatura e diede disposizione affinché le autorità militari collaborassero con la produzione. Ma *La grande guerra* recò effettivamente con sé una novità dirompente, portando sul grande schermo temi che erano stati propri, fino ad allora, solo della letteratura di testimonianza: lo iato fra combattenti di prima linea e imboscati (in tutti i loro diversi gradi), il senso della fratellanza in armi esaltato dalla comunità di trincea e la rassegnata convinzione dell'irrelevanza del singolo combattente, marionetta nel gioco della guerra; tutti ingredienti di una visione ironica (e a tratti parodistica) delle retoriche eroiche di stampo dannunziano, dall'esaltazione letteraria della «bella guerra» alla «bella morte» che avevano caratterizzato la memorialistica di maggior successo già dagli anni Venti. In effetti, l'opera di Monicelli è strettamente dipendente da alcune fonti letterarie, specialmente da Trincee di Carlo Salsa, che del film fu consulente e il cui memoriale appare in più occasioni non solo come fonte di ispirazione, ma come testo parallelo alla sceneggiatura, da cui vengono riprese situazioni e intere battute. Non si tratta di un dato irrilevante. Salsa era certamente tra i primi autori che avevano posto al centro delle proprie memorie la rovente polemica contro imboscati, generaloni, giornalisti e retori da retrovie, e Trincee era un documento ancora straordinario negli anni Cinquanta per la crudezza delle descrizioni e l'indulgenza al macabro, ma non aveva niente della distruttiva critica antimilitarista e dissacrante attribuita, per esempio, a Lussu, che negli anni successivi sarebbe stato rivendicato dallo stesso Monicelli (in un'operazione dal chiaro significato ideologico) come fonte di ispirazione principale del film. I fanti Giovanni Busacca (Gassman) e Oreste Jacovacci (Sordi) sono in effetti personaggi inconsueti per un film di guerra italiano, irriducibili persino ai ritratti, pur così realistici e scandalosi nella loro umanità, di Monelli, i cui alpini sono comunque sempre riscattati da un intimo e costante richiamo all'etica del dovere. Aspiranti imboscati o disertori delusi, tentano in ogni modo (lecito o meno) di evitare le trincee, a costo di arruolarsi negli arditi (ma con il solo scopo di approfittare di tre mesi di corso nelle retrovie). Figure marginali della società (uno è un criminale appena uscito di galera, l'altro un attempato garzone di bottega), sono lontanissimi per estrazione e stile dai nobili e fascinosi maschi in uniforme messi in scena tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta (il seducente Massimo Girotti di *Un pilota ritorna* o l'azzimato Amedeo Nazzari in *Quelli della montagna*) e ricordano piuttosto le maschere buffonesche della commedia dell'arte,

animati dal sacro egoismo individuale e apparentemente impermeabili a ogni etica del sacrificio. In effetti, anche nei rari momenti in cui cercano di adeguarsi a un codice alto, Busacca e Jacovacci sono figure farsesche: l'uno proclama la sua adesione ai principi «del *Bakunin*», l'altro declama a caso formule canoniche della propaganda bellica[ 188]. In questo senso, il film di Monicelli è stato classificato come portatore di un'immagine «antieroaica» della Grande guerra e inserito nel contesto più vasto di un cinema «delle vittime»: Gassman e Sordi sarebbero i rappresentanti dell'italiano inerme, privo di ogni propensione al valore e all'orgoglio virile, gettato nella mischia per volontà altrui e incapace di decidere del proprio destino, una figura considerata caratteristica della rappresentazione della guerra nel campo culturale italiano del post- 1945[189].

Ma si tratta di una lettura solo parzialmente corretta. È vero che Busacca e Jacovacci sono figure della vigliaccheria: la loro preoccupazione iniziale riguarda solo la propria incolumità personale. Ma nel corso del film allo spettatore vengono proposti i classici topoi della genesi di una comunità di trincea, all'interno della quale anche i profili dei protagonisti mutano. I bivacchi in prima linea sono l'occasione per conoscere intimamente i propri commilitoni, che da «altri» potenzialmente ostili o oggetto di scherno diventano una cerchia di affetti, e i pericoli divisi insieme cementano il piccolo gruppo del reparto. L'antinomia fra le caserme di retrovia, in cui si conservano le distinzioni e gli egoismi borghesi, e l'amalgama solidale della trincea è un evidente elemento di continuità fra i diaristi e Monicelli: dalla prospettiva esclusivamente particolare, incentrata sulle disavventure dei due protagonisti, si passa progressivamente a una visione corale del gruppo dei combattenti[ 190]. Questo nuovo orizzonte emotivo include anche i superiori che dividono con i soldati i rischi e i disagi della prima linea: il sergente istruttore, burbero ma giusto e coraggioso, il giovane sottotenente Loquenzi, imbevuto di entusiasmo e vanagloria che maturerà a contatto con la realtà della guerra, il tenente Gallina paterno e generoso sono degli stereotipi positivi che devono molto alla tradizione della letteratura militare. Le loro figure non hanno nulla a che vedere con il sottufficiale stupido e sadico incarnato dal sergente Himmelstoss di Niente di nuovo sul fronte occidentale, carattere che non appartiene alla narrativa di guerra italiana[ 191].

Naturalmente, come in tutta la letteratura di testimonianza, la cerchia del «noi» inizia e termina con il piccolo gruppo di trincea: «noi siamo qui» ribatte piccato il maggiore Segre al telefono, quando il comandante ordina un assalto senza speranza alla luce del sole. I generali, pur non essendo caratterizzati dalla demoniaca indifferenza per la vita degli azzimati alti ufficiali da salotto di Kubrick, non fanno parte dell'universo dei veri combattenti: danno ordini da lontano e fanno finta di interessarsi al benessere degli uomini. E, come loro, anche i giornalisti che stanno a casa, e che dipingono la guerra come una giocosa avventura sulle pagine delle riviste illustrate, provocano lo scherno e la rabbia dei veterani tra cui, oramai, si sono mescolati i due ingloriosi fanti, in un amalgama fatto di sangue, sporcizia, fango, pidocchi e lamenti in dialetto: un corredo di immagini che da sole rompono nettamente con l'edulcorata visione cinematografica tradizionale delle divise pulite e dei nobili discorsi in puro italiano scolastico. «Soltanto i morti i podaria dir una cosa giusta sula guera ma quelli non parlano» esclama il vecio Bordin mentre, mal riparati dalla pioggia, i fanti commentano salacemente la rivista illustrata che descrive le comodità del fronte, una scena tratta integralmente da Salsa (« Sai chi potrebbe dire qualche cosa di buono sulla guerra? I morti. Ma quelli non parlano»)[ 192]. La forza del cameratismo come vincolo solidale del gruppo emerge con la sequenza del distruttivo assalto alle postazioni del battaglione di Sordi e Gassman: inviati nelle retrovie a prelevare dei materiali, i due decidono di non tornare in linea durante l'attacco, salvandosi la vita. Ma, al loro ritorno, li accoglie la macabra visione dei corpi dei commilitoni, del tenente morto (sul cui cadavere Sordi indugia per sistemare gli occhiali in un estremo gesto di pietas) e la notizia della scomparsa del vecchio Bordin. La macchina da presa indugia sui mucchi di cadaveri scempiati e sulla sofferenza dei superstiti (Busacca e Jacovacci risalgono verso le postazioni della compagnia avvolti in un silenzio irreale rotto solo da urla di dolore), con una messa in scena della morte sul campo di battaglia decisamente nuova per le convenzioni del cinema italiano. Da quel momento, il rapporto fra i due personaggi e la guerra comincia a mutare, non

perché si assista a una conversione agli ideali patriottici, ma perché l'importanza del legame cameratesco fa aggio sul tornaconto particolare. Nella sequenza successiva, Sordi e Gassman truffano i borghesi presenti a una festa patriottica improvvisando una falsa colletta per i veterani, con l'intenzione di intascarne il ricavato; ma lo cedono poi alla vedova di Bordin, incontrata casualmente alla stazione. Con questa maturazione psicologica, che li dissocia dall'esercito dei veri imboscati e dei vili, è coerente la soluzione finale, quando i due si rifiutano di svelare un segreto militare agli austriaci che li hanno catturati. È la figura virile e imponente di Gassman che all'ultimo insulto («*courage?* Fegato dicono. Loro conoscono solo il fegato alla veneziana con cipolle e presto anche noi mangeremo quello») reagisce, decretando la propria morte. Grazie a questo sussulto di dignità, la coppia si riscatta da ogni bassezza, passando dallo status di imboscati a quello di probabili disertori e poi di eroi, ma mediante un sacrificio che rovescia i crismi convenzionali della bella morte cinematografica. La fucilazione dei due soldati italiani è sbrigativa, anonima, senza dignità, la fine di un malfattore più che di un campione: la macchina da presa si sofferma su Sordi- Jacovacci che muore non affrontando spavalamente il plotone di esecuzione, ma accasciandosi tremante mentre grida al nemico la propria vigliaccheria (« io non so niente! Se lo sapessi ve lo direi. Io so' un vigliacco! Lo sanno tutti!»)[ 193]. Una visione rassegnata e ironica che rimanda ai molti luoghi letterari in cui i memorialisti avevano parlato dell'olocausto inutile di tanti combattenti, protagonisti anonimi e misconosciuti della guerra di massa, morti senza sapersi (o credersi) eroi[ 194].

Nonostante le violente opposizioni iniziali, nonostante l'eresia della commedia sull'« ultima guerra del Risorgimento», nonostante lo sguardo originale e realistico che rifiutava ogni facile concessione al retorico e al glorioso (o forse proprio per questo), il film di Monicelli ebbe un impatto straordinario sull'opinione pubblica italiana. Fu il maggior successo commerciale del 1959, staccando di molte posizioni nella classifica dei film più visti *Il generale Della Rovere* di Rossellini, con cui aveva condiviso ex aequo il Leone d'oro alla mostra di Venezia, e fu la spia di un mutamento di sensibilità che investiva larga parte della società, e non da ultimo il mondo istituzionale. La grande guerra, in effetti, per quanto ad alcuni potesse apparire un film scandaloso, non aveva nulla della polemica acre (e ampiamente ideologizzata) che avrebbe contraddistinto anni più tardi un manifesto antimilitarista come *Uomini contro* di Rosi. Forse, la migliore interpretazione del significato del film nel contesto della narrazione italiana della guerra fu quella di Paolo Monelli, che in una recensione riconobbe la bontà della pellicola e i suoi pregi, allontanando i dubbi che si trattasse di uno «zibaldone indigesto» e offensivo, ma sottolineò anche come il film fosse spiacevole a vedersi per «i vecchi soldati del '15», che vedevano volti in parodia quel «senso del dovere che li rendeva animosi» e la «coscienza di una oscura necessità [...] alla quale era dignità di uomini obbedire»[195]. *La grande guerra* finì insomma per rappresentare uno spartiacque per l'immagine pubblica della guerra, tra chi l'aveva raccontata, pur con tutti i suoi orrori e le sue sofferenze, come la grande prova e la grande avventura, e chi, figlio di una nuova generazione di intellettuali, metteva ora in scena un olocausto vissuto senza entusiasmo, e a cui non era più vergognoso cercare di sopravvivere in ogni modo.